DON QUIJOTE, O LA VIDA COMO OBRA DE ARTE

POR

JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE

I

El hombre fue creado a imagen de Dios, hecho del que nunca ha podido (o querido) olvidarse del todo. Aun en sus momentos de ateísmo más rabioso, el hombre no se ha preocupado tanto con la negación de Dios como con el hecho de emplazarse él en lugar de Dios. Y el acto de suplantar es una forma más o menos solapada, y más o menos consciente, de la imitación. Así, pues, el hombre ha necesitado siempre de modelos para sus acciones, y aun para sus aspiraciones, modelos que, en el peor de los casos y cuando las cosas van mal, le servirán de excusa o de cabeza de turco. La historia nos demuestra como de tristísima evidencia el hecho de que la capa de la emulación ha cubierto al parigual vicios y virtudes, sonadas hazañas e infames traiciones.

En este sentido, el hombre ha usado y abusado de la literatura como modelo de vida. El uso apropiado de la literatura, dentro de mi contexto de hoy, se halla en la zona amplia y general de la literatura devota, con la familiar *Imitación de Cristo* como modelo descollante. El abuso se produce cuando la imitación de la literatura en la vida se ve como un fin en sí mismo, sin la posible redención de un propósito trascendente. Me apresuro a agregar que la zona de deslindes entre uso y abuso es vaga e imprecisa, porque ocurre que la mayoría de los mortales vivimos una existencia centáurica, en la que adobamos hecho y ficción, realidad y ensueño. Todos los lectores del delicioso cuento de James Thurber, *The Secret Life of Walter Mitty,* saben muy bien que el protagonista vive en un error, pero ¿cuántos de esos lectores acertarán con el punto de origen de dicho error?

Mi tema se refiere al arquetipo de todos los Walter Mittys habidos y por haber en este mundo, a un hombre que erigió a su imaginación en credo, a un hombre que hizo de la ficción la razón de su vida, a un hombre, en fin, con cuya vida se urdió la primera novela moderna y la más grande de todos los tiempos. El tema que me propongo abordar es cómo Don Quijote elevó su vida al nivel del arte, con gesto de olímpico desdén hacia la prosaica realidad. Y al impulsarle hacia dicha supera-

ción, su creador reveló para siempre esa taracea tenue y delicada que forma, de manera casi paradójica, la mezcla inextricable de realidad y ficción que llamamos vida.

El propio comienzo de la novela indica bien a las claras cuál será el nuevo sistema de coordenadas que Cervantes postula entre vida y literatura. Es un comienzo clásico, sin desperdicio:

> En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero...

La memoria de todos atesora el resto de la descripción. Son admirables la riqueza y variedad de detalles del retrato, que enumera y acumula rocín, galgo, olla, salpicón, lentejas, pantuflos, y mucho más. El cúmulo de detalles nos lanza irresistiblemente por la pendiente de lo que ahora llamaríamos realismo literario, pero en esa carrera perdemos de vista un hecho importantísimo: la magia verbal y palabrera del autor nos está dando sólo la exterioridad del hidalgo de marras. Los detalles amontonados son cabalmente adjetivos, pues no nos dicen nada acerca de la sustancia del hombre. Son sólo una serie de circunstancias, sin un *yo* que las ordene, para recordar una fórmula ya famosa. El puntillismo descriptivo de que se hace gala en este pasaje nos da la silueta de un hombre acerca de quien, en sustancia, sabemos poco y nada.

En primer lugar, el autor voluntariosamente evita darnos el nombre de ese «lugar de la Mancha». Y cabe recordar que a la geografía siempre se le ha atribuido un fuerte determinismo sobre el ser humano. No es cuestión ahora de meternos en averiguaciones científicas o seudocientíficas, al respecto, baste recordar que Martín Fierro es tan inimaginable fuera de la Pampa como Zalacaín el Aventurero lo es fuera de Euskalerria, y que los personajes de las novelas de William Faulkner se morirían por falta de oxígeno en cualquier atmósfera que no fuese la de su mítico Sur. El tema es muy hondo para meterme en él ahora, pero es evidente que, en la literatura al menos, el lugar de nacimiento ha sido entendido como una forma de determinar la conducta del personaje.

En segundo lugar, Cervantes rehúsa, en diversas oportunidades, darle un nombre concreto a su protagonista. Como dice en el pasaje que sigue al ya citado:

> Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana.

Y al final de la novela no se le llama por ninguna de estas posibilidades, sino por una cuarta: Quijano. Ahora bien, en la tradición judeocristiana siempre se ha creído que el nombre personal posee una cierta cualidad mística que capta algún aspecto de la esencia de esa persona. De allí la importancia que tenía el cambio de nombre en la vida del individuo, y que tiene todavía, en casos particulares, como la vida religiosa. Nadie puede confundir a Saulo de Tarso con San Pablo, o bien a Jacob con Israel, y sin embargo son la mismísima persona, aunque con un nuevo norte en la vida. Ha habido un cambio esencial en la personalidad, y esto ha provocado una nueva orientación vital, y todo ello se expresa por un cambio de nombres. Esto se emula, y en forma muy deliberada, en el *Quijote,* donde conocemos al protagonista por una variedad de nombres, después que él se ha inventado el propio de Don Quijote, y se lo ha conferido en acto de autobautismo. El Caballero de la Triste Figura no es el mismo que el Caballero de los Leones, y el pastor Quijotiz es producto de una reorientación vital del protagonista, que culmina en un último acto de autobautismo cara ya a la muerte: Alonso Quijano el Bueno. Pero tampoco es ésta la ocasión de meterse más a fondo en el problema de la polionomasia, acerca del cual ya dijo bastante Leo Spitzer, y también yo, en otra oportunidad.

El aspecto que quiero subrayar en este momento con respecto a los nombres es doble: en primer lugar, se creía tradicionalmente que el nombre de una persona o cosa tenía una cierta cualidad definitoria. En forma característica, la Escolástica generalizó el principio y le dio rango de axioma: *Nomina sunt consequentia rerum.* En segundo lugar, nuestro protagonista es un hidalgo sin nombre. Este último aspecto es realmente extraordinario, puesto que un noble sin nombre es algo inconcebible, y esto por la sencilla razón de que es una cabal contradicción de términos, dado que la primera cualidad de la nobleza es el linaje, vale decir, la historia del nombre familiar. Y ahora se puede resumir lo expuesto hasta aquí en las siguientes palabras: el protagonista del *Quijote* se nos presenta *sin* el milenario determinismo de sangre, familia y tradiciones.

Esto es de capital importancia, porque las novelas escritas con anterioridad a Cervantes echaban sus cimientos precisamente sobre este tipo de determinismo, muy en particular la novela caballeresca y la novela picaresca. Los protagonistas de estos tipos de novela eran como eran porque no podían ser de otra manera. El lugar de nacimiento, el nombre, la familia, la sangre, las tradiciones, los conformaban *a nativitate.* Tomemos, por vía de ejemplo, la primera novela caballeresca española, el *Amadís de Gaula:* en ella el protagonista es hijo de la her-

mosísima princesa Elisena y del muy valiente rey Perión de Gaula, y nieto del rey de Bretaña. Con estos antecedentes, al lector no le puede caber la más mínima duda de que Amadís estaba predestinado a ser el héroe perfecto. O bien, como contrapartida, tomemos al protagonista de la primera novela picaresca española, el *Lazarillo de Tormes* (haré la salvedad de que A. A. Parker, en su excelente libro sobre el género no le considera novela picaresca): Lázaro nace cerca de Salamanca, hijo de un molinero ladrón y de una mujer que se amanceba con un negro esclavo a la muerte de su marido. Es fácil ver que el niño estaba predeterminado para ser un pícaro redomado. Y para estrechar un poco más este primer asedio al problema: tan inconcebible resulta un *Amadís de Tormes* como un *Lazarillo de Gaula,* a tal punto la magia del determinismo geográfico gravita sobre nuestra imaginación de lectores.

Hora es de notar que son precisamente esos factores que determinaron el sino de Amadís o de Lázaro los que brillan por su ausencia en nuestro caso. En comparación con estos dos protagonistas, el nuestro aparece como un nuevo Adán, exento de toda ligazón, con algo anterior a él, sin pasado que le pudiese reclamar como suyo, sin nombre siquiera que pudiese en alguna forma fijar cierto aspecto de su personalidad. Las implicaciones literarias de esta nueva actitud son prodigiosas. En el primer caso, en la literatura de ficción hasta entonces escrita, el personaje estaba inmovilizado en una situación de vida: el caballero como caballero, el pastor como pastor y el pícaro como pícaro. Así, por ejemplo, la novela picaresca se termina cuando el pícaro se arrepiente, y se torna, en consecuencia, en otro distinto al que era. Estos personajes, en cuanto materia de la narración, estaban efectivamente fosilizados en una situación de vida.

En el otro caso, en la novela de Cervantes, la vida es opción, de manera radical, una opción continua y a veces torturante entre diversas posibilidades. Por todo ello es que a la silueta del protagonista se le han recortado con cuidado todos aquellos factores que hubiesen podido coartar su libre elección. Las ubérrimas posibilidades de la vida son suyas, para poder escoger libremente entre ellas, al socaire de la geografía, la onomástica, la familia o cualquier otra traba restrictiva.

Porque, si bien se considera, el protagonista tiene, desde el mismo comienzo de la novela, múltiples posibilidades a escoger. Obsérvese que apenas el protagonista empieza a desvariar con la lectura de sus libros de caballerías, se entusiasma de tal manera con «aquella inacabable aventura», que

> muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra, como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran.

Es evidente que el protagonista tiene ya, desde que pisa la escena, una triple opción: seguir la vida vegetativa de un hidalguete de aldea, con sus pantuflos y palominos, o hacerse escritor, o hacerse caballero andante. El voluntarioso abandono de la vida vegetativa implica una indeclinable renuncia a ese pasado suyo que no conoceremos jamás. Esto, a su vez, implica un corte total con las formas tradicionales de la novela. El hacerse caballero andante, posibilidad la más inverosímil de todas, es la cabal expresión de su absoluta libertad de escoger. ¿Y el hacerse escritor?

