

UNA INTUICIÓN DE CERVANTES

Salvador Perán Mesa

Universidad de Málaga

1. lo científico, la intuición científica y lo intuitivo

Los estudios literarios, como los de cualquier otra ciencia, parten de un cuerpo de doctrina, aceptado o discutido, pero reconocido, que categoriza sus argumentos y los autoriza para que entren en el territorio de la especialidad, si es que cumplen las reglas de la disciplina. Eso no evita que investigadores espurios, procedentes de camadas de dudosa génesis intelectual, puedan aportar ideas al cuerpo científico o que, incluso, desde la propia ortodoxia, se cometan abusos. Un ejemplo del primer caso podría ser Sir Godfrey Hounsfield, electricista de un hospital de Londres, que sin poseer título universitario alguno, recibió el premio Nóbel de Medicina en el año 1979 por inventar el escáner; y otro del segundo, el reconocido estafador norcoreano Hwang Whoo-Suk quién, a pesar de sus credenciales científicas, traspasó el límite de la cordura y de la honradez con el famoso fraude de los clones de embriones humanos, equiparable, quizás, al de los libros plúmbeos granadinos que Cervantes ridiculiza en el capítulo LII de la Primera parte del Quijote, como recuerda Américo Castro[1]. El mismo Cervantes parece criticar la rígida estructura de las escuelas o de los criterios que desautorizan de entrada al que no se presente uniformado y en estado de revista.

El cervantismo, como la genética molecular, está en manos de los especialistas y, según los patrones al uso, no es posible aportar algo nuevo si no se tiene en cuenta, y se parte, del fondo de conocimientos y de las fuentes bibliográficas acumuladas, aunque no siempre leídas o entendidas. Eso, que confiere una cierta unanimidad o al menos asegura el consenso para la línea considerada correcta, implica el riesgo que siempre lleva el seguir la corriente de la opinión mayoritaria, algo contra lo que también trabajó Cervantes. Es fácil en el año 2006 entender la sinrazón de la Escolástica acerca del sistema solar o la capacidad que tienen las bacterias de transmitir infecciones, pero cuando se estaba inmerso en creencias contrarias, era trabajoso, difícil y arriesgado interpretar los datos desde planteamientos distintos a los que imponía la moda.

Aunque el avance científico es un proceso escalonado en el que hay que afianzar con firmeza cada cota alcanzada, los grandes logros, a los que se le suelen llamar descubrimientos porque sorprenden la lógica continuista, son fruto de la intuición. Ver, o intuir, sin llegar a alcanzar las razones últimas de lo que captaba es lo que hizo saltar a Arquímedes desnudo desde la bañera y lo que guió a Colón hacia lo desconocido en donde sabía estaba la solución de algo que no buscaba. Son mecanismos en los que no se sigue la lógica racional

en su estructura aritmética, en donde las cifras obtenidas en una operación son la base de la operación siguiente, sino que se difuminan los datos para sacar conclusiones que más que afirmar, plantean dudas. Eso fue lo que hizo Einstein, y es lo que había hecho Cervantes cuatro siglos antes. Al igual que sabía que el Quijote era *el libro*, intuía que sus propuestas giraban en la órbita adecuada. Interpretar al escritor, no desde la realidad de su tiempo, como hacen los estudiosos arriesgados, sino desde intuiciones acientíficas pero humanas, es como seguir el rastro al modo de los sertones: no andan por el camino principal, pero saben llegar a donde van.

Américo Castro, al que citaré en adelante por sus iniciales AC, en el primer epígrafe del ensayo «Quijote, taller de existencialidad», que titula, significativamente, «Disposición más bien que forma», dice textualmente: «Ahora bien, quien lee una página literaria cuyo tema es algo que acontece o refiere a una figura de vida humana, reacciona con la totalidad de la conciencia de su propio vivir, no sólo con su razonar lógico»[2]. Si tenemos en cuenta que esa totalidad de interpretación del receptor, se corresponde con la totalidad de transmisión del autor, hay que conceder que lo que va de totalidad a totalidad, de conciencia a conciencia, sobrepasando el razonar lógico, es la intuición. La disposición que AC nos propone para enfrentarse al Quijote, taller de existencialidad, es la de alejarse del formalismo para adentrarse en la esencia, y si el autor nos la quería dar «monda y desnuda»[3], debemos aceptarla como tal, o ¿caben reparos?. AC en el apéndice de su estudio «Lo precario de las reacciones entre España y las Indias dice»: «Don Quijote, en lugar de limitarse a maldecir los ‘calamitosos tiempos nuestros’, sin ‘caridad’ cristiana (Lazarillo), se lanzó a la empresa de arremeter contra los ‘gigantes’ tan ‘soberbios’ como ‘descomedidos’, pertrechado de armas aparentes y de otras eficacísimas que él se había labrado, teorizando intuitivamente (es posible que la expresión sea impropia) sobre qué sea frágil y qué consistente en el vivir del hombre»[4]. AC se asusta de decir que Cervantes era intuitivo, y es que al científico no le gusta la intuición. Pero el que no sea intuitivo no puede ser un genio. La cuestión está planteada por Edmund Husserl en «Investigaciones lógicas». «Enséñanos la experiencia cotidiana que la maestría con que un artista maneja sus materiales y con el juicio decidido, y con frecuencia seguro, con que aprecia las obras de su arte, sólo por excepción se basan en un conocimiento teórico de las leyes que prescriben el curso de las actividades prácticas su dirección y su orden y determinan a la vez los criterios valorativos, con arreglo a los cuales debe apreciarse la perfección o imperfección de la obra realizada. El artista profesional no es por lo regular el que puede dar justa cuenta de los principios de su arte. Al crear, sigue el movimiento interior de sus facultades armónicamente cultivadas»[5]. Lo que yo entiendo que dice Husserl es que el científico y el artista se basan en principios formales distintos, que el artista se guía por lo que su interior le indica, es decir, por lo que le produce un cierto rubor reconocer a AC, la intuición.

