

El *Quijote* en el debate ideológico entre Ilustración y Romanticismo

Pedro Cerezo Galán

Me propongo hacer hoy un ejercicio de hermenéutica filosófica de una obra literaria, como prueba de la estimulación y recíproca fecundación entre filosofía y literatura, dentro del universo de las Humanidades. He elegido para ello, en el marco del IV Centenario de la muerte de Cervantes, el *Quijote*, su obra *princeps* y, a la vez, la obra mayor de nuestra literatura, aun cuando algunas otras, como la *Celestina*, podrían disputarle esta palma, pero es, al menos, la que ha sido consagrada como tal por el buen criterio de innumerables generaciones de escritores y críticos literarios. Cervantes, huelga repetirlo, es un clásico universal, y en cuanto tal inagotable, y por eso perdura a través del tiempo, porque en cada circunstancia y ocasión provoca a pensar mucho, como definió Kant a la obra del genio.¹ La potencia simbólica de la gran literatura, como experimentación imaginaria o ficcional del mundo de la vida, no ha dejado de interpelar a la filosofía, a lo largo de la historia, y, a su vez, la filosofía, en cuanto tarea infinita de autorreflexión esclarecedora de la condición humana en sus intereses primordiales, ha suministrado, en cualquier ciclo histórico, principios de orientación a la práctica literaria. El destino que las une es su fidelidad al “mundo de la vida” (*Lebenswelt*, en el sentido husserliano del término), que ambas han intentado salvar de la colonización objetivista en la edad de la ciencia: la literatura, mediante el espíritu del mito, y la filosofía, por obra de la reflexión crítica, con la que, según Maurice Merleau-Ponty, hacemos “la experiencia de nuestras paradojas y, al asumirlas, procuramos transformarlas en razón”.² Sostenía Jorge Luis Borges, con una punta de ironía, que la filosofía, especialmente la metafísica, era una rama de la literatura fantástica; yo me inclino a pensar, por el contrario, que la literatura es una rama de la filosofía experimental de los asuntos humanos. Literatura y filosofía no pueden, por tanto, dejar de provocarse, seducirse e instruirse recíprocamente en un diálogo de viva y fecunda productividad para la formación humanística.

¹ *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg, Meiner, 1924, parágrafo 49, p.169; trad. esp. de M. García Morente, *Crítica del Juicio*, Buenos Aires, El Ateneo, 1951, p. 322.

² “La métaphysique n’est pas une construction de concepts par lesquels nous essaierions de rendre moins sensibles nos paradoxes; c’est l’expérience que nous en faisons dans tous les situations de l’histoire personnelle et collective – et des actions qui, les assumant, les transforment en raison” (“Le métaphysique dans l’homme”, en *Sens et-non-sens*, Paris, Nagel, 1966, pp. 167-8)

1. Un clásico y su historia efectual

Ahora bien, todo posible encuentro hermenéutico entre una obra, que encierra en su autonomía y consistencia ideal todo un mundo, --el mundo del texto—y la situación concreta del intérprete, que pertenece a otro mundo, está forzosamente condicionado por la densidad de la historia, que hay de por medio. La obra no nos cae llovida del cielo, sino que llega a nuestras manos por la tradición histórica y, por tanto, su valor de clasicidad ha sido acuñado ya de antemano por ella. Como subraya Hans Georg Gadamer, “cuando intentamos comprender un fenómeno histórico desde la distancia histórica que determina nuestra situación hermenéutica en general, nos hallamos siempre bajo los efectos de una historia efectual (*Wirkungsgeschichte*)”³. No podemos escapar de ella. Cuando decidimos leerlo en y desde una determinada situación, la historia ya nos ha alcanzado de antemano como condición de nuestra propia lectura. Paradójicamente, es esta distancia histórica la que posibilita, “el proceso de fusión (*Verschmelzung*) de horizontes”⁴, -- tal vez mejor sería decir entrecruzamiento o encabalgamiento de los mismos, --el horizonte del pasado y el de nuestro presente--, en otro diálogo intrahistórico o vertical, en que consiste la productividad de la hermenéutica. Si leer a un clásico es infundirle vida con la sangre de nuestras venas, como sugirió Ortega en cierta ocasión, no es menos dejarse inspirar por las incitaciones y sugerencias de su obra como modo para autocomprender mejor, a su luz, nuestro propio presente. La historia de don Quijote nos llega, a través de cuatro siglos, miniada por las huellas de los lectores que han transitado por sus parajes y con las marcas de sus múltiples y valiosos comentarios, por muy dispares y contrapuestos que puedan ser. ¿Cómo desprenderse de tan valiosa herencia?. ¿Cómo pretender una lectura blanca, inocente, exenta de presupuestos, como si fuéramos un lector adánico en medio del mundo cultural?... Entre el *Quijote* y nosotros media, pues, una historia de interpretaciones y debates, que en el caso que nos ocupa, desde la perspectiva ideológica, atraviesa nada menos que el núcleo mismo de la modernidad filosófica, en el litigio entre Ilustración y Romanticismo. Rastrear estas huellas e intentar mantener un diálogo productivo con esta secular herencia es el propósito de mi lectura.

“Un clásico—señala Francisco Rico--, y el nuestro por encima de cualquier otro, lo es porque desborda el texto y puebla de ecos, estereotipos y sugerencias el contexto del idioma, la civilización, la vida. Todas estas

³ *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1993, p. 371.

⁴ *Ibíd.*, 377.

transmigraciones del original revierten a su vez sobre el clásico: leemos el texto con infinidad de otros varios filtros, pero regularmente con los de tal contexto”.⁵ Podría creerse que tales interpretaciones son sobreañadidas al texto, como un acarreo artificioso que se proyectara anacrónicamente sobre él y que puede ocasionar una costra inerte de sentido sobre su tersura originaria. Es esta una suposición ingenua que contradice a la conciencia histórica. Tales lecturas, si consiguen per-durar con el texto y no se consumen con el paso del tiempo, es porque logran engranar en su potencia simbólica y aciertan a descubrir venas de sentido, que, una vez que afloran, ya no dejan de fluir. En todo caso, el intérprete genial que se proponga remover tales capas sedimentarias con una robusta exégesis, se encuentra en la obligación de atravesarlas, dando cuenta de ellas, del cómo y el por qué de su aparición, para cavar más hondo, si cabe, el cauce del hontanar. Cabe sostener, como ha hecho Anthony Close-- que Cervantes nos ha legado en su novela, con su ironía lúdica, tan solo una “fórmula literaria, y esta fórmula resultó sobre manera fecunda”, entre otras razones, “porque la revolución intelectual de la modernidad --promoción del sujeto, fenómeno de la mentalidad desheredada- halló en la fórmula cervantina un vehículo muy apropiado para su expresión”.⁶ Pero este planteamiento resulta extrínseco, como si la fórmula hubiera resultado idónea por un avatar contingente de la historia, en vez de ayudar a promoverlo. Lo razonable es invertir la cuestión, según la lógica interna de la historia efectual, y preguntarse si tales efectos antagónicos de lectura, en el seno mismo de su recepción filosófica, no se deben a la propia pregnancia significativa del texto cervantino. El *Quijote* no nos ha legado sólo una original “fórmula” narrativa”, sino un símbolo del sujeto moderno, empeñado en la invención de sí mismo, precisamente por haberse perdido la totalidad o esencialidad ética, propia del universo de la épica. Ciertamente es que busca su inspiración en un héroe de la épica caballeresca, mirando nostálgicamente hacia atrás, pero su modo de elegirlo y de serlo en un acto soberano de autoafirmación de su yo frente al mundo, lo lanza proyectivamente hacia delante. Esta es su esencial paradoja.

2. La enigmática ambivalencia del *Quijote*

En cuanto clásico, el *Quijote* (1605, 1615) es un libro parangonable en su rango al *Hamlet* (1603) de Shakespeare o al *Fausto* (1808) de Goethe, con los que ha sido frecuentemente comparado, como las tres grandes obras literarias de la modernidad, en la raya misma de la obertura de su constelación simbólico-mítica, si se tiene en cuenta que el tema de

⁵ *Tiempos del Quijote*, Acantilado, Barcelona, 2012, pp. 238-9

⁶ *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 52.