Observemos que esta última opción queda posibilitada sólo *después* de que el protagonista ha enloquecido: es su desvarío el que lo inclina a hacerse novelista y a ensartar imaginadas aventuras. Pero ésta es, precisamente, la tarea a que está abocado Cervantes, en perfecta sincronía con las posibilidades vitales abiertas a su protagonista. Cervantes está imaginando ensartar aventuras al unísono con los desvaríos literarios de su ya enloquecido protagonista. Es lícito suponer entonces que tan loco está el autor como el personaje. Y esto no va de chirigota. Al contrario, muy en serio. Debemos entender que esta deliciosa ironía es la más entrañable forma de crear esa casi divina proporción de semejanza entre creador y criatura:

> Para mí sola nació Don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno,

dirá Cervantes al dejar la pluma. Y esa proporción de semejanza es la que libera, enaltece y dignifica a la criatura, con máxima carga de efectividad actuante. Y la adquisición de dignidad presupone, consecuentemente, la adquisición de voluntad, de querer ser él y no otro, o sea la opción vital segura y firme.

Y así el protagonista escoge, firme y seguramente, y lo que decide ser es Don Quijote de la Mancha, un caballero andante. (Observemos, de pasada, que Don Quijote *se llama* a sí mismo «de la Mancha»; a Amadís y a Lázaro *les llaman* de Gaula, de Tormes. Autodeterminación, por un lado; determinismo, por el otro). La mente de nuestro héroe está repleta de modelos que él decide imitar, con el fin de aproximar su vida lo más posible a la cima de perfección dentro del destino optado. En suma, desde el momento de su autobautismo Don Quijote ha decidido, en forma implícita, al menos, hacer de su vida una obra de arte. El mundo en que él aspira a vivir es un mundo de arte (en su caso, de libros), y, por lo tanto, toda la prosa vil del vivir diario debe transmutarse en su equivalente poético, si aspira a tener un puesto en el nuevo orbe recién creado. Y así, comienza con su propio caballo, que no podrá permanecer más en bendito pero antipoético anonimato, y en

consecuencia será arrastrado (patalcando, sin duda) a la plena luz del arte con el ponderoso nombre de «Rocinante».

Por lo menos desde la época en que Platón escribió su *Protágoras,* el hombre ha tratado de empinarse, suponiendo que a través de la imitación del arte le aseguraba a su vida una nueva dimensión, que se ha llamado, en los avatares de la Historia, sabiduría, virtud, fama, y muchas cosas más. Para la época del Renacimiento, este principio de la imitación de los modelos había adquirido, a su vez, una nueva dimensión, puesto que para entonces ya se daba por supuesto que el arte mismo debía imitar al arte. Para aclarar, y ser breve, citaré a Giorgio Vasari, quien en el proemio a sus *Vite dei più celebri pittori, scultori e architetti* (1551), había dado por sentado que «l'arte nostra è tutta imitazione della natura principalmente e poi, per chi da sé non può salir tanto alto, delle cose che da quelli che miglior' maestri di sé giudica sono condotte».

Pero la vieja idea de que la vida debe imitar al arte, y así convertirse, en alguna medida o forma, en una obra de arte en sí, esa idea mantenía todo su vigor. Nada más natural en una época que Jakob Burckhardt caracterizó, en su libro clásico sobre *La civilización del Renacimiento en Italia,* como la época en que se originó y tuvo máximo desarrollo el concepto del Estado como una obra de arte. Y uno no debe olvidar, como le ocurrió a Burckhardt, el papel preponderante que desempeñó el Rey Católico en la forja de este concepto. Y la plenitud del concepto, en el nivel nacional y en el nivel personal, la vino a encarnar su nieto, Carlos V, el primero y único emperador del Viejo y del Nuevo Mundo, quien en todo momento creyó firmemente en la viabilidad del concepto de la vida como obra de arte, y lo practicó con asiduidad. Son muchas las oportunidades en que su cronista Alonso de Santa Cruz alude a la conciencia artística que guiaba sus acciones, y esta cita tendrá que valer por todas:

> El fin de mi ida a Italia es para trabajar y procurar con el Papa que se celebre un general Concilio en Italia o en Alemania para desarraigar las herejías y reformar la Iglesia. Y juro, por Dios que me crió y por Cristo su Hijo que nos redimió, que ninguna cosa de este mundo tanto me atormenta como es la secta y herejía de Lutero, acerca de la cual tengo de trabajar para que los historiadores que escribieren cómo en mis tiempos se levantó puedan también escribir que con mi favor e industria se acabó.
>
> (II, 457.)

Y además, al tratar de conciliar en su vida y en su política la contradicción entre las aspiraciones medievales y las posibilidades moder-

nas, Carlos V encarnaba la verdadera esencia del ideal renacentista de armonía universal. Lo cual es otra forma de decir que Carlos V aspiró a la más noble forma de la vida como obra de arte.

II

Menciono estos hechos sólo de pasada, con el fin inmediato de proveer un telón de fondo a los ideales y a las acciones de nuestro hidalgo manchego. La práctica de Don Quijote del principio de la imitación de los modelos, y sus esfuerzos para convertir su vida en una obra de arte, están de consuno con la actitud vital de Carlos V, o con los aforismos estéticos de Giorgio Vasari. Pero es poco menos que una perogrullada decir que los problemas que confrontan a Don Quijote al tratar de ejercitar su ideal son propios e intransferibles, y nada tienen que ver con la política imperial o con la estética renacentista. En su caso se trata, más bien, de que son demasiadas y muy heterogéneas las cosas que le salen al paso como para triunfar en su empresa. Así, por ejemplo, los gigantes tienen una tendencia empecatada a convertirse en molinos de viento, o bien los airosos castillos a desplomarse al nivel de malolientes posadas.

Pero, por fin, llega un momento en que parece que todas las circunstancias se conjugan para favorecer el logro de su sueño. Me refiero al episodio de la penitencia en Sierra Morena, episodio central, en todos los respectos, según se verá, de la primera parte. En medio de la soledad de la montaña, alejado de los mundos de los demás, en íntima comunión con la naturaleza, nuestro protagonista se halla en el centro de un escenario pintiparado para levantar en vilo su vida al nivel del arte.

En parte inducido por la soledad de Sierra Morena, y en parte por razones más sutiles a las que aludiré más adelante, nuestro caballero decide imitar a Amadís de Gaula, su héroe caballeresco favorito. En cierto momento de su vida Amadís se había sentido desdeñado y hasta traicionado por su amada Oriana, y con la congoja del perfecto amador se había retirado a las fragosidades de la Peña Pobre a hacer penitencia. Esto es, precisamente, lo que emprenderá Don Quijote, mas no sólo como una emulación de conducta, sino también, y ésta es la clave, como una imitación *artística*. Como dice a su escudero:

> No sólo me trae por estas partes el deseo de hallar al loco [Cardenio, de quien trataré más adelante], cuanto el que tengo de hacer en ellas una hazaña, con que he de ganar perpetuo nombre y fama en todo lo descubierto de la Tierra; y será tal que he de echar con ella el sello a todo aquello que puede hacer perfecto y famoso a un caballero andante.
>
> (I, cap. XXV.)

A este fin de impeler su vida «a todo aquello que puede hacer perfecto y famoso a un caballero andante», o sea a convertirla en una obra de arte, Don Quijote explica con celo y detalle a su escudero la doctrina renacentista de la imitación de los modelos. Nos hallamos ante una versión muy personal de la *mimesis* aristotélica, pues en su discurso nuestro caballero mezcla de continuo la estética y la vida. Esto se hace harto evidente desde el introito de su razonamiento, que podría estar tomado de Giorgio Vasari, o de cualquier otro tratadista de arte del siglo XVI:

> Cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe.

Y la cadena de sus raciocinios la remata Don Quijote con el siguiente corolario silogístico:

> Siendo, pues, esto ansí, como lo es, hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le imitare [a Amadís] estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería.

No hay que ser muy lince para ver que Don Quijote confunde, adrede, sin duda, la imitación artística, plenamente justificada en la pintura, como él mismo nos recuerda, con la emulación de conducta. Un caballero andante normal (si los hubo) trataría de emular la conducta de Amadís, su fortaleza, sinceridad, devoción, y demás virtudes ejemplares, pero no trataría de imitar las circunstancias en que se ejecutaron los diversos actos de su vida, y en los que se desplegó tal conducta. Cuando lo que se imita no es más ya el sentido de una vida, sino también, y muy en particular, sus accidentes, nos hallamos con que el imitador quiere vivir la vida como una obra de arte.

Lo que llevó a Don Quijote a tomar esta extraordinaria decisión en plena Sierra Morena fue, según lo explica él mismo, un limpio acto de voluntad. Sus acciones, en esta coyuntura, no tienen motivación alguna, y así lo reconoce él, de manera paladina, al admitir que no tenía razón de queja alguna contra Dulcinea del Toboso, como Amadís la tuvo contra Oriana. Al enterarse de la insólita decisión de hacer penitencia que ha tomado su amo, Sancho el cuerdo exclamará:

> Paréceme a mí ... que los caballeros que lo tal ficieron fueron provocados y tuvieron causa para hacer esas necedades y penitencias; pero vuestra merced, ¿qué causa tiene para volverse loco? ¿Qué dama le ha desdeñado, o qué señales ha hallado que le den a entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro o cristiano?

A lo que replicará vivazmente su amo:

> Ahí está el punto, ... y ésa es la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias; el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que, si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?
>
> (I, cap. XXV.)

Por difícil que sea, invito al lector, a guisa de ejercicio intelectual, a olvidar, por un momento, la levedad de tono de estos discursos, y a considerar, en abstracto, las implicaciones morales del acto de Don Quijote. A todas luces, le falta en absoluto la motivación. En este lance es un puro acto de voluntad el que sustenta en vilo a toda su vida. Nada en la realidad justifica su acción, o el sesgo que le ha imprimido a su vida. En la normalidad de los casos, nuestra voluntad, guiada por nuestra conciencia, apetecerá ciertos objetivos más que otros (la fama sobre el dinero, la honradez más que el éxito, o bien quizá al revés), y entonces las reservas combinadas de nuestra vida respaldarán a nuestra voluntad a machamartillo. Pero al llegar a esta coyuntura en la carrera de nuestro caballero andante, esta relación normal ha sido puesta exactamente del revés: en vez de sustentar los objetivos de la voluntad con todas las fuerzas del vivir, la vida de Don Quijote, desasida de la realidad, se halla con el único apoyo de la voluntad. Es algo así como el acróbata de circo, que por unos instantes sustentará todo el peso de su cuerpo en precario equilibrio sobre su dedo índice.