Metido en la tarea de este trabajo, salta la noticia de que el grupo terrorista que opera en España anuncia un alto el fuego permanente. Como deben estar

funcionando mecanismos intuitivos, entiendo que eso puede ser lo que se conoce como un hecho histórico. No «la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros»[6], que eso se lo reservo a Cervantes, sino que la asocio, a través de no sé qué mecanismos intelectuales, a lo que apuntó en su diario Kafka cuando se enteró que empezaba la Gran Guerra: «Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde, escuela de natación»[7], para darme cuenta que el escritor castellano fue uno de los genios más equilibrados que ha dado la historia. Hay que tener en cuenta que el baremo que utiliza el subconsciente para mantener el *estado-estacionario*[8] entre sí mismo y el entorno, es la estimación propia, y en esto no flaqueó nada Cervantes, ni, por supuesto, Don Quijote. Su gran humanidad y su preclaro sentido práctico, que sobresalen en el Quijote por encima de las ensoñaciones que suelen distraer, pueden que constituyan la base en la que algunos se apoyaron para tenerlo en menos. Hay escritores, como Kafka, Dostoiesky o Nietzsche, a los que envuelve la locura sin dejarlos darse cuenta de que lo que los perturba es el genio creador. Cervantes —del que todos ellos aprendieron— trabajó la locura entrando y saliendo de ella cuando le convenía, sin dejarse arrollar por el impulso de la imaginación, sino controlándola. Su ingenioso, que según Márquez Villanueva, es un término psiquiátrico de la época[9], rastrea las percepciones, los instintos y las razones de un destemplado caballero que tiene que salirse de sus casillas, porque lo que no es lo está apartando de lo que su intuición le dice. Y de alguna forma, Cervantes está embebido del ambiente científico que germinaba en lo que empezaba a ser Europa. Dice Ortega que «Ciencia no significa jamás “empíria”, observación, dato *a posteriori*, sino todo lo contrario: construcción *a priori*. Galileo escribe a Kepler que en cuanto llegó el buen tiempo para observar a Venus se dedicó a mirarla con el telescopio: “ut quod mente tenebam indubium, ipso etiam sensu comprehenderem”. Es decir, que antes de mirar a Venus Galileo sabía ya lo que iba a pasar a Venus, *indubium*, sin titubeo» [10]. Esa es la convicción que se aprecia al seguir a Cervantes: desbroza el camino con lucidez, a sabiendas que llegará a donde tiene que llegar, igual que le pasó a Galileo.

2. el dinamismo de la imaginación en Cervantes

Huarte de San Juan en su Examen de ingenio para las ciencias, dice que «a los ingenios inventivos llaman en lengua toscana *caprichosos*, por la semejanza que tienen con la cabra en el andar y en el pacer. Esta jamás huelga por lo llano; siempre es amiga de andar a sus solas por los riscos y alturas y asomarse a grandes profundidades: por donde no sigue vereda ninguna ni quiere caminar en compañía»[11]. Sólo de los *caprichosos* se puede esperar la originalidad, los descubrimientos y el progreso. No hay duda de que Cervantes hubiera querido ser autor teatral de fama como lo era Lope de Vega, pero como era caprichoso y quería salirse del cauce de la moda porque sabía que la verdad estaba fuera del reinado del vulgo, «Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde, que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y

príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo»[12], ensayó modelos que no cuajaron. Cuando Mateo Alemán publicó con éxito su Guzmán de Alfarache, volvió a comprobar que ese no era el estilo nuevo, e intentó la novela moderna de cuya paternidad se sentía muy orgulloso[13]. Creo que Cervantes aplicó algo parecido al método, todavía no descrito en su época, de la falsabilidad: si una teoría no es falseada, puede mantener sus pretensiones de validez. El intento de falsear el modelo de Lope, no tuvo éxito inmediato; pero el de superar el modo que popularizó Mateo Alemán, lo llevó al descubrimiento de la novela.

Todo el mundo está de acuerdo en que Cervantes no era un predicador, ni un moralista, ni pretendía ser un maestro: era un caprichoso en el sentido que recoge Huarte. Nunca se propuso como modelo ni como ejemplo de nada, de ahí las dudas que abre el significado de ejemplares con el que presentó sus novelas. Yo me lo imagino, una vez escrito el prólogo en el que reivindica la originalidad de lo que no es romance ni historia (siempre seguro de lo que no es), ensayando el título que les iba a poner. Como si las llamaba novelas a secas, suponía que no iba a ser entendido por el desocupado lector, puede que intentara algo así como: Ejemplo de novelas nuevas, o Un ejemplo de la nueva novela, o Novelas ejemplares, es decir, ofrecer ejemplos de lo que iba a ser la novela a partir de entonces. Conociendo lo aficionado que era a plantear enigmas, no sería extraño que con ese dudoso título tratara de desorientar a la *opinión*, actuando, una vez más, como la hembra del cuclillo que en un nido pone los huevos y en otro canta.

