

MODERNIDAD FILOSÓFICA DEL QUIJOTE

MANUEL GARCÍA SERRANO

Universität Kassel

RESUMEN: Desde Hegel a Ortega el realismo del *Quijote* ha sido puesto en relación, aplicando criterios dispares, con definitorios rasgos de la modernidad. Es propósito del presente artículo, en diálogo con dichas interpretaciones, desarrollar otra perspectiva, bosquejada ya por Schlegel, que presta atención a un diferente aspecto de la obra de Cervantes y liga la autorreflexividad narrativa de la misma a la forma de reflexividad que en la filosofía moderna iniciaron Descartes y Kant. La destacada función que en la filosofía de la reflexión kantiana asume la imaginación encuentra también una cierta anticipativa correlación en la autorreflexiva historia de don Quijote.

PALABRAS CLAVE: modernidad, autorreflexividad, imaginación.

Don Quixote and the modernity

ABSTRACT: From Hegel to Ortega there has been several attempts to relate *Quixote's* realism to the characteristic features of the modernity. We follow here another path and attempt to show the fundamental connections between the cartesian and kantian project of a Philosophy of Reflection (that inaugurates the modern philosophy) and the self-conscious novel from Cervantes. This paper is furthermore concerned with the the prominent function that the imagination fulfills as much in Kant as in Cervantes.

KEY WORDS: modernity, reflexivity, imagination.

El *Quijote* de Cervantes, sobre cuya significación histórico-cultural expondré a continuación algunas reflexiones, es víctima aparente de la maldición que se abate sobre numerosos clásicos: la proliferación de interpretaciones ha alcanzado a su alrededor tanta espesura que el explorador que por esta vía se interna puede hallar algunas dificultades para acceder al encubierto edificio de la obra. En la fragosidad de la ruta se cree percibir a veces un anticipativo signo de la meta final, la cual es juzgada entonces tan impenetrable en sí como su abigarrado entorno. Tal dictamen va coligado a una prudente repulsa de toda última exégesis de lo narrado (repulsa a la que el propio Cervantes acaso quisiera entonces incitar) y suele a la par poner en cuestión que el plan de la obra responda (en absoluto, sólo o principalmente) a un ideal mimético. Y lo cierto es que este monumento literario es invocado de manera usual no sólo como matriz de la decimonónica novela realista, sino también como modelo para deleites narrativos señaladamente metapoéticos. Bajo este segundo prisma, sería el *Quijote* una novela que expresa una acentuada conciencia de ser novela (y por ello se entiende: conciencia de ser un simple juego con palabras, una libre manipulación, un lúdico artificio, una comunicación centrada en sí misma...)¹. Esta discrepancia, bien conocida, no va a ser objeto central de mis comentarios. Estimo, sin embargo, que sobre muchas de las sutiles derivaciones ontológicas que ella arrastra puede arrojar también alguna luz una más clara definición de la modernidad de la obra cervantina. A este fin pueden ser aplicados distintos criterios, no por fuerza —y en cualquier caso, no en todo punto— incompatibles. Los que en su día aplicaran

¹ En esta línea, véase ROBERT ALTER, *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press, Berkeley, 1975, pp. 1-29 y ix-xvi. Alter no deja por ello de intentar extraer de ahí alguna problemática enseñanza filosófica. Más matizado es WERNER WOLF, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung*, Max Niemeyer, Tübingen, 1993, pp. 490-509.

Hegel, Lukács, Foucault, Bachtin y Ortega y Gasset serán comentados en lo que sigue con algún detalle: todos ellos coinciden, a pesar de sus muy dispares modulaciones, en destacar la faceta realista de la historia del hidalgo manchego. La autorreferencialidad de la historia quijotesca, por el contrario, ha sido contemplada a menudo como piedra angular de un escepticismo antirrealista, que por un lado pondría de relieve la autonomía de la producción artística y, por otro, anticiparía posiciones «postmodernas». Si desde el punto de vista literario dichas posiciones se contraponen precisamente a las predominantes formas narrativas del XIX, desde el punto de vista filosófico se distancian de los paradigmas metódicos asociados tanto a Descartes como a Kant². Frente a esta tendencia interpretativa, intentaré sin embargo mostrar aquí al fin una correlación entre la novela de Cervantes y los presupuestos de tales paradigmas. En relación con ello merecerá especial consideración cierto significativo paralelismo entre el estilo narrativo del *Quijote* y el método trascendental kantiano. Sobre este trasfondo ha de dibujarse, por último, una curiosa afinidad entre la respectiva función que cumple la imaginación dentro del clásico español y dentro de la filosofía de Kant.

I

La idea de unos tiempos modernos, como delimitada época que sucedería a la Antigüedad y a la Edad Media, no se implantó de modo firme hasta el siglo XVIII, cuando se percibió, por ejemplo, en la ciencia renacentista o el descubrimiento de América el inicio de un nuevo estadio histórico que estaba esencialmente abierto a nuevas expansiones (a un «progreso», que bien podía seguir ritmos dispares en historias simultáneas)³. Para Hegel, quien adoptó una actitud dual hacia la modernidad, ésta se hallaba paradigmáticamente definida por el aliento de Descartes y de la filosofía kantiana. La respectiva independencia de las esferas de la ciencia, la moral y el arte constituía una característica esencial de la nueva época, y filosóficamente descansaba en la función que Kant atribuía a la autoconciencia. El derecho a la discrepancia fundada, el examen racional, la autonomía de la acción moral y artística de cada sujeto, el plural individualismo (todo lo cual la reforma protestante, la ilustración y la revolución francesa habrían favorecido o impulsado)⁴, se fundarían ahora en una subjetividad fijada y estructurada por su conciencia de sí misma⁵. Mas a pesar de este dictamen, que liga íntimamente autoconciencia

² En lo que a este último punto atañe, véase RICHARD RORTY, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge University Press, 1989.

³ Sobre ello, y en atención sobre todo al concepto periodológico de «neue Zeit» o «Neuzeit», véase REINHARDT KOSELLECK, «“Neuzeit”. Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe», en *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp, Frankfurt, 1989, pp. 300-348.

⁴ Vid. GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, Werke 12*, Suhrkamp, Frankfurt, 1970, pp. 491-540.

⁵ Hegel opone la filosofía moderna ante todo a la filosofía medieval: «La filosofía de la época moderna se opone a la concepción medieval, que considera diferentes lo pensado y el universo existente, y está ligada a la disolución de tal concepción. Su interés central no es por ello tanto pensar los objetos en su verdad cuanto pensar en el pensar y el entender los objetos, esta unidad misma en la que consiste hacerse consciente de un objeto presupuesto». [*Die Philosophie der neuen Zeit (...) bringt den Standpunkt des Mittelalters, die Verschiedenheit des Gedachten und des seienden Universums in Gegensatz und hat es mit der Auflösung desselben zu tun. Das Hauptinteresse ist daher nicht sowohl, die Gegenstände in ihrer Wahrheit zu denken, als das Denken und Begreifen der Gegenstände, diese Einheit selbst, welche überhaupt das Bewußtwerden eines vorausgesetzten Objekts ist, zu denken*]. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, Werke 20*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971, p. 63). En relación a la evolución de la concepción hegeliana de la modernidad, véanse las observaciones de JÜRGEN HABERMAS en *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985, pp. 13-21, 26-33 y 34-57.

cia y edad moderna, dentro de la historia del arte Hegel fechó ya un primer momento de emergencia de la autorreflexividad del espíritu en el propio arte religioso medieval, el cual, junto con todo el arte desarrollado hasta lo que hoy entendemos por romanticismo en estricto sentido, constituiría el «arte romántico»⁶. En su contraposición entre arte clásico y romántico, en este amplio sentido, subraya Hegel —con idiosincrásica radicalidad taxonómica— que los griegos no estaban interesados en recoger en sus representaciones artísticas signos de autorreflexividad subjetiva. Sus obras poseerían en verdad un alto grado de generalidad simbólica. «Lo que empero les falta es la realidad de la subjetividad existente para sí en su saber de ella misma y en su propio querer. Externamente esta carencia se manifiesta en que las formas escultóricas están desprovistas de la expresividad del alma sencilla, de la luminosidad del ojo. Las supremas obras de la escultura bella no tienen mirada; su interior no mira de dentro a fuera como interioridad consciente de sí, en esa concentración espiritual que el ojo hace patente»⁷. Por el contrario: «El dios del arte romántico se presenta sabiendo de sí, subjetivamente íntimo, y franqueando su interior a lo interior»⁸. Naturalmente, Hegel piensa así primero en la figura de Jesús, como sujeto corporal y singular por antonomasia, para luego detenerse en la representación artística del autoconsciente afán individual del buen cristiano —tras su filiación divina— por llegar, a través del tránsito finito de su atormentada existencia, a la eterna salvación. Pero Hegel reconoce tras estas dos fases iniciales del arte romántico una tercera, centrada en una representación de humanidad ajena en principio tanto a la representación de la divinidad misma como al anhelante proceso de elevación espiritual del pecador hacia Dios. El contenido artístico sería aquí lo finito en sí, tanto en lo que atañe a los fines convencionales de los individuos, a sus intereses más mundanos y a todo tipo de conflictos pasionales, cuanto a las manifestaciones del contorno en que tales individuos se desenvuelven⁹ (y ello por más que dicho arte muestre una doble faz, y además de asentar la humanidad terrenal pueda poner de relieve la precariedad y futilidad de la misma). Frente al arte plástico de los griegos clásicos y su concentración en lo bello, el arte romántico se distanciaría especialmente en esta fase del ideal de la belleza intemporal, incorporando en sí lo circunstancial y pasajero, y dejando espacio al momento de lo abiertamente feo¹⁰. El arte romántico alcanzaría esta etapa de su desarrollo tras superar un largo y estrecho vínculo con la religión y dejar luego atrás también la exacerbación de los ideales de sentimentalidad, fidelidad y coraje ligada a la plasmación literaria del amor cortés y a las múltiples novelas de caballerías¹¹. Las manifesta-

⁶ Al menos tal es la posición recogida en la reconstrucción que de sus lecciones de estética ofreció Heinrich Gustav Hotho. En cuanto a las reservas que se deben guardar hacia esta reconstrucción, véase ANNEMARIE GETHMANN-SIEFERT, *Einführung in Hegels Ästhetik*, Fink, München, 2005, pp. 17-28.

⁷ [«Was ihnen aber fehlt ist die Wirklichkeit der für sich seienden Subjektivität in dem Wissen und Wollen ihrer selbst. Äußerlich zeigt sich dieser Mangel darin, dass den Skulpturgestalten der Ausdruck der einfachen Seele, das Licht des Auges abgeht. Die höchsten Werke der schönen Skulptur sind blicklos, ihr Inneres schaut nicht als sich wissende Innerlichkeit in dieser geistigen Konzentration, welche das Auge kundgibt, aus ihnen heraus»]. GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Werke 14, Vorlesungen über die Ästhetik II*, Suhrkamp, Frankfurt, 1970, pp. 131-132.

⁸ [«Der Gott der romantischen Kunst (...) erscheint sehend, sich wissend, innerlich subjektiv und sein Inneres dem Inneren aufschließend»]. *Ibidem*, p. 132.

⁹ Vid. *ibidem*, p. 136.

¹⁰ Vid. *ibidem*, p. 139.

