

es, de un sujeto que la aprehende como objeto en un acto conjunto de fruición y reflexión (o comprensión) estética.

Así pues, aunque la obra de arte se resuelva en técnica, no se agota en ella. El observador —fruidor o crítico— de la obra de arte analiza los procedimientos técnicos no por sí mismos, sino para captar el *sentido*, que naturalmente no es lo mismo que el significado; digo captar y no comprender, porque para Rosales la aprehensión del objeto estético es una actividad al tiempo racional, emocional y catártica. La contemplación es un placer que entiende y un entender que disfruta y aun alivia o consuela. No por azar es en este ámbito de la actividad receptiva donde Rosales habla de *belleza* y de *bello*; ni una sola vez aparecen estos términos en su discurso sobre el proceso y el resultado creativos, como eludiendo toda referencia platónico-trascendente. La emoción estética es también una forma de conocimiento de este objeto que es también técnica, pero que encarna, no lo olvidemos, «un sueño» anclado en la conciencia humana, en cuyo plano, en último término, acaban coincidiendo la actividad del autor y de sus lectores. Para captar esa totalidad de sentido a la que Rosales da valor objetivo, hay que colocarse ante el objeto en la justa perspectiva, hay que abandonarse a él, «darse a él» para que éste se ofrezca y se revele. Rosales cree que es posible aprender a colocarse frente a la obra de arte, aprender a mirar —dice en bellas y significativas palabras— de una forma «bautismal» a fin de que el *mirar* sea auténtico *ver*. No se trata de una cuestión de cultura, sino más bien de lo contrario, de desandar la cultura, porque a menudo ésta, en vez de transparentar el objeto, lo opaciza o lo oculta. El arte insta una lectura primordial, «ingenua», una percepción que sea anterior a la realidad ya constituida en saber o costumbre. Sólo entonces, en una actitud de escucha, puede producirse que el lector «tenga el mismo ritmo respiratorio que el del libro» [160] y que se verifique la contemplación «con-vivencial» necesaria para que tenga lugar la apropiación personal del texto. Entonces el lector reconoce y revive lo vivido en un proceso paralelo al del artista en su acto de apertura al Ser. Por eso mirar no sólo es reflexionar o meditar: mirar es ver, es vivir la experiencia vivida, muda, del objeto. Es así cómo el objeto —y no el lector— impone su propia perspectiva.

Es en este delicado momento que el concepto de tono forjado por Rosales revela toda su eficacia y su utilidad en la práctica hermenéutica. Porque, ¿qué si no el tono impone la justa perspectiva y encamina al lector hacia aquella totalidad de sentido que ha captado aun antes de haber comprendido? Porque el tono se capta o no se capta, pero no se entiende, pues así como es posible entender el sentido del poema sin comprender la idea, no lo es sin aprehender de alguna manera el tono, en cuanto la idea es al cabo accidental y el tono es la sustancia.

Lo abstracto se concretiza en la palabra. *Definir* el tono es cosa ardua, pero es lo que Rosales hace de continuo con incomparable maestría. Basta leer sus definiciones «tonales» en sus ensayos sobre Quevedo, o en el análisis de los poemas de Cernuda, Neruda y Lorca en el escrito dedicado justamente al tono poético. Para ayudarnos a reconocer el tono, ahí está la voz con sus modulaciones e intensidad. Definido el tono poético en el registro de lo anímico-emocional, lo más está hecho. Lo restante es técnica «incoada en el tono», como dice Rosales con su precisión habitual, es despliegue de temas, versos, ritmo, melodía: es zona periférica en la que el crítico puede aplicar sus instru-

mentos de disección y análisis. Todo lo cual puede y debe hacerse con tal de no perder de vista que la periferia está subordinada a la comprensión del núcleo, del principio creador, porque, como sostenía Bergson, «el análisis de una frase musical no nos restituye la melodía».

Anclado en la objetividad del sentido e incorporado en un contexto o contextos que la erudición —¿por qué no?— ayuda a reconstruir y conocer, el texto evita el riesgo de ser arbitrariamente manipulado o aun devorado por una lectura totalizadora (el famoso *jouer le texte* barthesiano) o ser materialmente sofocado por la mole de sus interpretaciones. Ante la absoluta supremacía de la obra, Rosales propone una aproximación que no la defina ni juzgue, que equivaldría a aherrojarla, sino que se limite a «servirla», a comprenderla sin forzarla, dejando intacta su realidad y su implícita apertura a potenciales lecturas.