La crítica literaria, como la ciencia, debe de aproximarse a la verdad con la convicción de que nunca la alcanzará. La historia de la ciencia tiende a confirmar la paradoja de Aquiles. Cuando se cree estar cerca de la verdad, cuando parece que va a poder ser superada, se comprueba que todavía existe una distancia que mantiene la diferencia. El artista, comprometido consigo mismo, como busca una verdad particular, no entiende de formalismos ni de normas. Nada más iniciar El Quijote, pienso o intuyo, que Cervantes se dio cuenta de que estaba haciendo algo nuevo, muy distinto de lo que se había hecho hasta entonces y que, además, le brotaba como una fuente inacabable. Pensó un libro para ser leído en alta voz y que le sirviera a todos «los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran»[14]. Por su formación teatral lo compuso en planos, colocando a los personajes en escena para que pudieran ser imaginados como a él le corrían por la mente. Muchas partes del Quijote están escritas como si de un auténtico guión de cine se tratara y, desde luego, vierte en su escritura sus propias vivencias: «porque mejor será gastar el tiempo en contar las propias que en procurar saber las ajenas vidas», dice Cipión el perro[15].

Cervantes trabajaba con imágenes y no con conceptos abstractos, por eso fue un novelista y no un filósofo, por eso da el contenido envuelto en la acción. Es el movimiento, la plasticidad, el rodar de la vida —en definitiva una película en el sentido moderno— lo que desarrolla. Eso no aligera en nada la profundidad de su pensamiento, al contrario, lo afianza porque lo presenta sin presunción ni pretensiones doctrinales, alejado del formato oficial, como si fuera la salsa que

se añade al guiso para darle sabor. No sólo se nota que Cervantes disfrutó escribiendo el Quijote, sino que es fácil percibir que se asombraba a cada momento de lo que sus personajes le iban descubriendo. Parece como si se dejara guiar por una corriente interior que le dirige la pluma. Esa facilidad, a lo Mozart, es lo que ha llevado a algunos a interpretar a Cervantes como involuntario creador de una obra maestra sin saber lo que hacía. Yo no voy a discutir semejante simpleza de quienes «se debería esperar antes buenos consejos que infames vituperios»[16], pero sí quiero recalcar que me parece que lo que mantuvo la cordura de Cervantes frente a tanta incompreensión y rechazo con la que tubo que batallar, fue la satisfacción que le producía el escribir, el sentir la plenitud de la vida en su entreverado recorrido. Perderse en las páginas que iba llenando era lo que le hacía sentirse vivo y puesto que le ladraban «ninguno hay tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a Don Quijote»; le contaba Lope de Vega al duque de Sessa[17], caminaba. Porque Cervantes, que estaba en otro plano de la realidad, condicionado por el fracaso oficial de su carrera profesional y por su medio de supervivencia, sabía que la salida era sentarse en la capa y esperar. «Más si quieres salir de tu querella/alegre, y no confuso, y consolado,/dobla tu capa y siéntate sobre ella» [18].

Una señal significativa del sentido cinematográfico de Cervantes es, además de la concatenación de secuencias de plasticidad visual, entre las que destaca el inesperado desenlace del drama de las bodas de Camacho, el detalle con el que describe la vestimenta de los personajes. No es un pintor de paisajes ni de interiores. Para empezar confiesa lo que no es importante, por ejemplo, el origen y la genealogía de su protagonista más famoso. No suele andarse por las ramas, la descripción de la casa del Caballero del Verde Gabán dice que no viene a cuento hacerla, le interesa centrar la acción en otros aspectos. Pero, para evitar malentendidos, sabiendo las contradicciones intelectuales que van a surgir, el director quiere dar pistas para que no se piense que se trata de engañar a nadie. Encuadra con cuidado a los actores en escena antes de empezar a rodar, se detiene en dibujar la primera impresión porque sabe que va a servir argumentos fuertes. El caballero va con la verdad por delante, distinta a la verdad oficial, como el mismo Cervantes había hecho toda su vida, y así le fue. El ir al derecho es una actitud vital que contrasta con la maquinaria burocrática de la corte de Felipe II que tanto enredó a Cervantes. Es posible que esa claridad en los planteamientos hubiera sido lo que le salvó la vida en sus reiterados intentos de evasión del Argel, y es lo que le hace superar a Don Quijote sus malaventuras de las que se recupera porque le ampara la limpieza de acción. Hay personajes mitológicos que han sido pintados de muy diversas formas dependiendo de los artistas y de las épocas, pero la figura de Don Quijote no ofrece dudas en cuanto a su interpretación pictórica, lo difícil es entenderlo.

Del ropaje que envuelve a los personajes se puede colegir la simpatía que le inspiran. Las dueñas y los clérigos con tocados negros son el prototipo de los cristianos viejos, los enemigos ocultos del autor y posiblemente el trasunto de los encantadores que todo lo tuercen. ¿Quién si no echaría atrás los papeles de

sus solicitud para pasar a las Indias? ¿Por qué doña Oliva Sabuco de Nantes recomendaba, entre otras muchas medidas higiénicas, desechar las ropas negras? «Contra la razón humana es el común uso, de vestir de negro, que tanto agrada en España» [19]. Detrás del ropaje está el personaje, el del Verde Gabán, el que esconde a Ginés de Pasamonte, los descamisados, los cómicos, etc.