Fausto fue antes elaborado por Christopher Marlowe en 1588. Ciertamente el *Quijote* no es, por fortuna, un libro de filosofía, pero encierra un potencial simbólico, que ha incitado creadoramente a la crítica y al pensamiento a lo largo de la historia. Sería, sin embargo, un vano empeño, incluso un propósito disparatado, pretender hacer de Cervantes nuestro filósofo nacional, de modo análogo a como Miguel de Unamuno, hiciera del quijotismo la filosofía intrahistórica del pueblo español. Conviene precaverse de tales juicios hiperbólicos, porque dan pie a la falaz dialéctica de los mitos y antimitos. Con su fino escepticismo discrepaba Juan Valera de aquellos comentarios filosóficos que quieren hacernos ver que el *Quijote* “encierra una doctrina *esotérica*, un logogrifo preñado de sabiduría”, pues no cabe en una obra artística una filosofía oculta bajo su forma literaria: “en los libros, buenos o malos, no hay más escrito que aquello que está escrito”--, argumentaba Valera contra la lectura de Nicolás Díaz Benjumea, pero pasaba por alto que la profundidad, de haberla, no tiene por qué estar escondida, sino que reverbera en la misma superficie del texto. Es esta extraña transparencia que deja vislumbrar lo profundo en la apariencia más simple e inmediata la que acredita la obra de un gran clásico. Pero eso no significa que sea el *Quijote* un “libro tan claro que hasta los niños lo entienden”, como sostiene Valera, llegando a la provocativa conclusión de que “no hay que hacer un análisis detenido del *Quijote* para probar que carece de profundidades ocultas”.⁷ El juicio del bachiller Sansón Carrasco sobre la historia del hidalgo manchego era más matizado: “los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y lo viejos la celebran”(2Q,iii,653)⁸, como si anunciase ya distintos niveles de lectura, subrayando precisamente que “los hombres (no los niños) son los que la entienden”. Si no hay dimensión simbólica alguna en el relato, este se reduce a la trivial historia de un loco extravagante, para divertir o entretener a las gentes. Si realmente el *Quijote* se agotara en una sátira burlesca de tales libros, haría ya mucho tiempo que habríamos dejado de interesarnos por él. Pero, de haber alguna dimensión simbólica en el relato, tiene que darse el doble sentido, o una arquitectura interna en el orden de la significación. Leer inteligentemente un escrito, como enseña la experiencia más ordinaria, es siempre un leer “entre líneas”, frente a la literalidad del sentido inmediato. En esta cuestión estoy de parte de Nicolás Díaz Benjumea, quien se atrevió, por primera vez entre nosotros, a ensayar una lectura filosófica del *Quijote*, buscando “en la epopeya cómico-heroica”, como él la caracteriza, “la significación por excelencia, el

⁷ “Sobre el Quijote”, en *Disertaciones y juicios literarios*, Madrid, Impr. Tello, 1890, pp 64-65. Puede verse también de Juan Valera su recensión crítica “Sobre la estafeta de Urganda o aviso sobre el desencanto del Quijote”, en *Leyendo el Quijote*, Príncipe de Viana, nº 236 (2005), págs 991-997, así como el artículo de Diego Martínez Torrón, “La polémica cervantina de Díaz Benjumea”, en *Sobre Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá, (2003), 115 a 124.

⁸ Cito *El Quijote*, por la edición de Francisco Rico, Instituto Cervantes y Crítica, Barcelona, 1998.

sentido superior de una gran obra de arte simbólico (...), (esto es), el sentido anagógico, que es como la última tarea, lo que llamó el Dante el *sovra senso*".⁹ No se trataba, sin embargo, de ninguna metafísica oculta, como creía Valera, sino de una exégesis que fuera más allá de la sátira a los libros de caballería hacia una crítica de la cosmovisión político-religiosa de la sociedad, que a Cervantes le tocó vivir, y a su través, apuntara a una nueva actitud ante el mundo de signo secular y civil. Por lo demás, negar la profundidad de un clásico es abiertamente un contrasentido con la calificación de su clasicidad. Un texto clásico, según nos advierte Friedrich Schlegel, "nunca debe poderse comprender totalmente, pero aquellos que son cultos y que se cultivan deben siempre querer aprender cada vez más de él"¹⁰. Téngase en cuenta, además, que El *Quijote* es "un equívoco", como lo calificó Ortega y Gasset, un libro profundo y enigmático, de una enorme potencia simbólica, pero con escasos índices para su interpretación.¹¹ De ahí la avidez apasionada con que numerosos intérpretes y pensadores de muy diferentes épocas históricas, escuelas ideológicas y estilos mentales y literarios¹² se han aplicado para descifrar este enigma, no ya solo en cuanto al género literario, en una profunda hibridación de que iba a nacer la novela moderna, sino en cuanto al sentido complejo de su simbolismo.

Ahora bien, el enigma del *Quijote* no remite a ninguna sabiduría esotérica. Reside, a mi juicio, en la ambivalencia que traspasa enteramente el texto cervantino. Son múltiples los factores en que se acusa esta ambigüedad. De un lado, la novela consiste en una fábula como si fuera una historia, y hasta se ha llegado a suponer que se trata de una historia real, que le fué contada a Cervantes, o tenía al menos algún antecedente en algún hidalgo, vecino de algún pueblo manchego, tal vez del mismo Esquivias, que perdiera el juicio y diera con su desatino en dársele de caballero andante. La historia resulta plenamente verosímil, si no en los detalles, sí al menos en su núcleo básico, y los caracteres de los personajes son tan auténticos y veraces, que se pueden tomar fácilmente por personas reales, con las que podemos encontrarnos en algún camino o en alguna venta de España. Los índices de veredicción abonan este el realismo de la

⁹ *La verdad sobre el Quijote*. Impr. Gaspar, Madrid, 1878, pp. 220 y 232. Este doble sentido ya había sido notado por José Cadalso: "Lo que se lee es una serie de extravagancias de un loco (...) pero lo que hay debajo de estas apariencias es, en mi concepto, un conjunto de materias profundas e importantes" (*Cartas marruxcas*, carta lxi, ed. de Juan Tamayo, Espasa-Calpe, Madrid, 1967, p. 147)

¹⁰ "Fragmentos del Lyceum (1797), en *Poesía y filosofía*, Ed. y Estudio preliminar de D. Sánchez Meca, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p.49.

¹¹ *Meditaciones del Quijote*, op. cit., I, 360.

¹² Saint-Evremont, lord Shaftesbury, Johann Fichte, los hermanos Friedrich y August W. von Schlegel, Ludwig Tieck, F.W.J. Schelling, G. W. F. Hegel, Heinrich Heine, Arthur Schopenhauer, Henry Bergson, Walter Benjamin, Ernest Bloch, Thomas Mann, Michel Foucault, por solo nombrar, entre otros, a los más notables.

obra. Y, sin embargo, el hecho de que ambos personajes trascendieran el relato para devenir muy pronto estereotipos del loco delirante y el rústico interesado, en la imaginación popular, convertidos en figuras de guiñol o de carnaval, indica que ya en ello estaba en juego una carga simbólica. Para Schelling, el *Quijote* es más simbólico que psicológico (“*mehr symbolisch als persönlich*”), es decir, que los rasgos de los dos personajes protagonistas se extreman hasta el punto de des-realizarse idealmente y convertirse en figuras míticas que encarnan respectivamente la alucinación por lo ideal y el enlameamiento en el interés material. Y simbólica es también la primera aventura de don Quijote alanceando a los molinos de viento, como si fueran gigantes, según el mito eterno de la batalla del noble contra las fuerzas del mal. Más aún: la ambivalencia persiste incluso en la caracterización del mismo personaje. Don Quijote se presenta como un orate iluso y delirante al que sus locas empresas le hacen quedar en ridículo, pero, a la vez, no deja de ser también un poeta, a ratos sublime, que tomado por una manía cuasi divina nos sorprende con vislumbres de verdad. De un lado es un héroe ridículo, pero, dando la vuelta al medallón cervantino de su historia, resulta también un héroe noble en sus intenciones, discreto en sus sentencias y esforzado en sus empresas. El propio autor tiene que reconocerlo por boca de sus criaturas. “Sólo te sabré decir que le he visto hacer cosas del mayor loco del mundo y decir razones tan discretas que borran y deshacen sus hechos” (2Q, xviii,773) –le dice don Diego Miranda a su hijo—, y así se lo confirma su hijo don Lorenzo, después de ponerlo a prueba: “es un entreverado loco lleno de lúcidos intervalos (2Q, xviii, 776)” --, remitiendo a la doble ánima quijánica y quijotesca del hidalgo. Incluso su propia locura es ambigua, pues en medio de sus desatinos monomaniacos puede, como la *moria* erasmiana, seguir interpellando a las conciencias. Ya Vicente de los Rios, en su valiosa Introducción a la famosa edición del *Quijote*, por la Real Academia, de 1780, advierte “el carácter duplicado (de sus protagonistas), el cual varía el diálogo y la fábula y entretiene gustosamente el lector”.¹³ Es la ambivalencia del símbolo, sobre la que también, más recientemente, ha llamado la atención Félix Martínez- Bonati:

Don Quijote lleva dentro de sí a los arquetipos extremadamente opuestos del soldado fanfarrón, el ‘miles gloriosus’ de la comedia (en el cual la mentira del fanfarrón se ha tornado delirio de insania) y del anciano sabio y prudente que juzga sentenciosamente. Hasta puede decirse que llega a encarnar la figura de Jesucristo, la víctima inocente del escarnio. Sancho, por su parte, conjuga al rústico’, simple y torpe, con el ‘gracioso’, lleno de ingenio y recursos.¹⁴

¹³ “Vida de Miguel de Cervantes y Saavedra y análisis del Quijote”, a modo de Introducción a la edición del Quijote, Madrid, Impr de Joaquín Ibarra, 1780, pr. 60, p. lxvi.

