

el entrevistador si ello es cierto, Borges contesta con un divertido «why not?». ¿Qué más da, en efecto, haber leído la *Odisea* en su forma original, o sea en una lengua con implicaciones históricas de cuyas connotaciones no sabría dar razón ni el más aguerrido filólogo, o en una de las tantas versiones que conocemos, y no menos duradera? La página perfecta, el estilo impecable, es un modelo contingente e histórico que corre el riesgo de dejar de serlo, ya no al cabo de siglos o en las zonas más opuestas del globo, sino al término de un lustro y en la misma academia que ayer proclamaba esa forma como la única inmarcesible y perfecta.

La fuerza o eficacia del *Quijote* reside en la idea, en lo que Borges denomina la «pasión del tema» (OC,I,204). La idea, o sea, la *realidad* de la novela de Cervantes es el personaje. Con estilo o sin él, sostiene repetidamente Borges, la novela perdura por la intuición genial de la psicología de un personaje y del carácter de unos individuos, a cuya configuración contribuyen subordinadamente las aventuras, de por sí insignificantes o reiterativas, y cuantos elementos, aisladamente considerados, puedan considerarse irrelevantes y aún mediocres. A diferencia del cuento —digresiona Borges— en la novela la trama es lo subalterno: como los detalles, ella está subordinada a la idea global, a un *todo*, que es como, de hecho, se lee la novela (DU,46).

Borges se opone, pues, a la opinión que ve en los personajes cervantinos, tipos y símbolos (el realismo marxista), y en el caballero, una figura emblemática y ejemplar (Unamuno). El tipo es una simplificación —arguye Borges— el individuo es una complejidad que conduce al personaje, no al plano de lo mental abstracto, sino a nuestro nivel humano, a lo real contingente. Si el *Quijote* es, como es, la primera novela moderna, se debe a que por vez primera sustituye las especies de la alegoría por los individuos: es decir, reemplaza el realismo medieval por el nominalismo de los tiempos modernos (OC,II,124), lo platónico abstracto por lo individual aristotélico. La tipología que nos parece percibir en los personajes del *Quijote* no está en la novela de Cervantes: es efecto del proceso de abstracción que ha sufrido la novela cervantina al entrar en la memoria colectiva y coagularse en mito. Como suele ocurrir, confundimos la realidad con la representación, ni más ni menos que el *Quijote*.

Según lo dicho, el realismo que Borges no duda en adscribir al *Quijote* no tiene nada que ver con el realismo histórico, o sea, el realismo decimonónico, sino más bien con la literatura fantástica, que intuye una realidad profunda que la literatura realista, con su concepto de lo real restringido a lo psicológico-social, ignora. Adscribirlo a la novela picaresca es asimismo abusar del término, que Borges, con buena lógica, es partidario de limitar al género histórico y geográfico con que tradicionalmente se le conoce (OC,II,111); de lo contrario, se equipara arbitrariamente toda novela de camino y aventura (desde la *Odisea* al *Pickwick*) a un patrón común que anula sustanciales diferencias. En efecto, lo que hace que el *Quijote* sea una novela realista moderna, no es la presencia de un héroe más o menos personal ni de unas aventuras que muestran el carácter del héroe, y ni siquiera esa intuición psicológica que hace de la individualidad el verdadero «tema» de la obra, sino la interrelación del yo y

las circunstancias en un proceso de modificación recíproca, que, a juicio de Borges, Cervantes consigue plenamente sólo en la segunda parte de su obra.

La cuestión del realismo conduce a los conceptos de clásico y no-clásico, que Borges considera fuera de sus connotaciones históricas. Sin salirse del *Quijote*, halla la presencia simultánea de ambas categorías en las novelas breves «a la italiana» intercaladas en la novela (por ejemplo, *El curioso impertinente*). El clasicismo nos da la realidad elaborada en conceptos (novelas cortas), mientras que el escritor no clásico (entiéndase barroco o romántico) nos ofrece una visión directa de la realidad, con todas sus imprecisiones y complejidades (es el caso del *Quijote*). Ambas posiciones presuponen creencias diferentes y aún opuestas: en el primer caso, la certeza de que la realidad es una y aprehensible y la palabra, transparencia de la cosa representada; en el segundo, la duda acerca de la consistencia objetiva de lo real y tanto más de la eficacia representativa del signo.

Así las cosas, el *individualismo* y *realismo* cervantinos se revelan como expresiones de esa crisis de la conciencia europea que el pensamiento barroco ha manifestado con la duda cognoscitiva y con la toma de conciencia de la diversidad del yo con respecto al no-yo (el mundo y los otros). La constante intrusión de lo renacentista en un contexto barroco (los libros de caballería en una novela de caracteres, la novela a la italiana en la novela moderna, el yo seguro de sí en un mundo relativo e incierto,...) vendrá a reforzar la antinomia que, según Borges, encarna el *Quijote* entre el mundo imaginario poético y el mundo real prosaico, en el sentido, no de que Cervantes combata el mundo imaginario con la realidad prosaica, sino que «se despide de ella con nostalgia». Como Pascal de Giordano Bruno, como Miguel Ángel de Rafael o de Leonardo, el *Quijote* sería una despedida nostálgica de las certezas e ilusiones del Renacimiento: una elegía.