Pero no sólo es dinámica la imaginación de Cervantes, la vida del caballero ingenioso, no la del hidalgo asentado, transcurre en un ir y venir, en esa trashumancia que caracteriza a la sociedad moderna y que Huarte de San Juan atribuye a la orden divina que Abraham le hizo llegar al pueblo elegido. La superioridad intelectual de los judíos se debería, no a haberse alimentado de maná en el desierto, como recoge Márquez Villanueva, sino más bien, a su capacidad de adaptación desarrollada por su incesante deambular: «Esto de salir el hombre de su natural para ser valeroso y sabio es de tanta importancia que ningún maestro hay en el mundo que tanto le pueda enseñar, especialmente viéndose muchas veces desamparado del favor y regalo de su patria. “sal de tu tierra —dijo Dios a Abraham— y de entre tus parientes y de casa de tu padre, y ven al lugar que yo te enseñaré, en el cual engrandeceré tu nombre y te daré mi bendición”»[20]. Si Cervantes quiso introducir conscientemente esta característica, propia del pueblo judío, es algo que queda abierto a la especulación, pero si se tienen por significativos los hechos que describe Américo Castro como propios de cristiano nuevo, uno de los no anotados es el de la movilidad. De génesis judía o no, la motivación por el camino es algo implícito en el ser de Cervantes, que no tenía más remedio que quedar reflejado en sus escritos. Como ejemplos valgan estos del Quijote y del Coloquio, obras de mudanza: «buscar ventura que la haya el que se muda», «mucho vive el que mucho ve», «mudar es el destino de la persona inquieta», y tantos otros. Esa indagación de Don Quijote hacia su propia vida, con sus dudas y sus rectificaciones, si no hubiese surgido el falso Quijote de Avellaneda, estaba abocada a terminar como solía hacer Charles Chaplin con sus películas: personajes marginales, que se sienten sentimentalmente felices y que se alejan hacia su mundo dando la espalda a la cámara.

3. lo aleatorio en el destino de los hombres

En el Celoso Extremeño, Cervantes contrasta lo fácil que les resulta a los nobles allegarse a las Indias a medrar, incluso arrastrando unas pésimas condiciones humanas, con las dificultades que tienen que superar los que carecen de aval nobiliario o religioso, a pesar de contar con un impecable currículo de servicios, como le ocurría a él mismo. No podía sino hacer pagar en Carrizales, a la vuelta de su exitoso viaje, los privilegios de la nobleza enfrentándolo a la lógica a ras del suelo. Ni la belleza, ni el amor, ni la astucia se adquieren con dinero, mientras que la respetabilidad heredada se puede deshacer por la acción de un *virote*. Aunque haya algo de desahogo, un tanto despechado, por su fracasada aventura transatlántica, dejándose llevar, como siempre, por la lógica de sus personajes, Cervantes mantiene sus referencias.

En el Celoso, además de relacionar el traje con la condición «de la cual y de su traje y manera de vivir, de su condición y de las leyes que guardan entre sí, habría mucho que decir, pero por buenos respetos se deja» [21], plantea la dualidad destino-fortuna. La línea de referencia, lo que debería ser inmutable, se rompe por la intervención de subpoblaciones aleatorias (como se diría en jerga sociológica), identificadas por vestidos que reflejan su condición. Artefactos sociales que, actuando sin atenerse al criterio de la opinión, transgreden el *statu quo* siguiendo una lógica divergente o disidente: (la que hizo librar a los galeotes, la del licenciado vidriera, la del bandolero Roque Guinart, la de Rana en los alcaldes de Daganzo –quizás la más divergente de todas porque promete ser honrado en un cargo público-, etc.), que abre las soluciones al devenir, otra de las ideas esenciales de este escritor desafortunado.

En la vida (a la que se llega por azar) se juega una partida en la que algunos (la casta de los cristianos viejos que Américo Castro interpretó con lucidez) usan cartas marcadas, mientras que otros (los inquietos) están siempre al albur de las circunstancias. Cervantes se sentía maltratado por la fortuna y lo repite muy claro muchas veces al hablar de los asuntos tornadizos o imprevistos. El juego es el prototipo de azar y se sabe que Cervantes fue un gran jugador de cartas. Que estaba empapado de la jerigonza de los naipes, lo deja claro a lo largo de sus escritos. Se podía decir que la trayectoria de Cervantes es una lucha constante entre el pensamiento racional y el convencimiento aleatorio. Sabe que para mantenerse vivo tiene que superar los embates de la mala fortuna. El fatalismo de lo imprevisible lo zarandea y él lo respeta (no se revela como Mateo Alemán), pero desde el fondo de su intimidad incrédula, saca fuerzas para intentar ser él mismo. No se puede fiar de nadie, salvo de sus personajes, pero sabe lo que no es y lo que quiere ser. En el Persiles, puesto ya el pie en el estribo, Cervantes desarrolla a fondo la hipótesis de la fortuna, el azar como hacedor de los destinos. El hombre no debe andar pendiente de Dios, sino de la suerte, debe pisar el suelo y entenderse con el mayordomo de Dios, es decir, con la naturaleza.

