

de la cultura española, no se debe prestar a equívocos. Lo barroco como concepto de modernidad de la cultura, acuñado para la terminología hispana por Eugenio d'Ors, difiere de la idea que de lo barroco posee un Wölfflin o Hauser. Pero al tema y su papel específico volveremos en otro lugar.

#### PERFECCIÓN ARTÍSTICA. REALIDAD Y SIGNO

En realidad, Velázquez nos proyecta de lleno en la problemática del mundo moderno, algo diferente del Renacimiento, algo que da la espalda al mundo antiguo. Su obra y su época proclaman la nueva idea de la creatividad y la inventividad. Los grandes españoles de la época, Velázquez, Lope, Cervantes, poseen plenamente esta conciencia de una creación grande por su capacidad y su despliegue. En una obra del siglo XVI, *La lozana andaluza*, de Francisco Delgado, se dice: «Todos los artífices que en este mundo trabajan desean que sus obras sean más perfectas que ninguna; obras que no jamás fuesen»<sup>9</sup>. Deseo de perfección, transfiguración de la realidad en verdad pictórica a través de una experiencia personal, indiferencia hacia cualquier otro tipo de consideración, psicológica, social o simbólica, que no fuese pictórica, he aquí los términos del arte de Velázquez, que son en cierto amplio sentido los términos que definen la idea de la creatividad de los grandes españoles de su época.

La realidad transfigurada en términos de perfección artística nos ofrece otra faceta culminante en Don Quijote. Culminante y también anticipadora. Según Foucault, Don Quijote representa un límite. En sus aventuras «acaban los viejos juegos de la semejanza y los signos, se anudan nuevas relaciones»<sup>10</sup>. Su aventura constituye la máxima reducción de la realidad. Reducción al lenguaje de los textos de referencia del gran libro de la cultura moderna. Estos textos de referencia son ni más ni menos que los libros de caballería. La realidad viva, interior de estos libros, estriba en su unicidad o desemejanza con todos los demás. Excluyen la similitud. Don Quijote viene a ser la proclamación de la verdad de estos libros, verdad unívoca e irrepetible. El encarna la promesa del cumplimiento del mensaje de la realidad de estos libros. «Su aventura será una descifración del mundo: un recorrido minucioso para poner de manifiesto sobre todo el haz de la tierra las figuras que muestran que los libros dicen la verdad»<sup>11</sup>. Su aventura es una prueba de ello,

<sup>9</sup> Cfr. J. A. MARAVALL: *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1960, págs. 70 y sigs.

<sup>10</sup> Cfr. FOUCAULT: *Op. cit.*, págs. 60 y sigs.

<sup>11</sup> *Ibid.*

que no implica necesariamente la victoria, sino la transformación de la «realidad» en «signo». Se establece una relación inextricable entre lenguaje y cosas. «Don Quijote lee al mundo para demostrar los libros. El no se brinda a sí mismo otras pruebas que el espejo de las semejanzas»<sup>12</sup>. El lenguaje de los libros, el lenguaje transfigurado del *libro* que es *El Quijote* pone de manifiesto la similitud de los encantamientos. Jamás la transfiguración literaria ha sido más absoluta. Jamás el triunfo de lo poético ha alcanzado límites más sutiles en la dialéctica inasequible de la escritura y la realidad. Don Quijote evade de la dimensión del espacio, y su única dimensión es la dimensión del tiempo. Todo recorrido genético en torno a la obra permanece en esto: en su entorno. En sus circunstancias, eludiendo lo profundo de su interioridad. Por esto su identidad con lo esencial del ser de España y lo español. Su dimensión temporal, que constituye un esfuerzo creador ingente de proyectarse en la intemporalidad. No es de extrañar que tras esta identidad los españoles se han afanado siempre. Los españoles y los no españoles. Desde Lord Byron hasta Turgueniev, cuya interpretación, junto con la de Unamuno, ha sido acaso entre las más fascinantes que imaginar se pueda. Hay en primer lugar una relación directa entre Cervantes, entre Don Quijote y los libros de caballería. El hecho ha dado lugar al estudio de la «elaboración genética» del *Quijote*, claramente expuesta por Menéndez Pidal, siempre lejano, por temperamento, a toda especulación «paradójica», siempre propenso a la «manera más llana y corriente»<sup>13</sup>. Se combate la tesis de que los libros de caballería no hubiesen tenido éxito en España debido a un llamado «abismo infranqueable» entre las «gestas castellanicas» y estos libros. Se afirmó la españolidad de *Amadís*, pese a no seguir la tradición de la antigua epopeya española. Es cierto que hubo una reacción contra ellos por ser capaces de «amargar con remordimientos la conciencia del antiguo canciller Ayala, de Juan Valdés, de Santa Teresa y de preocupar a los procuradores en las Cortes del Reino, a los moralistas, a Luis Vives y a Fray Luis de Granada». Pero la imaginación popular se sentía encendida por su espíritu, y de este clima nace el «especial propósito literario» de Cervantes, abiertamente confesado, de ofrecer una transfiguración artística del tema, sin implicaciones negativas. Lord Byron y Leon Gautier ven en ello, como algunos representantes españoles de la generación del 1898, una manera de reflejar la decadencia española. Así, Lord Byron (en su Don Juan) piensa que Cervantes arruinó el «sentimiento caballeresco español y así causó la pérdida de su patria»<sup>14</sup>. En cambio, «Menéndez

