

Cervantes en la novela

Comenzaré diciendo que prácticamente para todo hablante hispano *El Quijote* es un lugar común de la cultura, un tema, más que conocido, constitutivo, y constitutivo incluso con independencia del conocimiento específico de la novela. No sabemos cuántos han leído ese texto, ni cuántos, sobre todo, lo han leído íntegramente; pero eso, al parecer, es secundario. Nadie, ningún hispanohablante siente que por no haberlo leído se ha quedado sin conocer su mensaje. Es como si la tradición ya hubiera leído la novela por todos nosotros para conservar, con una memoria más poderosa que la nuestra, lo esencial que ella contiene. Notablemente, la tradición ha ido reduciendo la novela a algunos rasgos que considero fundamentales: a un personaje y, en la historia de ese personaje, a un episodio, casi un solo episodio: el de un desmesurado —es decir: un idealista— que sale a combatir contra la realidad y es atribulado por ella. Tanto el combate como la consecuente —inevitable— derrota quedan en la tradición como monumento ético más que como relato. Parece que nada tan altamente moral ha ocurrido en toda nuestra cultura como aquel hecho sublime y desgarradoramente humorístico en el que un hombre se enfrenta a unos molinos. Pero, aunque tendamos a olvidarlo, ese hombre que queda atribulado (y que en esa actitud nos recuerda a otro hombre colgado de una cruz) está sin embargo sostenido por

una narración, es la suprema síntesis de una larga novela y por eso, para que ese hombre persista, sentimos que debemos volver siempre a la novela que es su morada. Don Quijote, personaje del que hemos hecho nuestro héroe porque la espesa realidad lo vence y ridiculiza sin cesar, habita en un libro.

Esta evocación del héroe como habitante de un libro trae a mi memoria una anécdota que me ha facilitado las meditaciones que vienen a continuación. La recordaré brevemente: un cervantista español —Enrique Rodríguez Cepeda— que estuvo un año como visitante en la Universidad Autónoma de Puebla, solía moverse con un maletín en el que llevaba la talla de un Quijote trabajado sobre palo. Cuando se le preguntaba por el motivo de su apego a esa talla, él a su vez contaba otra anécdota: a su entrada en México, viniendo desde Los Angeles, había atravesado el estado de Nayarit y en uno de sus pueblos se había detenido frente a un artesano ocupado en terminar de dar forma a la patética cabeza que acababa de arrancarle a la madera. Viéndolo trabajar, y deseoso de iniciar un diálogo que parecía prometededor, nuestro amigo le había preguntado quién era el hombre representado por la talla a lo que el artesano contestó, lacónico: "Cervantes". "¿Y quién es Cervantes?", le había insistido fingiendo una ignorancia todavía más cuantiosa. Entonces, el artesano, un poco embarazado por la obviedad en que iba a incurrir, le dijo al estudioso: "Ése que está en la novela".

Comprar de inmediato aquella talla fue el premio que nuestro amigo ofreció al autor de tan peregrina respuesta. La respuesta venció toda resistencia por vía del humor, o tal vez por vía de un sentimiento más oscuro. Tal vez el cervantista intuyó que confundir a Don Quijote con su autor, que pensar en la novela no como un discurso sino como un espacio, que reducir todos sus acontecimientos al estar-ahí de "ese" personaje, no es después de todo tan descaminado. Con su obrar y su decir, el artesano seguía el trazo de un juicio popular que por su parte es, como se sabe, reflejo del juicio divino. La respuesta podía causar risa pero era cosa seria.