Américo Castro defiende, con elegante magisterio, que a Cervantes hay que interpretarlo como cristiano nuevo o descendiente de judíos conversos. Es posible que lo que yo voy a decir sea lo mismo. Para mí, la característica más importante de Cervantes es su sincretismo vital, que puede que sea una de las formas de ser de los conversos intelectuales. La mente superior tiene más capacidad para ponerse en el lugar de los demás, para hacerse el otro. Al grandísimo socarrón de Cervantes lo veo, no sólo entendiendo, sino también siendo, moro, cristiano y judío; pero no, aquello que él sabía que no era. La famosa aventura de los molinos de viento pienso que se desarrolla en clave fatalista. En esa partida, las cartas que la fortuna ha puesto en la mano de Don Quijote son imposibles de encajar. El aventurero se las jugó a molinos, pero ¿qué habría pasado si, de verdad, hubieran sido tres o cuatro gigante malintencionados? Esa parece ser la oferta que la vida le hace a Cervantes: tener que escoger entre dos males a cual peor. Con esas cartas Cervantes no podía ganar, estaba abonado a la desgracia. Bastante hizo con levantarse y seguir.

Parece haber unanimidad en alegrarse de los sufrimientos personales de Cervantes, porque fueron el germen de las ideas en las que se fundió el Quijote y todos los demás escritos que no le van a la zaga. Yo creo que si a Cervantes le hubieran dado la oportunidad de elegir entre ser escritor famoso póstumo (como no quería ser Valle Inclán) o beneficiarse de cualquiera de los cuatro cargos que solicitó en las Indias, quizás hubiera escogido la prosperidad en mano antes que la gloria volando. Incluso cuando ya se sabía célebre, vivió en la penuria y tuvo que refugiarse (sobre todo después del episodio de las *cervantas* en Valladolid) en hábitos y cofradías para procurarse paz al final de su vida. A ese precio yo le hubiera excusado El Quijote al bueno de Cervantes, tan seguro de su valía que no necesitaba el éxito, aunque «gran personaje es el nombre de primero» [22].

Cervantes debió sentirse *desapricado* mucho antes de ser rechazado en la corte. No creo que los soldados que lucharon en Lepanto llevaran en sus mochilas a Garcilaso, ni que ocuparan las horas de asueto en leer y en escribir poesías. Si me apuran pienso que, a pesar de sus indudables éxitos militares, mucho más bicho raro pudo ser Cervantes de soldado que de alcahalero. ¿Qué hacía un genio perdiendo un brazo en batalla por la cristiandad? ¿Cómo se concibe a Cervantes rechazado frente a Argensola? ¿Qué otra opción le quedaba sino tirar por la calle de en medio e inventar vidas, estilos, géneros literarios para dar salida a su inmenso potencial creativo? El objetivo era sobrevivir, ser uno mismo y dejar constancia de lo que se llevaba dentro. Es el precio de la diferencia, es lo que hicieron, en definitiva, los primeros hombres que lograron salir del Paraíso de la docilidad para disputar su destino (Prometeo en el mito clásico). Lo renovador tiene que surgir de un comportamiento distinto al de la mayoría, hay que situarse en el límite, en el borde del horizonte para poder saltar al espacio creador. Aunque allí tropiecen con estructuras que mueve el viento.

Para AC, «El Quijote es obra de *vida razonada*, comparable en este sentido a *Las meninas* y a *Las hilanderas* de Velázquez, pues en estos cuadros posteriores al *Quijote*, lo representado, la acción que lo crea y quienes contemplan se encuentran virtualmente concertados» [23]. Cervantes y Velázquez consiguen lo mismo, cada uno en su arte. Los dos traspasan el pensamiento plano de la Escolástica descubriendo la profundidad de la realidad. Es lo que estaban haciendo los filósofos con la ciencia. La nueva dimensión que descubre Cervantes al intercalar lo fingido con lo real, lo que se cree con lo que se ve, no parece, a primera vista, razonable, pero lejos de elevar a la realidad a la categoría de fe, lo que hace es bajar a la fe de su pedestal intocable y la pone a ras del suelo. Eso ocurre con la imaginación (irreal) de Don Quijote cuando choca con las cosas palpables de la tierra. Por si había duda, el andante, en dos ocasiones se enfrenta, espada en mano, al sueño. Una, cuando lucha con los cueros de vino transfigurados en gigantes y, otra, cuando lo hace contra el retablo de Maese Pedro. Una vez dormido y otra, despierto. Todo lo que no tiene sustento en la razón, acaba siendo destrozado por el hidalgo que se convirtió en caballero, no sólo para desautorizar a los libros irracionales, sino también, y sobre todo, para desautorizar las historias de creencias y privilegios.

Velázquez también se mete en la esencia, traspasa la realidad y defiende que es el espectador el que decide lo que está viendo y que la realidad puede desmenuzarse como los planos en los que se fractura.