¹¹ La concatenación que guardan el ideal caballeresco de amor a la dama y el amor que a Dios ha de profesar el buen cristiano es justamente objeto de parodia en el *Quijote* mismo. El hidalgo manchego le explica así a su escudero: «... has de saber que en este nuestro estilo de caballería es gran honra tener una dama muchos caballeros andantes que la sirvan, sin que se estiendan más sus pensamientos que a servi-

ciones literarias resultantes se resignan, según Hegel, a la finita condición humana y realzan la autonomía e individualidad de las figuras imaginadas, cuya personalidad puede muy bien ser susceptible (a diferencia, por ejemplo, de lo que sucedía con los personajes de la tragedia clásica) de evolución y cambio¹². Los hechos circundantes al nuevo héroe no están supeditados ya a un designio global, y su contingencia es base de la aventura: este mundo de avatares casuales es ajeno a un plan divino y tiene la accidentalidad de la peripecia. Hegel habla al respecto de una «Entgötterung der Natur»¹³. Pues bien, justo en el límite de este estadio del arte romántico, donde lo aleatorio puede ir también ligado a lo cómico, configuraría Cervantes lo novelesco («das Romanhafte»). Hegel concibe lo novelesco precisamente como una tendencia disolutiva dentro de lo romántico. En su seno la casualidad, que era indefectible condición de los lances aventureros, se transforma. En lugar del puro azar encontramos ahora, afirma Hegel, la seguridad de la sociedad burguesa, donde con policías, jueces, burócratas y ejércitos vela el Estado, el cual no está dispuesto en modo alguno a que un don Quijote campee por sus fueros. Este giro modifica sobre modo las características del héroe, quien es ahora un hombre que persigue fines subjetivos —el amor, el honor, la fama...— o ideales filantrópicos, pero que se enfrenta al efectivo «Ordnung und Prosa der Wirklichkeit»¹⁴. En cierta manera, todos los héroes novelescos ostentarían entonces rasgos quijotescos. Hegel, guardando una peculiar ambigüedad, pero hombre de orden al cabo, no deja de encontrar alivio en que el melancólico desengaño cervantino se haya convertido en signo del sentido de realidad de los nuevos tiempos: «Por muchas querellas que hayamos trabado con el mundo, y aun cuando éste nos haya zarandeado, finalmente uno encuentra casi siempre a su mozueta y alguna colocación, contrae nupcias y se convierte en un filisteo como los demás; la esposa se hace cargo de la casa, los niños no tardan en llegar y la adorada fémina, que fuera nuestro único amor, un ángel, se comporta más o menos como todas las demás; el empleo da trabajo y provoca hastío; el matrimonio se convierte en un calvario doméstico, y así recalamos en las habituales quejumbres de los otros. Percibimos aquí la misma condición del lance aventurero, sólo que éste alcanza ahora su justo significado y lo fantástico en él ha de someterse a la debida corrección»¹⁵. El Arte, que en el sistema hegeliano constituía junto con la Filosofía y la Religión el ámbito del Espíritu Absoluto, curiosamente cumpliría así al fin, en su calidad de arte novelesco, una función de

lla 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» (MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes, Crítica, Barcelona, 1988, parte I, xxxi, pp. 363-364). A ello responde Sancho Panza: «Con esa manera de amor he oído yo predicar que se ha de amar a Nuestro Señor, por sí solo, sin que nos mueva esperanza de gloria o temor de pena. Aunque yo le querría amar y servir por lo que pudiese» (ibídem, p. 364). Si Sancho reprocha a don Quijote la indistinción de *eros* y *agape*, él mismo contradice a su vez el precepto agustino de *gratis amare* confirmando una burlesca prioridad al «ganarse a sí mismo» frente al «perderse en Dios».

¹² «Cada uno de los personajes (...) de este grado es de de por sí un personaje singular, un todo de por sí, un sujeto individual». [«Die Charaktere (...) unserer Stufe sind jeder für sich ein eigentümlicher Charakter, ein Ganzes für sich, ein individuelles Subjekt»]. *Werke 14, op. cit.*, p. 199.

¹³ [«Desacralización de la naturaleza»]. Ibídem, p. 211.

¹⁴ [«Orden y prosa de la realidad»]. Ibídem, p. 219.

¹⁵ [«Mag einer auch noch soviel sich mit der Welt herumgezankt haben, umhergeschoben worden sein, zuletzt bekommt er meistens sein Mädchen und irgendeine Stellung, heiratet und wird ein Philister so gut wie die anderen auch; die Frau steht der Haushaltung vor, Kinder bleiben nicht aus, das angebetete Weib, das erst die Einzige, ein Engel war, nimmt sich ungefähr so aus wie alle anderen, das Amt gibt Arbeit und Verdrießlichkeiten, die Ehe Hauskreuz, und so ist der ganze Katzenjammer der übrigen da. – Wir sehen hier den gleichen Charakter der Abenteuerlichkeit, nur daß dieselbe ihre rechte Bedeutung findet und das Phantastische daran die nötige Korrektion erfahren muß»], ibídem, p. 220.

reafirmación del Espíritu Objetivo: en la novela postcervantina se haría patente justamente la identidad entre razón y realidad en las firmes instituciones de la familia y el estado burgueses. Georg Lukács, bajo la inspiración de Hegel, situó en modo análogo el *Quijote* dentro del marco de un paulatino desvanecimiento del Dios cristiano en el mundo, pero enlazó esa *Entgötterung* en cambio —como «linker Hegelianer»— a una capital desorientación del hombre moderno, quien estaría abandonado a sí mismo y afanado en la búsqueda de una nueva totalidad de significado. En este nuevo universo la más pura heroicidad habría de resultar grotesca, y la más firme fe tornarse locura. «Lo que ahí se manifiesta es la profunda melancolía del transcurrir histórico, del flujo del tiempo; que los contenidos y las actitudes imperennes pierden su sentido cuando ha pasado su momento; que el tiempo avanza por encima de lo eterno»¹⁶. Ciertamente Lukács (como antes Hermann Cohen¹⁷, y más atrás los románticos) percibe en el *Quijote* un componente lírico, el cual hace posible que en el choque entre el extemporáneo ideal y la cruda realidad el caballero alcance gloria poética, aun si cargada de ironía. Pero la distintiva melancolía se nutre ahí al fin de una anacrónica desconveniencia y del fracaso. Bien que única en su género por su fronteriza posición histórica, la obra de Cervantes fundaría así un categorema de la novela moderna: «pues la forma de la novela es, más que ninguna otra, una expresión del desamparo transcendental»¹⁸.

II

Hegel contemplaba el *Quijote* como momento de disolución de un largo proceso de evolución artística («Don Quijote pone el punto final a lo romántico»)¹⁹ iniciado ya con el arte cristiano en su contraposición al clásico «arte bello»: proceso en el que fue imponiéndose una creciente secularización del sentido de realidad, hasta culminar en la modernidad, de una de cuyas facetas el *Quijote* sería símbolo. Si Hegel, pues, recalca en la obra cervantina después de trazar un amplio arco, la arqueología del saber impulsada por Michael Foucault ha hecho alto en la obra de Cervantes atendiendo a una constelación histórica más estrecha: el punto de tránsito entre la cosmovisión renacentista y el racionalismo cartesiano. Foucault nos recuerda que todavía a finales del siglo XVI estaba extendida en Europa una difusa hermenéutica de la semejanza. En el cielo y en la tierra se suponían signos innúmeros de un omniabarcante encadenamiento de planos y entidades, fundado en diversos tipos de similaridad (entre los que destacarían la *convenientia*, la *aemulatio*, la *analogia* y la *sympathia*). El sistema de signos que permitía detectar las similaridades se basaba él mismo en relaciones de similaridad: la *analogia* podía así ser indicio de la *sympathia*, como la *aemulatio* aludir a la *analogia*, o la *convenientia* a la *aemulatio*. Cada una de las similaridades (muy de común metafísicas, mágicas, peregrinas...) requería en efecto un signo de su existencia: mas ese signo no consistía sino en alguna otra forma de similaridad, la cual precisaba a su vez de alguna otra señal de su substantividad, y así sucesivamente. Para esta hermenéutica holística y circular hallar

¹⁶ [«Es ist die tiefe Melancholie des historischen Ablaufs, des Vergehens der Zeit, die daraus spricht, daß ewige Inhalte und ewige Haltungen ihren Sinn verlieren, wenn ihre Zeit vorbei ist; daß die Zeit über ein Ewiges hinweggehen kann»]. GEORG LUKÁCS, *Die Theorie des Romans. Ein geschichts-philosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1994, p. 90.

¹⁷ Vid. HERMANN COHEN, *Ästhetik des reinen Gefühls* (1912), T.2, *Werke* 9, Georg Olms, Hildesheim-New York, 1982, pp. 118-123.

¹⁸ [«denn die Form des Romans ist, wie keine andere, ein Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit»]. GEORG LUKÁCS, *op. cit.*, p. 32.

¹⁹ [«Don Quijote macht den Schluß des Romantischen»]. GEORG WILLHELM FRIEDRICH HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Felix Meiner, Hamburg, 1998, p. 197.

sentido en las cosas equivalía a desvelar semejanzas a través de una universal red semiótica. Sobra decir que dada la magnitud de esa red, y la inacabable acumulación de confirmaciones que fundamenta, dicho saber hermenéutico había de padecer una crónica indeterminación y arbitrariedad, aun cuando el microcosmos humano acotara su ámbito de aplicación. Para una hermenéutica cósmica de este jaez la interpretación del legado de los escritos de la tradición, y de los escritos sobre esos escritos, no es en sí muy diferente a la interpretación de los signos naturales de las cosas: si algo escrito posee valor, se habría de deber ello después de todo a su intemporal emulación de verdades eternas, a su manifiesta similaridad con un privilegiado primer discurso. La correlación de signos y afinidades seguiría en todos los casos el mismo patrón, y la naturaleza y los escritos del hombre formarían parte de un gran texto único. No existiría, pues, diferencia sustancial entre dirigir una mirada atenta a la naturaleza circundante y leer simplemente unas páginas impresas o manuscritas, pues el mundo entero sería un sistema de signos, y todo saber un interpretar²⁰. Pues bien: Foucault señala que la obra capital de Cervantes pone fin a esta metafísica pansemiótica del Renacimiento. Don Quijote mismo actúa al dictado de tal metafísica: escudriña en su entorno constantemente signos de un mágico mundo imaginario, y contempla todo lo que le sucede como parte de un texto, y haciendo relación a otros textos. También él presupone un subyacente texto primario, que guía como una suerte de guión eviterno sus propios pasos: la novela de caballerías ha prescrito de modo definitivo el rumbo de sus empresas. Ahora bien, como sabemos, en la España del hidalgo manchego «les signes (lisibles) ne sont plus à la ressemblance des êtres (visibles)»²¹. Las novelas de caballerías no tienen ahí una equiparación en el mundo real. Don Quijote, quien pretende probar con sus actos la veracidad de esas obras y descifrar la profunda analogía entre el correspondiente orden novelesco y el orden material, se da de bruces con una prosaica realidad. Entre molinos y gigantes, posadas y palacios, rebaños y ejércitos, aldeanas y damas, monjes y magos... no sobresale al fin la similaridad, sino la diferencia. Claro está que los molinos de viento son altos y firmes como gigantes, y sus aspas semejan brazos colosales: con todo, esta analogía vela al caballero la diferencia esencial, y le arrastra a una de sus muchas catástrofes. Las apelaciones de don Quijote a malévolas intervenciones mágicas para recomponer su sistema de interpretación no salvan este sistema, sino que, antes bien, ponen de manifiesto su atonía. La escritura y las cosas ya no se asemejan, y es inevitable una turbación creciente del errante caballero. El *Quijote* sería la primera obra moderna porque en ella precisamente el indefinido juego de las similaridades se convierte en parodia literaria y paradigma de la sinrazón²². Con el descarriado caballero el loco se instituye en la cultura occidental como el hombre que no capta la diferencia pertinente y en todo ve semejanzas inapropiadas y signos de semejanza. A través del cambio de ciclo que su obra anuncia,

²⁰ Vid. MICHAEL FOUCAULT, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966.