A nosotros, sin embargo, esa confusión nos desorienta. Situados más bien del lado del estudioso, necesitamos volver siempre sobre la novela, observar y celebrar los prodigios de su arte narrativo así como el horizonte de valores que tal arte actualiza. Claro que la justeza de nuestros descubrimientos, la precisión de nuestra lectura —de la mía por lo menos—, de ningún modo está por ello garantizada. Por ser el libro que debemos suponer más leído de nuestra literatura, *El Quijote* es tal vez el que menos puede ser leído; quiero decir: el que menos puede someterse a un diálogo sin interferencias entre el lector y el libro. Creo que, a estas alturas del devenir de nuestra cultura, al menos para los que no somos especialistas en esta novela, su lectura está entregada, como ninguna, a la presión de las seculares prelecturas y las seculares preinterpretaciones. Al hablar de *El Quijote*, nos ocurre como cuando relatamos e interpretamos episodios de nuestra propia infancia: no sabemos ya si lo que recordamos es lo que efectivamente hemos vivido —en este caso: leído— o lo que otra vez hemos referido, o lo que hemos oído referir. Así, nuestros conocimientos quedan anclados en lo que las reiteraciones de lectura e interpretación han ido estableciendo, cosa ésta que tiende a ponernos más bien del lado del artesano. No es cómoda tal posición. Así, pues, no siendo especialista en *El Quijote* sé que hablaré, acaso inevitablemente, sometido a ciertos límites; al cabo lo que me interesa ahora no es *El Quijote* como tal sino *El Quijote* en-la-novela, mejor dicho en el devenir del arte novelístico.

En esta obra, que desde su aparición hasta el presente no ha dejado de ser contemporánea de todas las épocas que vigorosamente atravesó, la crítica ha tendido a señalar dos características complementarias cuya definición ha hecho de ella un permanente modelo del género: el minucioso realismo de su contenido y el incesante artificio de su ejecución. Agreguemos que estos dos aspectos de una misma virtud han mostrado su poder modelizante más bien sucesiva que simultáneamente puesto

que, bien mirados, representan dos formas de la ideología estética cuya hegemonía caracterizó a épocas diferentes. La concepción de la novela como instrumento de análisis de la realidad se hizo fuerte, en efecto, desde la aparición de *El Quijote* y evolucionó hasta culminar en las grandes obras realistas del siglo XIX, mientras que la concepción de la novela como forma o, si se quiere, como artefacto discursivo, aletargada precisamente bajo la ideología del realismo, debió esperar a nuestro siglo para desarrollarse en plenitud. Este desarrollo, tanto como el desarrollo del realismo, encontraría en *El Quijote* una guía permanente. He ahí una aparente paradoja que muestra en verdad la grandeza del libro de Cervantes, libro que prefiguró la evolución del género novelístico y que de antemano sintetizó en una misma dialéctica, diríase que prodigiosamente, las dos ideologías estéticas que el decurso de los siglos presentaría como polos de una contradicción.

La definición y el análisis de la realidad, el estudio del individuo confrontado al medio social, esa tendencia que Lukács caracterizó como realismo crítico y cuyo ejercicio llegaría a ser tan poderoso que hasta entrado nuestro siglo fue considerado casi sin discusión como la tarea esencial de la novela, conoció en los primeros años del siglo XVII, por ejemplarizadora virtud de la novela de Cervantes, una súbita y acaso anticipada madurez. Si bien a partir de entonces el realismo crítico que *El Quijote* representaría alcanzó un triunfo por muchos años indisputable, no debemos olvidar que la lucha de posiciones se había iniciado con el nacimiento mismo del género. En un enjundioso estudio sobre el *Amadís de Gaula* publicado en 1990 por el Fondo de Cultura Económica, estudio que es una paciente reconstrucción del texto primitivo a partir de la conocida versión dada a conocer por Montalvo a comienzos del siglo XVI, Juan Bautista Avalle-Arce examina el concepto de *novela* aportando elementos de verdadero interés. Recuerda este autor que, hacia 1440, Juan Rodríguez del Padrón finalizó su *Siervo libre de amor* escri-