4. la interpretación del amor

Para decir algo que traspase el sentido de la realidad, como hace Velázquez en las Meninas, y para que esa fuerza se perciba, como ocurre con el Quijote, aunque no se entienda (las Divinas Palabras de Valle Inclán), es necesario que el que se expresa tenga fe en sí mismo, se crea capaz de desvelar algo reservado y posea la capacidad del actor de teatro, del hipócrita griego, para asumir la personalidad del personaje que representa. Se tiene que ser consciente, tener la lucidez suficiente para aceptar que sólo la transgresión puede añadir algo nuevo a lo ya dicho. Cervantes se implica con los grandes temas que interesan a los hombres. A veces lo hace como el que no quiere la cosa, como cuando Sancho pregunta a Don Quijote si los infieles, los no bautizados, se salvan; y otras, de manera directa, como en el discurso sobre las armas y las letras. Opina sobre religión, el matrimonio, los celos y el amor. Su idea del amor la desarrolla sobre la figura de Dulcinea. Es, por tanto, una propuesta *a priori* que va a ser refrendada por los hechos. Don Quijote ama a Dulcinea como los místicos amaban a Dios o como el autor del Cantar de los Cantares ama a la esposa. La principal característica de estos amores es la gratificación que recibe el amante por el mero hecho de amar. «El que ama es algo más divino que el que es amado, porque está poseído por un dios», dice Platón en el Diálogo del amor [24]. De todos los amores sublimados, unidireccionales, el más desinteresado es el de Don Quijote, que se conforma con dar a conocer el objetivo de su amor y hacerlo grande. Si la estética permitiera desdoblar el proceso fisiológico del amor como se hace con el hambre, se vería que una cosa es amar, desear, apetecer y otra satisfacer. Pero de la misma forma que el tener hambre es algo muy distinto y separado del comer, se puede diferenciar el amor, que depende del que ama, del corresponder a ese amor, que depende de la persona amada y, en todo caso, de los dos. En el amor de Don Quijote por Dulcinea están claros estos dos aspectos: lo que depende de él y lo que depende de ella.

En principio podría decirse que cuando uno ama una obra de arte, no espera que la obra de arte le devuelva ese sentimiento. La belleza, lo dice muchas veces Cervantes, es admirable por sí misma. ¿Por qué se ha de enfriar el cariño, la admiración, el amor, si no conoce reciprocidad? Don Quijote amaba como tenía que amar, con su disposición, con su aportación, con su amor. Lo que hiciera Dulcinea es otra cosa. Don Quijote amaba porque amar es un acto de la voluntad de uno, que si es recíproco mejor, pero que si no, no debería modificar la primera opinión. Como por otra parte, Don Quijote no quería poner a prueba su amor, acepta el engaño de Sancho sobre el encantamiento de Dulcinea y se conforma con alimentar su propia salida, como se diría hoy en lenguaje informático.

Otra cosa es lo que pasa con Grisóstomo y Marcela. Cervantes sigue manteniendo la direccionalidad del amor, pero Grisóstomo no lo acepta. Se trata del modelo exigente tradicional que termina en tragedia porque el mancebo rico, seguramente cristiano viejo, no entiende las nuevas leyes del amor. Don Quijote era un hombre maduro que se apoya en unos amores antiguos, imposibles para el sentido con el que Cervantes interpreta el matrimonio basado en el entendimiento mutuo y en la libre elección, como muestra en *El celoso extremeño*. Por eso se protege reforzando lo que depende de él. Es el tipo de amor personal, anónimo, artístico «el deleite es mucho mayor imaginado que gozado» [25], «corrían los muchachos a verla, y los hombres a mirarla» [26]. El goce sin amor también es entendido por Cervantes. En *La Casa de los Celos*, Clori le dice al pastor Rústico «calla, que para aquello que me sirves,/más sabes que trescientos salomones» [27]. Pero en donde insiste, en lo que se recrea Cervantes, es en definir el amor *controlado* de tipo *quijotil*, que, como depende sólo del amante, puede trasladarse a las pastoras si la ocasión lo requiere. Lo que propone Cervantes sobre el amor, lo aplica, dos siglos después Stendhal, en *Rojo y Negro*. El amor de la señorita Matilde que trata de ser cerebral, al estilo del de Don Quijote, aunque no con su ingenuidad, se define, dentro de los patrones del atrevimiento romántico, como: «Seguramente el amor cerebral posee más ingenio que el verdadero amor pero, en cambio, muchos menos momentos de entusiasmo. Se conoce demasiado bien, se juzga sin cesar. Lejos de dejar extraviarse al pensamiento, se edifica sobre el pensamiento» [28]. Otro rasgo más podría ser el amor táctico, «amor de cabeza», que ensaya Julian Sorel de acuerdo a las instrucciones de su amigo el príncipe Korasoff. Estas directrices son comparables a las que dicta la caballería andantes que obligan a Don Quijote. Se trata, en los dos casos, de amores apasionados, pero a la carta. Por eso extraña que Stendhal asegure que «Esta descripción del amor parisino es absolutamente nueva. Creemos que no puede encontrarse en ningún otro libro. Hace un gran contraste con el amor auténtico, sencillo, que *no se mira para nada a sí mismo* de la señora de Rênal. Es el *amor de cabeza* comparado con el amor de corazón» [29]. Sin poner en duda la honradez del escritor francés, hay que reconocer la influencia artística que recibe de Cervantes. Lluvia germinal que empapa la sensibilidad y que hace brotar ideas que se toman por originales, porque, al igual que les sucedía a los hombres primitivos, que pensaban que todo lo que venía del cielo era un regalo de los dioses, la inspiración, a veces, llega a través de mecanismos irracionales: eso que estoy llamando intuición.

