

El lugar de Cervantes en la genealogía de la literatura

Jesús G. Maestro
Universidad de Vigo

1. Genealogía de la Literatura

La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles;
unida con ella es madre de las artes...

Francisco de Goya, Capricho 43 (Manuscrito del Prado)

La Literatura es una Poética de la Razón humana que no ha dejado de desarrollarse. En sus orígenes europeos la génesis de la Literatura se postula como una exigencia de conocimiento racional no sujeto ni a normas religiosas ni a normas jurídicas. La Literatura se permite exponer tanto contenidos impíos como ilegales, y exigir a la vez una interpretación crítica de la impiedad y la creencia, por una parte, así como de la ilegalidad y la justicia, por otra. La Literatura es, sin duda, la forma más inteligente y sofisticada del Racionalismo humano.

La genealogía evolucionista del conocimiento literario (Maestro, 2012) está determinada por dos hechos fundamentales: la expansión radial y tecnológica de la Literatura y la indisociable unión que desde su más temprano desarrollo histórico la Literatura ha demostrado con la Razón. La Historia de la Literatura es, sin duda, la historia del racionalismo humano.

En primer lugar, la Literatura habría sido imposible, en su constitución genuina y en su desarrollo histórico, al margen de la infraestructura recibida del eje radial del espacio antropológico (Bueno, 1978), es decir, del uso que le ha sido brindado, merced a la actividad humana, por los recursos del mundo material e inerte de la naturaleza. Desde la piedra hasta el soporte informático, pasando por el papiro, el pergamino y el papel, la Literatura se ha servido de todos aquellos recursos que han hecho posible su formalización y materialización en un amplísimo género de soportes capaces de asegurar su difusión, transmisión, comunicación e interpretación. Este tipo de estructuras físicas ha experimentado muy importantes transformaciones a lo largo de la historia, y ha ido configurando, en suma, lo que hoy constituye el núcleo y la esencia de los cuatro materiales literarios fundamentales, o términos globales, del campo categorial de la Teoría de la Literatura: el autor, la obra literaria, el lector y el intérprete o transductor. A la expansión radial de la Literatura se refiere el capítulo segundo de esta obra, relativo al proceso de construcción histórica de los materiales literarios.

En segundo lugar, el conocimiento literario ha evolucionado siempre siguiendo una genealogía cuya trayectoria coincide con la de la Razón humana. Lejos de disociarse del racionalismo más explícito, la Literatura ha servido siempre a la razón. Y más concretamente, a la razón antropológica, mucho más que a la razón teológica (idealista por su propia naturaleza ficcional), más que a la razón ideológica de tal o cual movimiento social y gremial (sofista por su “falsa conciencia” gregaria), o más que a la razón mitológica (irracional por su carencia de fundamento científico), por citar sólo algunos ejemplos. Se me objetará inmediatamente que la Literatura expresa en innumerables ocasiones “los estados interiores del alma humana,” “el rechazo de la razón y la civilización,” “la opresión del mundo consciente frente a las libertades del inconsciente...,” etc. Todo esto se discutirá, en su momento, con las debidas razones. Baste ahora decir que tal contenido, supuestamente criticado por una “literatura