¹⁴ *El Quijote y la poética de la novela*, op. cit., 92.

De ahí también la duplicidad de sentimientos que nos produce su lectura, una sonrisa ambigua, entre la ironía y la simpatía, como ya había sugerido el propio Cervantes, “porque los sucesos de don Quijote o se han de celebrar con admiración o con risa” (2Q,xliv, 982). A esta doble luz se deja interpretar también la novela. De un lado es una sátira de los libros de caballería, según expresa indicación de su autor, es decir, una épica cómica/burlesca en prosa, en la que se parodia el lenguaje altisonante e idealmente estilizado de los caballeros andantes, especialmente del *Amadís*. Y, sin embargo, es bien sabido que Cervantes estaba fascinado por el “lenguaje desatado” de los libros de caballerías, donde cabía jugar con todos los géneros literarios, y le apetecía hacer uno de ellos, como al canónigo de su historia, por cuya boca parece hablar el autor, y ya que no pudo hacer uno a la moda, pues estaban desfasados y criticados por la sensibilidad humanística, eligió hacerlo oblicuamente, de modo que la historia del caballero derrotado en sus sueños se convirtiera, a la vez, en una bella elegía caballeresca. “Don Quijote –escribe Ortega—la epopeya del eterno y esencial derrotado”.¹⁵ Esto es lo profundamente turbador y paradójico del caso. Esta duplicidad ha sido también notada por Leo Spitzer: de un lado la vertiente crítica del idealismo ilusorio, pero a la vez, como contrapunto, la otra vertiente de la imaginación poética idealizadora. “El conjunto de la novela cervantina –escribe-- se divide, pues, en dos partes: la una enseña el criticismo antes que la belleza imaginativa, la otra restablece la belleza imaginativa en contra de todo posible escepticismo”.¹⁶ Dicho en otros términos, una prueba que la literatura no es la vida, y que éste fue el gran error de don Quijote querer convertir la literatura en forma de existencia, pero, la otra indica que sin la literatura y su *mímesis* idealizadora, sin el valor de la función heurística y estimulante de la ficción, no es posible la vida.

¿Cómo conciliar o abarcar al menos tan opuestas lecturas, que no son artificiosas, repito, sino generadas por la propia potencia simbólica del texto?. Que la destrucción de un género pueda dar lugar al nacimiento del otro, la novela moderna, como épica irónica, es comprensible, pero que la destrucción del ideal heroico, en una época objetivista y desencantada, dé lugar a una idealización regeneradora de la actitud moral es más

¹⁵ Prólogo para alemanes” en *Obras Completas*, Madrid, Rev. de Occidente, VIII, 21. En un sentido análogo ha escrito Antonio Vilanova, “esta conciencia exacta del fracaso de la ilusión caballeresca no representa en modo alguno una condenación del ideal heroico como la expresión más alta del vivir humano. El *Quijote* no es una sátira contra el heroísmo, sino una elegía al fracaso de este ideal heroico inspirada por el desengaño” (*Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 26)

¹⁶ “On the significance of don Quijote”, en *MLN*, vol. 77, nº 2 (1962) 122. Esto puede valer de toda la novelística de Cervantes, especialmente de las *Novelas ejemplares*, divididas, según Ortega, en dos clases, las idealistas y las realistas, pero también, y esto es lo más sorprendente, del mismo *Quijote*.

problemático. Esta fue la gran paradoja, que provocó la exégesis filosófica de Nicolás Díaz de Benjumea:

Si la sociedad caminaba al realismo, al egotismo y al espíritu positivista y práctico (–dice–), no estaba en manos de Cervantes el detener el curso de los tiempos y las ideas y harto hizo con preverlo y encaminarlo, notando los efectos de la reacción próxima y anticipando los remedios.¹⁷

El simbolismo poético de Cervantes, en su duplicidad, consistía, a su parecer, de un lado, en el rechazo de lo ilusorio caballeresco como una utopía nostálgica, del otro, en sugerir un anticipo profético del porvenir: la actitud liberal, viendo –dice– “en lontananza el triunfo de la libertad y la democracia y el pueblo conquistando la soberanía y haciéndose rey, como lo figura elevando a Sancho al gobierno de una Ínsula”.¹⁸

3. La confrontación entre Ilustración y Romanticismo

Nos consta que los coetáneos de Cervantes leyeron el *Quijote* como una épica cómica/burlesca. La sátira de los libros de caballería no trascendía más allá, sino que quedaba reducida a ridiculizar las hazañas de un héroe loco. Es comprensible que cuando Baltasar Gracián, con un alto sentido ético del arquetipo del héroe y convencido de la función didáctico moral de la literatura, critica al pseudoheroísmo de compostura, figurería y teatro, tan frecuente en la corte del Barroco, acuda a su mente la figura fanfarrona de don Quijote que había dicho de sí mismo: “yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos” (1Q,xx, 179):

Nace la hazañería –advierde Gracián– de una desvanecida poquedad y de una abatida hinchazón, que no todos los ridículos andantes salieron de la Mancha, antes entraron en la de su descrédito (D,xx, 179).

El *Quijote* era una obra de puro entretenimiento y risa. Y puesto que su hidalgo manchego no podía ser una figura heroica, porque su locura era puro delirio y su *pose* fanfarronería, tampoco habría que tomar en serio su desengaño en cuanto experiencia ascética formativa. Tuvo que ser la crítica neoclásica la que sacara al *Quijote* de su encasillamiento marginal como una obra cómica intrascendente y lo elevará al nivel de un clásico.¹⁹

¹⁷ *La verdad sobre el Quijote*, op. cit., 230.

¹⁸ Ídem.

¹⁹ A. Close, *La concepción romántica del Quijote*, op. cit., 49. Se trata de la exposición más amplia y precisa de la lectura romántica del *Quijote*, con su prelectura en el neoclasicismo europeo, aun cuando el libro adolece de cierta carencia de fuste ideológico y se resiente de su opción unilateral de ver el *Quijote* en exclusiva como novela cómica. Por eso dedico más mi atención en este ensayo a contraponer los esquemas teóricos de ambas lecturas e intentar reabsorberlas en su conjunto. Dedicó Close una buena parte del libro a las lecturas hispánicas del *Quijote*, desde Mayans a Américo Castro y Madariaga, pero desdibuja, a mi juicio, la oposición entre Unamuno y Ortega, a los que mete en el mismo saco de la lectura romántica. En general, el defecto de esta obra, admirable en muchos sentidos, es llamar lectura romántica a todo lo que sabe a simbolismo, con lo que ella misma se condena a una falta de profundidad

La línea crítica de Mayans y Siscar a Vicente de los Ríos, pasando por Clemencín, representa en España el descubrimiento de una continuidad de la obra cervantina con los intereses humanistas del Renacimiento y su contribución a una sana actitud de buen sentido racional. Mayans pondera la maestría de Cervantes en el *Quijote* “por la buena invención, la debida disposición y el lenguaje proporcionado al asunto que se trata”,²⁰ conforme al canon clásico aristotélico de la verosimilitud, proporción y decoro, y alaba su estilo al que califica de “puro, natural, bien colocado, suave y tan enmendado, que en poquísimos escritores españoles se hallará tan exacto. De suerte que es uno de los mejores textos de la lengua castellana”.²¹ La comparación con el pseudo *Quijote* le permite a Mayans contrastar la potencia cervantina en la creación de personajes complejos y llenos de matices con la caricatura simple de los de Avellaneda. Reconoce, en fin, que la fábula cervantina es una epopeya cómica, pero distingue la sátira de costumbres, escrita sin la acrimonia, que caracteriza a otras novelas de Cervantes, con la suave comicidad del *Quijote*, llena de gracia y donaire.²² “Escribir, pues con gracia –concluye– pide un natural muy agudo y muy discreto del que estaba muy ajeno el dicho aragonés”.²³ Por su parte, De los Ríos lleva a cabo la comparación de la obra de Cervantes con la de Homero, contraponiendo a la fábula heroica del bardo ciego la otra fábula burlesca del manco de Lepanto, subrayando que Cervantes utiliza la risa como el medio más idóneo para corregir los vicios de la sociedad civil, pero que “merece igual alabanza (que Homero) por la discreción con que supo manejar lo ridículo haciéndolo verosímil, y sacándolo de varios objetos donde sólo su ingenio podía encontrarlo”.²⁴ La comparación con Homero, en su contraste, no desmerece en ningún punto:

Homero y Cervantes están exentos de estos defectos. La *Iliada* es sublime sin hinchazón, noble sin afeite y elevada sin obscuridad: el *Quijote*, llano sin bajeza, sencillo sin debilidad, y familiar con decoro. Ambas obras conservan la conveniencia de su estilo con una igualdad y temperamento muy difícil y reservado a los ingenios de primer orden.²⁵

En suma, con el *Quijote* había alcanzado España una cima literaria y merecido su autor la dignidad de un clásico universal, según escribe Vicente de los Ríos:

esencial. Si don Quijote no es un símbolo, polivalente y equívoco, de la condición humana, no se explica que forme parte de la cultura universal ni que sigamos leyendo e interpretando la obra, que cuenta su historia, a varios siglos de la muerte de las novelas de caballerías. El gran arte o es simbólico o no puede trascender su circunstancia.