biendo, con deliberada grafía italiana: "Aquí acaba la novella" y que este neologismo —reducido a *novela*— tuvo un uso esporádico a lo largo del siglo XVI y que no terminó de aclimatarse sino hasta la época de la publicación de las *Novelas ejemplares* de Cervantes (1613). Este préstamo italiano, introducido con el objeto de clasificar más eficientemente la materia literaria, según Avalle-Arce "plantea, hoy en día, más problemas de los que resuelve" y ello se debe a que pronto comenzó a designar "toda obra de ficción, así ésta se desarrolle en términos de la más descabellada fantasía o del más crudo realismo"¹. Imposible le parece a Avalle-Arce, aun situándose en el universo de los libros de caballerías, "recubrir al parigual obras tan radicalmente disímiles como lo son, en efecto, *Amadís de Gaula* y *Tirant lo Blanc*", cuya comparación revela a primera vista que, mientras una presenta sin solución de continuidad hombres y gigantes, dramas morales con incesantes prodigios y encantamientos, la otra está "firmemente inscrita en la realidad diaria"².

La incompatibilidad entre una tendencia y otra era ya notoria para Cervantes quien, precisamente en *El Quijote*, celebra a *Tirant lo Blanc* llamándolo "el mejor libro del mundo" y aclarando que su excelencia consiste en que "aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con todas estas cosas de que todos los demás libros de este género carecen" (I, VI). A diferencia de Cervantes, un escritor de nuestro siglo —Mario Vargas Llosa— observa esa diversidad en los libros de caballerías pero la valora positivamente y hasta celebra la generosidad de esa inspiración novelística que reúne "lo real objetivo y lo real imaginario en una indivisible totalidad"³. Desde luego, Avalle-Arce no está de acuerdo con esta reunión de contrarios y coincide franca-

(1) Juan Bautista Avalle-Arce, *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990; p. 14.

(2) Avalle-Arce, *op. cit.* pp. 14-15.

(3) Mario Vargas Llosa, *García Márquez; historia de un deicidio*, Barcelona, 1971, p. 176.

mente con el criterio de Cervantes. Para este crítico, los entusiastas desbordes de la fantasía y la severa observación de la realidad son frutos de vocaciones tan diversas que los libros representativos de una y otra tendencia no pueden convivir en el mismo género. Así, con el objeto de poner cada cosa en su lugar, Avalor-Arce propone —invocando para ello la autoridad del insigne catalán Martín de Riquer— llamar *novela* sólo a las ficciones caballerescas de vocación realista y adoptar el crudo galicismo *roman* para designar a las que pueblan su universo con criaturas de la fantasía. Notoriamente, la clasificación reclamada por Avalor-Arce es otra confirmación de la tendencia ideológica que ve la novela como un género esencialmente realista. Según nuestro crítico —y por ello nos hemos detenido sobre él— la novela será realista o no será. Habrá novela o habrá fantasía.

Si esto fuese así, el error de Don Quijote no habría consistido en que leyó demasiadas novelas de caballerías sino, por el contrario, en que leyó demasiado pocas. Si hubiese leído más novelas habría adoptado su severo realismo, no habría andado por ahí incurriendo en tanto despropósito. Pero Don Quijote se encontraba sometido por una doble limitación: por un lado estaba contagiado del indiscriminado juicio de la crítica literaria y, por otro, sin duda no encontró casi novela que leer pues todos los libros de caballerías se parecían más al *Amadís de Gaula* que al *Tirant lo Blanc*. Su desgracia, pues, era inevitable.

Como se sabe, los libros de caballerías poblaron el mundo de seres prodigiosos (es decir: sacaron a la luz las figuras con que el inconsciente sigue representando nuestra lucha con el mundo) y provocaron aquella locura que a su vez provocaría un libro que más que ningún otro merece ser clasificado dentro del género de la novela porque es, diríamos, su manifestación más plena. Esa novela de la que seguimos nutriéndonos propone un personaje que se sitúa, paradigmáticamente, en el límite de la representación. Se trata de un personaje al que Michel