irracional” —alma, interior, inconsciente, represión, etc...—, no es otra cosa que la reconstrucción, por otro lado *muy racional*, de referentes atribuidos de forma imaginaria a un mundo que se pretende irracional, pero que no lo es en absoluto. No se puede usar el lenguaje, uno de los instrumentos por excelencia más racionales de cuantos existen, para construir o reconstruir la parte irracional de un mundo, curiosamente bastante racional en su diseño, y demostrar de este modo su supuesta falta de significado, sentido o coherencia. Porque este tipo de irracionalismo tiene un diseño muy racional. El surrealismo es, sin duda, una de las mejores obras del racionalismo vanguardista. La razón y la sinrazón saben disfrazarse muy bien. Y codearse aún mejor. Forman un tándem perfecto, porque la sinrazón siempre brota de la razón. Lo irracional en el arte siempre es resultado del más sofisticado diseño racional. Cuando la razón quiere perder la cordura, suele adoptar el disfraz de la locura. Y del juego. Y lo sabe. Nada más lúdico que jugar a perder la razón, es decir, la cordura. De hecho, los locos pueden perder la cordura, pero no con ella la razón. Y mucho menos el juicio. Conservan siempre sus usos más sofisticados, audaces, sorprendentes. En todo caso, los locos adoptan las formas de un racionalismo patológico. Pero no inexistente. Por otro lado, cuando el irracionalismo quiere hacer de las suyas, se disfraza muy astutamente con sentidos y aspectos coherentes, racionales y lógicos. Los mayores disparates de la historia de la humanidad, desde el nazismo hasta el marxismo, pasando por toda suerte de utopías y mataderos humanos, llevan la firma de una razón que ha sido el mejor disfraz de un irracionalismo muy preciso, capaz de funcionar en la plenitud del ejercicio de su poder. Los locos más peligrosos no son aquellos que delatan, o exhiben, su locura, esto es, los usos patológicos de su razón, sino aquellos que saben ocultarla y disimularla, aquellos que disfrazan su irracionalismo con prédicas muy racionales y convincentes, y que saben adiestrarse profesionalmente muy bien en el uso de las ideas que pretenden destruir: el loco más peligroso es aquel que sabe fingir la cordura mucho mejor de lo que cualquier artista cuerdo puede interpretar una locura. El irracionalismo siempre se disfraza con astucia de formas y apariencias racionalmente muy convincentes.

De un modo u otro, la Literatura se ha abierto paso históricamente a través de la Razón, y ha luchado, al lado del racionalismo humano, por imponer en el desarrollo de todas las civilizaciones que merecen este nombre —con ellas o contra ellas— una Idea de Razón profundamente antropológica, secular y crítica, a partir de los tipos, modos y géneros de conocimiento literario que expongo a continuación.

El conocimiento crítico de la literatura sólo es posible en una cultura moderna y civilizada, y sólo puede desarrollarse desde la Ciencia y desde la Filosofía.

A partir de estas premisas voy a exponer, siguiendo a Gustavo Bueno (1987), los fundamentos gnoseológicos de este conocimiento crítico de la literatura, y para ello, en primer lugar, explicaré qué se entiende aquí por cultura, por modernidad y por civilización, y, en segundo lugar, desde los criterios de una tipología evolucionista del conocimiento, delimitaré los conceptos de Ciencia y de Filosofía.

1. *Conocimientos culturales y conocimientos naturales*. Los conocimientos son, según el modo de adquisición, de dos tipos: *culturales* (adquiridos por aprendizaje social y artificial) y *naturales* (innatos, instintivos, invariantes, universales).

Los conocimientos culturales requieren una formación o aprendizaje social, indudablemente humano, cuya complejidad, en el seno de un Estado, se objetiva en un sistema educativo, en una *paidéia*, definida en sus objetivos, fines prolépticos y consecuencias teleológicas. La educación científica y cultural de una sociedad política, cuya máxima expresión es el Estado, no puede ni debe descentralizarse nunca, como no debe serlo tampoco la Defensa (ejército y fuerzas armadas). La descentralización estatal

de un sistema educativo supone la disolución cultural de una sociedad política y su disgregación científica como grupo, cuya coherencia política haría más eficaz el desarrollo y la implantación sistemática del conocimiento. Todo lo que conduzca a la fragmentación de un Estado implica la destrucción de su eutaxia.

Por su parte, los conocimientos naturales son aquellos que no requieren de ningún sistema educativo destinado a su práctica o aprendizaje. No necesitamos ir a la escuela para aprender a llorar o reír. Son actividades naturales que el ser humano, por el hecho de ser humano, sabe y puede hacer, en condiciones normales de nacimiento y existencia, de forma completamente natural.¹