²⁰ *Vida de Cervantes*, Valencia, Prometeo, s/f., párrafo 34, p. 38.

²¹ *Ibíd.*, pr. 53, p. 51.

²² *Ibíd.*, prs 155-162, pp.142-144.

²³ *Ibíd.*, pr.65, p.62.

²⁴ *Vida de Miguel de Cervantes y análisis del Quijote*, op. cit., pr. 32 , p. liv.

²⁵ *Ibíd.*, pr. 117, p. lxxxviii.

España admirada vió en el Quijote una repentina y súbita transformación de nuestras antiguas fábulas: la vanidad cambiada en solidez :la bajeza en decoro : el desaliño en compostura, y la sequedad, dureza y grosería del estilo en elegancia, blandura y amenidad.²⁶

Pero no es esta calificación formal/literaria, con ser muy importante, la que aquí ahora me interesa, sino la dimensión ilustrada de esta lectura. Por vez primera se viene a reconocer que la sátira cómica tenía otro fin distinto al mero entretenimiento, pues encierra también una crítica de su tiempo. Vicente de los Ríos lo expresa de un modo inequívoco:

Lo cierto es que el principal fin de Cervantes no fue divertir y entretener a sus lectores, como vulgarmente se cree. Valióse de este medio como de un lenitivo para templar la delicada sátira que hizo de las costumbres de su tiempo: sátira viva y animada; pero sin hiel ni amargura: sátira suave y halagüeña; pero llena de avisos discretos y oportunos, dignos de la ingeniosa destreza de Sócrates, y tan distantes de la demasiado indulgencia, como de la austeridad nimia.²⁷

Además de ejercer una crítica literaria sobre la literatura coetánea de la suya, --los libros de caballerías, las pseudohistorias fantásticas y el arte de comedias, al modo de Lope de Vega--, no dejaba de ser también un correctivo de las costumbres sociales de su época. Y a este propósito crítico, impostado en el primero, no duda De los Ríos en llamarlo “moral”, pues crítica y corrige las costumbres o *mores* dominantes.

Este es el primero, pero no el único asunto de su moral. En ella se comprenden también aquellos defectos, que por ser más frecuentes y perjudiciales a la sociedad y literatura hicieron mayor impresión en el ánimo del autor, celoso del bien de los hombres y en especial de los de su nación.²⁸

Un ejemplo significativo de esta corrección es la idea de valor y honra, vinculados con frecuencia a esfuerzos inútiles y alardes de orgullo, dignos de mejor causa, pues “el verdadero valor --dice-- nace de la razón y no merece el nombre de valiente, el que no gobierna sus acciones con la invariable regla de la justicia”.²⁹ Se diría, pues, que la lectura ilustrada, redime la exclusiva dimensión cómica del *Quijote*, trascendiéndola en un sentido educativo y moral. El héroe ridículo era también el sujeto de discursos con una fuerte carga humanística. “Fuera de sus manías --escribe Mayans--, habla don Quijote como hombre cuerdo, y son sus discursos muy conformes a razón”.³⁰ Sobre esta base de crítica paródica y discursos humanistas, puede entenderse la conclusión hiperbólica a que llega De los Ríos. “A la vista de tantas juiciosas críticas y sabias instrucciones, como

²⁶ *Ibíd.*, pr. 121, p. lxxxix.

²⁷ *Ibíd.*, pr. 158, p. c.

²⁸ *Ibíd.*, pr. 159, p. c.

²⁹ *Ibíd.*, pr. 186, p. cix

³⁰ *Vida de Cervantes, op. cit.*, pr. 40, p. 41.

hemos mostrado en la fábula de Cervantes (...) es forzoso confesar que su instrucción no es de menor utilidad, que la de los tratados de Ética más acreditados y famosos”.³¹

A esta luz Cervantes aparece como un testimonio inequívoco de una temprana Ilustración en España. El sentido moral de su obra se muestra en diferentes aspectos. Haciendo a modo de inventario, podríamos caracterizar la lectura ilustrada del *Quijote* por los siguientes rasgos:

- 1) la crítica del subjetivismo caballeresco, que amparándose en el arbitrio de la convicción íntima, arruinaba las bases del Estado moderno. Esta objeción, antes que Hegel, ya la había formulado Vicente de los Rios:

Por este raro capricho llegó la caballería a trastornar los pactos fundamentales de la sociedad, y a contagiar e inficionar con una generosidad falsa y aparente la parte más noble y más distinguida de la nación. Cervantes deseando arrancar de raíz un vicio tan general y nocivo, empleó las armas de la ironía, de la moral y del escarmiento.³²

- 2) la creencia racional de que el error, ya sea intelectual o moral tiene un costo vital y se acaba pagando con el fracaso y la ruina, lo que conlleva la idea de una sanción inmanente. Ejemplo más significativo, aparte del mismo hidalgo loco, la suerte de Anselmo en *El curiosos impertinente*.

- 3) la crítica a la actitud momaníaca, que conduce al entusiasmo con sus inevitables secuelas de dogmatismo y fanatismo. Fue lord Shaftesbury quien mejor calibró el alcance moral de esta crítica cervantina, al encontrar en el humor del *Quijote* un antídoto eficaz contra el entusiasmo.³³

Ahora bien, si tenemos en cuenta que el entusiasmo, como manía divina, aparece unido a la poesía, podemos entender la profunda diferencia entre la lectura ilustrada y la lectura romántica. Si la línea ilustrada había elevado a Cervantes a la dignidad de clásico, los románticos lo convierten en genio, pero la genialidad es, en su esencia, poética. La poesía (*Dichtung*) es, para los románticos, la creación originaria, y como tal revelación del sentido y el destino de la existencia. Es el fruto de la imaginación creadora capaz de sondear los abismos y las cumbres del alma.

³¹ *Vida de Miguel de Cervantes y Análisis del Quijote, op. cit.*, pr. 283, p. cxxxvi.

³² *Ibíd., op. cit.*, pr. 162, p. ci.

³³ Como escribe A. Andreu, “*La carta sobre el entusiasmo* refleja una interpretación del Quijote como crítica de esa mezcla de religión y política que ha arruinado el siglo llenándolo de ‘sangre, guerras, persecuciones y devastaciones’; política que considera objeto suyo principal ‘la salvación de las almas’, que es ahora ‘la pasión heroica de espíritus exaltados’” (Introducción a Shaftesbury, *Sensus communis*, Valencia, Pre-textos, 1995, p. 74).

De ahí que la poesía genere las intuiciones simbólicas donde se encarnan sensiblemente esos sentidos. Lo decisivo en el arte no es el propósito o la idea previa directiva, sino la intuición poética originaria. El símbolo excede todo concepto y todo propósito explícito, porque arraiga en la potencia creadora del genio. Schelling supo descubrir el genio poético de Cervantes en cuanto creador de personajes arquetípicos, la nueva mitología en la edad moderna. “Don Quijote y Sancho son personajes mitológicos para todo el orbe culto”.³⁴ Más aún: no ya Cervantes, sino don Quijote mismo es poeta en la invención del poema de su existencia. Este aspecto había pasado desapercibido a la crítica ilustrada. y Schelling se complace en subrayarlo:”Lo que en una concepción limitada de un espíritu secundario hubiera aparecido solo como sátira de una determinada necedad, esto lo ha transformado el poeta, mediante la invención más feliz, en la imagen más universal, significativa y pintoresca de la vida” (Ídem) Este es el otro lado, el revés del héroe ridículo, al que podríamos llamar el héroe visionario. Y no es que el romanticismo no viera el carácter cómico/burlesco de la obra, pero creyó que su simbolismo lo sobrepaja en una dimensión de noble heroísmo. “Esto es también –escribe Ludwig Tieck-- lo maravilloso de este único libro: que el personaje principal es digno tanto de admiración como de risa, y casi siempre ambas cosas a la vez, de modo que en nuestra imaginación es tanto parodia y, sin embargo llega a ser un auténtico héroe”.³⁵

En Cervantes, además, la potencia simbólica de la poesía se despliega en novela, que es, según Schelling, “una mezcla de epos y drama en tanto participa de las características de ambos géneros”,³⁶ es decir, narración de la poesía de la acción, -ciertamente declinada o en oblícuo en un mundo refractario al espíritu de la épica-- y, a la vez, drama o expresión de un conflicto. En este sentido deviene “un espejo del mundo, al menos, de su época”,³⁷ en el que caben todos los registros. “Estimulando todo en el hombre, debe también la novela poner en movimiento la pasión; le está permitido lo supremo trágico como lo cómico, solo que el poeta mismo permanece intacto de ambos”.³⁸ Téngase en cuenta que el romanticismo es el arte subjetivo por excelencia, y dentro de él, la novela representa la culminación y de ahí su vecindad con la autobiografía y la historia del alma. Según Friedrich. Schlegel, “un compendio, una enciclopedia de la vida espiritual de una personalidad genial, una confesión más o menos reconocida del autor. No podría figurarme una verdadera

³⁴ *Philosophie der Kunst*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, p. 323

³⁵ *Apud E. Dorer, Cervantes und seine Werke nach deutschen Urtheilen*, Leipzig, Wil. Friedrich, 1881, p. 43.