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL: *De Cervantes y Lope de Vega*, Colección Austral, Madrid, 1973, VII.<sup>a</sup> págs. 14 y sigs.

<sup>14</sup> *Ibid.*

Pelayo sostiene que Cervantes no escribió obra de antítesis a la caballería, ni de seca y prosaica negación, sino de purificación y complemento; no vino a matar un ideal, sino a transfigurarlo y enaltecerlo; cuanto había de poético, noble y humano en la caballería se incorporó en la obra nueva con más alto sentido, y de este modo *El Quijote* fue el último de los libros de caballería, el definitivo y perfecto»<sup>15</sup>.

#### CATHARSIS ESTÉTICA

Es curiosa la manera directa en que esta teoría de la *catharsis* estética de Menéndez Pelayo anticipa las teorías del estructuralista Foucault en torno a la ruptura entre semejanzas y signos, a la apertura de las similitudes a la visión y el delirio en un proceso de encantamiento que va allende el lenguaje y la literatura. El encantamiento literario es a partir de este momento desbordante. Cervantes es Don Quijote y Don Quijote es Cervantes en la visión trágico-existencial de Unamuno. El trasunto literario adquiere dimensiones absolutas derramado en la verdad profunda, donde el juego entre realidad y la ficción desaparece hasta el punto que «muchas veces tenemos a un escritor por persona real y verdadera e histórica por verle de carne y hueso y a los sujetos que finge en sus ficciones no más sino por de pura fantasía, y sucede al revés, y es que estos sujetos lo son muy de veras y de toda realidad y se sirven de aquel otro que nos parece de carne y hueso para tomar ellos ser y figura ante los hombres. Y cuando despertemos todos del sueño de la vida, se han de ver a este respecto cosas muy peregrinas y se espantarán los sabios al ver qué es la verdad y qué es la mentira y cuán errados andábamos al pensar que esa quisicosa que llamamos lógica tenga valor alguno fuera de este miserable mundo en que nos tienen presos el tiempo y el espacio, tiranos del espíritu»<sup>16</sup>.

A su vez, Azorín, maestro de la prosa sobria y poco propenso a transfiguraciones de carácter existencial, ve en Don Quijote-Cervantes una encarnación permanente de lo español. Y nos habla de la dialéctica profunda realidad-ensueño, «esa mínima y perdurable antinomia que pintó Cervantes». Humana y perdurable en el carácter español que capta el mayor prosista español de nuestro siglo, la misma en la aventura del propio Cervantes en Argel y en compañía de Juan de Austria, en tantos personajes de la Castilla de hoy, en las metamorfosis pictóricas de Zuloaga. Para Azorín, la antinomia se expresa en la permanente identidad, afirmación y negación al mismo tiempo entre Cervantes y

<sup>15</sup> *Ibid.*, pág. 16.