2. *Culturas bárbaras y culturas civilizadas.* Según los *modos de construcción* y de acuerdo con los *medios de transmisión* de los conocimientos culturales, estos dan lugar a *culturas bárbaras* y a *culturas civilizadas*. Los modos de construcción del conocimiento pueden ser técnicos o tecnológicos. Son conocimientos técnicos los que se basan en una actividad artesanal, en función de la cual el ser humano se adapta a la naturaleza y sus exigencias. Son conocimientos tecnológicos aquellos que se basan en una actividad científica, en virtud de la cual la naturaleza y sus recursos se adaptan a las exigencias del ser humano. Por los medios de transmisión, los conocimientos culturales pueden ser sistemáticos y objetivos o asistemáticos y subjetivos. Son conocimientos sistemáticos y objetivos los que se dan en el mundo de las materialidades lógicas (M_3) o terciogénicas, es decir, los que son independientes de la psicología individual, están organizados y transmitidos de acuerdo con criterios lógicos y racionales, y cuyas explicaciones dan cuenta comprensible de sus causas y fundamentos. Son conocimientos culturales asistemáticos y subjetivos aquellos que se dan exclusivamente en un mundo psicológico o fenomenológico (M_2), escenario de materialidades psíquicas de naturaleza segundogénica (Bueno, 1972; Maestro, 2006-2009). Este tipo de conocimientos se basan en creencias públicamente codificadas, en imágenes solidificadas por la conciencia, en discursos ideológicos no verificados científicamente, en opiniones indiscutidas y autorizadas, en fideísmos acríticos, en psicologismos históricos. Se trata, en suma, de conocimientos dóxicos, cultivados en la opinión, en la apariencia, es decir, en lo que Platón denominó la visión desde la caverna. Podríamos decir, en consecuencia, que se trata de un conocimiento o una cultura cavernícolas: un tercer mundo semántico.

A partir de estos criterios, el Materialismo Filosófico considera bárbaras a aquellas culturas cuyos conocimientos se basan exclusiva o fundamentalmente en interpretaciones psicologistas y materialidades segundogénicas, es decir, en un mundo fenomenológico o psicológico (M_2). De acuerdo con el mismo criterio, se consideran civilizadas aquellas culturas cuyos conocimientos se construyen, organizan y transmiten fundamentalmente según interpretaciones sistemáticas y racionales, basadas en la ontología materialista de un mundo lógico o terciogénico (M_3).

Diremos, en síntesis, que desde el punto de vista del racionalismo y del conocimiento científico, las culturas pueden dividirse en dos grupos: las que desarrollan un comportamiento racional científico y las que no. El Materialismo Filosófico denomina a las primeras *culturas civilizadas* y a las segundas *culturas bárbaras*. Cada una de ellas posee una tipología específica de los modos lógico-materiales del conocimiento cultural, como expondré inmediatamente siguiendo a Bueno.

¹ Cuestión diferente es el comportamiento social y cultural que el ser humano desarrolla en la ejecución de sus conocimientos naturales, de acuerdo con las normas sociales, morales y culturales del grupo humano al que pertenece el individuo, es decir, de la sociedad en la que el sujeto se *educa* cultural y científicamente, esto es, *políticamente*.

Se manejan aquí nociones abiertamente implicadas en el ámbito de la Política. Desde los presupuestos del Materialismo Filosófico, la Política es un sistema de Ideas y realidades que afectan directamente a la constitución y eutaxia de un Estado. De hecho, la Literatura es política en tanto que constituye y dispone sistemas de Ideas implicadas en la Ontología del Estado, ideas que determinan la integración y relación del individuo en la realidad material de una sociedad política. La Política queda así configurada como aquella *symploké* de ideas que dispone la forma de vida del individuo en el seno de la vida social y material del Estado (Bueno, 1991, 1995b). El sistema de relaciones (lógico-materiales) entre el individuo y una sociedad estatal constituye lo que denominamos Política. Una tribu, una sociedad bárbara, o incluso un feudo, no da lugar a una Política efectiva, sino a una filarquía o a una fraternidad. Se trata de sociedades naturales o gentilicias, no de sociedades políticas (Maestro, 2007, 186-209). Una tribu no es una *polis*. Ni un feudo es un Estado.