³⁶ *Philosophie der Kunst*, op. cit., 318.

³⁷ *Ibid.*, 320.

³⁸ *Ídem.*

novela más que compuesta de relatos y cantos, de prosa y verso. Cervantes nunca lo hizo de otro modo”.³⁹ Poesía y prosa no son, pues, incompatibles, sino que su finalidad es potenciarse, mezclarse, confundirse, como en la palabra originaria la poesía y la filosofía.⁴⁰ A este brillante teórico romántico debemos el testimonio más cabal del genio de Cervantes:

Sólo una advertencia más sobre la prosa de Cervantes, que es también poesía (...) Creo que es la única moderna que podríamos oponer a la prosa de Tácito, Demóstenes o Platón (...) En ninguna otra prosa la colocación de las palabras es tan musical y simétrica; ninguna otra usa tan plenamente posibilidades estilísticas tales como conjuntos de colorido y luz, etc; ninguna otra es tan lozana, tan viva y plástica en las expresiones generales de la cultura social. Siempre noble y delicada, tan pronto desarrolla las más sutiles agudezas como se pierde en la más dulce e infantil de las galanterías. Por eso la prosa española es tan apropiada para la novela y géneros afines, que deben fantasear la música de la vida, lo mismo que la prosa de los antiguos lo era para las obras de la retórica o de la historia.⁴¹

Pero, sin duda, el mayor descubrimiento que hicieron en el *Quijote* los románticos, fue el de la ironía, apenas indicada en la crítica ilustrada al hablar de la parodia, pero plena ahora de posibilidades y registros, como libre juego del espíritu sobre todo confinamiento. Como precisa Ludwig Tieck,

La ironía de la que yo hablo no es burla, sarcasmo ni humor. Es más bien de una profunda gravedad, pero sabe aliarse con la gracia y con la verdadera alegría del alma. No es meramente negativa, sino algo positivo. Es la fuerza que da al poeta el imperio sobre la materias. De esta manera le preserva la ironía de las unilateralidades y del vacío idealizar.⁴²

La ironía romántica es el discurso ingenioso del espíritu en medio de una realidad in-finita e irresoluble en sus contrastes y tensiones. “La actitud irónica –precisa Friedrich Schlegel –nace de comprender uno cuán paradójica es la esencia del mundo, cómo una actitud ambigua es la única que puede abarcarlo en su contradictoria totalidad”.⁴³ De ahí que el artista tenga que adoptar un aire lúdico y burlón para moverse en ella, sin quedar preso de ninguna posición fija y determinada, sino saltando sobre ella en un trascendimiento continuo. La oscilación cervantina entre lo ideal y lo real en tensión íntima, lo noble y lo bajo, lo grave y lo ligero, en suma, lo trágico y lo cómico, sin conciliación posible, le permite un juego de desplantes y relativizaciones de los opuestos, sin alcanzar un término de reposo.

³⁹ Apud J.J. Bertand, *Cervantes en el país de Fausto*, Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, 1950, pág. 81.

⁴⁰ *Fragmentos del Lyceum*, pr. 115, recogidos en *Poesía y filosofía*, trad, de D. Sánchez Mesa, Madrid, Alianza Universidad, 1994, p. 64.

⁴¹ “Sobre la traducción alemana del Don Quijote por Tieck”, recogido en *Obras selectas*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, pp. 55-56.

⁴² Apud E. Dorer, *Cervantes in seiner Werke nach deutschen Urtheile*, op. cit., 39.

⁴³ Citado por Edgard Riley: *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1989. p. 59

En oposición a la lectura ilustrada del Quijote, podríamos resumir la romántica en el siguiente cuadro conceptual:

- 1) La recuperación de lo épico/dramático como el conflicto interno al mundo. “El tema en su conjunto –dice Schelling—es la lucha de lo real con la ideal”.⁴⁴ Y aun cuando lo ideal no tenga una consistencia ética objetiva, se tratará al menos de lo ideal psíquico, es decir, del conflicto entre el mundo de los ideales subjetivos, del ensueño y la ilusión, que requiere la vida para estimular su energía, y la realidad positiva, que se lo deniega. Cualquiera que sea la resolución de esta lucha, trágica o cómica, o la misma in-decisión tragicómica, forman parte de la experiencia de la vida.
- 2) La versión positiva del entusiasmo con que el héroe, de noble naturaleza e intención, llevado por la fe en sus ideales y valores, vinculados con la utopía de la Edad de Oro de la humanidad, y tocado por una locura, que es en el fondo lucidez alucinada, se enfrenta a la realidad que lo circunda, y hace de su propia derrotada un estímulo para recobrar su ímpetu creativo.
- 3) El sentido de la virtud, entendida conjuntamente como convicción subjetiva del deber y esfuerzo sacrificado por el ideal, propios del *ethos* gótico caballeresco.

Utilizo intencionadamente términos del vocabulario filosófico de Johan Fichte, quien lamentaba la falta en su tiempo de héroes de la acción y admiraba a Cervantes por su *pathos* trágico/heroico como se muestra en *Numancia*. Téngase en cuenta que el filósofo de Jena es el inspirador de la primera generación romántica, y de su filosofía proviene la idea de la actividad originaria del Yo (*Tathandlung*), categoría con que más tarde Ludwig Tieck traduce la “hazaña” quijotesca. Tal acción consiste en la auto-posición del yo frente al no-yo, esto es, frente a lo positivo/objetivo que resiste a la voluntad del héroe-, y que éste ha de negar y superar como condición para fraguar su propia obra y recobrar en ella a sí mismo. Este “idealismo ético de la libertad”, como lo denomina más tarde Dilthey, es consonante con la idea que los románticos se hicieron de don Quijote, el héroe de la voluntad desnuda, un luchador solitario frente al mundo, que cree que el ideal rige lo real y que basta su esfuerzo para hacerlo triunfar en la historia. No es, pues, extraño que años más tarde Hegel, en su crítica al romanticismo, incorpore en la *Fenomenología del espíritu* a la galería de las figuras de la autoconciencia práctica, la del “caballero de la virtud”, cortado, sin nombrarlo, según el modelo de don Quijote. La pintura que

⁴⁴ *Philosophie der Kunst, op. cit.*, 323.

hace Hegel de esta figura es una mezcla del idealismo kantiano-fichteano de la libertad y del entusiasmo romántico por el triunfo de lo ideal. Se trata de un caballero que cree en la idealidad inmarcesible del bien y está dispuesto a sacrificarse por él, con tal de realizarlo en el mundo. Lo característico de don Quijote es ciertamente la virtud y ese aire kantiano de vivir entre dos mundos opuestos, --el ideal, nouménico o inteligible y el fenoménico o positivo--, que sólo pueden armonizarse en su fe. Se erige, pues, contra el egoísmo ambiente, poniendo su corazón al servicio de la ley más sagrada. “Para la conciencia de la virtud, --precisa Hegel- lo *esencial* es la *ley* y la individualidad es lo que hay que superar, tanto, por consiguiente, en su conciencia misma como en el curso del mundo”.⁴⁵ Su convicción es pura, pero sus armas son los discursos y su herrumbrosa lanza, impotentes para llevar a cabo una praxis transformadora que logre engranar con el curso del mundo. De ahí que sea vencido una y otra vez, aun cuando confía en que su esfuerzo no será vano y en que el mundo acabe un día coincidiendo con su idea. Esta es, según Hegel, la argucia del entendimiento, (mejor sería decir de la fe moral), para soportar la esterilidad (improductividad) de su lucha. Pero el curso del mundo, cuya realidad crece en la interacción de individualidades reales por probar su energía puesta en obra, vuelve inane el esfuerzo del caballero y siempre lo deja en ridículo. El veredicto de Hegel no puede ser más severo al contrastar este sentido moral de virtud con el ejemplo de los antiguos:

La virtud antigua tenía una significación segura y determinada, pues tenía su *fundamento pleno de contenido* en la *sustancia* del pueblo y como su fin un *bien real ya existente*; no iba, pues, dirigida contra la realidad, como una *inversión universal* y contra un *curso del mundo*. En cambio, ésta que consideramos es una virtud que sale fuera de la sustancia, una virtud carente de esencia, una virtud solamente de la representación y de palabras, privada de aquel contenido.⁴⁶

Hegel, pues, en consonancia con la lectura ilustrada entiende el *Quijote* como una sátira cómica, destinada a ridiculizar las costumbres caballerescas, para las que ya había pasado su hora. La subjetividad gótica, pese a sus valores de lealtad, fidelidad y amor al ideal, resultaba incompatible con la realidad del mundo moderno, con su nuevo orden de la economía nacional, el ejército organizado y la potencia del Estado. Así vino a reconocerlo el genio de Cervantes en el *Quijote*, de cuya obra celebra Hegel, al modo romántico, “lo *novelesco*”, donde el “desatino” de su locura se “inserta en una circunstancia estable”, produciendo así “una cómica contradicción con la realidad efectiva”⁴⁷ del mundo. Y, sin

⁴⁵ *Phänomenologie des Geistes*, en *Werke in zwanzig Bänden*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, III, 283; *Fenomenología del espíritu*, trad. esp. de W. Roces, México, FCE, 1966, p. 224

⁴⁶ *Ibíd.*, 290 : Fen., 229-230.