5. el nivel intuitivo de la creación artística

Lo que yo intuyo que le sucedió a Cervantes al escribir *El Quijote*, es lo que, según Francisco Ayala [30], le sucedió a los primeros lectores de la obra y sólo a ellos, es decir, el descubrimiento de una historia y de unos personajes originales. Una cosa es tener una idea en la cabeza y otra verla escrita. Cuando se recibe lo que uno mismo ha hecho sin más testigos que la propia intimidad,

se paladea lo de uno, como Lady Macbeck paladeaba el porvenir: «Tu carta me ha transportado más allá del oscuro presente, y estaba ahora, en este instante, haciéndome gozar del porvenir» [31]. Se sueña con que esas sensaciones puedan penetrar también en la mente de los lectores haciéndolos partícipes del bienestar intelectual, lo que en el fondo viene a satisfacer la vanidad, que es por lo que Don Quijote se echó al campo: «y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama. Imaginábase el pobre ya coronado por el valor de su brazo, por lo menos, del imperio de Trapisonda; y así, con estos tan agradables pensamientos, llevado del extraño gusto que en ellos sentía, se dio prisa a poner en efecto lo que deseaba» [32]. Cuando Don Quijote trata de convencer al canónigo de la verdad de lo que cuentan los libros de caballería con la historia del caballero del lago, tras fabulosas y amables aventuras, «otra mucho más hermosa doncella que las primeras, comienza a darle cuenta de qué castillo es aquél, y de cómo ella está encantada en él, con otras cosas que suspenden al caballero y admiran a los leyentes que van leyendo su historia» [33]. Falta decir que el primer sorprendido es el propio Cervantes que se deja llevar por lo que escribe, disolviéndose con el lector, al que llama amantísimo en el prólogo de las Ejemplares. No sólo los lectores originales se asombran, sino que el autor, ha cambiado como Don Quijote, que, desde que es caballero andante, se ha vuelto «valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos» [34]. Otro desborde de alabanzas que van de la dureza a la blandura se vuelve a dar en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*: «Como un río de leones,/ su maravillosa fuerza,/ y como un torso de mármol/ su dibujada prudencia./ Aire de Roma andaluza/ le doraba la cabeza/ donde su risa era un nardo/ de sal y de inteligencia./ ¡Qué blando con las espigas!/ ¡Que duro con las espuelas!/ ¡Qué tierno con el rocío!/ ¡Qué deslumbrante en la feria!/ ¡Qué tremendo con las últimas/ banderillas de tiniebla [35].

En el acto de creación funcionan al menos dos niveles, el racional y el intuitivo. La filología, la estilística y la crítica literaria pueden analizar la parte formal, pero lo que depende de esa totalidad de la que se habla al principio, no puede ser interpretado más que con la aportación de otra totalidad. El misterio de la creación lo he planteado con anterioridad en la novela *Hospital de Batalla*:

«- Sí, estaba dándole vueltas al final de Tamar y Amnón, creo que esos versos son una de las cumbres de la poesía española.

- A mí también me gusta mucho García Lorca.

- En teatro no se había hecho nada tan bueno desde Calderón, pero es que su poesía es insuperable y nada superficial como dicen algunos. El mismo romancero es un puro tratado de filosofía que penetra en los personajes hasta donde parece imposible y si no, escucha esto: “Y cuando los cuatro cascos/ eran cuatro resonancias/ David con unas tijeras/ cortó las cuerdas del arpa”. Figúrate la escena, Amnón repudia a su hermana después de poseerla, la desprecia, la humilla y decide huir. Primero Tamar suplica, utiliza tácticas femeninas tratando de ablandarlo, luego amenaza con contárselo a su hermano Absalón, el vengador. Sabiéndose prisionero de su destino, el miedo empuja a Amnón a

la huida mientras alguien, seguramente el mismo malvado primo que le indujo al incesto, avisa al rey. A partir de ahí el drama lo envuelve todo porque David sabe que aquello va a destruir la familia. Para poder penetrar en el verdadero sentido de estos versos hay que conocer lo que pasó después: la venganza de Absalón es como la historia de una muerte anunciada, la revolución que organiza contra su padre también, con ello amargaría la vejez de David. Por eso cuando oyó a lo lejos el galopar de Amnón, cuando los cuatro cascos eran cuatro resonancias que llamaban a la desgracia, David con unas tijeras, cortó las cuerdas del arpa. Ya sabes que su carrera política empezó como cantor de arpa animando al rey Saúl que estaba deprimido, la ruptura de las cuerdas significa la desunión, el fracaso, la fractura del pasado, la quiebra del porvenir.

- ¿Tú crees que Lorca pretendía decir todo eso?

- Seguro que no, pero ahí está el milagro de la poesía, el poeta no dice lo que quiere sino lo que la inspiración le dicta, viene a ser como la solidificación de una estalactita, el rezumar de siglos se concreta en algo perfecto. La gruta no ha hecho nada para merecer aquella belleza, el poeta tampoco, simplemente es el receptor, el medio por el que el subconsciente colectivo se manifiesta» [36].

Y es que, como pensaba Balsac «es el genio en todas las cosas, intuición. Por debajo de ese fenómeno, el resto de las obras notables es fruto del talento» [37].