²¹ FOUCAULT, *ibidem*, p. 60.

²² Ciertamente Foucault distingue luego de modo sistemático (y ello es esencial para sus tesis críticas) entre la época «clásica», que comprendería los siglos XVII y parte del XVIII, y la época «moderna», que se fundaría a finales del siglo de las luces. Cuando afirma aquí la modernidad del *Quijote* parece pues aceptar que esa dicotomía específica subdivide al fin un ámbito de modernidad más genérico. Ello explica que Foucault en este punto no atienda a lo que —según su específica categorización subdivisoria, tal como la desarrolla en otros escritos— no sería sin embargo «moderno» en el *Quijote*: la libertad itinerante del loco, y la disposición de casi todos al diálogo con él. En cambio, lo que en *Las Meninas* no sería aún «moderno» de acuerdo con ese criterio restrictivo (por hacer el pintor aparente abstracción de un sujeto que condicionaría la configuración del objeto), veremos que sí lo es, y muy sobresalientemente, en el *Quijote* mismo.

Cervantes se sitúa ya en un marco cartesiano: los *quid pro quo* en que incurre don Quijote son un ejemplo de las fatales semejanzas engañosas que luego Descartes se propone erradicar mediante el concurso de comparaciones regidas por la medida y el orden, aplicando un cuidadoso procedimiento de análisis que sigue modelos matemáticos sin reducirse a ellos. Si la modernidad del Quijote está según Hegel en conexión al fin con el prudente orden burgués de las realidades del Espíritu Objetivo, según Foucault lo está pues con el diferenciador orden analítico que un nuevo método de conocimiento impone a las cosas. Sobre el carácter «representativo» del «*a priori* histórico» que Foucault atribuye a ese método, así como sobre la naturaleza de su supuesta pronta crisis histórica, no comentaremos tampoco nada aquí. Pero sí es importante señalar que el cartesianismo de Cervantes resulta así subsumido en un ideal taxonómico de claridad y distinción, y no es puesto en relación en modo alguno con la corriente de pensamiento que enmarca tanto a la obra de Descartes como a la de Kant en su calidad de filosofías de la (auto)reflexión²³.

III

En el ámbito de la teoría literaria, Michail Bachtin ha subrayado en el *Quijote* un tercer rasgo, que confiere más cuerpo y matiz al individualismo asociado por Hegel a la modernidad²⁴. Una saliente línea de la novela moderna, de la que la obra cervantina sería paradigma, estaría caracterizada por una diversidad discursiva por entero opuesta a la predominante unidad ideológico-semántica de la época medieval y antigua. Los rasgos principales que esa descentralización comporta son el plurilingüismo y el dialoguismo: la creciente pluralidad social de perspectivas, así como la variedad de géneros literarios y tradiciones culturales, no sería ahí solapada por un lenguaje uniforme, sino que se reflejaría en un abierto diálogo de voces múltiples que reconoce la sustancialidad de las diferencias y abre cauce a individuos polifacéticos. Naturalmente, con este criterio se habrían de aceptar rasgos novelescos ya en historias satíricas, paródicas, climatéricas o biográficas de la literatura griega y latina, así como en las manifestaciones del espíritu carnavalesco que atraviesa la Edad Media. Pero la copiosidad de puntos de vista patente en esas tradiciones no tiene la significación alcanzada en el género de novelística moderna que prosigue la ruta de Rabelais y de Cervantes. Ciertamente —reconoce Bachtin— que la novela de caballerías (cuya cumbre sería el *Amadís*)²⁵ había llegado a ser (como hasta cierto punto también la novela pastoril) una empresa cultural de dimensiones internacionales, donde una múltiple materia narrativa de alcance europeo podía —como *dispositio*— ser refundida en el espacio de distintas lenguas nacionales. Ahora bien, la explícita heterogeneidad de fuentes temáticas, y la conciencia autorial de la consiguiente proliferación de composiciones literarias, era contrapesada en cada caso por la fuerte y

²³ La crítica no ha dejado de subrayar, con algún fundamento, el contraste entre la característica duplicidad y embozo de los irónicos autorretratos cervantinos y el ideal de claridad y seguridad que, en la forma retórica de la autobiografía, es postulado por Descartes en su *Discours de la methode* (vid. ANTHONY J. CASCARDI, «Cervantes' Two Hands», en A. ROBERT LAUER y KURT REICHENBERGER [eds.], *Cervantes y su mundo*, vol. III, Edition Reichenberger, Kassel, 2005, pp. 41-59). Mas es también harto probable que Descartes mismo cultivara en sus escritos después de todo un cierto «enmascaramiento» de su persona (y ello por imperiosas razones, no muy distintas a las que en Cervantes suscitaban tantas veces una sinuosa ambigüedad al rozar temas delicados). Otra cosa es que la mutabilidad de las figuras cervantinas y el «proyectismo» quijotesco sean poco compatibles con un estático sustancialismo de la identidad personal. El susodicho contraste aparente no será aquí, en cualquier caso, el punto de debate.

²⁴ MICHAEL M. BACHTIN, *Die Ästhetik des Wortes*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979, pp. 250-300.

²⁵ Vid. *op. cit.*, p. 263.

abstracta uniformidad lingüística impuesta a la obra misma. Las narraciones de esta clase tienden a nivelar al fin a través de un común estilo artístico —épico o bucólico— la ya acreditada variedad de fondos culturales y formas comunicativas, mientras que el *Quijote* convierte esa variedad misma en tema de la historia. Ello no sólo se hace patente en los diálogos llanos entre Sancho y Don Quijote, o en la verbosidad de los dispares personajes con los que ambos se cruzan. También se manifiesta en la intratextual coordinación de los distintos géneros de historias intercaladas en la trama central. Al mismo efecto descentralizador contribuye el hecho de que el papel de los distintos personajes no se halle firmemente concatenado a una concreta condición moral: ni su posición social, ni el carácter que encarnan muestra en el curso de sus actos una sola y definitiva faceta. Una tal pluralidad y apertura va unida en el relato a un estilo carente de patetismo, que yuxtapone planos disparejos en un orgánico marco dialógico donde tiene lugar un vivo intercambio. El sistema de la novela pasa a ser así un lenguaje que organiza artísticamente lenguajes²⁶. De esta característica fundacional se habrían justo derivado los programas poetológicos que exhortan al novelista a representar un microcosmos de la real diversidad discursiva²⁷. No cabe duda, sea como fuere, de que la polifonía de corte cervantino, con su gran diversificación de voces y dimensiones, conlleva una mayor individualización de los personajes. Si según Hegel la contingencia era en la novela de caballerías una condición de la aventura, Clemens Lugowski ha hecho ver que en la novela moderna esa contingencia adquiere otro tenor y acaba siendo una condición de la individualidad²⁸ (algo que es compatible con una doliente aceptación de cierto orden fatal de leyes naturales o prescripciones sociales). La individualización comportó así abandonar la intemporalidad de la narración mitológica. El estilo convencional del *Amadís* permite anticipar el tono dramático de cada lance bélico o sentimental, y el propio caballero es desde un principio y para siempre un héroe audaz y victorioso, y un perpetuo enamorado, en tanto que en el *Quijote* la intersección de diversas normas narrativas origina un especial efecto de temporalización de la trama. Algo que nos retrotrae, bajo otra ángulo, a la propia interpretación hegeliana de su significación. Después de la feliz anagnórisis final de Dorotea, Fernando, Cardenio y Luscinda, las dos parejas —reconciliados protagonistas de una novela sentimental— han de iniciar una incierta vida marital en el duro escenario por el que vaga don Quijote mismo: un espacio inseguro que pone en tela de juicio de continuo, con vicisitudes importunas, la acronía del orbe que puebla la fantasía del caballero; un espacio donde los desengaños de la ingenuidad han dado tal vez paso a la prudencia.

IV

En lo que atañe a la modernidad del *Quijote*, José Ortega y Gasset mantuvo un criterio dicotómico: por un lado estimó que la obra misma de Cervantes era prototipo de la *novela moderna*, y por otro ligó un importante aspecto de esa obra a su propia crítica a lo que él consideraba, por antonomasia, *filosofía moderna*. En lo que al primer punto atañe, no es ésta ocasión de entrar en muchos detalles. Baste decir que Ortega subrayó la disparidad entre la epopeya clásica (así como la literatura fantástica y de aventuras) y la tradición narrativa fundada en el *Quijote*: epopeya y novela moderna divergerían, en efecto, tanto en su cronotopos, como en el valor de la invención y en el rango de las figu-

²⁶ *Ibidem*, p. 289.

²⁷ *Ibidem*, p. 290.

²⁸ Vid. CLEMENS LUGOWSKI, *Die Form der Individualität im Roman*, Jünker und Dünnhaupt, Berlin, 1932, pp. 27-29, 49-55.

ras. El tiempo de la *Iliada* y la *Odisea* es atávico, y evoca una historia ya envuelta en un halo mítico en el momento en que Homero escribe, en tanto que las empresas que acomete Don Quijote resultan extemporáneas para el lector implícito justo por su proximidad temporal. El vate griego se valía de un compartido legado legendario cuyos protagonistas eran seres remotos con destinos excepcionales, mientras que Cervantes recurre a modelos cercanos y circunstanciales. Peripecias curiosas o inesperadas definían a su vez a las novelas de aventuras o fantásticas; la novela moderna (en el algo problemático sentido restringido a que fuerza ya esta misma oposición) estaría en cambio menos interesada en la rareza de los sucesos que en el modo de narrarlos y en la evolución de los personajes: éstos serían figuras únicas por su detallada individualidad, mas no necesariamente por su excelencia o anomalía²⁹. No cabe hacer justicia aquí a los argumentos de Ortega al respecto, como tampoco comentar algunas de sus notorias debilidades. Baste observar que Ortega concede con todo a la novela moderna, a pesar de la capital disimilitud mencionada, un componente épico, que él vincula al aventurero afán de escapar de demarcaciones sociales: afán que estaría presente, por cierto, tanto en el Caballero de la Triste Figura cuanto, por ejemplo, en *Madame Bovary*, «un don Quijote con faldas». En lo que Don Quijote tiene de héroe trágico, se fundiría en fin con ése un componente lírico, y Ortega pone tal fusión en relación con una compleja concepción de la idea de vocación, desarrollada por él años después. Con esto hacía Ortega también su propia aportación a un largo y polémico debate adicional, en el que la exacta definición de la modernidad literaria del *Quijote* se subordina al justo balance de sus facetas cómica y dramática. Por amena y substancial que sea esta concomitante discusión, tampoco me es posible ahora detenerme en ella. Sólo una observación: Ortega se aleja de la interpretación hegeliana y resguarda al cabo el heroísmo quijotesco como dramático además anticonvencional (bien que no en el sentido político de Lukács). El realismo literario que Ortega atribuye a la obra cervantina tiene por lo demás una interesante cualidad adicional que, sin embargo, aún desearía mencionar, porque es punto de engarce también entre relevantes deliberaciones literarias y filosóficas. La concepción orteguiana de la novela moderna está condicionada sin duda por el modelo de los grandes autores franceses del XIX. Y ello determina que cuando el filósofo español correlaciona realismo y *verosimilitud* haya de entender por verosímil algo diferente a Aristóteles mismo, sin ser infiel en tal punto a la postura aristotélica. De acuerdo con esta última, en efecto, la verosimilitud se enraiza en la usanza. En un mundo en el que se acepta la existencia de dioses olímpicos y seres superiores, la tragedia y la epopeya poseían plena verosimilitud. Dado un transfondo comunitario de creencias quiméricas compartidas o de vivos ideales morales, un autor debía preferir lo imposible verosímil a lo posible inverosímil³⁰. En un conocido ensayo sobre Renan, resalta Ortega cómo en la Europa de su tiempo era fácil por eso mismo una generalizada aquiescencia empática a ciertas experiencias literarias³¹. La inverosimilitud de los libros de caballerías, y la ya mencionada rectificación intratextual del sentido de las intercaladas historias sentimentales o pastoriles, señalarían inversamente dentro del *Quijote* el tránsito hacia una nueva época, con otras vigencias: la modernidad cervantina había de estar así concatenada a una nueva percepción

²⁹ Esto aproxima a Ortega en este punto, claro está, a las posteriores ideas de Lugowski y Bachtin. Vid. JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*, en sus *Obras Completas, Tomo I —1902/1915—*, Taurus, Madrid, 2008, pp. 747-825.