<sup>16</sup> Cfr. MIGUEL DE UNAMUNO: «Vida de Don Quijote y Sancho», en *Obras Selectas*, cit., páginas 492-493.

Don Quijote. En la dificultad de colocar a Cervantes en el tiempo. El tiempo de España transfigurada. El tiempo que es tierra de España, hombres de España, aventura de España. Porque «hay quien no es nada con el Tiempo, y hay quien es mucho; hay quien sufre dolorosamente del Tiempo y hay quien conlleva el Tiempo cual una carga liviana. Cervantes debió de sufrir mucho del Tiempo; unas veces creería dominarlo y de pronto, cuando menos lo esperaba, se vería de nuevo sojuzgado por el Tiempo»<sup>17</sup>. «Los seres más sensibles se han acercado a Cervantes con sumo cuidado, con dificultad enorme. Su historia es la historia del hombre que se creía de vidrio; evitaba los encontronazos por miedo a verse reducido a añicos; dormía en los pajares, sumido hasta el cuello en la blanca paja; era agudo y discreto; había estudiado en Salamanca Derecho y Letras; encantaba a todos por sus dichos de hombre sacudido y chancero; recobró la razón; la gente, decepcionada, le seguía a todas partes, no persuadida de que el nuevo hombre, ya cuerdo, fuera el antiguo, loco chistoso; al fin, cansado, hubo de abandonar España; guerreó en Flandes. Hasta aquí la historia cervantina»<sup>18</sup>.

#### ESCRITURA Y COSAS

«Pero el tema vuelve a la relación entre escritura y cosas. En medio de ellas Don Quijote es un fantasma errante. Pero el lenguaje conserva siempre su poder mágico. Al contrario, a medida que transcurre la aventura del personaje, el poder del lenguaje adquiere nuevas facetas, es capaz de nuevos encantamientos. Los libros de referencia ya han dejado de ser los libros de caballería, sino la propia aventura de Don Quijote, que es ya libro. El libro *Don Quijote* encuentra—en la segunda parte—personajes que han leído la primera parte del texto y que reconocen en él, hombre real, al héroe del libro. El texto de Cervantes se repliega sobre sí mismo, se adentra en su propio espesor y se torna para sí mismo objeto de su propia narración»<sup>19</sup>. La primera parte del libro se sustituye a los libros de caballería. Es ya texto único de referencia de la segunda parte. Don Quijote ya no trata de permanecer fiel y hacer patente la verdad de la aventura de los libros de caballería, sino de permanecer fiel y hacer patente la verdad de su propia aventura. Su aventura es su libro, la verdad de su libro que escapa a su propia lectura. Este libro que es suyo ya no lo puede quemar impunemente. El mismo es un personaje transformado en libro que encierra la verdad. Entre el primero y el segundo libro, debido al poder del lenguaje, el libro de

<sup>17</sup> Cfr. AZORÍN: *Con Cervantes*, Colección Austral, Madrid, 1968, 3.ª ed., pág. 213.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pág. 145.

<sup>19</sup> FOUCAULT: *Op. cit.*, pág. 62.

Don Quijote se ha hecho realidad. El momento de tránsito, el «interludio» de las dos partes es la aventura en la cueva de Montesinos. Ahí se prepara la segunda parte de la aventura. Pero es cuando Don Quijote se torna algo importante. Se torna español. Con ecos de la picaresca española, contrafigura de los romances carolingios de la primera parte. «Parodia caricaturesca» acompaña el relato antes. «Burlesca idealidad» en la segunda <sup>20</sup>. El poder representativo del lenguaje se ha enseñoreado de la realidad. La modernidad anticipadora de Cervantes está allí. Se inicia una gran ruptura con la propia idea de representación que pertenece al pasado de la cultura europea. Desde este momento, el lenguaje de representación de los libros aprisiona la realidad y rompe la vieja unidad entre palabra y mundo. Así, «*Don Quijote* es la primera obra moderna por cuanto en él se ve la razón cruel de las identidades y las diferencias hacerse mofa de los signos y las similitudes; porque el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para entrar en esta soberanía solitaria de donde no volverá a emerger, en su ser abrupto, más que en forma de literatura. Porque la semejanza entra aquí en una edad que es para ella la de la locura y la imaginación» <sup>21</sup>. El hecho es importante, porque constituye por primera vez en la historia de la cultura el triunfo de la dimensión poética. No se trata de establecer—y en esto se equivoca Foucault—el emplazamiento histórico-psicológico de la locura. Sino que se trata de proclamar el triunfo absoluto de la imaginación sobre la realidad. La deflagración de la realidad se produce por encantamiento del hecho estético. La realidad se despliega en juego y espectáculo, en la representación triunfante donde los personajes cambian sus papeles y donde el autor es un singular demiurgo que maneja a placer los entresijos de la realidad y la ficción. Así conviene concebir la apertura «del espacio de un saber—como afirma Foucault—, donde, por una ruptura esencial en el mundo occidental, ya no será cuestión de similitudes, sino de identidades y de diferencias». El proceso ha sido posible por la vía de la pura representación poética, operante hasta que Don Quijote escribe su propio libro. Desde este momento su receptividad de toda escritura anterior es prácticamente nula. El personaje se introduce en su propia locura mediante la representación, para devenir, finalmente, «puro y simple personaje en el artificio de una representación» <sup>22</sup>.

