

HELENA PERCAS DE PONSETI, *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del "Quijote"*. Credos, Madrid, 1975; 690 pp.

El que quiere a estas alturas decir algo nuevo acerca del *Quijote* tiene que madurar. Tenemos en este libro un estudio de la actitud de Cervantes hacia la materia prima del arte y hacia el producto novelesco, no ya deducida de fragmentos de preceptiva que se encuentran en boca de personajes o en prólogos, sino más bien en momentos de la obra —episodios, “epifanías”— elegidos por la autora. Es notorio que en el análisis del *Quijote* hay tantas interpretaciones como lectores; lo que propone la autora es valernos nosotros, los lectores, de los momentos de abnegación autorial de Cervantes, y acceder a una invitación implícita de constituirnos en “autores”. Esta situación paradójica se estudia en determinados capítulos del *Quijote* (y sólo del *Quijote*): todas las interpolaciones novelescas de la Primera Parte, el episodio de la Cueva de Montesinos, y los que considera Percas de Ponseti ecos posteriores de éste, hacia el final de la obra.

La autora toma como punto de partida los detalles y el estilo “telegráfico” de Cervantes, y los compara con las técnicas de la música y de las artes plásticas, donde la comprensión en el oyente o el espectador también surge después de la contemplación de menudos detalles. De ahí el título de este libro. Cervantes tiende a colocarse en el lugar que teóricamente debe ocupar el público espectador, y desde allí agrega su punto de vista y sus opiniones acerca de la verdad del caso. Los otros “autores” que Cervantes crea se vuelven también borrosos al paso que el lector empieza a conocer íntimamente a los personajes. Percas de Ponseti sugiere que cada vez que el lector está cerca de interesarse más en algún personaje menor, Cervantes lo suprime. Concretamente en el caso del Vizcaíno, dice la autora que es por esa razón, y no por imitación de Ercilla, que la aventura en que figura el Vizcaíno se interrumpe. Tenía que detenerse, claro está, en el asunto de Cide Hamete Benengeli y su dudosa veracidad. El arte cervantino estriba en este caso en la vacilación continua entre aceptar ya la hegemonía narrativa de Cide Hamete ya la del protagonista mismo. Aquí —dice la autora— el lector tiene que tomar la responsabilidad de constituirse en “autor” ante tantas fuentes de información.

Interesa también a la autora la elaboración paradójica de la verosimilitud por medio de continuos intercambios de perspectiva. Elige para su demostración los capítulos XI-XIV de la Primera Parte, en donde el realismo agobiante del mundo de los cabreros lleva como entretela el relato completamente inaceptable como verosímil de los azares del amor de Grisóstomo por Marcela. Puesto que los cabreros dicen que admiten lo de la muerte de Grisóstomo, el lector no vacila en creerles porque ellos son habitantes de un mundo “real”. Viene en seguida el episodio muy carnal de las yeguas, y el truco artístico se completa: estamos ya

preparados para la interpenetración de lo humano y lo trascendente en el caso del protagonista mismo con el episodio de la penitencia. Sigue una serie de relatos cuya verosimilitud es mínima, pero que tienen un efecto catártico en el lector —y en los personajes menores. Cada lector tiene distinto apetito en cuanto a lo maravilloso y lo históricamente exacto, de modo que algún día y en alguna parte saboreará este célebre “dudoso y posible”.

Reseña la autora las diversas interpretaciones que se han hecho de “El curioso impertinente”, del desenlace del cuento y de la singular interrupción que se efectúa en su narración, y relaciona todo ello con el concepto del arte que está investigando. Luego nos guía por la espesura de la superposición de digresiones, los relatos románticos que envuelven “El curioso” y cuyos desenlaces pueden también brindarle al lector individual —y a don Quijote si los comprendiera— un valor axiológico. Aquí encontramos en la autora el primer ejemplo de su tendencia a alejarse de su materia. En el resto del libro, al parecer, su incapacidad para resistir la tentación de escribir acerca de asuntos ajenos al tema disminuye el valor de muchas páginas del primer tomo, y de buena parte de las del segundo.