³⁰ Véase ARISTÓTELES, *Poética*, Gredos, Madrid, 1974, 1460 a, 1460 b.

³¹ J. ORTEGA Y GASSET, *Personas, obras, cosas*, en *Obras Completas, Tomo II —1916—*, Taurus, Madrid, 2005, esp. pp. 44-45.

de la *apariencia de verdad*, a una emergente disposición incrédula. Lo interesante de la reflexión de Ortega es que, al referirse a Cervantes, enlaza tal disposición a una anticipada impugnación del idealismo derivado de esa misma disposición³².

En las *Meditaciones del Quijote* Ortega puso en relación sus cavilaciones con el llamado «problema de España», cuya discusión había avivado la generación precedente, y sobre el cual él, dando en cierto modo nueva versión al espíritu regeneracionista, mantuvo —como es bien sabido— una postura opuesta a Unamuno. A fin de salir adelante en nuestra vida ordinaria, nos viene a explicar ahí parafraseando reflexiones de Kant y Husserl, hemos menester de una elemental atención consciente, la cual nos proporciona un recurso interpretativo para las impresiones generadas por la realidad circundante. Esta realidad misma, en rigor, sólo se constituye como algo definido en virtud de esa misma atención, que aplica discernientes medios conceptuales en la concertada apercepción de cosas, hechos y sucesos. Para que se nos abran planos de realidad más profundos son precisos, empero, recursos conceptuales más elaborados, que no se hallan ya simplemente depositados y a punto en el lenguaje común de un pueblo o en el patrimonio de sus prácticas y costumbres. Arribar al continente de la ciencia, de la filosofía o del derecho, e internarse con pie seguro en las correspondientes dimensiones objetivas, exigiría un esfuerzo especial, que no tiene la espontaneidad de nuestra atención ordinaria. De acuerdo con este joven Ortega, otros pueblos europeos se habrían tomado dicho esfuerzo; pero no debidamente los españoles. Y muchas páginas de las *Meditaciones* están dedicadas a recalcar esta deficiencia. En un artículo de la época, asigna Ortega a Europa en esta línea, con un deformativo juego de palabras, la singular virtud de la seriedad, «la cual no consiste en gesto grave ni solemne ademán, sino que es simplemente seriedad, el hábito de poner las cosas en serie»³³. Ahora bien, Ortega opinaba a la par que en esa tradición europea, que destaca la intervención del sujeto en la constitución de las cosas, estaba latente un peligro idealista, y que era mérito del *Quijote* de Cervantes ejemplificar la final función constrictiva que la recalcitrante realidad ejerce sobre las ideas y proyectos de los hombres. Y así a lo largo de toda su obra posterior el filósofo español, que nunca fue un realista ingenuo, convirtió al idealismo en objetivo de sus dardos. Entre los alternativos Ortegas incipientes (pues hubo varios) el Ortega maduro concedió de tal manera preeminencia al que se manifiesta en las *Meditaciones del Quijote*³⁴.

La filosofía de Ortega, en sus sucesivas versiones, intentó siempre definirse como superación tanto de modelos cándidos o elementales de realismo, cuanto de arquetipos de idealismo subjetivo. Ligó los primeros a la cosmovisión del mundo antiguo, el cual (con la excepción acaso de San Agustín) no había reparado en la significación de la subjetividad autorreflexiva. Y asoció los segundos al descubrimiento del *cogito* cartesiano y al idealismo alemán³⁵. En sus detalles y en el radicalismo de su dicotomía, esta general

³² Kant, en efecto, concibió su idealismo como una tercera fase de evolución filosófica tras la metafísica dogmática y la filosofía escéptica; pero al distanciarse de esta última y elaborar su propia orientación no renunció al uso de un «método escéptico» frente a objetos de discusión que acaso son una mera ilusión, «ein bloßes Blendwerk». Vid. IMMANUEL KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, Felix Meiner, Hamburgo, 1956, B451-B453.

³³ «La "idea" de Platón», en JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Obras Completas, Tomo VII*, Taurus, Madrid, 2007, p. 231.

³⁴ Vid. JOSÉ ORTEGA Y GASSET, «Prólogo para alemanes», en *Obras Completas, Tomo IX*, Taurus, Madrid, 2009, pp. 125-165.

³⁵ Limitándonos ahora al círculo de los años mencionados, véanse sobre este particular los cursos de Ortega *¿Qué es filosofía?* (1929) —ahora en *Obras Completas, Tomo VIII*, Taurus, Madrid, 2008, pp. 235-374— y «[Vida como ejecución (El ser ejecutivo). Lecciones del curso 1929-1930]» —ibídem, pp. 197-232—, así como «Sobre la realidad radical» y «Qué es la vida» —ibídem, resp. pp. 377-395 y 413-463—.

visión histórica incurre sin duda en distorsiones e hipérbolos. Pero como bosquejo de tendencias prototípicas y de disposiciones mentales de dos grandes épocas, posee un indudable interés. En el panorama que pinta Ortega, para el mundo clásico tanto el orden de las cosas corpóreas como el de las ideas son órdenes externos al sujeto, y el mismo concepto aristotélico de «alma» tiene mucho de informador y motórico, y poco de subjetivo o íntimo: no es eje o contenido de una autoconciencia, sino potencia esencial de una vitalidad corpórea que, aun diferenciándose, es común a hombres, animales, plantas y astros. No algo que uno apereciera retrayéndose o ensimismándose, sino primigenia naturaleza especial («forma», «acto») de todo «esto» que se halle «ahí». En este realismo *precrítico* el sujeto, por perspicaz que sea, es al fin un espectador pasivo de una ajena dimensión de entidades configurada en sí, en cada uno de sus detalles y facetas, de un modo previo y definitivo. Frente a tal metafísica objetivista, la prevención metódica ligada a la dificultad de establecer una cisura absoluta entre la realidad y la apariencia o el ensueño preparó la base del giro filosófico moderno, y el consiguiente descubrimiento ontológico de la dimensión subjetiva. Kant, con toda su indudable originalidad, aportando una capital innovación que luego estimaremos con más detenimiento, en un cierto extremo no hizo sino profundizar y sutilizar la reflexividad cartesiana. El «conocimiento transcendental», programa de su filosofía, es aquel que se alcanza analizando las condiciones de todo conocimiento en absoluto. Y las intelecciones que procura (o así lo pretende) son una especial derivación de ciertas autoevidencias del *cogito*: iluminarían el tipo de estructurales requisitos de la experiencia empírica que no cabe dar por anulados, por cuanto sin ellos no habría experiencia cabal (esto es, cargada de sentido) de nada, y el mismo recelo o sospecha no tendrían al fin fundamento³⁶. Este giro reflexivo de la modernidad representaba a ojos de Ortega un progreso frente al externalismo clásico y su distanciado realismo. Pero era firme convicción suya que el ensimismamiento de la novadora ontología facilitaba y exacerbaba un subjetivismo reconcentrado, poco sensible a las cotidianas constricciones prácticas. El clásico objetivismo ingenuo era ciego al modo «ponente» de nuestra experiencia empírica, y estaba inerme frente a la acometida escéptica. El giro subjetivista moderno se pertrechaba mejor para este lance, revelando también el sentido que el hombre, con su creación conceptual, pone en el mundo. Pero en la estela de tal giro, dictaminaba Ortega, se tendía a difuminar la compulsión ajena que sobre nosotros ejercen al cabo las cosas. Ortega mismo favoreció una versión *postcrítica* de realismo: un realismo depurado por las enseñanzas de la moderna subjetividad reflexiva. En estos solos términos, la visión orteguiana resultaba más original por su tono y estilo que por su contenido. El cual en rigor no se diferenciaba tanto de la propia posición nuclear de Kant, bien entendida ésta³⁷. Lo innovativo en Ortega

³⁶ Semejante procedimiento, cultivado después también por Husserl, entraña un ensimismamiento perspicaz, y es también en sí una forma de sofisticado argumento antiescético, que opera sacando a luz presupuestos conceptuales forzosos, cuya puesta en duda genera una contradicción entre lo que se argumenta que se duda y lo que implícitamente se cree al argumentar esa duda. La realidad del mundo y la sustancialidad de las cosas, junto con el principio de causalidad, fueron justificados de esta guisa por Kant. Ofrezco una reconstrucción de las correspondientes intuiciones kantianas en el segundo capítulo («Yo, sustancia y cosas») de mi *Contornos y adentros. Ensayos kantianos de filosofía*. Lit, Münster-Hamburg-London, 2000, pp. 50-76. El susodicho argumento antiescético nos fuerza a reconocer una armonía entre «espíritu» y «naturaleza» que merecería una más detenida consideración. Como interesante muestra del desconcierto que este punto despierta en ocasiones, véase THOMAS NAGEL, «Relativismus und Vernunft», en MATTHIAS VOGEL y LUTZ WINGERT (eds.), *Wissen zwischen Entdeckung und Konstruktion*, Suhrkamp, Frankfurt, 2003, pp. 107-130.

³⁷ Véanse las puntualizaciones del mismo ORTEGA en «Filosofía pura. Anejo a mi folleto Kant», en *Obras Completas, Tomo IV*, Taurus, Madrid, 2005, pp. 276-288.

fue el matiz práctico-vital que imprimió ya muy pronto a tal concepción, y que le situó en una emergente corriente en la que también se movían William James y, luego, Martin Heidegger. A juicio de Ortega, tras su fértil conmoción teórica «el error del idealismo fue convertirse en subjetivismo, en subrayar la dependencia en que las cosas están de que yo las piense, de mi subjetividad, pero no advertir que mi subjetividad depende también de que existan objetos. El error fue el hacer que el yo se tragase el mundo, en vez de dejarlos a ambos inseparables, inmediatos y juntos, mas, por lo mismo, distintos»³⁸. La atención del sujeto presta perfil conceptual a las cosas y configuración semántica a los hechos. Y en razón de ello, el mundo depende del sujeto. Pero el flujo de la conciencia de éste sigue a su vez las circunstanciales invitaciones del mundo, en un alternante curso de dificultades y facilidades, resistencias y rendiciones, donde el sujeto hace y modifica esto y aquello, en un lugar y en un momento, y donde, simplemente, mucho le pasa o sobreviene. Descartes había dado una clásica interpretación sustancialista a su intuición capital: tras el conjunto de las evidencias autorreflexivas postuló la existencia de un yo sustancial, una *res cogitans*. Trastornando así el paradigma ontológico clásico, preservó de él la idea de sustancia como ser suficiente, ser que no precisa para existir de ningún otro. A este meditando ser autárquico opone ahora Ortega un ser dependiente; a su suficiencia, opone indigencia; a su soledad, interacción. El sujeto implanta, con su lenguaje, orden de sentido en el mundo. Pero el mundo, a su vez, le orienta y determina, y castiga y deleita, delimitando así el cauce de su identidad personal.