3. *Tipología del conocimiento en las culturas bárbaras*. Cuatro son los tipos de conocimiento característicos de las culturas bárbaras: Mitología, Magia, Religión y Técnica. La *mitología* es, esencialmente, una explicación ideal e imaginaria de hechos. El saber mitopoyético o legendario se basa en relatos ritualizados, que se transmiten literalmente y sin alteraciones, de generación en generación, mediante la difusión oral. Explican el origen, organización y destino de una comunidad étnica y cultural, cuya identidad se trata de preservar, junto con los elementos relevantes de la vida cotidiana. La magia, a su vez, consiste simplemente en la exhibición de poderes falsos, que simula manipular objetos de la naturaleza con fines diversos. Hechiceros, chamanes, augures y arúspices son algunas de las figuras “sacerdotales” responsables, en las sociedades bárbaras, del ejercicio de la magia, mediante el uso de fetiches (hechiceros), de prácticas de conexión entre vivos y muertos para pronosticar acontecimientos futuros o revelación de misterios (chamanes), interpretaciones ornitológicas, relativas al vuelo y canto de las aves (augures), e intérpretes de las tripas de animales recién sacrificados y desollados (arúspices). La religión es, a su vez, la religación o subordinación de la experiencia humana a un referente al que se atribuye fraudulentamente un poder numinoso. En las religiones primarias o numinosas (pleistoceno inferior), este referente es el animal, al que se atribuyen poderes extraordinarios, se le invoca y adora, se le caza e ingiere, etc.; en las secundarias o míticas (es el caso de las antiguas religiones griega y romana), el referente es el dios mitológico y antropomorfo, imagen del hombre que ha domesticado al animal, y se ha investido de sus poderes numinosos (Hércules vence al león, Jasón vence al dragón, etc.); y en las terciarias o teológicas (Cristianismo, Judaísmo, Budismo e Islam), el referente —inevitablemente politeísta— es la idea de un dios cuyos atributos son completamente abstractos (invisible, eterno, inmutable, inmóvil...) (Bueno, 1985). Finalmente, la técnica es un conjunto de saberes, de naturaleza artesanal, que hacen posible la adaptación del ser humano a la naturaleza.

4. *Tipología del conocimiento en las culturas civilizadas*. En las culturas civilizadas, los conocimientos se organizan en dos tipos fundamentales, según sean conocimientos críticos o conocimientos acrílicos. Son críticos los conocimientos que se basan en conceptos científicos y en criterios filosóficos, es decir, en sistemas de pensamiento racionales y lógicos (M₃). Son acrílicos aquellos conocimientos culturales basados en argumentos sofisticados, es decir, en un racionalismo idealista y en una lógica ideológica, pero no en un racionalismo materialista y en una lógica científica o filosófica. Ideología, Teología y Pseudociencia son los tres tipos principales de conocimiento cultural y sofista característicos de una cultura civilizada. A estos tres tipos de saberes ha de

añadirse un cuarto, ajeno a la sofística, y por entero implicado en un racionalismo materialista y lógico-científico: la Tecnología.

La *ideología* es un discurso basado en creencias, apariencias o fenomenologías, constitutivo de un mundo social, histórico y político, cuyos *contenidos materiales* están determinados básicamente por estos tres tipos de intereses prácticos inmediatos, identificables con un gremio o grupo social —autista y en última instancia fundamentalista—, y cuyas *formas objetivas* son resultado de una sofística, enfrentada a un saber crítico (ciencia o filosofía). La ideología es resultado de la fragmentación que las mitologías experimentan como consecuencia del desarrollo del pensamiento racionalista y la investigación científica. La ideología es siempre una *deformación aberrante* del *pensamiento crítico* (ciencia y filosofía). Toda ideología remite al idealismo y al dogmatismo, y a un grupo social que se repliega sobre sí mismo, frente a otros grupos, por oposición a los cuales construye idealmente la que considera su propia “identidad.”

Las pseudociencias son discursos irracionales que simulan argumentos racionales. Responden a objetivos primarios y prácticos, favoreciendo la entropía del sistema y la anomia de las masas, el estado de aislamiento del individuo y la desorganización de la sociedad, mediante la incoherencia de sus normas. Sin embargo, en muchos casos responden en las civilizaciones contemporáneas a un mercantilismo editorial de primera categoría, al abastecer de libros de autoayuda y absurdas terapias psicológicas el consumismo de la población posmoderna, movilizándolo un magnífico volumen de negocio a escala planetaria.