A riesgo de subrayar lo archipotente, recordaré que en el esquema normal de las cosas el cuerpo humano es el que empuja y sustenta al dedo índice, y no al revés. De darse alguna vez esta última posibilidad, me imagino que los resultados bien podrían ser calamitosos. Todo esto es un rodeo para decir que nuestra vida íntegra está arraigada, en forma inconmovible, en el funcionamiento normal de las eternas relaciones entre sujeto y objeto. Pero con Don Quijote en Sierra Morena parece, más bien, como si su voluntad se hubiese convertido en su propio sujeto y objeto, de la misma suerte que el índice del acróbata de circo es a la vez su dedo y su sustento corporal. Nos hallamos ante un caso en que la voluntad se ha trascendido a sí misma al anular la relación normal entre sujeto y objeto.

En este momento ha ocurrido un gravísimo quebranto en el orden de la vida, porque la consecuencia insoslayable de todo lo antecedente es que ha cesado de existir la relación normal entre causa y efecto. Y el eterno juego reflexivo, de lanzadera, entre causa y efecto es lo que alumbra a nuestra conciencia, y le imparte el conocimiento de que

una causa determinada provocará un efecto específico. Esto, a su vez, es lo que da sentido, unidad y dirección a nuestras vidas.

Este quebranto de máxima gravedad en el esquema eterno de las cosas es lo que los moralistas modernos llaman *el acto gratuito.* Y con Don Quijote haciendo penitencia en Sierra Moreno nos hallamos confrontados con el primer acto gratuito de la literatura. Por primera vez, en las letras occidentales, al menos, un artista se ha lanzado a explorar los problemas y posibilidades que surgen cuando la voluntad de un hombre se convierte en su propia conciencia.

Quizá una breve excursión por la historia literaria más moderna ayudará a esclarecer algunas de las implicaciones de la acción de Don Quijote. Porque no se puede negar que la penitencia de Sierra Morena, vista desde este punto de mira, abrió la caja de Pandora que encerraba los más graves problemas morales de conducta. Debemos recordar, como punto de partida, que nuestra edad moderna ha asignado a los problemas de moral el puesto de privilegio que en épocas anteriores habían ocupado los problemas metafísicos. Y este reajuste de nuestra axiología ha provocado, en consecuencia, el replanteo en forma radical del problema del individualismo. Y el individualismo, llevado a su expresión última, exige el acto gratuito. En mi sentir, el precursor de más talla en la tarea de la compostura intelectual del individualismo fue Dostoievski, quien introdujo la idea de un hombre-Dios para reemplazar la tradicional de un Dios-hombre. Claro está que no es coincidencia alguna que desde su primera gran novela Dostoievski se aboque a explorar las honduras del acto gratuito, o sea las posibilidades y consecuencias del actuar humano en libertad absoluta. Cuando Raskolnikov asesina a la vieja prestamista en *Crimen y castigo* nos hallamos ante un acto gratuito, o al menos ésta es la forma en que Raskolnikov quiere que se interprete su acción. Y cinco años más tarde, Dostoievski volvió a la carga, y dio más prolongado asedio al problema en *Los endemoniados,* en las interminables pero profundas discusiones de Kirilov acerca de Dios, del suicidio y de una posible autoapoteosis a través de la entrega voluntaria y gratuita a la muerte.

André Gide fue un gran admirador del novelista ruso, y como testimonio nos dejó un buen libro sobre Dostoievski, aunque la obra es mejor aún como fuente de estudio acerca del propio Gide. Pero nos dejó, además, otro tipo de tributo acerca de la influencia que Dostoievski ejerció sobre él, y al «compromiso» moral de ambos con los problemas del acto gratuito. En *Les Caves du Vatican,* el protagonista, Lafcadio Wluki, es la versión que Gide da del «hombre libre», tipo humano que cuenta entre sus antepasados literarios con el Julien Sorel de Stendhal, y con el recién mencionado Kirilov de Dostoievski, y que

apunta al Meursault de Camus, de quien hablaré de inmediato. Lafcadio empuja de un tren en plena marcha a un hombre a quien no ha visto en su vida, y comete un asesinato que no le reportará beneficio alguno. Se trata de un crimen insensato, desde luego, como el de Raskolnikov, y que Lafcadio, al igual que el personaje de *Crimen y castigo,* tratará de racionalizar, en su coleto, como un acto gratuito.

En años todavía más recientes, Albert Camus, que tuvo tempranos resabios de Gide, demostró en repetidas ocasiones su propio fervor por Dostoievski, con alguno de cuyos personajes compartió una predilección por el absurdo, que el novelista francés elevó a culto y clave existencial. No es extraño, pues, que Meursault, protagonista de su novela *L'étranger,* cometa un asesinato irresponsable, acto en el que los modernos parecen haber cifrado la gratuidad, a exclusión de cualquier otro. De todas maneras, Camus tuvo la precaución de justificar ideológicamente a Meursault y su acto gratuito en *Le mythe de Sisyphe,* colección de ensayos publicada el mismo año que la novela. Y por el momento no hay necesidad de prolongar más esta breve excursión, que ha cumplido con el recorrido mínimo necesario para mis fines actuales.

Me proponía mostrar las diferencias que van del primer acto gratuito, con conciencia de tal, que registra la literatura de Occidente, a sus versiones de hogaño. La característica más evidente en las versiones modernas es que ha desaparecido por completo el sentido ético de la vida, escamoteo ideológico que nuestras generaciones pagan a diario. En un sentido radical, en estas versiones la vida se ha convertido en poco más que en una dimensión de la voluntad del hombre. Así se explica que Raskolnikov y sus congéneres hayan erigido su amoralismo criminal en una nueva suerte de *standard* social.

¡A qué distancia estamos de las acciones de Don Quijote, que no presentaron crimen alguno! En el caso de nuestro hidalgo no hay crimen, pero sí hay error, y esto porque, arrebatado por su deseo imaginativo de vivir la vida como una obra de arte, ha permitido que su voluntad se convierta en autosuficiente. Al ocurrir esto, su conciencia ha quedado arrinconada en el trasfondo de su espíritu, y la voluntad, ya en libertad absoluta, se ha entregado con fruición a los dictados de la imaginativa. Bien es cierto que esto es ocurrencia casi diaria en la vida de Don Quijote, pero con una diferencia esencial: en todas las otras ocasiones el correctivo apropiado no ha faltado nunca, ya sea en la forma de molinos de viento, venteros, encantadores o duques.

Frente a todo esto, y por contrapartida, el episodio de Sierra Morena se singulariza porque, en primer lugar, las circunstancias no podrían haber sido más propicias para vivir la vida como obra de arte, y en segundo lugar, porque, al parecer, no hay correctivo apropiado a lo

que es un evidente error de caballero. Esta última característica sí sería totalmente insólita en las obras de Cervantes, el novelista *ejemplar*. El hecho es que el castigo del protagonista está allí, sólo que bien envuelto en una ironía, característica la más propia, quizá, del estilo cervantino. La reprimenda que el autor dirige a su protagonista emboza su mueca irónica en los siguientes términos, que se hallan al final del capítulo XXV, cuando Sancho ha pedido a su amo que haga un par de locuras sobre las que él pueda informar a Dulcinea sin cargo de conciencia:

> Y desnudándose [Don Quijote] a toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales, y luego, sin más ni más, dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante, y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco.

La imagen mental que evocan estas frases provocará la risa del más curtido, y en esa hilaridad cifra Cervantes su reprobación. La repulsa viene provocada porque Don Quijote ha creído que con su vida podía imitar al arte, sin pararse a medir las consecuencias, y que emprender tal imitación justificaba el liberar a su voluntad de su conciencia. Por todo ello, el episodio se redondea con la desrealización irónica de los logros de la voluntad: el héroe, en paños menores, expuesto al escarnio del lector.

Pero las acciones de Don Quijote tuvieron ciertas consecuencias de un tipo totalmente inesperado, tanto para él como para el lector. En este sentido, en el hecho de que en toda la obra no hay episodio, ni incidente siquiera, que no tenga alguna forma de continuación, el mundo novelístico del *Quijote* es como el antecedente literario de la ley de Lavoisier acerca de la conservación de la materia: nada se pierde, todo se transforma. La repulsa que ha recibido el protagonista no ha sido digna de él, y, en última instancia, y bien pensado, tampoco ha sido digna de Cervantes. El ridículo puede ser correctivo, pero malamente puede ser ejemplar, y la ejemplaridad es una de las directrices del arte cervantino, aunque el bizantinismo crítico todavía se enzarce en polémicas al respecto. Por lo tanto, el episodio del acto gratuito tendrá un suplemento ejemplar.

Sancho abandona la Sierra Morena para ir al pueblo de Dulcinea, y llevarle el mensaje escrito del amor de su amo, y el testimonio visual de sus locuras. En el camino se encuentra con el Cura y el Barbero, les cuenta los disparates de su amo, y éstos deciden entonces sacar a Don Quijote de la Sierra Morena (por engaño, claro está), y llevarle a curar

a su pueblo. A este propósito pronto obtendrán la ayuda de Dorotea, quien se disfrazará de la desvalida princesa Micomicona. Todos juntos, regresan a las fragosidades donde había quedado el penitente Don Quijote, y al encontrarle Sancho se ve obligado a inventar unas paparruchas descomunales acerca de Dulcinea del Toboso, para cohonestar un mentido viaje que sólo había realizado en la imaginación. En el curso de esta conversación entre amo y escudero, Don Quijote dirá:

> Has de saber que en este nuestro estilo de caballerías es gran honra tener una dama muchos caballeros andantes que la sirvan, sin que se estiendan más sus pensamientos que a servilla por sólo ser ella quien es, sin esperar otro premio de sus muchos y buenos deseos sino que ella se contente de acetarlos por sus caballeros.

A lo que replicará Sancho:

> Con esa manera de amor ... he oído yo predicar que se ha de amar a Nuestro Señor, por sí sólo, sin que nos mueva esperanza de gloria o temor de pena. Aunque yo le querría amar y servir por lo que pudiese.
>
> (I, cap. XXXI.)