Pues bien: justo en el umbral de la modernidad, recalca Ortega, el *Quijote* habría ejemplificado ya las renitencias y apremios de la realidad más allá de las representaciones y planes del héroe. Cervantes muestra en su novela «la pura materialidad. Vemos en ella lo que tiene de instancia última, de poder crítico, ante quien se rinde la pretensión de todo lo ideal, de todo lo querido e imaginado por el hombre, a declararse suficiente»³⁹. Don Quijote, en verdad, experimenta constricciones fácticas de distinto grado: 1) en tanto sensible impedimento a la realización de sus planificadas hazañas en el mundo de Sancho (en liza contra gigantes/molinos o tropas armadas/rebaños ovinos); 2) en tanto dificultad para lograr patente honor y gloria en su universo caballeresco (algo que se manifiesta en los oportunos engaños hurdados por otros para divertirse a su costa; o en la evidencia de que la representación de la historia, que es tema mismo de la historia, carezca, como el propio hidalgo llega a saber, del estro épico conveniente); 3) en tanto dificultad misma para delimitar con seguridad lo objetivo y lo ilusorio (algo que salta a la vista a través del supuesto encantamiento de Dulcinea, con las dubitaciones del hidalgo acerca de si es su dama quien está encantada o bien él, o si acaso ambos lo están). En los tres tipos de casos, don Quijote se ve forzado a reconocer, de uno u otro modo, que sus planes no obtienen consecución y chocan con adversidades. La diversidad de niveles diegéticos, y las incoherencias a que su confluencia da lugar, induce a no conceder plena autoridad a la voz narrativa en cada episodio de la obra. Con todo, y aun cuando en el conjunto de la historia quepa vislumbrar al fin una melancólica distancia respecto al propio tono paródico general, al lector no le cabe duda de que las representaciones y metas de este héroe no son ajustadas: la constricción que ejerce la tozuda realidad sobre su ilusión se manifiesta vívidamente en forma de un repetido no salir la cuenta, de un tropezar y estrellarse. Don Quijote concibe para sí un preciso proyecto de identidad gloriosa. Su colisión con la dura realidad y los desengaños correspondientes determinan sin embargo, por mucho que él se empeñe en verlo de otro modo, una identidad bien diferente.

³⁸ *Qué es filosofía, op. cit.*, p. 343.

³⁹ *Meditaciones del Quijote, op. cit.*, p. 814.

V

Michail Bachtin vinculaba la modernidad del *Quijote* a la cristalización ficcional de la efectiva dispersión de códigos lingüísticos y de sus correspondientes cosmos sociales, oponiendo así la polifonía cervantina a la exornada unidad del lenguaje de la épica caballeresca o de las novelas bucólicas y bizantinas. Pero frente a la forma convencional que adoptaba tal «monológica» unidad de estilo percibía Bachtin en el *Quijote* aún otra peculiaridad: percibía una «autocrítica de la palabra»⁴⁰. Ésta tendría una doble condición. i) Por un lado pondría de relieve, en la línea señalada por Ortega, la constricción que sobre nosotros ejerce el mundo más allá de nuestras individuales representaciones: el rigor de las cosas, como no podía ser de otro modo, es la fuente del final desencanto del hidalgo manchego o de Madame Bovary, desbaratando sus muy librescos ensueños respectivos. ii) Mas por otro lado dicha autocrítica daría lugar también a un característico efecto metaficcional, a un novelar sobre el novelar. Friedrich Schlegel ya había reparado en este aspecto al aseverar que el protagonista de la segunda parte del *Quijote* es la primera parte de la obra. «[*El Quijote*] es por entero una reflexión de la obra sobre sí misma»⁴¹. Con esto creía reconocer Schlegel en la novela de Cervantes los atributos que él atribuía a la poesía romántica como «poesía universal». A ésta, según Schlegel, le cabe ser tanto espejo del mundo circundante como autorretrato del artista. «Y sin embargo [dicha poesía] puede ante todo flotar en el medio, entre lo representado y quien lo representa, exenta de cualquier interés real o ideal, apoyada en las alas de la reflexión poética, potenciando tal reflexión una y otra vez y multiplicándola como en una serie de espejos»⁴². En análoga línea habla Schlegel más adelante de la «poesía transcendental», poniéndola en relación con la «filosofía transcendental»: si la segunda es pensar sobre el pensar, la primera sería poesía de la poesía⁴³. Tal observación encierra para nosotros

⁴⁰ MICHAEL M. BACHTIN, *op. cit.*, pp. 291-292.

⁴¹ [«Es ist durchgängig Reflexion des Werks auf sich selbst»]. FRIEDRICH SCHLEGEL, *Literarische Notizen 1797-1801*, Ullstein Materialien, Frankfurt am Main, 1980, p. 177. En la doble atención que el narrador ahí presta a lo narrado y a la narración misma percibió Schlegel un tácito afán de toda novela de salir de sí para al fin volver a sí: «Que esta novela posea dos centros permite ver que toda novela quiere ser un libro *absoluto*, permite ver su condición mística. Esto le da un carácter mitológico; en virtud de ello se convierte en persona». [«Daß der Roman zwei Centra wünscht, deutet darauf, daß jeder Roman ein *absolutes* Buch sein will, auf seinen mystischen Charakter. Dieß giebt ihm einen mythologischen Charakter, er wird dadurch eine Person»]. *Ibidem*.

⁴² [«Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealem Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen»]. F. SCHLEGEL, «Athenäums-Fragmente», *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. XVIII, Verlag Ferdinand Schöningh/Thomas-Verlag, München, 1963, pp. 182-183.

⁴³ De esa poesía transcendental dice Schlegel: «Así como se desestimaría una filosofía transcendental que no fuera crítica, que no representara también el acto de producir junto con el producto y que en el sistema de pensamientos transcendentales no contuviera a la par una adecuada descripción del pensar transcendental, así también debería aquella poesía combinar dentro de una teoría poética de la capacidad de componer poesía los materiales transcendentales y los ensayos preliminares que no son infrecuentes en los poetas modernos; y hacer esto con la reflexión artística y el bello modo de autoiluminación que se halla en un Píndaro, en fragmentos líricos de los griegos y en las viejas elegías, pero también en Goethe entre los contemporáneos, para de este modo representarse también a sí misma en cada una de sus representaciones y ser en toda ocasión a la vez poesía y poesía de la poesía». [«So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte: so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht selten transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich im Pindar, den lyrischen Frag-

especial significación aquí porque, a través de las concatenaciones mencionadas, enlaza al cabo la reflexividad cervantina con la reflexividad crítica del kantismo. Si el dictamen de Schlegel es acertado en este punto, y si damos por sentada a su vez la definición de la modernidad filosófica que hallamos tanto en Hegel como en el propio Ortega y Gasset, la posición histórico-cultural del *Quijote* no estaría ya sólo fijada por las coordenadas de la acendrada individualidad de sus figuras, de su prudencia burguesa, de su polifónico dialoguismo, del orden racional de sus presupuestos causales o de su realismo antiidealista «avant la lettre». Estaría fijada también por el grado de autoconciencia de la propia acción narrativa. La obra de Cervantes en cualquier caso no representaría sin más un pragmático «sensualismo» mediterráneo, con balsámico efecto contra los vértigos especulativos del «hombre gótico»⁴⁴, sino que ella misma se encontraría inserta en el cambio de paradigma que comportó un nuevo y revolucionario modo de hacer filosofía.

Al objeto de calibrar el alcance de esta apreciación, y reconocer con ello en sus adecuados términos una nueva dimensión del *Quijote*, es preciso sin embargo ofrecer una caracterización más exacta (bien que breve y reconstructiva) de la autorreflexividad moderna, ahondando un poco más en el punto preliminar en el que el criterio orteguiano de periodización nos había situado. La reflexividad cartesiana incorpora inicialmente, ya decíamos, la elemental reflexividad escéptica. Al proponerse evaluar el grado de certeza de nuestras creencias y rechazar todas aquellas que ofrezcan algún motivo de duda, Descartes delibera sobre si es legítimo pensar lo que pensamos. En su fundamentación antiescéptica se apoya luego en varios tipos de evidencias autorreflexivas: *a)* la evidencia de que no podemos en el proceso de la duda dudar de nuestra propia existencia, pues en ésta se asienta la propia acción del pensar; *b)* la evidencia de que si pongo en duda la verdad de lo que creo o he estado creyendo no puedo denegar toda realidad —pasada o actual— al correspondiente estado de conciencia del creer y a algunos otros relevantes estados de conciencia asociados; *c)* la evidencia de que en esa distanciada duda no cabe poner en duda la propia acción reflexiva del dudar y sus concatenados requisitos. Si considero si me engaño al pensar que llueve, no me es dado poner en cuestión a la par que existo y que he pensado o pienso que llueve o que acaso llueve, como tampoco en tal momento me cabe dudar que estoy considerando si es erróneo pensar que llueve. Cuando someto al examen de una prudente duda si ante mí se alza, como creo, un fresno y no, por ejemplo, un serbal o una falsa acacia, mi dubitación conlleva por lo demás numerosos sobreentendidos de los que no dudo: que delante de mí se alza un árbol, o que un árbol tiene en cualquier caso ciertas características distintivas frente a múltiples otros objetos. Me es posible, claro está, escrupulizar *después*, en una otra ocasión, acerca de si ante mí se alza un árbol en absoluto o acerca de si sé lo que es con toda exactitud un árbol (y no, pongamos por caso, un arbusto o una mata). Mas no me cabe en cada acto de duda poner en duda condiciones inherentes al sentido del concreto acto de duda, cuya ejecución misma envuelve así diversas certitudes. La actualidad de una introspección de posibles engaños o aciertos propios comporta la realidad del sujeto autoconsciente y de al menos algunos requisitos del correspondiente contenido de con-

menten der Griechen, und der alten Elegie, unter der Neuern aber in Goethe findet, vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein»]. *Ibidem*, p. 204.

⁴⁴ Vid. JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*, *op. cit.*, pp. 778-779. La contraposición entre el «hombre mediterráneo» y el «hombre gótico» había sido formulada en 1911 por Ortega en «Arte de este mundo y del otro» (*OC TI*, pp. 434-450).

ciencia considerado, así como la realidad del estado de conciencia considerante y de muchos de sus presupuestos⁴⁵. Toda duda de este género entraña parejas certidumbres. Como es sabido, Descartes intentó por una espinosa vía, apoyándose en el argumento ontológico de San Anselmo, garantizar a partir de una evidencia de autoconciencia de este orden (la evidencia de que, piense lo que piense de Dios, «se halla en mí» la idea de Dios) la efectiva realidad del mundo exterior y la básica fiabilidad de nuestros sentidos, descartando el sistemático engaño de un todopoderoso genio maligno. A Kant, por el contrario, le interesó ante todo aclarar las condiciones *subjetivas* de la realidad del mundo exterior, que fundó en la función sintética de la autoconciencia.