Foucault —en un brillante pasaje de *Las palabras y las cosas*— describiría como el héroe de lo Mismo, el héroe de una visión del mundo dominada por la idea de la Semejanza, esto es, por la idea de que la realidad se continúa sin interrupción reuniendo la palabra y el objeto, el hombre y el fantasma, la cosa y el reflejo, el libro y la historia, la razón y la pasión, visión que sin embargo, en el momento en que el héroe se pone en movimiento, está ya fracturada y, más que fracturada, vacía de sentido. En efecto, para la época en que Don Quijote recorre los caminos de La Mancha, el libro, según Foucault, ya no se corresponde con el mundo: el espejo se ha separado del cuerpo, la palabra se ha distanciado del objeto, la razón de la sinrazón, lo que quiere decir que la Mismidad había naufragado en la Diferencia. Anómalo, anacrónicamente alienado en las semejanzas, Don Quijote confunde aún los molinos con gigantes y los rebaños con ejércitos pero los descabros que siguen a esa confusión muestran que por ahí ya no se puede insistir, que el mundo está ahora iluminado por otra luz, atravesado por otros caminos y que, desvanecidas aquellas criaturas de la fantasía, ya no hay sobre la tierra sino los pobres hombres. En suma, que la era del Mito ha terminado de ceder ante la Historia. Los descabros sufridos por el personaje de Cervantes son una muestra del nuevo estado del mundo y son también una manera de advertirnos sobre el peligro de salir a la intemperie persiguiendo esas quimeras a las que sin embargo no podemos renunciar porque dibujan, de todos modos, nuestro rostro más íntimo. Si Rubén Darío oró ante este loco llamándolo Nuestro Señor Don Quijote fue porque con sus descabros nos enseñó a proteger con un velo de razón nuestra propia locura, y al mismo tiempo a seguir atesorando su valor.

Confrontando semejanza y diferencia, *El Quijote* trató de analizar la distancia que va de la sensatez a la desmesura, del extravío a la visión realista de lo real, y con ello pareció señalar, de manera irreversible, que el realismo era la tarea primordial

de la novela. Se trataba, claro está, de un realismo esencial, pero su ejercicio condujo poco a poco a la idea de que la novela no sólo debía analizar lo real sino incluso parecerse en todo a lo real, reproducirlo con tal exactitud que la novela terminara siendo —digamos ahora: pareciendo—, como proclamaría Stendhal, "un trozo de vida". En realidad este desarrollo supuso volver, por vía de la mimesis, a la ideología de las semejanzas, contraer de nuevo la locura de Don Quijote, confundir el arte con el mundo aunque ahora en un movimiento inverso: si para Don Quijote el mundo debía ser un reflejo de los libros, para el realismo los libros debían ser un reflejo del mundo. De esta nueva ilusión, de este desvío realista al que *El Quijote* había conducido a la novela, sería el propio *Quijote* el que la ayudaría a salir pues su lección —es bueno recordarlo— no consistía solamente en analizar la realidad sino también en analizar el arte en su intento de dar cuenta de esa realidad, distinguir por lo tanto uno de otra. En términos estructuralistas diríamos que el primer aspecto de la lección de Cervantes se refería al relato y el segundo al discurso. Este segundo aspecto de la lección es el que se desarrollaría abundantemente en la novelística de nuestro siglo.

Siempre que se trata de elegir una obra para señalarla como el origen de un desarrollo o como un hito en un devenir, se corre el riesgo de la arbitrariedad y, por ello, necesario reconocer de entrada que ese señalamiento tiene sólo un valor convencional. Una de esas convenciones señalan la obra narrativa de André Gide como el más claro momento en que se verifica el paso de un aspecto al otro, del análisis de la realidad al discurso que la representa. En *Los monederos falsos*, novela que es tanto una narración cuanto una reflexión sobre el relato novelístico, André Gide propone una fórmula que podría ser la consigna y la explicación de casi todo el ejercicio narrativo que caracteriza al siglo XX: "presentar por una parte la realidad y por otra el esfuerzo por estilizarla". Esta consigna supone una decidida

voluntad de hacerse cargo de los procedimientos artísticos y distinguirlos de los procesos de la vida real. La novela moderna tomó rápidamente ese camino, y aunque pronto apareció la tendencia a ocuparse más del discurso que del relato, más de la representación que del mundo representado, incluso la tendencia a negar toda relación entre el discurso y el relato (a negar de hecho que el discurso fuera una representación), en el origen de esta tendencia está aquel esfuerzo por comprender en su especificidad y en sus complejas relaciones ambos aspectos del universo novelístico. En el origen está esa consigna de Gide. Ahora bien, esa consigna de Gide es en realidad la fórmula con la que fue elaborado *El Quijote*.