La gran edad de la modernidad de la cultura occidental se abre aquí. Ella durará siglos, mucho más de lo que pretende Foucault, que coloca su crepúsculo en Sade. No es «Juliette» la que cierra el ciclo de

<sup>20</sup> MENÉNDEZ PIDAL: *De Cervantes y Lope de Vega*, cit., pág. 48.

<sup>21</sup> FOUCAULT: *Op. cit.*, pág. 62.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pág. 223.

la edad clásica, sino que ella se prolonga hasta tarde, a través de personajes como Madame Bovary, hasta la edad sin nombre, auténtico triunfo del deseo sobre la representación. Hay conexiones profundas entre Don Quijote y la cultura y la metafísica occidentales. La muerte del hombre y la muerte de la metafísica coincide con la edad sin nombre, crepúsculo de un mundo de la imaginación que la obra de Cervantes domina, anticipándolo, con todo su poder creador. Ahora, al cabo de su larga vigencia, acaso la locura de Don Quijote será sustituida por la locura de Ajax.

## GOYA Y LO BARROCO

Semblanzas representativas inmersas en la modernidad, Velázquez y Cervantes encuentran su imagen de plenitud en la modernidad inserta en la contemporaneidad de otro genial compatriota. En Francisco de Goya y Lucientes. Uno de los grandes artistas universales de más poderosa personalidad y más desconocidos. Su obra está presente en toda la experiencia figurativa del último siglo y medio de la cultura occidental. Impresionismo, surrealismo, expresionismo, sin hablar de los supuestos de la experiencia de Picasso y del cubismo, encuentran su anticipación más sugestiva en la obra figurativa de Goya. El es, por otra parte, la plenitud de la Ilustración española, sobre la cual su genio creador proyecta la esencia completa, telúrica, anárquica de lo hispánico. Pero lo hace en términos característicos de la creación española. En la permanencia de la originalidad estética. Aquel tipo de originalidad que configura creativamente la literatura española de mejor estirpe, su misticismo en cuanto despliegue poético, sus mitos más representativos, entre los cuales destacan las figuras del «hidalgo» español y de Don Juan. Goya justifica en buena parte la integración de la más lograda creación estética española en dimensiones de lo barroco, si el barroco se acuerda entenderlo en los términos fijados por Eugenio d'Ors y no en los formulados por Wölfflin o la tradicional historia del arte. Los términos puramente estéticos en la definición del arte de Goya como figura representativa de la creatividad de su pueblo constituyen acaso una revelación más poderosa, más expresiva que en ningún otro caso. Su presencia justifica así aquella caracterología estética de las artes y letras hispánicas en que hace hincapié Madariaga<sup>23</sup>. Al comparar la capacidad creadora de españoles, franceses e ingleses en el terreno de las artes y letras, Madariaga afirma, en forma un tanto elemental pero cier-

<sup>23</sup> Cfr. SALVADOR DE MADARIAGA: *Ingleses, franceses, españoles* (Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1946, 6.ª ed., págs. 245 y sigs.