De acuerdo con la filosofía kantiana, la estructura básica de nuestra conciencia nos permite pensar objetos imposibles, o que no tienen realidad actual, o no la tienen en el lugar que pensamos, o que poseen otras propiedades que las que pensamos. Pero toda experiencia verídica de un objeto requiere esa estructura básica: todo objeto, en tanto tal y tal objeto de experiencia, es el resultado de someter una multiplicidad a una síntesis. Para que la presencia de un objeto —o hecho, o evento...— tenga su delimitada unidad característica, es preciso que una diversidad de impresiones en el tiempo sea agrupada por un sujeto como impresiones tuyas del mismo objeto: la unidad del objeto requiere así la autoevidente unidad de una conciencia operativa⁴⁶. Lo que Kant denomina «síntesis de la aprehensión» es justo la consciente agrupación de aquella diversidad dentro de una focalizada representación propia causalmente ligada a esa misma diversidad en un tiempo y lugar. En términos kantianos la constitución plena de los objetos de experiencia exige empero, en conexión con éste, un paso sintético más allá. Requiere una «síntesis de la reproducción»: una acción de la conciencia que en cada instante de la percepción no sólo incorpora momentos inmediatos, engranando «ahoras» y «antes», sino que tiene en cuenta momentos posibles. No es sólo así que vemos entonces distintas partes o aspectos de algo como partes o aspectos de un todo, o que relacionamos la continuidad de una percepción con la continuidad de lo percibido: percibimos también la existencia de eso que es percibido como independiente de la percepción actual por cuanto lo *imaginamos* en situaciones diversas y desde perspectivas diferentes. Primero aprehendemos una masa de tablas como un objeto. Para distinguir ese objeto como un vele-ro encallado es menester establecer una conexión funcional de elementos, e imaginarse al deteriorado objeto actual navegando, intacto, sobre las olas a toda vela. Esta operación de la imaginación no garantiza la sustancialidad del objeto (que acaso sea una casual acumulación de maderas de origen dispar). Pero la sustancialidad del objeto, como *tal y tal* objeto, presupone dicha operación imaginativa, que está también fusionada con otra tercera faceta de la síntesis objetual. En lo que a tal faceta atañe, la correspondiente intuición kantiana puede ser reconstruida del modo que sigue: el contenido intencional de un estado de conciencia propio aporta una estructura conceptual que con su unidad de sentido define, a modo de regla de diferenciación, la característica unidad del objeto

⁴⁵ Véase la segunda meditación en R. DESCARTES, *Meditationes de prima philosophia*, Adam-Tannery VII, Vrin, Paris, 1957-8.

⁴⁶ «En atención a todas las representaciones que pueden llegar a integrarse en nuestro conocimiento, somos conscientes a priori de nuestra propia identidad permanente como condición necesaria de la posibilidad de tales representaciones (ya que éstas sólo representan en mí algo en tanto forman, con todo lo demás, parte de una conciencia y, por consiguiente, al menos en ésta han de poder ser conectadas». [«Wir sind uns a priori der durchgängigen Identität unserer selbst in Ansehung aller Vorstellungen, die zu unserem Erkenntnis jemals gehören können, bewußt, als einer notwendigen Bedingung der Möglichkeit aller Vorstellungen (weil diese in mir doch nur dadurch etwas vorstellen, daß sie mit allem anderen zu einem Bewußtsein gehören, mithin darin wenigstens müssen verknüpft werden können)»]. *KrV*, A116.

dado (una construcción, un artefacto móvil que puede encallar, una embarcación, un velero, un bergantín, etc.). De esta forma la reproducción de algo en la imaginación de un hablante va concatenada finalmente a una «síntesis del reconocimiento en el concepto»⁴⁷. Ella hace posible la estricta inteligibilidad, y la consiguiente comunicabilidad, de lo intuido; y es base, en fin, de una racionalidad común. Si en la síntesis de la reproducción un objeto es definido en tanto lo imaginamos en otras situaciones y estados, en esta otra síntesis es identificado a través de predicados específicos («velero de Daniel») y de categoremata («nave», «velero»...) que cabe aplicar a otros objetos, pero que están engranados en el marco deíctico de una síntesis de la aprehensión, bajo las coordenadas concretas de un «yo», «aquí», «ahora» y «eso». En las tres mencionadas dimensiones sintetizadoras, el conocimiento en cualquier caso sólo es posible en tanto una pluralidad de impresiones, imaginaciones y predicaciones se cohesionan dentro de la unidad de la conciencia propia: «Así pues la original y necesaria conciencia de identidad de uno mismo es a un tiempo conciencia de la igualmente necesaria unidad sintética de todos los fenómenos de acuerdo con conceptos, esto es, de acuerdo con reglas que no sólo los hacen necesariamente reproducibles, sino que con ello determinan un objeto para su percepción, esto es, determinan el concepto de algo en lo que están necesariamene ligados»⁴⁸. Es lógico añadir que la unidad de conciencia que es así fundamento de la unidad del objeto, lo es también de la unidad de sucesos, aconteceres o historias.

El estudio de dichas condiciones de la experiencia es de naturaleza bien diferente al estudio de los objetos de la experiencia. Se funda en una especial reflexividad metódica —en un ascenso sobre la reflexividad nuclear— y es denominado por Kant, con su conocida prosopopeya, «filosofía trascendental»: un tipo de investigación que no se ocupa de conocer la realidad, sino de las condiciones del conocimiento de la realidad⁴⁹. Curiosamente el propio Kant, antes de Schlegel, sugirió en este punto una afinidad entre tal filosofía y el arte. La cooperación entre la imaginación (que confiere operativa unidad fenomenológica a un difuso «continuo heterogéneo»)⁵⁰ y el entendimiento (que define conceptualmente esa unidad) sería, como hemos dicho, un presupuesto de todo conocer. Dentro del arte tal cooperación no nos remite empero al mundo, sino sólo a nuestras capacidades para conocer el mundo⁵¹. Es decir, ahí tal cooperación hace relación a sí misma. Esto es lo que depara a la ficción literaria una autorreflexividad que Kant, en cierto modo, también atribuye a la propia filosofía. Kant entiende por «ideas estéticas»

⁴⁷ Junto con la función sintética reactiva que cumple en casos como el antes mencionado, Kant atribuye a la imaginación una función sintética más productiva, si bien más laxa, que confiere un nuevo matiz a la correlación entre representación imaginativa y definición conceptual: sólo una pequeña parte de lo imaginable es un efectivo esto o lo otro, pero nada que en principio no pueda ser imaginado puede ser definitivamente esto o lo otro (vid. *KrV*, A118-119). Si aplicamos un giro lingüístico a esta idea, cabría bien decir que las condiciones de posibilidad de toda realidad determinada están fijadas dentro de la imaginación por el infinito orden significante de palabras que admite el sistema del lenguaje (como «facultad del entendimiento») en absoluto (lo que incluye también potenciales ampliaciones oportunas de recursos lingüísticos a partir de recursos lingüísticos ya dados). A este punto retornaremos en seguida desde otro ángulo.

⁴⁸ [«Also ist das ursprüngliche und notwendige Bewußtsein der Identität seiner selbst zugleich ein Bewußtsein einer ebenso notwendigen Einheit der Synthesis aller Erscheinungen nach Begriffen, d. i. nach Regeln, die sie nicht allein notwendig reproduzibel machen, sondern dadurch auch ihrer Anschauung einen Gegenstand bestimmen, d. i. den Begriff von etwas, darin sie notwendig zusammenhängen»]. I. KANT, *KrV*, A 108.

⁴⁹ Vid. *KrV*, A11-A15.

⁵⁰ En lo que a este término se refiere, véanse las algo olvidadas obras de H. RICKERT, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft* (1926) (Reclam, Stuttgart, 1986, pp. 46-51) y *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung* (Mohr, Tübingen, 1913, pp. 30-44).

⁵¹ Vid. IMMANUEL KANT, *Kritik der Urteilskraft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, B146-147.

una representación imaginativa ligada a pensamientos que no se refieren en rigor a algo real, pues no se enlazan *representativamente* a la par con una determinada aprehensión sensible, propia o ajena⁵². En las obras de ficción ello guarda conexión con la «ilusión poética» a la que es invitado el lector de una novela o un relato ficcional, quien ha de contemplar los lances de la historia como si fueran reales sin olvidar del todo que son fabulosos. En este ámbito, la colaboración entre imaginación y entendimiento no abandona el plano de lo supositicio. En el mundo empírico la cooperación de la imaginación y el entendimiento define, en cambio, el perfil de lo concreto a través de la indexicalidad de una aprehensión. Al dirigir nuestra atención hacia un gato recostado *ahí* hemos de dar imaginativamente por sentado, como parte de un todo, dentro de la unidad de nuestro flujo de conciencia, el costado que no percibimos en el animal de modo directo, así como figurarnos situaciones en las que el gato se ha visto o podría verse envuelto. En inextricable fusión con esta acción imaginativa, la sustancialidad del objeto es temáticamente delimitada en tal ocasión a través del «espacio lógico» o de las «solidaridades sintagmáticas» de nuestro uso denotativo del término «gato»: dentro pues de un marco i) que presta sentido literal a su potencial combinación discreta y lineal con ciertas expresiones (pero no a su combinación con otras); ii) que permite modificaciones de género y número; iii) que le confiere una diferencial posición relativa, y iv) que fija en cada caso las condiciones de satisfacción de actos referenciales y las condiciones de verdad de enunciados. Esto es, una tal cooperación de la imaginación y del entendimiento es tanto una condición para la diferenciada constitución del objeto, como para el acierto o error de lo que creemos acerca del objeto o de la realidad del objeto. Pues bien, si la experiencia del mundo real requiere una cooperación del entendimiento y la imaginación de este orden, también la requiere la experiencia estética, sólo que esta cooperación, dada la característica inconcreción de la imaginación artística, no está enfocada a una realidad, sino sólo a sí misma. Tras una experiencia empírica juzgamos acerca de objetos, hechos y eventos; tras una experiencia estética nuestro juicio toma otro carácter: «el gusto, como facultad subjetiva de juicio, contiene un principio de subsunción; pero no de subsunción de intuiciones sensibles bajo conceptos, sino de subsunción de la capacidad de las intuiciones o representaciones —esto es, de la imaginación— bajo la capacidad de los conceptos —esto es, bajo el entendimiento— en tanto la primera armoniza en su libertad con la regularidad de la última»⁵³. En la autorreferencialidad de la experiencia de lo bello la armonía especial entre estas dos capacidades concatenadas se destacaría subjetivamente bajo la cualidad de un específico sentimiento de agrado, desprovisto en sí de valor cognitivo⁵⁴.

VI

Volviendo la mirada ahora de nuevo hacia el *Quijote*, resulta patente que en relación al mismo una autorreferencialidad de esta última índole, sin más especificaciones, resulta poco discriminadora, toda vez que ella define a la ficción literaria en absoluto y es base de la llamada autonomía del arte. Por otra parte es obvio también que la autorreflexividad narrativa de la obra cervantina (aun cuando ésta se ajuste en otro orden a un

⁵² *Ibidem*, B192,193.

⁵³ [«Der Geschmack, als subjektive Urteilskraft, enthält ein Prinzip der Subsumtion, aber nicht der Anschauungen unter Begriffe, sondern des Vermögen der Anschauungen oder Darstellungen (d.i. der Einbildungskraft) unter das Vermögen der Begriffe (d.i. den Verstand), sofern das erstere in seiner Freiheit zum letzteren in seiner Gesetzmäßigkeit zusammenstimmt»]. *Ibidem*, B146.