La verdad, como suele, ha hablado otra vez por boca de los simples: *ex ore stultorum veritas.* Porque lo que Sancho acaba de expresar, con entrañable candidez, es el único verdadero y deseable acto gratuito. En la historia de la espiritualidad española, esa clase de amor divino que Sancho ha tratado de describir se conoce con el nombre de «doctrina mística del amor puro». El más apasionado expositor de dicha doctrina fue el Beato Juan de Avila, cuyos escritos sirvieron de modelos en muchas ocasiones a Santa Teresa. Pero la expresión literaria más directa y perfecta de esa doctrina se encuentra en el famoso soneto anónimo «A Cristo crucificado», contemporáneo aproximado de nuestra novela. Lo copiaré para que no queden dudas acerca de las analogías, y hasta de algún eco verbal que se puede hallar en las palabras puestas en boca de Sancho:

No me mueve, mi Dios, para quererte,
el cielo que me tienes prometido,
ni me mueve el infierno tan temido
para dejar por eso de ofenderte.
Tú me mueves, Señor; muéveme el verte
clavado en esa cruz, y escarnecido;
muéveme el ver tu cuerpo tan herido;
muévenme tus afrentas, y tu muerte.
Muévesme al tu amor en tal manera,
que aunque no hubiera cielo, yo te amara;
y aunque no hubiera infierno, te temiera.

No me tienes que dar, porque te quiera;
que aunque cuanto espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.

En estos versos se expresa la única forma propia y verdadera del acto gratuito, no tal como lo había llevado a cabo Don Quijote. El soneto describe la verdadera liberación de la relación eterna entre causa y efecto, y Sancho se hace eco de esa doctrina. Al contrario de Don Quijote, Raskolnikov y parentela, casos en los que la voluntad del hombre se convierte en su propia conciencia, en las palabras de Sancho, y en el soneto, nos hallamos con la cabal explicación de cómo la conciencia del hombre llega a convertirse en la voluntad de sí misma. Y si ésta es la repulsa final del acto gratuito de Don Quijote (como lo es, sin duda), también debe servir para la más profunda edificación del lector. A pesar de lo que pensaba William Blake, no toda la literatura tiene que ser demoníaca.

III

Esta parte del análisis del concepto de la vida como obra de arte nos ha llevado más bien lejos de la materia inicial. Volvamos al principio del episodio de Sierra Morena, donde dicho concepto se halla mejor expuesto, y démosle nuevo rodeo para examinarlo desde otro punto de vista. Las verdaderas duraderas sólo se rinden como Jericó, ante diversos asedios. Por eso es que a Wilhelm Dilthey, el embajador de las *Geisteswissenschaften,* le gustaba decir que *das Leben ist eben mehrseitig* (la vida es, precisamente, multilateral). Tres siglos antes que Dilthey, Cervantes había cimentado todo su universo poético sobre el mismísimo concepto. En consecuencia, multiplicidad de perspectivas es lo que exige cualquier aproximación a Cervantes, y esta lección debe ser conminatoria para el crítico.

Queda dicho, y el hecho estará en la memoria de todos, que Don Quijote no es el único loco que anda suelto por la Sierra Morena. También vaga por allí Cardenio. Amo y escudero le ven por primera vez a la distancia, corriendo y saltando, semidesnudo, de roca en roca. Más tarde, un pastor cabrerizo les contará algo de la historia de Cardenio, y al explicar su andrajosa apariencia recuerda que

> ... así le convenía para cumplir cierta penitencia que por sus muchos pecados le había sido impuesta.
>
> (I, cap. XXIII.)

Poco después, el propio Cardenio empezará a contar su historia, pero sólo previa condición de que no se le interrumpirá por ningún motivo. Lo malo es que, en el calor de su relato, menciona de pasada el nombre de Amadís, y con esto se dispara la imaginativa de Don Quijote, quien no puede con su genio y le interrumpe. Y para abreviar lo bien conocido, todo termina en una desaforada zurribanda, en que Cardenio les mide las espaldas a gusto a amo, escudero y cabrerizo.

He dejado en este breve resumen, y con toda intención, los dos elementos que definirán la inaudita decisión de Don Quijote de hacer penitencia en la Sierra Morena a imitación de Amadís. La idea de penitencia, desde un principio, va asociada con el nombre de Cardenio, y es éste mismo quien introduce el nombre de Amadís. Los dos términos se asocian en el subconsciente de Don Quijote (o en su inconsciente, para decirlo con Jung), y así toma cuerpo la idea de imitar la penitencia de Amadís. Lo que la conciencia del caballero andante apreciaba y valorizaba como un acto gratuito, queda vulgarizado por el psicoanálisis moderno y reducido a la categoría de una simple asociación de ideas libre y subconsciente.

Una relación mucho más obvia entre Don Quijote y Cardenio es la que nos propone el autor al llamar a este último, cuando pisa la escena, *el Roto de la Mala Figura,* así como a Don Quijote le llamaba *el Caballero de la Triste Figura.* Es a todas luces evidente que Cervantes quiere que sus lectores acepten a Cardenio como una especie de *alter ego* del hidalgo manchego. Esto está bien claro; lo que es un poco más sutil es el hecho de que por tal procedimiento el autor hace que el episodio de Sierra Morena empiece con un amplio movimiento pendular entre la locura (Don Quijote, Cardenio) y la cordura (Sancho, el cabrero). En consecuencia, tenemos de un lado el polo anormal de los dos locos, que por definición se puede considerar como irracional y absurdo, y por el otro lado el polo normal de Sancho y el cabrero, razonable y sensato.

Pero esta impresión inicial no tarda en desaparecer. Queda mencionada la paliza que Cardenio propinó a los otros tres personajes. Pues bien, mientras él se aleja, pavoneándose y victorioso, sus víctimas quedan despatarradas, doloridas y quejosas, hasta que de pronto

> levantóse Sancho, y, con la rabia que tenía de verse aporreado tan sin merecerlo, acudió a tomar la venganza del cabrero.
>
> (I, cap. XXIV.)

Y el desenlace inevitable es que se arma otro zipizape de lamentables proporciones. El lector, alarmado, bien se puede preguntar: ¿qué ha pasado con la lógica en esta ocasión? Es evidente que el mundo apa-

rentemente normal de Sancho y el cabrero también está gobernado por lo irracional y lo absurdo.

Esta nota sienta la tónica de todo el episodio de la penitencia de Don Quijote en Sierra Morena, que tendrá lugar de inmediato. Después, por medio de las artimañas del Cura, el Barbero y Dorotea, Don Quijote sale, ufano y engañado, de las serranías, y con esto se cierra el episodio. Pero antes de abandonar la Sierra Morena se encuentra la comitiva con Andresillo, aquel niño que allá por el capítulo IV Don Quijote había encontrado atado a un árbol y recibiendo una zurra de su amo, hasta que el recién armado caballero andante le socorrió y rescató. Pero todo el mundo recordará que no bien el caballero se marchó, Juan Haldudo el Rico volvió a atar a Andresillo al árbol, y le atizó más palos que nunca. Ahora, en las faldas de Sierra Morena, Don Quijote quiere que Andrés cuente a los demás viandantes del gran entuerto que él desfizo en aquella ocasión. Así lo hace Andrés, pero al recordar la segunda tanda de azotes, no deja de añadir:

> De todo lo cual tiene vuestra merced la culpa.
>
> (I, cap. XXXI.)

Cabe preguntarse otra vez: ¿es lógico que Andresillo acuse a su libertador por la paliza recibida? ¿No parece, más bien, que el mundo de Andresillo está gobernado asimismo por lo irracional y el absurdo? Pero lo más significativo de todo esto es que la penitencia de Don Quijote queda nítidamente enmarcada entre los puñetazos irracionales que Sancho propinó al cabrero (cap. XXIV) y la ilógica acusación de Andrés a Don Quijote (cap. XXXI). Resulta evidente, ahora, que el acto gratuito de nuestro caballero, que es absurdo por ser inmotivado, se corresponde estrechamente con las reacciones absurdas de Sancho y de Andrés. Como corolario de todo esto podemos decir que si el mundo de Don Quijote está gobernado por la lógica del absurdo, los mundos de Sancho y de Andrés están gobernados por el absurdo de la lógica.

Al llegar a esta vuelta del camino, conviene tender la vista hacia atrás y ver qué ha pasado con el concepto de la vida como obra de arte. Mucho me temo que el episodio de Sierra Morena no nos da una respuesta cabal y cumplida a nuestra pregunta, aunque sí constituye la mejor ilustración del concepto. Así y todo, creo que no erraré mucho si propongo al lector, a título provisional, la siguiente conclusión: Cervantes no encontraba nada de malo con el concepto de la vida como obra de arte *en sí,* pero no es menos evidente que tenía muy serias reservas mentales acerca del concepto *de por sí.*

IV

Si queremos proseguir esta cacería hasta el momento de cobrar la pieza (en nuestro caso, la idea, praxis e implicaciones de la vida como obra de arte), debemos seguirle la pista en la segunda parte de la novela. Allí, en el episodio central de la Cueva de Montesinos, creo que la acorralaremos.

La imaginativa del lector debe quedar alertada por la muy significativa correspondencia que existe entre el episodio de la Cueva de Montesinos y el episodio de la Sierra Morena. Téngase muy en cuenta que éstas son las dos únicas ocasiones en toda la obra en que Don Quijote se queda totalmente a solas. (No cuenta, desde luego, la primera salida, porque antedata a la creación de Sancho). Y en ambas ocasiones de soledad cerrada, el caballero andante sueña con el mundo perfecto del arte, en la Sierra Morena con sus ojos bien abiertos y en imitación activa del mismo, en la Cueva de Montesinos con los ojos cerrados y en imitación pasiva. Y el ensueño despierto ocurre en lo alto de la Sierra Morena, expuesto al aire, a la luz y al viento, mientras que el sueño dormido transcurre en lo más hondo, oscuro y recogido de una sima llamada la Cueva de Montesinos. La correspondencia de los episodios ha alcanzado el punto de la simetría. No hay duda: la altura de Sierra Morena se corresponde con simetría de arte y de pensamiento con lo profundo de la Cueva de Montesinos. (Dentro de la segunda parte, el punto simétrico de la Cueva de Montesinos, en los sentidos indicados, es la aventura de Clavileño. Pero ése es otro cuento.)

Para su aventura subterránea Don Quijote necesita un guía, lo que asocia su experiencia, si pensamos en influencias y en paralelos literarios, al descenso al Averno de Eneas con la Sibila, o al viaje infernal de Dante con Virgilio. Pero en forma mucho más característica y concreta, esa misma circunstancia singulariza a este episodio de los demás, ya que la existencia de un guía coarta el azar, y el azar constituye la razón de ser de todo caballero andante. Por todos estos motivos, el guía de Don Quijote merece toda nuestra atención.