Con tanta verdad puede decirse que *El Quijote* es un despiadado análisis de lo real como que es un minucioso estudio crítico de toda la literatura de su tiempo y sobre todo un poderoso estudio de las relaciones entre la materia representada y la forma representativa, es decir un estudio de ese tema que tanto gasto de inteligencia demandó en nuestra época: la representación. Como si se tratara de una *summa artis*, en la novela de Cervantes están expuestos —del derecho y del revés, directa o paródicamente— todos los géneros literarios comenzando desde luego por las narraciones caballerescas. Pero además está expuesto —directa o paródicamente— el proceso por el cual la narración va desarrollándose. El famoso episodio de la lucha entre Don Quijote y el vizcaíno es a este respecto ejemplar pues no sólo se refiere a la representación discursiva sino a la representación gráfica de la narración, es decir a las ilustraciones que solían acompañar, y repetir, el texto de la novela: recuérdese el detenimiento de la narración, al final del capítulo VIII, y luego la manera de retomar, en el siguiente capítulo, las imágenes de los contendientes con las armas en alto para proseguir la pelea, todo ello según una magnífica parodia de las relaciones entre el texto verbal y el texto visual. Es esta extremada conciencia artística lo que hace a la novela de Cervantes tan contemporá-

nea. Razonando a partir de ella podríamos decir que si con su análisis de lo real se adelantó en la definición del género novelesco, con su conciencia artística profetizó, mucho más poderosamente, el arte de nuestros días. ¿Pero de dónde este prodigio? ¿Cuál fue la fuente de su poder anticipatorio?

Antonio Machado enfáticamente declaró que la novela de Cervantes está elaborada "con el barro santo del pueblo" y al hacerlo llamaba la atención sobre un aspecto, igualmente importante, que aún no hemos tocado aquí: sus relaciones con el arte popular⁴. Aunque la afirmación de Machado parezca un exceso demagógico, yo creo que mucho aprenderíamos sobre *El Quijote*, y sobre el arte, si la tomáramos literalmente. Porque el arte popular practicó, antes que la novela de Cervantes, la fórmula de André Gide. *El Quijote* constituye un magnífico puente entre el arte popular del siglo XVII y el arte de nuestros días, tan excluyentemente culto. El arte popular, anterior a todo realismo, es siempre ese esfuerzo o, mejor dicho, ese gusto por presentar la realidad y al mismo tiempo el trabajo artístico —el artificio— que le da forma. "¿Queréis oír un bello cuento de amor y de muerte?": con estas palabras comienza la novela de *Tristán e Isolda*, el relato más popular de toda la Edad Media europea; tales palabras anuncian que lo que viene es no sólo una conmovedora historia de amor sino también el irresistible cuento que la evoca; con tales palabras el arte de contar una historia toma conciencia de sí y además convierte al hecho en un espectáculo, en una reunión de hombres convocados por el prodigio del arte. En el teatro popular de la Edad Media tardía, el escenario es un espacio multidimensional donde los actores cambian la voz para indicar un cambio de personajes, en el que hacen guiños al público parodiando la crédula atención con que acompañan sus evoluciones, en el que continuamente interrumpen la ficción para hacer groseras observaciones sobre la

(4) Ver Antonio Machado, *Juan de Mairena I*, XXII, Losada, Buenos Aires, 1957.