⁵⁴ Cfr. *ibidem*, B27-32.

modelo científico de explicación que concierta con el paradigma cartesiano) poco tiene que ver con el precavido programa de fundamentación epistemológica de Descartes y su búsqueda de certeza. Y la perspicacia del joven Ortega nos permite reconocer que al cabo la historia del hidalgo manchego está lejos igualmente del tipo de antirrealista exacerbación a la que el idealismo transcendental fue arrastrado por la romántica metafísica holista de Friedrich Schlegel o Novalis⁵⁵. Claro está que, en rigor, su estructura textual está alejada asimismo de todo elaborado sistema filosófico: pues el *Quijote* no es, en definitiva, una forma de discurso argumentativo. Con todo, *ejemplifica* un nuevo sistema de coordenadas de relevancia filosófica en nuestra historia cultural. En una novela la selección de los elementos de sentido de la trama no depara delimitación y cohesión a un actual continuo heterogéneo, para dar lugar así a una representación⁵⁶. En la narración ficcional la imaginación genera una síntesis de una diversidad sólo virtual y no ofrece pues (al contrario que la historia como exposición de *res factae*) una representación efectiva, sino una ejemplificación. Una ejemplificación es después de todo una determinada manifestación de la antedicha reflexividad del arte en general y consiste en la alusión de la obra (en una u otra dimensión) a una propiedad que la obra tiene⁵⁷. La figura de Don Quijote no representa a nadie, pero ejemplifica con sus atributos al hombre quijotesco. En la trama de sus aventuras se ejemplifican, sin ofrecer una representación concreta, múltiples otros tipos humanos; mas también sucesos, situaciones o conflictos, así como formas de contemplar los mismos (fijadas según el caso, por ejemplo, como parodia, comedia o drama), e innumerables categorías genéricas (ilusión, ambición, fidelidad, valor, honradez, vanidad, temor, discreción, delirio, etc.). Para comprender una obra ficcional hemos de reconocer sus ejemplificaciones (tanto en las secuencias como en el conjunto). Numerosas discrepancias en la interpretación justamente atañen a la relevancia de aquello que se considera ejemplificado. ¿Es don Quijote ante todo un divertido orate tontivano o un melancólico héroe? ¿O es ambas cosas a la par, en peculiar amalgama? Una novela no brinda síntesis diegéticas de aconteceres reales. Ahora bien, articula un modelo narrativo que a través de una «síntesis productiva de la imaginación» acaso faculte, pule o desarrolle un conocimiento empírico en la «apercepción». En las ficciones más complejas el modelo narrativo ejemplificado es en sí un modo de organizar la experiencia ignoto o velado antes de la creación ficcional. Aunque el modelo no denote lugares, objetos o personas reales, posibilita una más perspicua identificación y caracterización de lo que ocurre en el mundo y abre cauce a nuevos criterios de juicio. Las ejemplificaciones de abstracción superior nos remiten por vía indirecta, sin disceptación, a categorías y esquemas fundamentales de alcance filosófico, y pueden habilitar intelecciones correspondientes. Las páginas anteriores han permitido destacar así sutiles ejemplifica-

⁵⁵ En relación a tal metafísica, y en un marco de consideraciones muy congenial a ella, véase ANDREW BOWIE, *From Romanticism to Critical Theory. The philosophy of German literary theory*, Routledge, London, 1996, pp. 53-89. En lo que por lo demás atañe a la parcialidad de la interpretación romántica del *Quijote*, véase también ANTHONY CLOSE, *The Romantic Approach to «Don Quixote»*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977. Pero es menester decir que la perspectiva de Close, quien contempla el *Quijote* como pura obra cómica, únicamente nos abre a su vez (a pesar de su sutileza y erudición) otra visión mutilada de la obra.

⁵⁶ Recuérdense las conocidas palabras de Isidoro de Sevilla en relación a la fábula: «Fabulas poetae a fando nominaverunt, quia non sunt res factae, sed tantum loquendo fictae». *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive originum libri XX*, I, 40. Ed. W. M. Lindsay, Clarendon Press, Oxford, 1911.

⁵⁷ Vid. NELSON GOODMAN, *Languages of Art*, The Bobbs-Merrill Company, Indianapolis, 1968, pp. 45-99. Véase igualmente NELSON GOODMAN y CATHERINE Z. ELGIN, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Hackett, Indianapolis-Cambridge, 1988, pp. 19-27, 36-44. Goodman sólo analiza de modo tangencial las ejemplificaciones de la ficción narrativa, donde por lo demás únicamente considera el valor ejemplificativo de las figuras.

ciones de la obra de Cervantes que la ligan por una u otra vía a las coordenadas de la época moderna. La singular ejemplificación ficcional que tal obra ofrece del propio modo de imaginar ejemplificaciones nos da la clave ahora de la significación de su autorreflexividad específica. Bien entendido que, dado el carácter no argumentativo del texto, la labor del intérprete a este respecto debe consistir en *decir* algo que el texto sólo *muestra*.

La especial reflexividad del *Quijote* sobresale ante todo, como bien observaba Schlegel, en el propio acto de narrar: el narrador se detiene de continuo en consideraciones relativas al punto de vista narrativo adoptado, al tono y estilo de la narración, a la veracidad de ésta, a las incongruencias intranarrativas mismas, a las discrepancias entre sucesivas versiones de lo narrado, a la dicotomía entre *dispositio* y *compositio*, o a la naturaleza de la ficción narrativa en general. Tal grado de reflexividad no implica intercalaciones digresivas del autor, ajenas a la historia: el *Quijote* nos ofrece antes bien una narración en la cual las condiciones de la narración son contenido de la narración. Esta práctica está anticipada ya en el prólogo, cuya perístasis se concentra en cómo se ha de escribir un prólogo⁵⁸. La sorprendente coincidencia con Álvaro Tarfe, figura del apócrifo *Quijote* de Avellaneda, aun cuando primero confiere aparente corporeidad a aquél, al situarlo frente al «verdadero» don Quijote, transmuta a la par al caballero y a su escudero en sombras de un universo imaginario en el que es cotejada una idea original con un plagio. La narración se apoya en un implícito «pacto ficcional», en virtud del cual el lector se compromete a contemplar los sucesos «como si» fueran verídicos y el narrador, a su vez, a presentarlos como tales. Pero al mismo tiempo esa narración destaca así la ambivalencia del pacto. Similares consecuencias se desprenden de las perturbadoras palabras que Sancho dirige a la duquesa en su encuentro inicial, aludiendo en la segunda parte de la trama (como muchas otras veces se hará) a la edición e invención de la primera parte: «... aquel escudero suyo que anda, o debe de andar, en la tal historia, a quien llaman Sancho Panza, soy yo, si no es que me trocaron en la cuna; quiero decir, que me trocaron en la estampa»⁵⁹. Una reflexividad así produce un efecto de disturbación sobre la «suspensión de la descreencia» a la cual nos ata la lectura de toda obra de ficción⁶⁰. Se ha afirmado repetidas veces que ello convierte a esta novela al cabo en una antinovela. Un análogo grado de reflexividad *in fieri* era cuestionado por Hegel en relación al método transcendental kantiano, que daría lugar entonces dentro de una teoría del conocimiento a una suerte de antiteoría del conocimiento: un programa de fundamentación con el que se querría conocer la facultad cognoscitiva antes de conocer⁶¹. Pero lo cierto es que, finalmente, la reflexividad narrativa de la obra cervantina es parte integrante de la narración, tanto como la reflexi-

⁵⁸ Vid. RUTH EL SAFFAR, *Distance and Control in Don Quixote: A Study in Narrative Technique*, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Chapel Hill, 1975, pp. 32-38.

⁵⁹ *DQM, II*, cap. XXX.

⁶⁰ Como es bien sabido, fue S. T. Coleridge quien primero caracterizó la disposición del lector ante obras literarias con personajes sobrenaturales o tramas fantásticas en términos de «willing suspension of disbelief». Vid. *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Volume 7: Biographia Literaria*, Princeton University Press, Princeton, 1983, p. 312.

⁶¹ «Investigar nuestra facultad de conocer implica conocerla. Se pretende así, pues, lo siguiente: hemos de conocer la facultad de conocer antes de conocer; lo cual es lo mismo que querer nadar antes de meterse en el agua. La investigación de la facultad de conocer es ella misma concedora; no puede llegar a eso a lo que quiere llegar, dado que es eso mismo; no puede llegar a sí, porque ya está en sí» («Das Erkenntnisvermögen untersuchen heißt, es erkennen. Die Forderung ist also diese: man soll das Erkenntnisvermögen erkennen, ehe man erkennt; es ist dasselbe wie mit dem Schwimmenwollen, ehe man ins Wasser geht. Die Untersuchung des Erkenntnisvermögens ist selbst erkennend, kann nicht zu dem kommen, zu was es kommen will, weil es selbst dies ist, – nicht zu sich kommen, weil es bei sich ist»). G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III*, op. cit., p. 334.

vidad de la inquisición de Kant lo es de su filosofía. Kant y Cervantes exploran en rigor dos formas de circularidad no viciosa. Cuando el primero medita sobre lo que él denomina «apercepción pura» o «apercepción originaria» (la básica autoconciencia que presta cohesión significativa a la diversidad de representaciones de cada conciencia agrupándolas como representaciones de una *misma* conciencia) realiza una reflexión sobre las condiciones de todo pensar en algo que está fundamentada en la propia reflexividad básica de todo pensar. Cuando, a su vez, los diversos narradores, o don Quijote y otros personajes, fijan su consideración en el arte de narrar, en los tácitos presupuestos de éste, o en la propia narración de la historia quijotesca, no se salen en verdad de esta narración, sino que aludiendo a ella se fundan en ella y la continúan.

Sucesivas percepciones producen un efecto de síntesis, por ejemplo, en tanto cada percepción comprende en su contenido intencional algo como «parte de un todo». Pero esta «síntesis de la representación» a través de la «diversidad de la intuición» sólo es posible, decíamos, merced a la autoconciencia de la propia síntesis⁶²: esto es, merced a que agrupo y enlace distintos estados de conciencia como *mis* estados de conciencia. Al recorrer con la vista un espacio y reconocer zócalo, ventanas, puertas, tejado, fachada o aristas sintetizo un todo en cada parte y un todo en la conjunción de las partes. Mas esta operación sintética se asienta en la conciencia de la propia operación: la conciencia de que una serie de percepciones están encadenándose y combinándose aquí y ahora en *mi* conciencia. La unidad objetual está definida por el contenido intencional de un pensamiento, y este contenido ha menester (en términos kantianos) del «yo pienso» que, como tácito prefijo conexivo, precede a todo pensamiento concreto y a los elementos estructurales de ese pensamiento. Dichos elementos adquieren un valor especial en tanto se contraponen a lo que les antecede y sigue, y la linealidad de estas contraposiciones está fijada en un flujo de conciencia mediante una aglutinante egofocalidad⁶³. La reflexividad de la obra de Kant es así radical: el análisis kantiano de la autoconciencia que acompaña a la síntesis de la «apercepción trascendental» se basa en una autoconciencia de esa autoconciencia. Es un pensar acerca de cómo todo pensar implica un pensar el pensar. En cierto modo, la obra capital de Kant estudia pues como se está realizando esa misma obra. La obra de Cervantes, a su vez, es una narración acerca de como se narra una narración. Los distintos narradores (intra-y extradiegéticos) son conscientes del inestable tono narrativo de la historia. Y la narración-marco última es en buena medida una narración acerca de consideraciones y deliberaciones relativas a como ha de ser narrada esa misma narración. A ello hace irónica alusión el episodio en el que, tras un cúmulo de desventuras, a Sancho se le ocurre, muy apropiadamente, denominar a su señor el Caballero de la Triste Figura. Don Quijote, complacido con ese sobrenombre, infiere que es el propio sabio encargado de escribir sus hazañas quien ha inducido a Sancho a darle ese apelativo: con ello se indica, pues, que el narrador no narra meramente lo que ha pasado, sino que narra cómo va modulando el tono de lo que narra⁶⁴. Análogo efecto producen los epígrafes de algunos capítulos, como ese en que se adelanta que van a ser referidas «mil zarandajas tan impertinentes como necesarias al verdadero entendimiento de

⁶² Cfr. I. KANT, *KrV*, B133.