Se trataba de un «famoso estudiante, muy aficionado a leer libros de caballerías» (II, cap. XXII). *Hélas, de la littérature!*, exclamará alguno, y hasta pensará que nos hallamos ante un burdo artificio cervantino para aparear al guía y a Don Quijote, así como en la primera parte había equiparado a Don Quijote y a Cardenio. Que algo de esto hay es innegable, pero creo que conviene sutilizar un poco, y ahondar más en la lectura. Bien pronto se hace evidente que el estudiante-guía está tan ahíto de literatura como el caballero andante, pero la indigestión libresca ha producido resultados diferentes. Esto se pone bien en claro en la con-

versación que entablan los dos camino de la cueva. En el curso de esta charla (cap. XXII) se entreteje un buen número de disparates, pero hay un radical contraste entre el disparate erudito del estudiante y el disparate fantástico en que incurriría poco más tarde Don Quijote al narrar su experiencia subterránea. Conviene ahora citar al estudiante, para enterarnos de las disparatadas metas que ha puesto a su vida:

> Otro libro tengo [escrito] que le llamo *Suplemento a Polidoro Virgilio*... que es de grande erudición y estudio, a causa que las cosas que se dejó de decir Polidoro de gran sustancia, las averiguo yo, y las declaro por gentil estilo. Olvidósele a Virgilio de declararnos quién fue el primero que tuvo catarro en el mundo, y el primero que tomó las unciones para el morbo gálico, y yo lo declaro al pie de la letra, y lo autorizo con más de veinticinco autores.
>
> (II, cap. XXII.)

Estos disparates constituyen la verdad certificada, y certificada nada menos que por veinticinco autoridades distintas, pero yo creo que se puede decir, sin exageración ni malicia, que el mundo ha reaccionado con bastante indiferencia ante tales problemas. Pero muy distinto es el caso que nos presentará el disparate imaginativo de Don Quijote, cuando más tarde, al salir de la cueva, cuenta a la compañía lo que allí había visto. Al narrar lo visto en su visión o sueño, Don Quijote ensarta un verdadero disparatario, que se nos presenta como una supuesta mentira, evaluación que subraya Sancho con su actitud escéptica.

Ahora bien, los hallazgos librescos del estudiante son una supuesta verdad, lo que se hace claro, a su vez, no sólo por el cúmulo de autoridades que cita, sino también por la respetuosa acogida que tienen sus afirmaciones entre los viandantes. Sin embargo, este disparate erudito se recibe hoy con desinterés. Frente a esto tenemos las supuestas mentiras de Don Quijote, que cree haber hablado con héroes del Romancero y haber visto a Dulcinea encantada. Lo que dice Don Quijote constituye un disparate imaginativo, fantástico y hasta mendaz; sin embargo, nos debe plantear unas inquietantes preguntas. Lo que el hombre imagina, sueña o piensa, ¿es verdad? Y al no poder ser verdad empírica, entonces *¿qué tipo* de verdad será?

La extraña atracción que la cueva ejerce sobre Don Quijote se explica por el nombre de Montesinos, nimbado como estaba por el prestigio tradicional del Romancero. A su alrededor, como una aureola, brillaban los nombres de Durandarte, Belerma y Roncesvalles. Todos estos nombres se conjugaban en la ofrenda póstuma de Durandarte, quien hizo que su primo Montesinos llevase su corazón a Belerma, como última prueba de amor eterno.

Esta era la triste y ejemplar historia que cantaban los romances épicos. Y conviene subrayar ahora, antes de seguir adelante, que esa versión altamente idealizada y hasta romántica de estas vidas épicas, constituía la única forma posible de que Don Quijote conociese la leyenda de Montesinos, Durandarte y Belerma. Sólo los romances épicos cantaban esta historia; en el siglo XVII no existía otra fuente o versión de ella, un hecho que bien vale la pena recordar, dada la deformación que la leyenda sufrirá en el magín de Don Quijote. Y precisamente, las razones para esa deformación, y el sentido de la misma, constituyen el meollo del problema a resolver.

Ya insinué, con anterioridad, que el episodio de la Cueva de Montesinos se puede clasificar, de una manera superficial, como una parodia del descenso de Eneas a los infiernos. También se puede decir que es una parodia del paraíso subterráneo que juega tan destacado papel en las leyendas artúricas de la búsqueda del Santo Grial. Pero la cuestión de los posibles modelos literarios ni me atañe ni me inquieta en esta ocasión, porque Cervantes, como siempre, renueva de una manera radical el tema, al dar un cariz problemático a las experiencias tradicionales. Así, por ejemplo, el episodio se desdobla en dos planos: uno se mantiene anclado firmemente en el lugar común, al igual que lo están Sancho y el estudiante. El otro plano nos llevará, de la mano de Don Quijote y su fantasía, mucho más allá de las verdades empíricas. Porque la aventura en sí tiene lugar al otro lado del tiempo, y del espacio, y de la materialidad de las cosas.

Todo esto es de una novedad absoluta. En la época de Cervantes se conocía y se practicaba un tipo de novela fantástica que, en su expresión más sencilla, estaba representado por los cuentos de Luciano y sus imitadores y por las utopías. Pero esta novela era fantástica precisamente porque se colocaba con cuidado de espaldas a la realidad. Para la mente del Renacimiento, al contrario de lo que pasa hoy día, lo fantástico implicaba un divorcio previo de la realidad. Pero aquí, en este episodio, realidad y fantasía se dan apoyo mutuo, se complementan y redondean. Así ocurre, por ejemplo, en la discusión acerca del puñal que, según la leyenda, Montesinos utilizó para sacarle el corazón a su primo. Don Quijote dice:

> Respondióme [Montesinos] que en todo decían verdad [los romances], sino en la daga, porque no fue daga, ni pequeña, sino un puñal buido, más agudo que una lezna.

Sancho, normalmente, tiene dificultad para concebir lo fantástico, aunque para la época de la aventura de Clavileño ya se habrá avezado a su trato, y así contesta, con los pies bien plantados en la firme rea-

lidad cotidiana: «Debía de ser el tal puñal de Ramón de Hoces, el Sevillano», haciendo referencia a un espadero famoso de la época. Pero Don Quijote argüirá:

> No sé, pero no sería dese puñalero, porque Ramón de Hoces fue ayer, y lo de Roncesvalles, donde aconteció esta desgracia, ha muchos años.

Es este un caso en que la realidad de un espadero sevillano actualiza, y problematiza, la fantasía del puñal épico.

El hecho de que vamos a ingresar en un mundo totalmente nuevo se subraya con celo por el autor, al introducir un concepto de tiempo casi desconocido por la literatura tradicional, aunque no por el folklore. Todo el mundo recuerda que hay una discrepancia entre el tiempo que piensa Don Quijote haber pasado en la cueva (tres días, según sus cálculos), y lo que afirma Sancho, que sólo ha podido contar una hora. La autoridad de Bergson aclara el problema y resuelve la discrepancia, porque el hecho es que nos hallamos ante un ejemplo clásico de *temps* y *durée*. Don Quijote y Sancho Panza se han topado en la encrucijada del tiempo cronológico y del tiempo psicológico.

Para volver a la terminología de Bergson: Sancho está hablando de *tiempo,* que es una convención arbitraria, que, en sentido radical, cae por fuera de nuestra experiencia, mientras que Don Quijote está hablando de *duración,* que es lo que nuestro subconsciente almacena para medir y categorizar nuestras experiencias. Y con el choque polémico de ambos conceptos, sustentados respectivamente y con tesón por amo y escudero, Cervantes ha abierto de par en par la puerta que conduce a la plena vida del subconsciente. La novedad de tal tipo de buceo en la literatura occidental es absoluta.

Hora es de recordar que durante toda la aventura Don Quijote está solo. Y creo necesario insistir en lo extraordinario de tal circunstancia. Si el *Quijote* es la más grande novela-diálogo que se ha escrito, como creo yo, es, precisamente, por concebir al diálogo como *situación* humana, y no como *forma* artística. Pero claro está que la soledad del protagonista da al traste con todo esto. Por eso, Don Quijote no queda nunca solo en escena, salvo las dos excepciones ya dichas: la primera salida, de soledad forzada por la inexistencia de Sancho Panza, y la penitencia en Sierra Morena, que obedece a los muy concretos principios artístico-ideológicos ya expuestos. Tenemos aquí, pues, otro rasgo a añadir a la creciente singularidad de este episodio.

Allá en lo más profundo de la Cueva de Montesinos, Don Quijote se queda a solas con su mundo, ese mundo que él ha creado tan voluntariosamente, *ex nihilo,* como debe ser, y cuya integridad él defien-

de con el celo del taumaturgo. Allí tiene, por fin, la oportunidad y el vagar suficientes como para mirar detenidamente a su mundo por dentro. Tal ocupación le ha sido negada hasta el momento, ante el asedio continuo que sufre su mundo a manos de huéspedes indeseables y de realidades indeseadas. Pero en esta ocasión, la cueva (símbolo freudiano, dirán algunos ahora) sirve de aislante y de refugio, y entonces Don Quijote puede descuidarse, descansar y escudriñarse.

Es muy indicativo que en su protegida soledad, Don Quijote se dedique a soñar. Hasta cierto punto, esto no es nada nuevo, pues Don Quijote ha soñado despierto siempre, como en la penitencia de Sierra Morena, cuando despierto se sueña un nuevo Amadís. Pero entonces se trataba de sueño de soñar, para usar la terminología tan grata a Unamuno, mientras que aquí, en el fondo de la cueva, se trata de sueño de dormir, mas un sueño de dormir con ensueños. Ahora nuestro héroe se sueña a sí mismo despierto: no sueña despierto, sino que sueña con la vigilia.

Esta circunstancia me permite hacer algunas observaciones previas. La creencia común y tradicional era que el sueño implicaba una abdicación temporaria de la voluntad, al punto que en algunas religiones primitivas (el Inca Garcilaso lo atestigua para sus hermanos de raza) se suponía que durante el sueño el alma se separaba del cuerpo, el tipo de abdicación más completa que cabe imaginar. Lo capital de todo esto es que en el sueño la actividad consciente de la voluntad se suponía paralizada. En consecuencia, lo que veremos en el sueño de Don Quijote será su mundo por dentro, en un momento en que los resortes de la voluntad están en descanso. Y algo sobre lo que no cabe discusión es que lo único que soporta y apoya la estructura de ese mundo es la tensión de su voluntad hercúlea.