vida cotidiana burlándose así de la ingenua poética del realismo. Tales juegos de la representación seguían siendo vigorosos en el siglo XVII y sin duda un observador tan ávido como Cervantes no podía dejar de incorporarlos. Cuando leemos *El Quijote* tenemos la sensación de un espacio multidimensional donde suceden continuas transformaciones, donde los personajes toman el lugar del lector, y el lector se convierte en personaje. El diálogo plural, los guiños de la representación, la heterogeneidad, la exaltada conciencia literaria caracterizan el trabajo artístico de Cervantes y comunican a su novela la profundidad de un espectáculo. Esta conciencia del arte como espectáculo, que la ideología del realismo trató posteriormente de reducir y que volvería a aflorar, con todo su vigor, en el arte contemporáneo, es una lección del arte popular al que Cervantes explotó magistralmente. Cuando un personaje del romancero se dispone a tomar la palabra, el narrador detiene la acción para anunciarnos: "bien oiréis lo que dirá". He ahí un recurso —interrupción de la acción narrada para hacer intervenir tanto al narrador como al espectador— que Cervantes recupera y reelabora en episodios como el de la aludida batalla de Don Quijote y el vizcaíno, tan típicos de su arte. Dado que es parte esencial de su poética, este recurso se conservará largamente en el arte popular: "Voy a cantarles un corrido muy mentado", sigue anunciando para nosotros un narrador que se propone montar el escenario de lo que vendrá, la historia y el espectáculo. Esas palabras nos recuerdan a aquellas otras, las que Cervantes escribió en el capítulo IX de su novela: "Dejamos en la primera parte desta historia al valeroso vizcaíno y al famoso Don Quijote con las espadas altas y desnudas, en guisa de descargar dos furibundos fendientes, tales, que si en lleno se acertaban, por lo menos, se dividirían y fenderían de arriba abajo y abrirían como una granada; y en aquel punto tan dudoso paró y quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que della faltaba". Escribiendo tales palabras, Cervantes afirma que su arte narra-

tivo consiste, antes que nada, en construir un espacio con holgura y heterogeneidad suficientes como para que en su interior dialoguen autor, personaje y lector olvidados de las restricciones de una poética que se toma demasiado en serio las diferencias entre el mundo de la vida y el mundo de la ficción.

Haciendo estas consideraciones podemos entender la razón del artesano que le decía a nuestro amigo el estudioso que Cervantes es "ése que está en la novela", y entender también cómo esa razón provenía no, desde luego, de haber leído la novela sino de una sensibilidad formada por el arte popular. Era aquella sensibilidad, más compleja y menos ingenua de lo que a primera vista podría parecer, la que lo llevaba a desestimar la distancia abierta entre el autor y el personaje al mismo tiempo que a concebir un relato como espacio antes que como discurso.

Cuidadosamente elaborado, el espacio narrativo expone sus continuidades y rupturas, sus profundidades y transformaciones en la novela contemporánea: "Ya habrá advertido el lector que, al revés de los textos usuales, éste ha sido escrito primero y leído después. En lugar de decir y escribir cosa nueva no ha hecho más que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros", se lee en la "Nota final del Compilador" de la obra de Roa Bastos *Yo El Supremo*. Se trata también de una novela paradigmática, un relato cuya escritura es igualmente el diseño de un espacio pluridimensional; novela, pues, donde *está* el Compilador que es Roa Bastos; novela asimismo cargada de sabiduría de lo popular y a la vez de una ironía, de un humorismo y una intención paródica que no pueden nacer sino de una conciencia culta. Si la novela contemporánea está llena de recursos que ya habían sido largamente ejercitados por el arte popular, lo que la separa de éste es la conciencia de estar recurriendo a tales ejercicios, conciencia de la que se deriva su humor paródico, humor que la convierte en una continua paráfrasis, y hasta en un análisis, de sí misma. La novela contempo-

ránea, fruto exquisito de un arte intelectualizado, está separada y a la vez unida al arte popular por una formidable mediación: esa mediación es la novela de Cervantes o, quizá mejor dicho, la novela en donde Cervantes se mantiene atento al diálogo del artesano con el estudioso.

RAÚL DORRA

Universidad Autónoma de Puebla