⁶³ Kant —ya vimos— subraya por lo demás que esta linealidad misma (que correspondería formalmente al «sentido interno», esto es al tiempo) es determinada por la acción de síntesis, pero que a la par tal determinación da diferenciada identidad personal a la autoconciencia en que se sustenta dicha acción. Vid. *KrV*, B153-B156.

⁶⁴ Gerhard Poppenberg ha hablado en relación con este conocido pasaje de una «Figur der Figuration der Figur». Vid. GERHARD POPPENBERG, «Das Buch der Bücher», en CHRISTOPH STROSETZKI (ed.), *Miguel de Cervantes «Don Quijote»*, Erich Schmidt, Berlin, 2005, pp. 202-203.

esta historia»; o aquel otro que encabeza la crónica de la entrada del caballero en Barcelona anunciando «otras [historias] que tienen más de lo verdadero que de lo discreto»⁶⁵. Lo mismo cabría decir de las cavilaciones de Cide Hamete Benengeli acerca de la adecuación, dentro del marco de la historia central que está contando, de los episodios intercalados en la primera parte o del capítulo donde en la segunda parte se relata la aventura de la cueva de Montesinos. En la obra, en fin, hay múltiples otras reflexiones narrativas sobre la forma de composición que va adoptando el relato⁶⁶, y cuando la permanente ironía se torna autoironía se dirige ahí narrativamente al tenor mismo de la narración.

VII

En el *Quijote* es concebida una historia acerca de las imaginaciones inducidas por la lectura de los fantásticos libros de caballerías en la cabeza de un hidalgo manchego. La reflexividad del procedimiento es patente e iterativa, y con ella juega la narración. Así el autor se imagina unos lectores de los versos del penitente caballero andante que se rieron «porque imaginaron que debió de imaginar don Quijote que si en nombrando a Dulcinea no decía también *del Toboso*, no se podría entender la copla»⁶⁷. Como paródica ejemplificación de la perniciosidad del Amadís y su larga estirpe literaria, el *Quijote* nos pinta la facultad imaginativa, sin duda, como un modo falso de aprehensión: el protagonista de la trama es justo víctima de puras imaginaciones. Sin embargo, el relato quijotesco muestra a la par que no toda imaginación es loca, confusa o desvariada, sino que existen también imaginaciones discretas: el propio relato es celebrado en la segunda parte, en *mise en abyme*, como una de ellas. Fuera de esto, la imaginación es en la historia de Cervantes simplemente la capacidad de formarse imágenes posibles o sinópticas, y comprende tanto evocaciones, repasos y reconstrucciones, como anticipaciones, escrúpulos o conjeturas. De ello abundan los ejemplos: el segundo narrador supone que unos cartapacios escritos en árabe contienen la continuación del interrumpido relato y nos refiere que, dirigiéndose a un morisco aljamiado, «con esta imaginación, le di prisa que leyese el principio»; don Quijote se propone azotar a Sancho para desencantar a Dulcinea, y «con esta imaginación se llegó a Sancho»; en otra ocasión el propio Sancho, disgustado ante la expectativa de obtener vasallos de raza negra, «hizo luego en su imaginación un buen remedio», planeando su ventajosa venta como esclavos; en su fugaz gobierno, resuelve el tosco escudero luego con perspicacia un litigio ordenando romper un sospechoso báculo, porque «le vino a la imaginación que dentro dél estaba la paga de lo que pedían»; el maestresala de este Sancho regente, tras topor con una hermosa joven vestida de varón, «la escogió en su imaginación para su mujer», etc. Por lo demás la con-

⁶⁵ Vid. *DQM*, t. II, resp. caps. XXIV y LXI. Esta suerte de paratextos contraviene por lo demás con su ironía la convención correspondiente, y destaca así de nuevo la reflexión en la narración sobre el modo de la narración.

⁶⁶ Recuérdense en relación con ello, por ejemplo, las múltiples consideraciones sobre la división de capítulos y el ritmo y foco de la narración. Así, el capítulo XLVIII de la segunda parte, que recoge la pesada broma de que son víctimas don Quijote y doña Rodríguez, finaliza con las siguientes palabras, dejando al lector a la espera de que se aclaren los acontecimientos: «Pero ello se dirá a su tiempo, que Sancho Panza nos llama, y el buen concierto de la historia lo pide». Esta misma reflexividad es patente cuando el propio Sancho en la segunda parte da una explicación metanarrativa a la desaparición del asno en la primera parte del *Quijote*, atribuyéndola a un gazapo del narrador o a un descuido del impresor, y corrigiendo así las correcciones correspondientes de las reediciones de 1605 y de 1608. Cfr. FRANCISCO RICO, *El texto del «Quijote»*. Preliminares a una ecdótica del siglo de oro, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Universidad de Valladolid, 2005, pp. 245-336.

⁶⁷ *DQM*, op. cit., primera parte, cap. XXVI.

catenación entre pensar e imaginar es muy explícita en muchos otros pasajes del libro. El autor medita acerca del prólogo que quiere escribir cuando llega un amigo, quien «viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa». Ocurre también a menudo que cuando un personaje de la historia delibera ensimismado, buscando una solución adecuada al correspondiente trance, acaba imaginándose una discusión. Rememorando su desconcerto ante el acoso de don Fernando, y sus varias y precipitadas cavilaciones sobre la reacción más adecuada a ello, refiere Dorotea que «todas estas demandas y respuestas revolví yo en un instante en la imaginación»⁶⁸. Dicha facultad ofrece en todos estos casos representaciones que sirven de básica orientación (bien que falible) en un proceso de decisión racional.

Sobre el esencial valor cognitivo que Kant, por su parte, atribuye a la imaginación ya hemos comentado algo. Añadiremos ahora una puntualización. Kant, después de fundamentar que toda determinación de la intuición sensible de algo como algo, y toda consiguiente experiencia definida, ha de estar radicada en unas primarias bases conceptuales, se preguntó cómo es posible que una intuición inicialmente indeterminada se subsuma en estas bases (que no son a su vez cosas intuitas sensiblemente, ni son tampoco inducibles de las cosas, por cuanto condicionan la constitución de las últimas en tanto tales y tales cosas). Dada la generalidad y abstracción de dichas bases y la inmediatez y sensibilidad de semejante intuición, ¿qué hace posible aquí la final confluencia de ambas dimensiones heterogéneas? ¿No habría de ser la generalidad de la función atribuida a la una paradójico obstáculo para el propio ejercicio de la función?⁶⁹. Cuando Kant se detiene en este punto, fija la consideración ante todo en su sistema de categorías, como «conceptos puros» que establecen de antemano las condiciones de la experiencia posible (y a este respecto menciona con especial frecuencia la categoría de la causalidad). Pero, sin deformar con ello la central idea kantiana, podríamos transferir el problema al conjunto de recursos lingüísticos con que *in medias res* trabajamos en el curso de una autoconciencia —de acuerdo con la reconstrucción aquí antes sugerida— la «síntesis del reconocimiento en el concepto». Si el contenido de nuestra experiencia depende de nuestro lenguaje (pues la sustancialidad de un objeto como tal objeto está supeditada a connotaciones descriptivas de su denotación, así como el articulado contenido de un hecho lo está al articulado sentido de una proposición), el lenguaje no es una experiencia más entre otras experiencias, y ocupa una posición preliminar⁷⁰. Una análoga posición, en otro orden, ocupa la mera receptividad sensible: una intuición que carezca de todo contenido intencional (una intuición que no sea «intuición *de que* ahora esto o lo otro ahí está, sucede, etc.») es una condición de la experiencia, pero no es una experiencia ¿Cómo se entrelazan entonces la *pre-disposición* del lenguaje y la *pre-disposición* de una difusa o desatenta intuición sensible, dando lugar a la *disposición* de una experiencia efectiva?

En su respuesta al problema, Kant apela a un tercer término, que él denomina *esquema transcendental*, y que habría de ligar una «condición formal» de la sensibilidad a los «conceptos puros». La síntesis de la aprehensión en la intuición procuraría ciertamente una primera focalización sobre el objeto, en tanto en cada caso agrupa *ahora* distintas impresiones como *mis* impresiones de *eso*. El objeto adquiere luego, ya decíamos, cierto contenido esencial cuando la imaginación enlaza la intuición presente con otras posi-

⁶⁸ *Ibídem*, resp. cap. IX (1.ª parte), LX (2.ª parte), XIX (1.ª parte), XLV (2.ª parte), LI (2.ª parte), Prólogo (1.ª parte), XXVIII (1.ª parte).

⁶⁹ *KrV*, A137-138.

⁷⁰ Justamente en relación a estructuras conexas de este tipo habla Kant de «pensamiento puro», «espontaneidad» o «condiciones *a priori*». Vid. *KrV*, A96-98.

bles situaciones y aspectos del *mismo* objeto: los restos del velero varado en la arena con la imagen del mismo velero surcando en algún momento anterior las olas raudamente. Pero la concatenación final entre la intuición inicial y la síntesis del reconocimiento en el concepto requiere una segunda intervención capital de nuestra facultad imaginativa: para reconocer eso ahí como un velero que está encallado, hemos de imaginar además otros veleros distintos, y otras diferentes encalladuras. Percibir un velero encallado entraña la capacidad de imaginarse qué potenciales objetos caen bajo predicados como «ser velero» y «estar encallado». O dicho de otro modo: entraña poder imaginarse otras circunstancias en las cuales al enunciar que está encallado un velero se diría algo cierto⁷¹. «A esta representación de un procedimiento general de la imaginación para proporcionar a un concepto su correspondiente imagen la denomino —escribe Kant— esquema de este concepto»⁷². Tal esquema no es sí una imagen concreta, sino una regla de asociación de la imaginación que define al concepto, de modo que la aplicación de éste a una intuición actual (y la consiguiente «síntesis») es posible en virtud de esa aplicabilidad suya a situaciones potenciales que es metodizada por dicha regla⁷³.

Con su estro ejemplificador, el *Quijote* no sólo muestra en conjunto que una imaginación desbocada nos puede arrastrar al desastre: muestra también, en muy deliberada forma, cómo la imaginación misma nos permite apreciar la insuficiencia de la pura imaginación⁷⁴. Lo que Kant, casi dos siglos después, hizo patente, es cómo *sólo* la imaginación nos permite apreciar eso.

Universität Kassel
mserrano@uni-kassel.de

MANUEL GARCÍA SERRANO

[Artículo aprobado para publicación en diciembre de 2011]

⁷¹ Este papel de la imaginación es resaltado tanto por Rudolf Carnap (vid. su *Meaning and Necessity*, The University of Chicago Press, 1956, p. 241, nota) como por Martin Heidegger (vid. su *Kant und das Problem der Metaphysik*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1991, pp. 88-113).

⁷² «Diese Vorstellung nun von einem allgemeinen Verfahren der Einbildungskraft, einem Begriff sein Bild zu verschaffen, nenne ich das Schema zu diesem Begriffe». *KrV*, A140.

⁷³ En otros términos: para advertir *que* delante de nosotros se halla precisamente un velero encallado, hemos de ser capaces de entender la *intensión* de una creencia o enunciado correspondiente, y apreciar que la presencia de un objeto dado cumple las generales condiciones de verdad fijadas por esa intención a través de la delimitación de una clase de casos posibles.

⁷⁴ Vid. HANS ROBERT JAUSS, «Zur Historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität», en DIETER HENRICH y WOLFGANG ISER (eds.), *Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik X*, p. 430.