La Teología, o teoría de dios, que no teoría de la religión, es la forma de conocimiento cultural bajo el que se desarrollan las religiones terciarias, o teológicas, como consecuencia del impacto racionalista que la ciencia y la filosofía ejercieron sobre las mitologías y las creencias características de las religiones secundarias. Así, por ejemplo, el Cristianismo es la religión más racionalista y moderna de cuantas existen — y el catolicismo mucho más que el protestantismo—, porque ha asimilado más y mejor que ninguna otra la filosofía racionalista de raíces platónicas y aristotélicas, manipulándola fraudulentamente al servicio de sus propios intereses eclesiásticos (terrenales) y fideístas (“celestiales”). El racionalismo cristiano es un racionalismo evidentemente idealista, no materialista, del mismo modo que su lógica es una lógica psicologista, no científica, y su filosofía es una filosofía acrítica y retórica, es decir, esterilizada, que no crítica ni verdadera, esto es, fértil, salvo con fines e intenciones eclesiásticamente autodefensivas.

La Tecnología, por último, ha de entenderse como la adaptación de la naturaleza al ser humano, gracias al uso y aplicación de los conocimientos científicos a la manipulación de la naturaleza, expuesta al servicio del género humano y fuertemente dominada por él.

5. *Conocimiento dóxico y conocimiento epistémico*. De esta tipología evolutiva del conocimiento se deriva una discriminación esencial, expuesta por Platón en la *República*, y reinterpretada por Bueno dentro del Materialismo Filosófico como sistema de pensamiento. En consecuencia, hay que distinguir un conocimiento dóxico, o pseudoconocimiento, basado en la *opinión*, en la información superficial, parcial, limitada, nunca verificada, de los hechos. Es un conocimiento sobre apariencias, no sobre realidades. Remite a visiones imperfectas, imágenes aparentes solidificadas por la imaginación, creencias y fideísmos. En contrapartida, se hablará de un conocimiento epistémico o científico para identificar aquellos saberes culturales que se transmiten de forma selectiva, sistemática y organizada, y que cumplen tres requisitos fundamentales:

son *necesarios*, porque penetran las causas y fundamentos que los originan; son *objetivos*, porque dependen de la naturaleza formal y material del *objeto* de conocimiento y no de las construcciones artificiales del *sujeto* de conocimiento (son, pues, objetivos, en un sentido gnoseológico, no epistemológico); y son *sistemáticos*, porque están organizados de acuerdo con criterios normativos, lógicos y racionales, que rebasan la voluntad de un individuo (*yo*) o de un grupo social (*nosotros*).

La *Ciencia* es, por lo tanto, un conocimiento racional basado en la interpretación causal, objetiva y sistemática de la materia. Del conocimiento científico brotan los conceptos categoriales, sobre los cuales se constituye la noción de verdad científica. La verdad sólo es dable en contextos científicos o categoriales, fuera de los cuales no cabe hablar en términos de *verdad*, sino de *opinión*. La verdad es, pues, un referente no solo posible, sino efectivamente existente, sí, pero siempre dentro de un campo categorial, es decir, de un contexto científico, de un conocimiento epistémico.

La *Filosofía*, por su parte, no es una ciencia, y como advierte Bueno no necesita serlo para ejercer sus funciones críticas. La Filosofía es una organización lógica y racional de Ideas, no de conceptos. Los contenidos materiales de la Filosofía son las Ideas Objetivas, que se construyen a partir del análisis dialéctico de los conceptos categoriales elaborados por las ciencias. La Filosofía es, por lo tanto, un saber de segundo grado, que requiere para su existencia y desarrollo un saber categorial o científico previo. Por esta razón la Crítica Literaria es posterior a la Teoría de la Literatura, y por ello mismo la Teoría de la Literatura es a su vez posterior a la Literatura. Porque solo sobre una Ontología, en este caso de la Literatura, será posible construir una teoría científica, o Gnoseología, a la que denominamos, desde Aristóteles, Poética o Teoría de la Literatura, la cual analiza los Conceptos objetivados formalmente en los materiales literarios, y porque solo a partir de una ciencia (o Gnoseología) de los materiales literarios es posible desarrollar una Filosofía de la Literatura, o Crítica Literaria, en tanto que crítica de las Ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios.

Este tipo de estudios sólo puede desarrollarse, de forma coherente y verificada, a través de los criterios lógico-materiales comprendidos en un sistema de pensamiento y de interpretación como el ofrecido por el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. Del mismo modo, por las razones apuntadas, la interpretación y el análisis crítico de la literatura solo puede darse en el seno de culturas modernas y civilizadas, es decir, dentro de un Estado políticamente organizado.