En Rosales, pues, la exploración del texto se realiza rastreando y tanteando el terreno con auténtico espíritu científico, eso es, trasladando al conocimiento del mismo la probidad, la precisión, la sumisión a los hechos y el escrúpulo de comprobación, propios de la ciencia. En esta humilde, inteligente y penetrante exploración, se advierten, en efecto, algunas pautas metodológicas: 1) para evitar proyectar en la obra nuestras propias reglas, que lo son tanto individuales como históricas, es oportuno atenerse rigurosamente a los hechos e interrogarles de continuo, corroborando las respuestas con el texto; 2) la desmembración de ese organismo que llamamos obra de arte y el desmenuzamiento de sus partes debe hacerse con las miras puestas en la comprensión de una totalidad, que es la intención de significado y la unidad de sentido; 3) el análisis de la estructura formal debería partir del reconocimiento del tono, que es el que nos habla más directamente de dicha totalidad; 4) de entre los aspectos estructurales de la obra, el ritmo es el que mejor «traduce» la naturaleza y el carácter de la voz o voces que se van desplegando en toda su extensión; 5) si es cierto, como es cierto, que el mundo se hace estilo y que el estilo, a su vez, patentiza un mundo, el crítico debería recorrer cuantas veces sea necesario el itinerario que va del contenido a la estructura formal en la que se constituye el estilo, y viceversa, en una acción de iluminación recíproca (así, por ejemplo, Rosales muestra cómo el «estilo» de Dorotea ilumina el «carácter» del personaje, del mismo modo que la realidad psicológica de los personajes de la novela de Rojas Herazo determina el ritmo narrativo de esta obra).

Se ha dicho con frecuencia que la crítica de Luis Rosales es poesía o es la de un poeta. No sé exactamente lo que se ha querido indicar con eso, pero me temo que esta apreciación es fruto de un espejismo provocado por su estilo personalísimo, que es, por supuesto, de una gran belleza, además de sugestivo, apasionado y «exactamente» poético, en el sentido, recordado y suscrito por Rosales, del rilkiano «era un poeta y odiaba lo impreciso».

Yo diría más bien que el rigor filosófico de su discurso teórico y el rigor analítico, erudición e intuición certera, sostenida por la evidencia de los hechos, que guían sus comentarios críticos, se ofrecen al lector en el tono y con el espíritu del Maestro, en el sentido más alto de la palabra, y que naturalmente nada tiene que ver con la pedantería profesional ni con la exactitud miope de la erudición libresca. Rosales insta a con el lector, o con el auditorio (no olvidemos que muchos de los escritos aquí reunidos

son conferencias) un diálogo propiamente mayéutico, como ya se ha dicho, un juego dialéctico exigente y riguroso, pero siempre abierto a toda solicitud y respuesta; le lleva de la mano, le invita a reflexionar, a descubrir y, sobre todo, a conocer por su propia cuenta, mediante una infinidad de sugerencias que a menudo quedan tan sólo apuntadas en la necesidad impelente de volver «a lo que estábamos diciendo», de no irse por las ramas, de no pasar de una cosa a la otra, no por amor a la divagación ni por distracción o descuido, sino porque, en una mente sintética, toda está relacionado con todo. Rosales *habla* en un estilo oratorio, dialéctico, didáctico: una exposición metódica que procede estrictamente por grados; tesis u opiniones que se ofrecen en su proceso de gestación, mostrando las consideraciones y argumentaciones que han conducido a ellas; concatenación deductiva; formulación de preguntas «retóricas», a las que se dan respuestas sólo momentáneamente definitivas, o que se abren a otras tantas posibles respuestas, reiteraciones explicativas, ejemplos o anécdotas sabrosas que amenizan, y sobre todo «ilustran», lo que se va exponiendo entre dudas y certezas. Las frecuentes sentencias, pese a su tonalidad contundente y gnómica, no son un saber consolidado en fórmulas petrificadas y tanto menos doctrina: son puntos de partida para nuevas reflexiones que podrían no acabarse nunca, como parece era habitual en las ya proverbiales tertulias de la calle de Altamirano, que se prolongaban indefectiblemente hasta las primeras luces del alba.

Quisiera mostrar la eficacia de este su «enseñar sugiriendo» refiriéndome a las «otras» reflexiones sobre el *Quijote* incluidas en este volumen (y hablo sólo de ellas porque me es forzoso elegir y, por tanto, sacrificar, como dice Rosales).

Por de pronto, en el *Quijote* Rosales encuentra la mejor y máxima expresión y paradigma de su teoría sobre la obra de arte: que es la encarnación de un sueño, o de un mito, que es lo mismo, y que cuando la obra de arte está plenamente lograda, es un acierto técnico. Hay eso y hay mucho más, pero me limito, a falta de espacio, a la confrontación tan sabiamente llevada a cabo entre la primera y la segunda parte del *Quijote* para establecer las líneas de lo que Rosales llama justamente «desarrollo orgánico» a partir de lo que distingue y aúna ambas partes.