⁴⁷ *Vorlesungen über die Ästhetik*, en *Werke in zwanzig Bänden*, op. cit., 1970, XIV, 217-8; *Lecciones sobre la estética*, trad. esp. de A. Brotons, Barcelona, Akal, 2007, pp. 433-4.

embargo, pese a esta comicidad, su héroe no rebaja, a su juicio, la dignidad de su actitud:

Pero, no obstante esta aberración cómica, en *Don Quijote* se contiene enteramente lo que antes celebráramos en Shakespeare. También Cervantes ha hecho de su héroe una naturaleza originariamente noble, dotada de múltiples dones espirituales, que al mismo tiempo siempre nos interesa verdaderamente. Don Quijote es en su desatino un ánimo perfectamente seguro de sí mismo y de su causa (...) y esta autocerteza respecto a lo fundamental de su designio se adorna de modo grandioso y genial con los más raros dones del carácter.⁴⁸

Una resonancia de esta confrontación por el *Quijote* en el litigio entre Ilustración y Romanticismo, tardía pero vigorosa, alcanzó a España con motivo del tercer centenario de la obra. Miguel de Unamuno recrea con inusitada fuerza la tradición romántica en la clave existencial del agonismo quijotesco entre el reino inmarcesible de la idealidad, --la libertad, la justicia, la belleza y el amor a la gloria—y la prosa utilitaria del mundo. Vuelve el rostro noble del caballero de la fe y de la virtud, que en su desnuda voluntad se empeña por espiritualizar el mundo, con una propuesta de humanismo trágico-heroico;⁴⁹ un don Quijote poeta, a la vez activo y contemplativo, que se erige contra la *Kultur* moderna de la ciencia y la técnica, el progreso y el bienestar, porque en su voluntad de no-morir cree en la fuerza liberadora del espíritu; un héroe, en fin, que nunca puede ser derrotado porque ya de antemano ha elegido la derrota y cobra fuerzas en ella, como Anteo en contacto con la tierra-madre.

Ortega y Gasset, por el contrario, pensando a la contra de las *revêries* de Unamuno y en continuidad con la línea ilustrada y hegeliana, cree que en el *Quijote* se lleva a cabo una crítica irónica a los héroes del esfuerzo puro, que solo conducen a la melancolía, denuncia el dualismo entre el idealismo abstracto y el crudo realismo, del que sólo puede surgir un morboso conflicto de funestas consecuencias, pues “si la idea triunfa, la materialidad queda suplantada y vivimos alucinados. Y si la materialidad se impone y penetrando el vaho de la idea reabsorbe a ésta, vivimos desilusionados”.⁵⁰ Y, pondera, finalmente, el régimen de equilibrio entre cultura y vida, que nos propone Cervantes en el *Quijote*, para no vivir ni alucinados ni desmoralizados.

⁴⁸ *Ästhetik*, XIV, 218; trad. esp. cit., 434

⁴⁹ Véase mi libro *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, Trotta, Madrid, 1996, especialmente el capítulo 7º “La voluntad heroica”, pp. 311-371.

⁵⁰ *Meditaciones del Quijote*, en *Obras Completas*, Madrid, Revista. de Occidente, 1966, I, 386.

4. “¿Es el Quijote solo una bufonada?”

Tras exponer esta confrontación ideológica en sus rasgos generales, nos sentimos remitidos al fondo de la cuestión en aquella pregunta de Herman Cohen: “¿es por ventura el *Quijote* solo una bufonada?”-, que Ortega eligió como lema en el frontispicio de sus *Meditaciones*, dejándola sin aclarar. Pero, si se analiza el contexto de la cita se revela la intencionalidad de Cohen al hacerse esta pregunta y se nos da una indicación de marcha. Dice así el párrafo íntegro al que pertenece la cita:

Entre las virtudes mismas hay contienda. Esta es la tragedia, para la que se debe buscar una catársis. Hay una vieja sentencia: *summum ius, summa iniuria*. Esto no solo vale del derecho, sino quizás también de la justicia. Y la sabiduría, ¿no se vuelve presunción cuando no es consciente de sus límites? ¿Y es por ventura el *Quijote* solo una bufonada? ¿O es Aristófanes un autor de burlas, en tanto que engancha la tragedia bajo la máscara cómica?. Platón nos ha mostrado también aquí el camino correcto, en la medida en que en la noche profunda, cuando todos se daban a la bebida y estaban adormilados, le hace decir a Sócrates que solo el poeta trágico es también autor de comedias.⁵¹

Platón no volvió sobre ello en otro lugar, pero es posible conjeturar lo que Sócrates podría haberles argumentado a favor de su tesis, a saber, que los contrarios están enlazados polarmente, y quien sabe del género a que pertenecen, puede dar cuenta de ellos, como, según Aristóteles, el que tiene la ciencia de algo puede justificar la verdad de una proposición y denunciar el error contrario. Análogamente, dado que la *téchne* es un saber hacer, quien domina un arte puede ejecutar los contrarios bajo un mismo género, porque conoce la razón de su oposición. De ahí que quien domina lo trágico sea capaz, por inversión de la fórmula, de realizar lo cómico. Ambos están unidos como hermanos siameses por la espalda. La alta comedia envuelve un fondo trágico, que en un punto crítico se ha echado a perder y, por tanto, se invierte en su contrario. Como la tragedia conlleva en sombra su contrafigura cómica, y ya se ha hecho la observación de que si a la estatua de Laocoonte se le quitan las serpientes, su lucha parece un bostezo. Esta transformación por inversión se da también entre los caracteres mediante la bipolaridad de los afectos. Como recuerda Kierkegaard, “los psicólogos constatan que el melancólico posee un insuperable sentido del humor, que el lujurioso suele ser el más idílico, que con frecuencia el disoluto no carece del sentido moral más agudo y, finalmente, que el escéptico es en la mayoría de los casos un espíritu religioso”.⁵² ¿No será Cervantes un melancólico con sentido del humor? ¿A

⁵¹ *Die Ethik des reinen Willens*, Berlin, B. Cassirer, 1904, p. 461. La cita de Platón al final del *Symposium* dice textualmente: “Sócrates les obligaba a reconocer que era cosa del mismo hombre saber componer comedia y tragedia, y que quien con arte es autor de tragedias lo es también de comedias” (223d).

⁵² *Diapsálmata*, pr. 8º, en *Estudios estéticos*, Madrid, Guadarrama, 1969, I,62.

qué debe su melancolía? ¿Pero tiene acaso Cervantes un genio trágico?. Creo que el encasillamiento habitual del genio cervantino en el género cómico no le hace entera justicia. *Numancia* es una excelente obra trágica, con *páthos* heroico espartano, que admiraron los románticos y fue capaz de inspirar a Fichte en sus *Discursos a la nación alemana*. Como son trágicas algunas novelas ejemplares. En *La Galatea*, se encuentra un áspid en la flor más bella de la lírica del amor, como un signo de que también la muerte habita en la Arcadia. Incluso en el *Quijote*, es trágico el episodio pastoril del entierro de Crisóstomo, como lo es asimismo la novela intercalada *El curioso impertinente*, a cuyo protagonista una malsana curiosidad precipita en la destrucción de su vida conyugal y hasta de su propia vida. Y no deja de tener un aire trágico la muerte del hidalgo manchego a causa del “desabrimiento y la melancolía”, pese a haber recobrado la razón. Por eso, pese a sus delirios y extravíos, sentimos por él una viva simpatía. Tampoco se puede afirmar categóricamente que Cervantes se estimara especialmente a sí mismo como autor cómico. En *Viaje del Parnaso* se presenta a esta luz porque en ella era reconocido socialmente su prestigio, pero esto no significa que esa consideración valiera también para él en el fuero interno. Y en cuanto a la anécdota (tal vez fictiva), que cuenta en el *Prólogo* del *Persiles* de que yendo de camino de Esquivias a Madrid, lo alcanzó un estudiante que al descubrir que era Cervantes se echó abajo de su cabalgadura y se deshizo en elogios, llamándolo “el famoso todo, el escritor alegre, el regocijo” de las musas”, su reacción, tal vez por cortesía o tal vez por discrepancia, no deja de resultar distante:

--Ese es un error donde han caído muchos aficionados ignorantes. Yo, señor, soy Cervantes, pero no el regocijo de las Musas, ni ninguna de las demás baratijas que ha dicho. Vuestra merced vuelva a cobrar su burra y caminemos en buena conversación lo poco que nos falta del camino.⁵³

Para Anthony Close, Cervantes cita el elogio del estudiante, “porque deseaba que fuese su epitafio literario”,⁵⁴ para mí se trata de una ironía más cervantina a cuenta de sí mismo, quizás porque en verdad no le satisfacía enteramente su fama como autor cómico. Sea de ello lo que fuere, y volviendo a la cita de Cohen, ¿qué tragicidad se esconde en el *Quijote* para que no sea solo una bufonada?. Al igual que la sabiduría que desconoce sus límites resulta insensata, la pura y abstracta idealidad del héroe, en su extremo rigor, se vuelve delirio y le impide una confrontación con la realidad. El ideal inmarcesible de su exigencia no se conforma en una idea o proyecto, susceptible de ser llevado a cabo en el

⁵³ *Obras Completas*, ed. de J.C. Peinado, Madrid, Cátedra, 2005, II, 55.