Por lo tanto, lo que nos brinda esta aventura es una verdadera visión del subconsciente (o del inconsciente, si se prefiere la terminología de Jung), tal cual éste se expresa en sueños. Desfilarán ante nosotros en la lectura, una serie de imágenes inconexas, al parecer sin mayor orden ni sentido. Las imágenes, además, recorrerán la gama que va desde las cumbres épicas (o sea la materia original de los romances de Montesinos y Durandarte) hasta lo más ordinario y fisiológico de la naturaleza humana (como las alusiones al *mal mensil* que aqueja a Belerma).

No quiero hacer demasiado hincapié en una interpretación freudiana de la literatura, porque estimo que su valor es limitado para penetrar en las obras de un pasado más o menos remoto. Pero no quiero dejar de autorizarme con el lenguaje a la moda, y por lo tanto diré que el sueño de Don Quijote está constituido por una libre y subcons-

ciente asociación de ideas, que se ven sublimadas en el momento de aflorar a la superficie.

Soy el primero en reconocer que esto nos dice poco y nada, pero trataré de reintegrarlo al marco de todo el episodio de la Cueva de Montesinos, para buscarle allí su sentido. Al comienzo del episodio nos hallamos confrontados por dos hechos de realidad empírica: uno, la existencia del guía, que es además estudiante, y que, por lo tanto, según la costumbre de la época, estaría vestido con su ropaje académico y universitario. Dos, la existencia real en la Mancha de un lugar llamado la Cueva de Montesinos. En el sueño de Don Quijote se lleva a cabo un proceso de libre asociación y de sublimación de estos dos hechos empíricos, y el resultado es que Montesinos aparece con todo el solemne atuendo de un doctor. Así lo describe Don Quijote:

> Hacia mí se venía un venerable anciano, vestido con un capuz de bayeta morada, que por el suelo le arrastraba; *ceñíale los hombros y los pechos una beca de colegial de raso verde;* cubríale la cabeza una gorra milanesa negra, y la barba, canísima, le pasaba de la cintura.
>
> (II, cap XXIII.)

Debo aclarar, subrayar y reiterar que en la tradición épica de Montesinos no había absolutamente nada que justificase su aparición vestido de tal guisa, *more academico*. En los romances él era un valeroso caballero de la corte de Carlomagno, y más afortunado que su primo Durandarte, sobrevivió al desastre de Roncesvalles. Lo que ha habido es un proceso de contaminación, o de libre asociación, entre los términos *estudiante*-guía y Cueva de *Montesinos*. Las características de uno se han trasvasado al otro, y si el resultado es un Montesinos antitradicional, hay que reconocer que es un Montesinos de perfecto acuerdo con el mecanismo de los sueños.

Una vez que Montesinos pisa la escena, entonces ocurre una nueva y más simple asociación de ideas. En todos los romances Montesinos está íntimamente relacionado con su primo Durandarte, al punto que se les consideraba inseparables. Por lo tanto, el sueño enfoca ahora a Durandarte. Pero éste, a su vez, estaba tradicionalmente asociado con su amor eterno por Belerma. Aparece Belerma, en consecuencia. Y al llegar a este punto en el sueño, con Belerma en la escena, y con la evidencia física, por lo tanto, del puro e inquebrantable amor que se guardaba con Durandarte, en este momento se le añade el último eslabón a la cadena. La idea de un amor puro, eterno, inquebrantable penetra hasta el hondón del subconsciente de Don Quijote, ya que tales sentimientos están siempre asociados por él con su amor por Dul-

cinea. Y así aparece en escena Dulcinea. Y con esto el sueño y la aventura llegan a su fin, pero no sin haber descrito antes un circuito completo y perfecto, de la mente de Don Quijote al pasado legendario de los romances carolingios, y de ese pasado de vuelta a las más íntimas entretelas del pensamiento de Don Quijote, donde su amor ha creado un altar para Dulcinea.

A todo lo largo de esta serie de asociaciones ha ocurrido una interpenetración de lo más original y fértil entre realidad y sueño, entre memoria y subconsciente. Por ejemplo: otra de las sesudas tareas a que se dedicaba el estudiante-guía era a averiguar quién había sido la torre de la Giralda, o bien los prehistóricos toros de Guisando, preciosa e inestimable información que enriquecería, en la ocasión, su mamotreto sobre las *Metamorfóseos o Ovidio español.* Si transportamos al mundo de los sueños ese tipo de información seudoempírica que desasosiega al estudiante, veremos cómo esa misma información es la que preludia, explica y justifica la historia que Montesinos cuenta a Don Quijote acerca de Guadiana, escudero de Durandarte, y de Ruidera, dueña de Belerma. Al pasar revista Montesinos a los personajes que están encantados en la cueva, dice así:

> Solamente faltan Ruidera y sus hijas y sobrinas, las cuales llorando, por compasión que debió tener Merlín dellas, las convirtió en otras tantas lagunas, que ahora, en el mundo de los vivos y en la provincia de la Mancha, las llaman las lagunas de Ruidera; las siete son de los reyes de España, y las dos sobrinas de los caballeros de una orden santísima, que llaman de San Juan. Guadiana, vuestro escudero, plañendo asimesmo vuestra desgracia, fue convertido en un río llamado de su mesmo nombre; el cual, cuando llegó a la superficie de la tierra y vio el sol del otro cielo, fue tanto el pesar que sintió de ver que os dejaba, que se sumergió en las entrañas de la tierra; pero como no es posible dejar de acudir a su natural corriente, de cuando en cuando sale y se muestra donde el sol y las gentes le vean.
>
> (II, cap. XXIII.)

Un río de la realidad geográfica de España, como el Guadiana, y unas lagunas asimismo reales, como las de Ruidera, se ven explicados en términos cabalmente ovidianos, como si se tratasen de personajes metamorfoseados de la leyenda carolingia. Y el sueño de Don Quijote explica hasta las características más propias y notables del río Guadiana. Estimulada por la memoria y desembarazada de los acosos de la vigilia, la imaginación de Don Quijote acaba de añadir todo un nuevo capítulo a las *Metamorfóseos o Ovidio español* que tenía en fárfara el estudiante-guía, y así lo reconoce éste más tarde (II, capítulo XXIV). En este caso, como en tantos otros, la memoria ha acicateado

al subconsciente, y el sueño explica y redondea la realidad empírica. Hoy en día, saturados de psicoanálisis como estamos, todo esto nos puede parecer casi pueril, pero en su época esto representaba extraordinaria audacia, ya que lo que estaba haciendo Cervantes era añadir toda una nueva dimensión a la literatura (y en consecuencia, a la realidad), al internarse en zonas no abordadas por el arte.

En el sueño de Don Quijote, Dulcinea aparece encantada, en figura de una tosca y fea aldeana, y no como la hermosísima princesa del Toboso, a que nos tiene acostumbrados la estimativa del caballero manchego. Será conveniente considerar este simple hecho desde varios puntos de mira, para poder apreciar en conjunto todo su litoral, lo que nos permitirá, además, comprobar el aserto orteguiano de que «la verdad es un punto de vista».

En primer lugar, en la atmósfera de tupido encantamiento que se respira en la Cueva de Montesinos puede parecer propio y hasta natural que Dulcinea aparezca encantada. Pero este artificio impide que nadie, ni el propio Don Quijote, se pueda acercar a la realidad esencial de Dulcinea, ya que el encantamiento funciona siempre de manera que cambia las apariencias de un objeto o persona de suerte tal que resulta imposible reconocer su verdadera esencia. Así, por ejemplo, un gigante encantado es un molino de viento, o el belicoso Caballero de los Espejos se convierte, después de su encantamiento, en el sabihondo bachiller Sansón Carrasco. O sea que Dulcinea encantada es Dulcinea desrealizada, más lejana e intocable que nunca.

En segundo lugar, el hecho de que Dulcinea aparezca encantada es un nuevo ejemplo de la memoria espoleando al subconsciente. Porque la última vez que Don Quijote había visto a Dulcinea, en el capítulo décimo de la segunda parte, ella estaba encantada (si de eso se trataba), por obra y gracia del socarrón de Sancho. Pero en el mundo del *Quijote* no se permite jugar con las apariencias ni con las esencias de las cosas, y así Sancho, hacia el final de la novela, tendrá que pagar su engaño con tres mil azotes «en ambas sus valientes posaderas» (II, cap. XXXV). Lo cual es otra manera de comprobar que en el mundo del *Quijote* «nada se pierde, todo se transforma».

Y por último, el hecho de que en su sueño, vale decir, en su subconsciente, Don Quijote acepte sin vacilar el encantamiento de Dulcinea, esto nos da la cabal medida de la decadencia, quebrantamiento y abdicación de su voluntad. La evidencia casi visual de tal medida la dan unas arrogantes palabras que pronunció nuestro héroe, allá en el

capítulo IV de la primera parte, al retar a los mercaderes toledanos, y que conviene recordar ahora:

> Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso.

La dimensión imperativa de la voluntad de Don Quijote llena ese «el mundo todo», que no se le cae de la boca. Bien es cierto que esto ocurrió allá en aquella época cuando Don Quijote todavía tallaba el mundo a imagen suya, labrándolo con el cincel de su voluntad.

Mucho más tarde, cuando en el capítulo décimo de la segunda parte la sin par Dulcinea se le aparece como una zafia labriega oliente a ajos, esto es lo que dirá nuestro caballero:

> Sancho, ¿qué te parece cuán mal quisto soy de encantadores? Y mira hasta dónde se extiende su malicia y la ojeriza que me tienen, pues me han querido privar del contento que pudiera darme ver en su ser a mi señora. En efecto, yo nací para ejemplo de desdichados, y para ser blanco y terrero donde tomen la mira y asiesten las flechas de la mala fortuna.

En verdad, el mundo se ha rebelado contra su artífice, y rehúsa aceptar un orden impuesto por la voluntad. Y más grave aún, el proceso de desintegración de esa misma voluntad ha comenzado ya, como indica la resignada pasividad de las palabras citadas. Esto sólo puede traer consigo el derrumbe de ese mundo que ella había creado, porque, para decirlo con términos de Schopenhauer, el mundo de Don Quijote es la representación de su voluntad.

Pero Don Quijote, caballero ejemplar hasta el final, no se rendirá sin lucha. En su conciencia, cuando su voluntad está tensa y lista para defender la integridad de sus creaciones, en tales oportunidades él rechaza con firmeza la acción de los encantadores, o de cualquier otro tipo de intrusos en su mundo. Por eso es que prorrumpe, momentos antes de hundirse en las profundidades de la Cueva de Montesinos, y exclama:

> ¡Oh, señora de mis acciones y movimientos, clarísima y sin par Dulcinea del Toboso! Si es posible que lleguen a tus oídos las plegarias y rogaciones deste tu venturoso amante, *por tu inaudita belleza* te ruego las escuches.
>
> (II, cap. XXII.)