No por eso su análisis de “El curioso impertinente” carece de puntos sugestivos: el vínculo posible entre el nombre de Anselmo y las doctrinas del filósofo San Anselmo; la comparación entre este relato y “Arnao y Beatriz” de Christóforo Gnósopho (una ficción parecida, pero en la cual todo el enredo se atribuye a Satanás); el dolor expresado por los personajes presta al relato la ilusión de cierta verosimilitud. La autora investiga los silencios de Cervantes, las cosas que deja sin explicar: Lotario, por ejemplo, no sabe —ni sabemos nosotros— lo que Camila intenta hacer con la daga; la manera en que Anselmo recibe la noticia del ultraje, casi periodística; la tonalidad de vida instintiva que empieza de súbito a rezumar en los diálogos entre Lotario y Camila. Cardenlo, más tarde, reconoce un parecido con su propia situación sentimental a pesar de la inverosimilitud de todo, y el lector se siente andar a la deriva con él. Todo responde al intento de Cervantes de convencernos de que esto de veras sucedió. Para la autora, el cuento es otra ruptura, comparable con la del episodio del Vizcaíno, que encauza la novela hacia una mayor ilusión de historicidad. “El curioso impertinente” y los otros relatos de la Primera Parte representan etapas hacia lo típico de la Segunda; su “gala y artificio” revelan los misterios de la personalidad que no se resuelven por medio de la caracterización.

Entramos luego en el análisis de “El capitán cautivo” y del tema islámico en general. Una vez más, los personajes comentan la eficacia lingüística y estilística del cuento, y otra vez las honduras de la personalidad parecen escapar a la explicación lógica. Debido a la falta de claridad que empaña el episodio del abandono de Agi Morato, Ponseti dice que Cervantes quiere hablar con la conciencia de cada lector, con su concepto propio de lo que es el sentimiento filial y lo que es la convicción religiosa. Estudia aquí la autora la manera en que los personajes se comunican entre sí lingüísticamente, y llega a la conclusión de que

Zoraida es una hija insensible y mimada, muy dada a dramatizar su situación. El Cautivo, por lo tanto, cae otra vez prisionero, esta vez del mito de la virtuosa Zoraida. Demuestra la señora Ponseti conocer muy bien los otros personajes cervantinos sacados del ámbito musulmán, y establece paralelos de innegable interés: Zahara de *Los baños de Argel*, Catalina de *La gran sultana*, y el moro Ricote de la Segunda Parte (en cuyo caso nos invita a ver, detrás del célebre enigma de la "libertad de conciencia", otra apelación a la conciencia particular del lector individual).

El segundo tomo de esta obra decepciona mucho. La autora quiere introducirnos a una Segunda Parte en donde dominan los elementos típicos del arte plástico. Pero casi inmediatamente recurre a lo simbólico, sea en el estudio de personajes "de carne y hueso", como el Caballero del Verde Gabán, sea en el de los de ensueño como los moradores de la Cueva de Montesinos. Siguiendo un argumento *a priori*, llega a darnos con el Caballero del Verde Gabán un personaje hasta antipático, torciendo las palabras del texto cervantino. El deseo de alcanzar una inaudita originalidad de interpretación la lleva a andarse por las ramas buscando distinciones entre conceptos de *efigie* y *figura*, entre *mismo* y *mesmo*, y postulando un "Quijote contenido", una suerte de hipóstasis de alguna desviación cervantina hacia el vitalismo corpóreo. Resulta algo cansado para el lector este alarde de interpretación anacrónica. (Seguiremos, desde luego, sintiendo admiración por el Caballero del Verde Gabán).