⁵⁴ *La concepción romántica del Quijote*, *op. cit.*, 18.

curso del mundo, en una praxis ardua pero posible. Ya nos advirtió Goethe del proceso de esta inversión cómica de lo ideal:

La idea, cuando entra en su aparecer, excita siempre aprehensión, miedo, perplejidad, resistencias, contra lo que el hombre en alguna medidas toma postura. (Pero cuando) la idea entra inmediatamente en el aparecer, en tanto *que no es trágica y obra auténticamente*, es tomada necesariamente por delirio, y para ello y en ello embrolla, se pierde también a sí misma porque no sabe mantener su alta pureza; incluso la vasija, en que se manifiesta, se va a pique justamente cuando quiere afirmar esta alta pureza (...) En la medida en que la idea aparece fantásticamente, ya no tiene ningún valor; de ahí también que lo fantástico, lo que perece en la realidad efectiva, no suscita compasión, sino risa, porque provoca relaciones cómicas, que resultan afortunadas para la risueña malevolencia (...) Lo más logrado de este género es *don Quijote* de Cervantes.⁵⁵

Lo auténticamente trágico, según Goethe, está en la idea que obra porque lucha, esto es, la idea que entra en verdadera colisión con la realidad, para vencer o ser vencida. Pero el *Quijote* no representa efectivamente, como pretende Schelling, la lucha de lo ideal contra lo real, sino el gesto indeterminado y vacío de una lucha, que nunca comienza de veras. Paradójicamente, su tragicidad de segundo grado consiste en que su extrema idealidad es tan abstracta y pura que le hace delirar y no acierta con la realidad, con la que tiene que batirse. Admiramos su noble intención y su buen corazón, el ardor de su empeño, la constancia de su esfuerzo, la generosidad de su sacrificio por lo ideal, pero ¡ay! nos desconcierta que sus afanes y esfuerzos se agoten en gesticulación y sus discursos sepan a retórica de predicador. En este punto delirante, todo el fondo trágico de su heroicidad se invierte en ridículo. Podríamos decir que el héroe es generoso en su esfuerzo, pero tiene “estrechez” de alma o de mente, según Lukács, a causa de su obsesión dominante:

Lo demónico del estrechamiento del alma es lo demónico del idealismo abstracto. Es el espíritu obligado a emprender el camino directo, totalmente recto, hacia la realización del ideal; el espíritu que olvida, con demónica ceguera, toda distancia entre ideal e idea, entre psique y alma, el espíritu que con la fe más auténtica e inmovible, infiere del deber-ser la idea de su existencia necesaria y experimenta como hechizo la falta de su correspondencia con la realidad.⁵⁶

Visto a esta luz, el *Quijote* no es una obra puramente trágica ni tampoco enteramente cómica, sino tragicómica en esa paradójica mixtura de la vida humana, que es ideal y delirio, aspiración y declive, arrojo y cobardía, arrogancia y desvanecimiento. Ciertamente épica cómica/burlesca, pero por lo mismo obra de fondo trágico invertido o comedia con sabor amargo. No, por casualidad, la obra que más

⁵⁵ *Cervantes in Seine Werke nach deutschen Urtheilen*, ed. de E. Dorer, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁶ *Teoría de la novela*, *op. cit.*, 363

directamente influyó en Cervantes fue, como ha señalado Menéndez Pelayo, la *Celestina*, de la que dice Fernando de Rojas en el Prólogo: “Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí por medio la porfía y llamela tragicomedia”.⁵⁷ Esta mezcla de lo ideal, ya sea épico o trágico, y lo real, ya sórdido o ya cómico, abre el lugar literario donde se expone la vida humana en todos sus registros. Y además, “¿qué hay de grave, si se puede saber —dice Lessing— en mezclar los géneros?. En los manuales que los clasifiquen con toda la precisión que puedan, pero cuando un genio, obedeciendo a propósitos más elevados, haga confluír varios de ellos en una misma obra, hay que olvidarse de los manuales y examinar únicamente si estos propósitos se han cumplido en ella”.⁵⁸ Lessing pensaba en Eurípides, pero lo mismo podría haber dicho a propósito de Shakespeare o Cervantes, a los que había emparejado la modernidad. Ahora bien, en la mezcla, para que no sea caótica y disparatada tiene que darse un punto de reversión, de trueque interno donde lo épico-trágico, en su extremo delirante, se traspasa a lo cómico, e inversamente, lo cómico, esto es, el defecto que nos hace reír, puede volverse trágico por la ruina implícita que puede provocar. Al igual que hay una seriedad a destiempo y contratiempo que desata la risa, hay una risa que se hiela en los labios cuando se descubre que el burlado es uno mismo, el hombre serio, mirándose en un espejo esperpéntico. En lo sucesivo, el arte de novelar no podrá renunciar a la disparidad esencial de estos acordes que resuenan alternativamente en toda vida y constituyen su íntima y ambigua melodía.

5. La tragicomedia del héroe ambiguo

Lo característico de esta tragicomedia cervantina es que corresponde al nacimiento del sujeto moderno. El *Quijote* constituye, a mi juicio, la gran obertura literaria de la modernidad, en la frontera entre el Renacimiento y el Barroco, cuando decrecen los fervores del Humanismo y ya invaden la escena las primeras sombras de la Contrarreforma, en un intermedio crítico, que apunta hacia una primera Ilustración. Si el *Quijote* es el origen de la novela moderna se debe a que en esta obra se lleva a cabo la autoconstitución práctica del yo en cuanto sujeto activo de la propia vida y artífice de su mundo. El genio de Cervantes ha acertado a crear el símbolo poético correspondiente al principio de la subjetividad moderna, en la figura de un personaje de doble rostro, un “loco entreverado”, que, al margen de convenciones y presiones sociales, de prejuicios de casta y de religión, se atreve a determinar libérrimamente el sentido de su vida. La libertad autocreativa de los modernos, que enunciaron los humanistas del Renacimiento, encuentra, al cabo, el héroe literario que encarne su

⁵⁷ *La Celestina*, Madrid, RAE, 2011, p. 21.

⁵⁸ *Crítica y dramaturgia*, Castellón, Ellago, 2007, pp. 131-132.

aventura, fuera del mundo mítico de la épica, aun cuando sueñe en resucitarlo, y de camino hacia el mundo turbio y complejo de la historia individual. Cervantes es renacentista en las premisas existenciales de que parte la experiencia de la libertad moderna, como ha demostrado inequívocamente Américo Castro,⁵⁹ pero pisa ya el espacio barroco del laberinto del mundo, hecho ya teatro y representación, donde es preciso discernir la realidad de la apariencia, aprender de los propios errores y asegurarse de sí mismo contra la doble asechanza del encantamiento y el desencanto. El héroe ya no puede descansar en una esencialidad ética, pues ha entrado en crisis la totalidad de sentido, propia del universo épico, y no tiene más remedio que atenerse a sus propias fuerzas, para buscar y ensayar una individualidad problemática. De ahí que se embarque en la elección de un *dáimon* personal o vocación, lo ponga a prueba en el yunque de las diversas circunstancias, adonde le lleva su aventura, y trate de asegurar, en contacto con los otros, su propia identidad. No es, pues, extraño encontrar en su historia los rasgos característicos del sujeto moderno: el yo como autoconciencia volitiva, la autoestima de la propia dignidad, la forja de una individualidad señera, el mérito del esfuerzo y la virtud. A veces tenemos la impresión de que el símbolo de don Quijote, gracias a su potencia significativa, en cierto modo profetiza, como sugería Nicolás Díaz de Benjumea, los caminos de la libertad moderna, según ha mostrado luego la historia efectual de la obra. Tampoco podía faltar en la historia la experiencia del desengaño, tan característica del Barroco, “sacando de todo —decía Baltasar Gracián—o la miel del gustoso provecho o la cera para la luz del desengaño”.⁶⁰ Y con ello, el reconocimiento final del error, ya sea intelectual o moral, como preludio de la novela formativa (*Bildungsroman*).