La evidencia visual de aquella tosca y maloliente Dulcinea encantada, que él había visto con sus propios ojos sólo unos capítulos antes, todo eso ha sido voluntariamente borrado de su pensamiento.

Sin embargo, y a pesar de tan valiente y noble profesión de fe, cuando él ve a Dulcinea en su sueño se trata de la misma labriega fea y hedionda a ajos, sin rastro de la ponderada e «inaudita belleza». La situación no puede ser más grave, porque esta visión de Dulcinea encantada es el reconocimiento tácito, por parte de Don Quijote, de su impotencia para reordenar el mundo. En sueños, su subconsciente ha traicionado la voluntariosa actitud que adopta en la vigilia. Los resortes de la voluntad ya no aciertan a integrar la evidencia visual con la representación ideal. Este sentimiento de impotencia llevará, indefectiblemente, a esa trágica desilusión que matará al caballero, pero sólo después de haber hecho renuncia formal a su voluntad con estas emocionantes palabras:

> Ya yo no soy Don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de *Bueno*.

Al deponer su nombre, Don Quijote ha renunciado a su voluntad.

Esta trágica y feroz desilusión final se anunciaba ya en la Cueva de Montesinos, cuando al encontrarse con Dulcinea encantada, ésta le pidió en préstamo seis reales. El tema del desengaño, audible casi en toda la segunda parte, sube aquí su diapasón. Para nuestro caballero esta demanda tiene que haber sido peor que un mazazo, porque indica con claridad meridiana que la sin par Dulcinea es venal. El ideal del hombre tiene un precio. Y horripila pensar en su baratura. Pero aún queda más cicuta que tragar: Don Quijote no dispone de los seis reales para prestarle, sólo tiene cuatro. Ocioso será tratar de hacer resaltar la gravedad de todo esto: la primera y única vez que el ideal hace una demanda explícita a nuestro caballero andante, éste no se halla en condiciones de cumplirla. Ni siquiera en esta escala, la más modesta de todas. Con su voluntad paralizada por el sueño, nuestro héroe se ha hundido al nivel del hombre, al verse confrontado por el ideal, riguroso e implacable, como todos y como siempre. Esta parte del sueño ya no es ni siquiera antiheroica: es sencilla y horriblemente humana.

V

Conviene ahora enfocar a los otros personajes que pueblan el sueño del caballero, la tríada poética de Montesinos, Durandarte y Belerma. En la visión de Don Quijote, ellos están dedicados de lleno a vivir su propia tradición épico-lírica, a comportarse de acuerdo con la poesía de su leyenda. El reloj de sus vidas se ha parado, y allí está Belerma en pose de doncella dolorida por toda la eternidad, cuyo amante Du-

randarte se ha mantenido por quinientos años en su actitud de muerte, causada por un supremo sacrificio de amor, mientras que la fidelidad y amistad de Montesinos se mantiene imperturbable a través de los siglos. En teoría, ellos cumplen el ideal que Don Quijote se había creado para sí mismo, de hacer de la vida una obra de arte. Cada uno de los protagonistas del sueño se ve a sí mismo como una criatura de arte, cada uno se ve y se interpreta como un personaje de leyenda.

Por su parte, Don Quijote está más que predispuesto a la aceptación de todo esto, ya que se trata, al fin y al cabo, de su propia razón de ser. Don Quijote se ha lanzado a vivir la dimensión épica de la vida, y por una vez, al menos, se encuentra sumergido en un mundo que al parecer posee todas esas características, de acuerdo con lo que los romances venían cantando por generaciones. En consecuencia, y para realzar todo esto, el escenario se dispone en la manera más deliberadamente artística. Como dice Don Quijote:

> Me desperté y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza ni imaginar la más discreta imaginación humana... Ofrecióseme luego a la vista un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados; del cual abriéndose dos grandes puertas, vi que por ellas salía y hacia mí se venía un venerable anciano.

La escena se halla dispuesta así, con boato, arte y cuidado, para representar en ella la dimensión heroica de la vida, a su nivel propio y verdadero. Parece como si Cervantes hubiese transportado al arte, en esta ocasión, la vieja receta de la homeopatía clásica: *similia similibus.* El escenario se halla, de momento, libre de la sordidez de la vida y lejos del contacto con los materialismos de este mundo. Situación óptima para hacer de la vida una obra de arte. Pero hasta ahora se trata de escenario y decoración; cuando el hombre, Don Quijote de la Mancha, pisa la escena, él llega con la voluntad vencida y en bancarrota. Hay dos circunstancias que coadyuvan a esta trágica condición: en primer lugar, esa tupida red de irrealidades que sus engañadores tejen y ciñen a su alrededor, irrealidades contra las que resulta imposible luchar, como su propio encantamiento en la primera parte, o el de Dulcinea en la segunda. Es posible, lícito, y hasta honroso enristrar la lanza contra el Caballero de los Espejos, pero es absurdo e imposible hacer lo propio contra el bachiller Sansón Carrasco. En segundo lugar, hay que recordar que nuestro héroe está soñando, desposeído, por lo tanto, de la piedra angular de su voluntad.

Estas dos causas se combinan para quitarle toda la fuerza necesaria para sostener en alto el ideal. Despierto, Don Quijote no admiti-

ría nunca esa falta de vigor moral, pero su subconsciente sí reconoce esta debilidad trágica, como se hace evidente por la respuesta que da Durandarte a Montesinos. Montesinos acaba de decir a su amigo y primo que allí en la cueva se halla el famoso Don Quijote de la Mancha, que los desencantará a ambos. A esto replica Durandarte:

> Y cuando así no sea ... cuando así no sea, ¡oh primo!, digo, paciencia y barajar.
>
> (II, cap. XXIII.)

Durandarte, el caballero legendario, duda seriamente de la eficacia de la acción de Don Quijote, el caballero de carne y hueso. Esto no sólo es humillante, es mucho peor que eso, ya que todo ello sólo tiene lugar en el subconsciente de Don Quijote. Por lo tanto, éstas no son las dudas de Durandarte, sino las dudas de nuestro héroe acerca de la eficacia de su propia acción. Y la duda *sí* es la más insidiosa parálisis de la voluntad.

Estas son las trágicas y muy particulares circunstancias en que se halla Don Quijote al quedarse a solas con sus ideales de vida allá en el fondo de la cueva. Y son estas mismas circunstancias la que se aúnan para desnudar a su ideal de todo sentido, porque ¿qué sentido puede tener un ideal de vida cuando la voluntad está quebrantada?

Como en un juego de espejos, la vaciedad del ideal se refleja a su vez sobre la vida, y ahora es ésta la que queda desnuda de todo sentido. Y cuando la vida misma está vacía el hombre sólo puede adoptar actitudes huecas, en las que el hombre se convierte en la parodia de sí mismo. En esta aventura Cervantes ha anticipado la ideología y la técnica del *esperpento* de Valle-Inclán. Pero la rabiosa conciencia de Valle-Inclán le llevó a crear indignos peleles, como el protagonista de *Los cuernos de Don Friolera,* mientras que la imaginación de Cervantes siempre fue más compasiva.

Así y todo, los personajes que pueblan la Cueva de Montesinos están totalmente desustanciados, y sólo aciertan a parodiarse a sí mismos. Todo esto, ya lo sabemos, es falla de la mente que los sueña, falla que se agrava hasta desvirtuar por entero la auspiciosa disposición inicial de la escena. Piénsese, por ejemplo, en la presentación de Durandarte, el paladín de las gestas carolingias, «tendido de largo a largo», según observa Don Quijote, sobre su sepulcro, y repitiendo como un muñeco mecánico los versos que la tradición poética había puesto en sus labios, y que en cierta oportunidad expresaron la tragedia de su vida:

¡Oh mi primo Montesinos!
lo postrero que os rogaba,
que cuando yo fuere muerto
y mi ánima arrancada
que llevéis mi corazón
adonde Belerma estaba
sacándomele del pecho
ya con puñal, ya con daga.

Pero no basta con que Durandarte recite estos versos tumbado a la bartola, sino que terminará su discurso con la muy chabacana expresión: «Paciencia, y barajar.» La parodia de los heroicos versos de la tradición no podría ser más devastadora, ya que todo se efectúa por boca del propio ex paladín.

O bien, considere el lector a Montesinos, quien describe la ofrenda póstuma de su primo a Belerma, en que la tradición cifró el sentido de toda una vida heroica, como si fuese una operación de curar cerdos:

> Yo os saqué el corazón lo mejor que pude, sin que os dejase una mínima parte en el pecho; yo le limpié con un pañizuelo de puntas; yo partí con él de carrera para Francia, habiéndoos primero puesto en el seno de la tierra, con tantas lágrimas, que fueron bastantes a lavarme las manos y limpiarme con ellas la sangre que tenían, de haberos andado en las entrañas; y por más señas, primo de mi alma, en el primer lugar que topé saliendo de Roncesvalles eché un poco de sal en vuestro corazón, porque no oliese mal, y fuese, si no fresco, a lo menos amojamado a la presencia de la señora Belerma.
>
> (II, cap. XXIII.)

Considere también el lector a la propia Belerma, cuya decantada belleza se desdibuja en caricatura («era cejijunta y la nariz algo chata; la boca grande, pero colorados los labios; los dientes, que tal vez los descubría, mostraban ser ralos y no bien puestos»), y que desfila con sus doncellas por las galerías del palacio cuatro veces, puntualmente, por semana, como si ella y su comitiva fuesen autómatas sincronizados. Y muy en particular, observe el lector la presentación de Dulcinea, el ideal más excelso de un hombre. La disección caricaturesca de Dulcinea en esta ocasión sólo sirve para acentuar el hecho de que está tan vacía por dentro que nada más le queda la codicia: todo lo que esta dama ideal pide a su paladín es dinero.

Estas son sólo algunas de las ridículas características de los personajes del sueño de Don Quijote. Pero, en realidad de verdad, la cuestión es mucho más seria que ridícula, ya que todas esas características puestas en haz apuntan a la aterradora ausencia de plenitud en el ideal. Y la conciencia del hombre está dispuesta de tal manera que no

puede aceptar ser guiada por fracciones de ideal. De hecho no existe, ni puede existir, un ideal relativo.