Tampoco agrada en este poco feliz segundo tomo encontrarnos con un verdadero batiburrillo en lo que hace a la posible historicidad de los personajes de la novela. La misma autora (p. 350, nota 32) reconoce la imprudencia de este procedimiento arcaizante (y cabe preguntar qué está haciendo en un libro dedicado a Cervantes y su concepto del arte).

Todos los antiguos fuegos fatuos aparecen, y la señora Ponseti los persigue sin resultado convincente. Las tentativas de aplicación simbólica de "Antonomasia" y "Clavijo" pecan de *obscurum per obscurius*, todo saltos y analogías falsas, mientras que la idea básica, la de la "desnaturalización" ínsita en las relaciones humanas en el castillo de los duques, parece estar fuera del campo estético del concepto cervantino del arte. La monstruosidad está en el campo de lo ético, como ya nos lo explicó el Capellán.

El largo capítulo que trata el episodio de la Cueva de Montesinos tiene una conexión muy tenue con el tema del concepto del arte. Aquí tenemos —dice la autora— la cumbre técnica de la novela en cuanto vehículo de la identificación espiritual entre protagonista y lector. La autora reconoce que está haciendo que todo se vincule con su propio "arsenal de preconcepciones" (p. 449), pero podemos, en un principio, dar por sentado que este episodio ha parecido a muchos como prisma que recoge en haz los temas y las tonalidades de toda la Segunda Parte. Ante todo, la visión de don Quijote en la Cueva es teatral; trata de establecer la autora una comparación entre ella y las ficciones inventadas por Camila en "El curioso impertinente": ambos teatralizan su propio desen-

gaño. Según la señora Ponseti, la introducción del personaje del Primo sirve para confundir el esfuerzo de todo lector por inventariar lógicamente los elementos del relato de Don Quijote. Debido a que todo el mundo "tiene su propia Cueva de Montesinos", este episodio tiene hasta cierto punto una fuerza alegórica. Comenta la peculiar tonalidad de este episodio, entre cómica y seria, que tiene también un dejo didáctico. Para buscar lo axiológico que puede yacer como substrato, la autora entra en otra digresión totalmente ajena al asunto de su libro, repasando posibles fuentes: novelas de caballería, leyendas del Grial, Sannazaro, y toda la tradición platónica desde el mito de la Caverna pasando por la simbología mística medieval y peninsular. Lo que parece muy forzado son las referencias —prolijas pero irrelevantes— a la cárcel de Sevilla y a la cárcel que sufrió Cervantes en Argel. Otra peregrina idea, la de que todos los detalles constituyen un criptograma que encubre "la perversión" (p. 534) también tiene su raíz en la tendencia de la autora a canonizar sus más tenuous "se me ocurre", o, en sus propias palabras, su "caleidoscopio" (p. 575). La profesora Ponseti da nueva vida a la hipótesis de que la Cueva es un dechado alegórico de la Corte de Felipe III, pero esto conduce a exageraciones y a una deformación patente de la figura del mismo Montesinos (como ocurre con el Caballero del Verde Gabán). La conclusión de este capítulo nuclear del libro, donde Ponseti regresa por fin al asunto que está tratando (la intención artística de Cervantes): "... hacer que el lector se proyecte en el episodio de la Cueva al ver reflejadas en ella sus propias creencias, aspiraciones, necesidades espirituales o visión de la vida" (p. 578). Pero, ¿no es esto algo que se puede suponer en el caso del *Quijote* entero, y en otras ficciones más desarrolladas de la época? Entonces huelga escudriñar posibles fuentes: Cervantes, "el que en la invención excede a muchos", podía sin duda inventar un episodio pseudo-onírico en que el soñador/visionario bucea entre cabos sueltos de leyendas.