En la primera, dice Rosales, prevalecen el arrojo temerario, la aventura vivida, la visión alucinatoria, la certidumbre del personaje y su aislamiento psíquico; correlativamente, predominan el estilo indirecto y la consiguiente falta o escasez de diálogo, la ironía, la jocundidad. En la segunda parte, preponderan, respectivamente, el heroísmo ejemplar, la aventura vacía o imaginada, la cordura o captación objetiva de la realidad, la duda del personaje y su relación y comunicación social; correlativamente, prevalecen el estilo directo y por tanto el diálogo, el humor y la melancolía. Todo eso se dice pronto: hay aquí mucha miga, mucha sugerencia, mucha síntesis. Este cambio entre la primera y la segunda parte, prosigue Rosales, se da en tres etapas sucesivas, correspondientes a las tres salidas de don Quijote de su Toboso. Pero las agudas reflexiones de Rosales sobre la función de «la novela en la novela» a partir de la segunda parte, con el consiguiente desdoblamiento de la existencia en el plano real de los hombres y en el plano literario de los personajes, deja entender que lo que determina la ulterior evolución psicológica del personaje es justamente esta nueva circunstancia. Gracias a todo ello, el *Quijote*, «que en un principio sólo había obedecido a la moral del esfuerzo, ahora comienza a obedecer a la moral del sentido» [34].

La constatación de estos hechos y la convicción de que se trata de un auténtico crecimiento y evolución psicológicos, sugiere, a su vez, que esta transformación estaba ya en la mente de su creador desde el arranque mismo de la novela. Porque yo creo que, en esta primera parte, lo que prevalece es el Inconsciente que precede al Yo-Conciencia como a su raíz misma, a expensas de la Conciencia; que es como decir que el *Quijote*, además de todo lo que se ha dicho, encarna el proceso de formación del Yo —o proceso de individuación— sea en su dimensión individual, sea en su dimensión histórico-cultural. Porque si es cierto que sólo en un segundo momento el *Quijote* tiene conciencia del sentido de sus actos, no lo es menos que el sentido de sus actos estaba ya dentro de él sin que él lo supiera. Baste pensar en el sorprendente capítulo XI, en el que por vez primera y como una auténtica revelación o sorpresa, de ese discurso de la Edad de Oro, que parece brotar del fondo de la memoria humana en un acto de memoria involuntaria, aparece el sentido profundo y coherente de su aparente disparatado obrar —corroborado dos capítulos adelante en el diálogo con Vivanco— que es el de quien sabe *es* la mano ejecutora de Dios en este mundo para imponer, en esta edad de hierro, la justicia en la libertad de aquella edad dorada. A la luz de este discurso que ilumina el trasfondo de las aspiraciones del *Quijote* y de la humanidad toda, aparece claramente que la adherencia exterior al personaje (disfraz y representación) tiene un sentido que de momento no ha llegado a la superficie de la conciencia y aflora sólo ocasionalmente como indicio de una realidad subyacente. Su locura, su aislamiento, su reclusión en una idea fija, no es más que invasión de la energía del inconsciente, preponderancia absoluta del Ello, anegamiento de la conciencia. Por eso no hay posesión de la realidad, ni diálogo, ni duda; por eso hay excitación instintiva y acción impulsiva, porque el control no está en manos del Yo, sino del Ello. La asunción de la realidad, la comprensión racional y la duda pertenecen tan sólo a la Conciencia; el Inconsciente ni ve ni conoce: se proyecta a sí mismo sobre la realidad, no ve más que lo que quiere ver. Sólo en un segundo momento, asoma el principio de la realidad y con ella la diferenciación del Ello, la anexión de sus territorios al territorio del Yo. Y con ella también la irónica, melancólica reflexión que da al traste con la jocosa y despreocupada inconsciencia de la locura anterior.

Pero las observaciones de Rosales sugieren todavía más, pues dicha evolución tiene lugar precisamente cuando el *Quijote* se re-conoce en su personaje, es decir, cuando el Yo, como el Narciso mítico, se mira en el espejo y sale de sí mismo para reconocerse y poner así automáticamente en marcha el mecanismo de identificación y el proceso de estructuración del Yo. Cervantes lo va preparando lentamente, mejor, lo planea desde el principio, poniendo en la segunda etapa, al lado de su héroe, a Sancho, la «realidad» en torno a la cual, dialécticamente, el *Quijote* va asumiendo el mundo y va formando su personalidad psicológica consciente. Todo lo cual, si no es cierto, demuestra que Rosales tiene razón cuando afirma que el texto se abre a una pluralidad de lectura y que «los comentarios de un escritor como Cervantes siempre responden al pensamiento de una época» [90]. Y si fuera cierto, demostraría, en todo caso, que el acierto psicológico cervantino «es muy moderno, y muy científico, y muy de nuestra hora» [74].

Loreto Busquets