Todos estos diversos aspectos tienen valor sintomático, ya que todos apuntan al hecho de que es Don Quijote mismo quien ahora carece de toda sustancia interior. Es el caballero andante quien está totalmente vacío por dentro. Esta es, fuera de duda, la implicación más seria de todo el episodio. Si analizamos el sueño en términos de la mente que lo soñó, llegamos a la triste pero irrefutable conclusión de que esa armadura que con tanto orgullo reviste Don Quijote escuda al espectro de sí mismo. Esos cuatro reales, que son todo lo que tiene para dar a Dulcinea, medida escasa de la primera y única demanda del ideal, esa pobreza material es el reflejo directo de su pobreza espiritual. La bancarrota es completa

La anemia espiritual preludiada en el sueño de la Cueva de Montesinos apunta mucho más allá del marco estricto de este episodio. De ahora en adelante Don Quijote vivirá asediado por la incertidumbre, que es la expresión de una voluntad paralítica, y llegará hasta la tristísima humillación de avenirse a consultar al mono adivino de Maese Pedro para que le saque de su mar de dudas. Y mucho más tarde, ya en el palacio de los Duques y después de la aventura de Clavileño, Don Quijote entrará en un innoble trato con Sancho. Sancho ha estado contando las trufas más paladinas acerca de lo que él dice haber visto en su supuesto viaje celestial a lomos de Clavileño, y el caballero se le aproxima para susurrarle al oído:

> Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más.
>
> (II, cap. XLI.)

A mi juicio, éste es el momento de más honda tristeza de toda la obra, ya que refleja la completa desintegración moral de un hombre que en una época supo muy bien que con la verdad no se trafica.

Pero hora es de volver a nuestro episodio, y al valor sintomático que tiene la visión del caballero. No hay que olvidar que en todo momento estamos hablando de Don Quijote en sueños. Vale decir, que hablamos de Don Quijote visto por dentro. Don Quijote visto por Don Quijote, y por nadie más. Por un momento se nos ha permitido la extraordinaria experiencia de ver la intimidad esencial del hidalgo manchego, en forma imposible de apreciar para sus compañeros o contrincantes. Tenemos ante nuestros ojos, y al descubierto, las verdaderas raíces vitales de ese hombre que se hace llamar Don Quijote de la Mancha.

De pronto, una maravilla artística ha tenido lugar ante nosotros: el desdoblamiento literario de un hombre en materia y espíritu, a la hilada de esa divisoria indefinible entre Don Quijote el soñador y Don Quijote el soñado. Como un bisturí, la pluma del artista ha penetrado la concha del hombre exterior, para proporcionarnos uno de esos rarísimos atisbos del hombre interior. Nos hallamos ante ese núcleo humano al que sólo San Agustín y Petrarca habían sabido llegar antes de Cervantes. Pero ni el santo ni el poeta transfirieron sus experiencias a una criatura de arte como lo hizo el novelista.

Ahora bien, ese desdoblamiento de la naturaleza humana no es armónico, ya que el Don Quijote soñado está en oposición directa al Don Quijote soñador. En sus momentos de vigilia, Don Quijote coloca el mundo de Montesinos y Durandarte en el pináculo de una perfección inexistente. Pero en su sueño ese mismo mundo aparece carcomido y apolillado, sumido al nivel de nuestra propia imperfección e impotencia.

Para enfilar el problema desde otro punto de vista: podemos decir que el Don Quijote soñado demuestra cabalmente la invalidez y la futilidad de las acciones del Don Quijote soñador. Porque el sueño imparte un bien claro mensaje: el mundo ideal de la caballería, en el que nuestro hidalgo cree a pies juntillas, y al que ha dedicado su vida, carece de todo sentido. El sueño demuestra que el ideal es un esperpento.

Todo esto implica una grandiosa paradoja, porque la conclusión insoslayable de todo lo antecedente es que el Don Quijote soñado es más real y más realista que el Don Quijote soñador. Pero si las cosas son así, ¿qué es la realidad? ¿Qué es la vida? Shakespeare, en *The tempest,* había dicho:

> We are of such stuff / as dreams are made of and our little life / is surrounded by a sleep.

Bien puede ser así, y hasta Unamuno llegó a aceptar tal definición; pero el credo activista y heroico de Don Quijote, aun de haberla conocido, la hubiese rechazado de plano.

Porque el sueño se acaba, y los dobles antagónicos, el soñador y el soñado, se reintegran y resumen en uno otra vez. El Don Quijote soñado reingresa al fuero interno del Don Quijote que le soñó. Y nuevamente nuestro héroe confronta al mundo con su entereza.

En esto, precisamente, radica la esencia heroica del quijotismo, y su significado profundamente humano. Porque creo que tiene que ser evidente para todos el hecho de que este hombre ha reconocido, desde mucho antes de la aventura de la Cueva de Montesinos, que su ideal de

vida era trágico y totalmente inadecuado para vivir en este mundo. Sólo semejante conocimiento previo por parte de Don Quijote puede explicar las extrañísimas características de su sueño. Somos nosotros, los lectores, los que caemos bruscamente en la cuenta de lo que Don Quijote guardaba con celo para su coleto. Pero es evidente que tenía que existir conocimiento previo por parte del soñador. La verdadera y secreta medida del conocimiento que Don Quijote tenía de su total inadecuación en este mundo nos la proporcionan los detalles ridículos, vulgares y groseros con que su subconsciente ha llenado la heroica leyenda de Montesinos y Durandarte.

Lo que es verdaderamente heroico acerca de todo esto, y trágicamente humano, a la vez, es que Don Quijote impide con toda la fuerza de su voluntad que este tipo de datos se cuele hasta llegar a flor de la conciencia. Si esto llegase a ocurrir su ideal de vida se derrumbaría en el acto, y las ruinas sólo formarían un montón de bufonadas.

Este es el mensaje más íntimo y último del episodio, y su lección aprovechable. Lo que Don Quijote ha soñado en el fondo de la cueva es, ni más ni menos, que el sentido de la vida. Como él dice a Sancho y al estudiante, cuando le han izado a la superficie y despertado:

> Dios os lo perdone, amigos, que me habéis quitado de la más sabrosa y agradable vida y vista que ningún humano ha visto ni pasado. En efecto: ahora acabo de conocer que todos los contentos desta vida pasan como sombra y sueño, o se marchitan como la flor del campo.
>
> (II, cap. XXII.)

Verdadera lección de heroísmo profundamente humano: saber que la vida es sombra y sueños, pero vivirla como si no lo fuese.

VI

Con el análisis del episodio de la Cueva de Montesinos doy término a mis consideraciones acerca del concepto de la vida como obra de arte en el *Quijote*. Todo lo esencial para mis propósitos de hoy queda ya expuesto, falta sólo enhebrar brevemente las conclusiones. Y éstas se pueden empezar a organizar de la siguiente manera: las posibilidades de intentar vivir la vida como una obra de arte se presentan en el cuerpo de la novela como numerosas, y, en potencia, como innumerables, así tenemos a Don Quijote, Montesinos, Durandarte, etc., cada uno bregando a su manera por levantar en vilo su vida al nivel del arte. Ahora bien, las posibilidades efectivas de alcanzar éxito en tal

empresa son las que pronto se revelan como un espejismo. Así, pues, criaturas de arte como Montesinos y compañía aparecen carcomidos y degradados al tratar de revivir aún sus propias vidas poéticas. Si esto ocurre con criaturas que habían nacido del arte y para el arte, un mero mortal, como Don Quijote, sólo puede esperar la derrota y el ridículo como resultados de sus tentativas.

Pero, además, hay peligros ínsitos al tratar de vivir el arte, como el análisis del episodio de Sierra Morena debe haber puesto en claro. Uno de los riesgos consiste en incurrir en el paralogismo de que si una cosa es buena *en sí,* será mucho más buena *de por sí,* lo que es equiparable a convertir un valor relativo en uno absoluto. Pero el riesgo más destacado radica en el hecho de que si bien el arte es hechura del hombre, el hombre es hechura de Dios. Por lo tanto, tratar de vivir la vida como una obra de arte implica una irremediable confusión de objetivos.

En el grado y hasta el punto en que el protagonista incurre en este serio error apreciativo, es reprendido y castigado como corresponde. Pero si tornamos la vista por última vez al episodio de la Cueva de Montesinos, veremos que una vez que el caballero ha sido sacado de la cueva y ha despertado y ha pronunciado las ponderadas palabras que cité antes, inmediatamente después de todo esto el protagonista volverá a ponerse su abollada armadura, y otra vez intentará vivir la vida como una obra de arte, a pesar de que se está anegando en un mar de dudas. Y así seguirá, impertérrito para el mundo, hasta su último día, cuando en su lecho de muerte abdicará a su personalidad artística, por un último y supremo acto de voluntad: Don Quijote de la Mancha se convierte a sí mismo en Alonso Quijano el Bueno. Con su último gesto el protagonista ha consumado el sacrificio supremo, el de su identidad: Don Quijote de la Mancha, la criatura de arte, debe morir, para que Alonso Quijano, la criatura de Dios, pueda vivir.

Pero hasta el momento antes de ingresar en la eternidad, el protagonista habrá tratado, con todas las fuerzas a su alcance, de vivir la vida como una obra de arte, a pesar de la befa, de las reprimendas y de los castigos. Y a pesar del autoconocimiento de la total inadecuación de su ideal de vida, que evidentemente aflora en forma gradual a partir de la aventura de la Cueva de Montesinos.

El episodio de Sierra Morena nos demostró los riesgos de ese ideal añorado; el episodio de la cueva patentizó su vanidad. Pero son las graves palabras de Don Quijote al salir de la cueva las que contienen el mensaje más válido y más humano, en particular para un mundo con tan graves achaques en la fibra espiritual como el nuestro. Porque esas palabras nos descifran el verdadero sentido del heroísmo, y nunca es tarde para recordar que el quijotismo es eso, de manera

radical. El sentido más entrañable de todo esto es uno de humanismo esencial y de humanidad verdadera. Don Quijote ha descubierto que intentar vivir la vida como una obra de arte es todo vanidad, porque la vida es una sombra y un sueño. Sin embargo, él no abandonará el ideal, a pesar de estar corroído hasta las entrañas por las dudas. Una autodecepción consciente y más que heroica le lleva a decirse que la vida es algo más que sueños y sombras. Y así se prepara para una muerte ejemplar y cristiana.

JUAN BAUTISTA AVALLE - ARCE
Smith College
Northampton, Mass. 01060
USA