El episodio de Maese Pedro y sus títeres es el primer paralelo, entre varios, con el de la Cueva, según la tesis de Ponseti, quien se concentra en el modo de contar la huida de Melisenda, los pequeños detalles que no constan en el texto del romance tal como lo conocemos; éstos ayudan a dar cierta humanidad a los títeres y, por ellos, a excusar en parte la intervención de Don Quijote. He aquí algo congruente con el programa artístico del libro entero: el de apelar al lector por medio de su inmersión ilusoria en la realidad que percibe el protagonista. La autora ve una pequeña constante cervantina: una equivalencia interesante entre autor empresario de espectáculos y el mismo Demonio, parecidos en sus actividades miméticas. Lástima que no considere el texto esencial, el discurso de la bruja del "Coloquio de los perros".

La autora vincula los dos episodios mencionados con el del barco encantado, pero su "ambigüedad" muy siglo veinte no logra convencernos de que hay entre ellos verdaderas conexiones. Nos propone la autora ver en los "castillos" imaginados por Don Quijote un trasunto de los castillos interiores de la mística. Lo que se requiere en esta sección de la obra es otra "defensa e ilustración del sentido literal"; lo que se lee da

la impresión de la improvisación desenfrenada: "... siempre pueden encontrarse... otras nuevas interpretaciones que recrean indefinidamente el episodio" (p. 624). Ahí está el peligro, precisamente. Tiene razón, sin embargo, al señalar que el protagonista ha reincidido aquí en una forma de demencia más típica de episodios tempranos, pero no creo que otros críticos la consideren una "aventura débil".

El episodio de la caída de Sancho en la sima (no muy comentada hasta hoy) recibe atención especial de la autora, integrado en la serie que dependen del de la Cueva. Para ella simboliza el origen de un nuevo Sancho, proceso éste que ha tenido su climax en las conversaciones con Ricote y con los duques. La señora Ponseti explica la posible discrepancia de los "dos amaneceres" en la sima, uno fuera y otro dentro de la *con-cavidad espaciosa* (según cómo escojamos leer el texto del episodio), que señalan el alumbramiento espiritual de Sancho y, al parecer, hasta de su rucio. La autora quiere ver en esto un paralelo con el mito de la Caverna, aunque seguramente la caída en el camino de Damasco se habrá sugerido a más de un lector con apetitos simbólicos. Todo es muy problemático, como todo atisbo de lo espiritual en el *Quijote*; quizá merece una comparación detenida con el episodio de la subida en Clavileño en cuanto a la trayectoria de la conciencia de Sancho.

Llegamos al "Epílogo", una sección mucho más persuasiva que el resto de este segundo tomo. Resume su trabajo con la conclusión de que el método artístico de Cervantes se solidariza con lo que sabemos de su formación humanística y de su temperamento. Por eso él concibe como su "misión" dejar al lector que ejerza su libre albedrío al valorizar el mundo que aparece en el espejo tendido por el novelista. Esta tarea la cumplirá mejor una obra sin polémica, que haga su impacto por medio de una serie de "epifanías". *Don Quijote* sería un ejemplo tempranísimo de una ficción escrita para un público real, no ideal. El concepto cervantino del arte, en fin, tiende a demostrar que éste perfecciona y no reemplaza la naturaleza, cuando la poesía se observa convirtiéndose en posible realidad.

El lector echará algo de menos en este libro, a pesar de su extensión. Falta toda consideración, por ejemplo, de Avellaneda y su concepto del arte. Quizás hubiera valido la pena buscar en los tratados del siglo xvi algún apoyo teórico de la aventura que aquí se atribuye a Cervantes: la de crear la identificación del lector con el autor. La señora Ponseti nos convence al fin y al cabo de que el campo más fértil para los estudios del arte del *Quijote* en el porvenir será el de su lenguaje; en cuanto a lo que Cervantes debe a San Isidoro, Valdés, Mal Lara y otros todo está aquí muy bien explorado. Así y todo, la inclinación de la autora a hacer entrar la "ambigüedad" como núcleo de todo episodio la ha conducido a cometer muchos errores; no se puede incorporar todo lo que suena a novedad.

ALAN SOONS

State University of New York at Buffalo.