NOTAS

[1] A. Castro, *Cervantes y los casticismos españoles. II. El Quijote, Taller de existencialidad*, Trota, Madrid, 2002, pág. 263.

[2] A. Castro, *loc. cit.*, pág. 250.

[3] M. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Ed. Martín de Riquer, Juventud, Barcelona, 1971, pág. 20.

[4] A Castro, *loc. cit.*, pág. 245.

[5] E. Husserl, *Investigaciones lógicas, I*, Alianza Universidad, Madrid, 1985, pág. 39.

[6] M. Cervantes, *loc. cit.*, pág. 535.

[7] R. Stach, *Kafka Los años de las decisiones*, Siglo Veintiuno, Madrid, 2002, pág. 575.

[8] *Estado-estacionario* es un término usado en termodinámica para expresar lo que coloquialmente se conoce como equilibrio. La vida es el resultado de un conjunto de procesos físicos y químicos que

determinan una unidad funcional con capacidad de alimentarse, moverse, crecer, reproducirse y desaparecer. El mantenimiento de esta actividad es posible porque las moléculas orgánicas que forman esta unidad son capaces de utilizar la energía del medio para defenderse de la dispersión que predice el segundo principio de la termodinámica. La materia viva nunca está en equilibrio con el medio sino en estado-estacionario, es decir, de intercambio: un toma y daca del que se beneficia la vida mientras puede. Al final acabará perdiendo y llegará al equilibrio definitivo: eso es la muerte. (S. Perán, *El cuento chino de la nutrición*, Aljibe, Málaga, 2006, pág. 150).

- [9] F. Márquez, *Cervantes en letra viva*, Reverso, Barcelona, 2005, pág. 56 y sigs.
- [10] J. Ortega y Gasset, *La «Filosofía de la Historia» de Hegel y la Historiología*, en: G.W.F Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Alianza Universidad, Madrid, 1980, pag. 20.
- [11] J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*. Editora Nacional, Madrid, 1977, pág. 131.
- [12] M. Cervantes, *loc. cit.*, II, págs. 649-650.
- [13] M. Cervantes, *Novelas ejemplares*. Círculo de Lectores, Barcelona, 2005, pág. 19.
- [14] M. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Ed. Martín de Riquer, Juventud, Barcelona, 1971, pág. 562.
- [15] M. Cervantes, *Novelas ejemplares. Coloquio de perros*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2005, pág. 545.
- [16] M. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Ed. Martín de Riquer, Juventud, Barcelona, 1971, pág. 770.
- [17] A. Castro, *Cervantes y los casticismos españoles. I. Cervantes y el Quijote a nueva luz*, Trota, Madrid, 2002, pág. 137.
- [18] M. Cervantes, *El viaje del Parnaso*, Obras Completas Aguilar, Madrid, 1952, pág. 81.
- [19] O. Sabuco de Nantes, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, Editora Nacional, Madrid, 1981, pág. 158.
- [20] J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*. Editora Nacional, Madrid, 1977, pág. 88.
- [21] M. Cervantes, *Novelas ejemplares. El celoso extremeño*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2005, pág. 336.
- [22] M. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Ed. Martín de Riquer, Juventud, Barcelona, 1971, pág. 664.
- [23] A. Castro, *Cervantes y los casticismos españoles. II. El Quijote, Taller de existencialidad*, Trota, Madrid, 2002, pág. 258.
- [24] Platón, *Diálogos*, Austral, Madrid, 1975, pág. 101.
- [25] M. Cervantes, *Novelas ejemplares. Coloquio de perros*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2005, pág. 600.
- [26] M. Cervantes, *Novelas ejemplares. La Gitanilla*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2005, pág. 30.
- [27] M. Cervantes, *La casa de los celos*, Obras Completas Aguilar, Madrid, 1952, pág. 247.

- [28] Stendhal, *Rojo y Negro*, Bruguera, Barcelona, 1981, pág. 385.
- [29] D. G. Papera *Sobre Rojo y Negro*, Bruguera, Barcelona, 1981, pág. 570. (Henri Beyle que adoptó el pseudónimo de Stendhal, utilizó otros heterónimos para firmar sus obras. En 1832 le dirigió este artículo al conde Salvagnoli que pensaba utilizarlo para habla del Rojo y Negro en la Antología, revista de literatura general dirigida por Vieuksseux, que se publicaba en Florencia).
- [30] F. Ayala, *Don Quijote de la Mancha. La invención del Quijote*, Edición del IV Centenario, Real Academia Española, Madrid, 2004, págs. XXIX-XLIII.
- [31] W. Shakespeare, *La tragedia de Macbeth*, Obras Completas Aguilar, Madrid 1951, pág. 1589.
- [32] M. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Ed. Martín de Riquer, Juventud, Barcelona, 1971, pág. 38.
- [33] M. Cervantes, *loc. cit.*, pág. 501.
- [34] M. Cervantes, *loc. cit.*, pág. 501.
- [35] F. García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Obras Completa Aguilar, Madrid, 1964, pág. 541.
- [36] S. Perán, *Hospital de batalla*, Jiménez Cossío, Málaga, ²2003, págs. 415-416.
- [37] H. De Balsac, *Escenas de la vida parisiense*, Alianza, Madrid, 1975, pág. 651.