El sentido argumental del *Quijote*, que da unidad interna a toda la obra, es, en efecto, la historia de un des-engaño que le lleva desde el entusiasmo heroico de primera hora hasta la letal melancolía, para descubrir al fin, tras la frustración del primer intento autocreativo, el verdadero rostro del hombre. Al comienzo, este empeño poético de autoinvención de sí constituye su locura. El hidalgo se elige a sí mismo en una vocación, la de caballero andante,— desfacedor de entuertos y agravios y ministro de la justicia de Dios—, y se identifica plenamente con el contenido ético de esta vocación, pretendiendo realizarla y realizarse, imponiendo la ley de su corazón al mundo. Llamo entusiasmo heroico, según la caracterización platónica de la manía divina (*Fedro*, 244a-245c), a esta entrega incondicional del yo a su vocación, en la medida en que contiene una ley absoluta de valor, un bien en sí, que hay que obrar en el

⁵⁹ *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Madrid, Trotta, 2002, pp. 561-601.

⁶⁰ *El Discreto*, parágrafo xxv.

mundo. Creo que los románticos acertaron a ver el alcance simbólico del personaje, a la par que reconocieron la seriedad de su actitud y la dignidad de sus ideales. Su locura encerraba aquellas otras razones del corazón, que diría Pascal, que superan a la razón misma. Esta es la condición fundamental para que haya entusiasmo. Ciertamente hay, en primer plano, una presencia de disparatadas quimeras, que se prestan al ridículo, pero en medio de la hojarasca y recubierto por ella se encuentra un núcleo noble y elevado, que tiene que ver con la utopía de la edad dorada, donde se abrevan los sueños de gloria de don Quijote.⁶¹ Los románticos supieron descubrir el aura poética, que nimba su figura en el entusiasmo heroico, y por eso creyeron que tiene un fondo épico-trágico porque lucha contra el mundo material, en la primera parte de la obra, y, en la segunda, ya probado caballero, ha de sufrir las burlas de una realidad mistificada para engañarle.⁶² Pero en la creencia de que todo lo que provoca el entusiasmo, cuando es noble y bello, no podría degenerar, no acertaron a ver el instante peligroso, en que delira el idealismo más acendrado. Es cierto que héroe cervantino se quiere y se sabe libre, capaz por tanto de nacer de sí y por sí mismo. Sin embargo, hay varios peligros que acechan a la libertad del sujeto moderno en su misma cuna nacimiento, como al hidalgo manchego, hasta el punto de hacerlo delirar: uno, la pretensión absolutista de su actitud que le lleva a la arrogancia y la des-mesura; otro, como ya se ha indicado, el carácter abstracto, atemporal, de su idealismo, que sobrevuela el mundo, no acertándolo a ver, y no menos el rigor subjetivo de su convicción interna sin matices ni contrastes. Son los riesgos inherentes al idealismo ético con que se abre la edad moderna.

Ahora bien, la *hybris* del héroe necesita de una larga terapia de desengaño para librarse del maleficio de una libertad abstracta en su arrogante omnipotencia sobre el mundo. La locura de don Quijote envuelve, por tanto, un error intelectual y moral, que reclama una purga o purificación ascética, a través del proceso de burlas y fracasos, que Cervantes inflige a su criatura, punzando críticamente sus ideales y humillando su actitud soberbia y presuntuosa. En éste vórtice del desengaño, clave para la comprensión del argumento, acertó la lectura ilustrada, viendo en el *Quijote* la semilla de un racionalismo bien templado. Pero por no tomar demasiado en serio su idealismo, tampoco pudieron captar toda la envergadura y profundidad de su desengaño, que había de precipitarle en un desabrimiento y melancolía, que lo llevan a la muerte. Des-engañarse de una quimera tiene poco valor de rectificación; sí lo tiene, en cambio, si se trata del des-engaño de un mundo valioso, para el que ya

⁶¹ Véase J.A. Maravall, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2005, especialmente el capítulo iv: "El humanismo de las armas", pp. 133-172,

⁶² F.W. Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst*, op. cit., 323-4

ha pasado su hora histórica. Ambas lecturas, la romántica y la ilustrada, están, pues, bien fundadas en la historia cervantina; vendrían a ser como la doble faz del héroe ambiguo, --el héroe entusiasta y el héroe ridículo --, como un dios Jano o los Silenos de Alcibíades, que recuerda Erasmo,⁶³ o a modo de un medallón con estos rostros grabados en su anverso y reverso, de modo que cuando una de estas caras nos obsesiona, o nos hastía su imagen fija, o nos aburre o irrita en su simplificación, ya sea porque el rostro ridículo amenaza con tragarse toda la vida en un horrible bostezo, o ya sea porque el entusiasmo invariable nos precipita en el delirio, basta con darle vuelta para ver la otra, y así está siempre asegurado el ejercicio de la ironía a doble banda, como lo ejecutó Cervantes.

Claro que cabe una tercera suerte, encontrar en la sátira un ácido corrosivo, capaz de borrar las efigies en una plana nulidad, pero entonces se corre el riesgo de perder el mismo medallón. Si el entusiasmo no tiene por qué ser épico, su desengaño tampoco es de por sí trágico, pues encierra la posibilidad de un cambio de rumbo y orientación, y ofrece, a la par, la ocasión para realizar la libertad a la medida de lo posible y lo ajustado a la condición humana. Pero el desengaño conduce también a la melancolía, que acompaña al entusiasmo heroico, como su sombra implícita o su reverso, y ésta puede llegar a ser tan intensa y profunda que se vuelva mortal. Subrayar este nódulo de la historia ha sido propio de una tercera lectura que, a través de la “sátira de todo entusiasmo”, como dice Heine, se abre a la acedia existencial con su fondo nihilista, donde sólo cabe el salto mortal (Kierkegaard) o la nada (Nietzsche). Quizás este dilema, ya en el lecho de muerte de Alonso Quijano, sea la última sugestión, que nos reserva el *Quijote*. Pero más allá de estas tres lecturas, es innegable que aun cuando el desengaño, y su desabrimiento, le cueste la vida a don Quijote, le hace recobrar al hidalgo la luz de la razón. Esto era, al cabo, el sentido implícito en su historia. El desengaño no le sirve a don Quijote para ensayar otra vida, sino para que Alonso Quijano, el bueno, pueda asumir estoicamente su derrota. Como dijera Sancho a la vuelta a la aldea,

--Abre los brazos y recibe también a tu hijo don Quijote, que si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo, que según él me ha ficho, es el mayor vencimiento que desearse puede (2Q,lxxii).

Se me dirá: ¿ para qué ya? La respuesta, del lado acá de la muerte, solo puede ser: para sentirse, al fin, en realidad consigo mismo, reconciliado con el mundo, derrotados sus sueños, pero íntegra la virtud del

⁶³ “Nadie ignora que todas las cosas humanas, como loas Silenos de Alcibíades, tienen dos caras totalmente diferentes. Lo que a primera vista es, como si dijéramos muerte, visto desde dentro es vida, y viceversa, la vida es muerte (...) En suma que si abres el silen o, de repente, quedarán cambiadas todas las cosas” (*Elogio de la locura*, pr. 29, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p.68).

hombre. En esto discrepo abiertamente de Hegel: el ánimo esforzado del héroe, si se ha afanado por nobles ideales e intenciones, no se desvanece en la nada, pues engendra su carácter moral. Si la locura había producido la conversión del hidalgo en héroe, es el desengaño el que consuma la otra conversión definitiva del héroe en el hombre “Lo heroico –escribe J.A. Maravall-- es una condición interna y total de la persona, el concepto ha trascendido de la esfera de las actividades bélicas y se aplica a todo trabajo o esfuerzo de elevada tensión ética”.⁶⁴ En esto consiste propiamente el humanismo cervantino: en la proclama de que han muerto los héroes y solo queda el hombre; el heroísmo del hombre a secas, que ya no puede ampararse en ideales utópicos inaccesibles. He aquí, a mi juicio, la lección última de esta obra, no la de don Quijote, sino la de Cervantes, que quería librarse de su melancolía con las bromas y burlas gastadas a su héroe, y en verdad administradas en carne viva, en su propia persona. El antídoto único al entusiasmo y a la melancolía, que son al cabo los opuestos de un mismo morbo, se llama el buen humor. La de-conversión de la locura, bien templada por el humor de Cervantes, es, en suma, el buen sentido, conjuntamente instinto de socialidad, voluntad de comunicación con el otro y juicio reflexivo elaborado en común. El buen humor, además, disipa la melancolía, a la par que nos reconcilia con la finitud y la vida, evitando los extremos morbosos de difamarla o de exaltarla, como hacen respectivamente el melancólico y el entusiasta. El *Quijote*, la tragicomedia del héroe ambiguo, es ciertamente una obra de desengaño, pero con ironía y buen humor, y por eso mismo, liberadora.

Madrid, Instituto de España
a uno de junio de 2016.

⁶⁴ *Utopía y contrautopía en el Quijote, op. cit.*, 153.