Es más. La ficción caballerescas entra en la obra para poner de manifiesto que la literatura es una forma de vida, engañosa y ficcional como la otra, sujeta como aquella a los esquemas de la representación. La Biblioteca determina apriorísticamente la visión del mundo del *Quijote* como las categorías de tiempo, espacio y causalidad determinan nuestra visión del mundo. No existe un contacto in-mediatos con lo real sino tan sólo a través de los filtros que nuestra mente, o nuestra cultura, interponen entre el sujeto conocedor y el mundo. La ficción vivida como real, así como lo real devenido libro en la segunda parte del *Quijote*, conciencia al lector de la ambigüedad o falacia de la propia existencia y demuestra que la literatura, cuando es genuina, es la corporización de un mito preexistente que se agrega al mundo para ser incesante objeto de representación y volver así a su condición de mito. Es otra de las cosas que parece decir el cuento de Menard y la reescritura del *Quijote*.

El libro en el libro, el teatro en el teatro, el sueño en el sueño, son los procedimientos narrativos que aúnan bajo un mismo denominador común a los dos colosos del barroco europeo: Cervantes y Shakespeare. La forma se hace significado. Esos ingeniosos procedimientos, que Borges detecta ya en los orígenes de nuestra civilización

(por ejemplo, en *Las mil y una noches*), apelan al concepto de copia y reproducción. El *Quijote* compendia todo ello en una sola imagen: el hidalgo sueña su personaje, vive la literatura, monta el teatro de la propia ficción, se disfraza con la armadura y con la palabra que, como un guión teatral, le brindan las ficciones caballerescas. La vida es sueño y la vida es teatro, porque el sueño es teatro, según un tópico barroco que recoge el mismísimo Schopenhauer. En ese juego de desdoblamientos y ambigüedades, es difícil determinar quién es quién, dónde están la persona y el personaje, la verdad y la mentira. En ese laberíntico espejismo, sólo un loco, como el Quijote, puede afirmar, parafraseando la definición del ser de la divinidad, «Yo sé quien soy», o como su compañero Hamlet, pronunciar estas palabras que encabezan *El Aleph*: «O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a King of infinite space». Palabras de impotencia que recuerdan más bien el patético consuelo de saberse *roseau pensant* cuando de hecho el yo ha perdido, con la visión unitaria y analógica del mundo, sus señas de identidad e intenta compensar el propio sentimiento de impotencia e inferioridad con la engañosa inflación del propio yo. Me atrevo, en efecto, a conjeturar que cuando Borges dice que don Quijote es un santo está pensando en el santo de Nietzsche (cf. *Humano, demasiado humano*), tanto más que en una ocasión niega que este personaje tenga el carácter ejemplar que le atribuye Unamuno. De ahí, tal vez, la fuerza trágica, o patética, del capítulo final de la obra, al que Borges ha dedicado algunas páginas. Despertar del sueño es pasar de la ambigüedad a la autenticidad, de la ilusión de potencia a la constatación de la propia miseria: la caída de la máscara muestra tan sólo la única e incuestionable realidad de la muerte.

La confusión que tanto Shakespeare como Cervantes crean en el lector entre lo supuestamente real y lo ficticio a partir de un esquema de la representación que podría extenderse hasta el infinito (Alonso Quijano sueña el Quijote, como Cervantes sueña el libro, como Dios, posiblemente, sueña a Cervantes y a Shakespeare, como Shakespeare sueña a sus múltiples personajes, ¿y quién sueña a Dios?, cabe preguntarse y se pregunta el hombre barroco para quien Dios se pierde en el infinito), parece transcribir, en una suerte de variación sobre el tema, la esfera infinita de Pascal: un mundo sin centro, disgregado en multitud de objetos, donde todo es centro provisorio de sí mismo, como tantos espejos que multiplicaran una serie infinita de reproducciones sin Imagen «primera». La realidad se extiende y se ramifica como el diseño de una alfombra persa, mera superficie sin profundidad ni sustancia. Todo parece haberse petrificado en la duda y desorientación cartesianas anteriores a la certeza del «método».

Esta visión de la realidad del mundo se integra con un concepto del presente histórico y de la historia universal humana que es fundamentalmente cristiano, pero en el que, sin embargo, se insinúan significativas resquebrajaduras. John Donne, nos recuerda Borges, lamentó «la vida brevísima y la estatura mínima de los hombres contemporáneos, que son como las hadas y los pigmeos» (OC,II,16). También Milton, tras numerosos titubeos, optó por convertir en materia temática de su poema la Humani-