Tipos, modos y géneros del conocimiento literario

Los saberes literarios pueden organizarse según el *tipo* y el *modo* de conocimiento. Por el tipo de conocimiento, serán *pre-racionales* o *praeter-racionales*, si se han constituido con anterioridad al pensamiento sistemático racionalista o de espaldas a él, y serán *racionales*, si se han concebido desde criterios y premisas científicos o filosóficos, basados en una crítica y en una dialéctica necesariamente dada en *symploké*. Por el modo de conocimiento, los saberes literarios podrán ser *críticos*, si se construyen sobre presupuestos capaces de disponer el análisis y la síntesis de sus materiales de estudio mediante el establecimiento discriminatorio de valores y contravalores, y serán *acríticos*, si no lo hacen, es decir, si evitan el enfrentamiento dialéctico con aquello que se proponen interpretar.

De la relación entre *tipos* de conocimiento literario (pre-racional / racional) y *modos* de conocimiento literario (crítico / acrítico) se derivan los cuatro *géneros de conocimiento literario*, que denominaré: 1) *primitivo o dogmático*, 2) *crítico o indicativo*, 3) *programático o imperativo*, y 4) *sofisticado o reestructurista*.

Saberes literarios		<i>Tipos de conocimiento</i>	
		<i>Pre-racional</i>	<i>Racional</i>
<i>Modos de conocimiento</i>	<i>Acrítico</i>	Literatura Primitiva o dogmática Mito Magia Religión Técnica	Literatura Programática o imperativa Ideología Pseudociencias Teología Tecnología
	<i>Crítico</i>	Literatura Sofisticada o reconstructivista Psicologismo Sobrenaturalismo Animismo Reconstructivismo	Literatura Crítica o indicativa Desmitificación Racionalismo Filosofía Ciencia

Cada uno de estos cuatro géneros de conocimiento literario dará lugar a un linaje o progenie literaria, cuyo conjunto permite considerar y objetivar críticamente una Genealogía de la Literatura, de la que emergen cuatro familias principales o esenciales, que son las siguientes:

1. Literatura primitiva o dogmática.
2. Literatura crítica o indicativa
3. Literatura programática o imperativa.
4. Literatura sofisticada o reconstructivista.

A continuación me referiré a determinadas características de la literatura cervantina como constituyentes, en la Genealogía de la Literatura, de la denominada Literatura crítica o indicativa. Señalo previamente las propiedades definatorias de cada una de estas cuatro familias literarias. La obra de Cervantes se sitúa en la segunda de ellas.

1. *Literatura primitiva o dogmática*: es la primera de las familias literarias, aquella que se construye sobre saberes pre-rationales y acrílicos, y que se basa en modos de conocimiento propios de culturas bárbaras (mito, magia, religión y técnica). Es el caso del *Poema de Gil Gamesh*, la *Biblia* o el *Corán*, por ejemplo.

2. *Literatura crítica o indicativa*: estructura saberes racionales y críticos, porque es resultado del impacto que la desmitificación, el racionalismo, la filosofía y la ciencia de

las sociedades civilizadas y estatales han ejercido sobre los modos de conocimiento procedentes de las culturas bárbaras (mito, magia, religión y técnica). A este grupo pertenecen obras como los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer, la *Divina comedia* de Dante, *La Celestina* de Fernando de Rojas, *Lazarillo de Tormes*, el *Quijote* de Cervantes, *Tiempos difíciles* de Dickens, *La Regenta* de Clarín, *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, entre innumerables ejemplos.

3. *Literatura programática o imperativa*: se despliega sobre la preceptiva de una combinación o yuxtaposición de saberes racionales y acríticos, desde los que se trata de influir en términos de ideología, pseudociencia, teología y tecnología en los saberes racionales y críticos sobre los que está construida la literatura crítica o indicativa, a fin de neutralizarla, contrarrestarla o simplemente reemplazarla. Es el caso del *Quijote de Avellaneda* frente al *Quijote* de Cervantes, el *Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo* de Lope de Vega, los autos sacramentales de Calderón, el teatro épico de Bertolt Brecht, o el *Emilio* de Rousseau, si aceptamos su lectura como un *Bildungsroman*, y también la mayor parte de la autodenominada “literatura digital” o “literatura de internet.”

4. *Literatura sofisticada o reconstructivista*: se diseña a partir de la amalgama de saberes críticos que, siendo muy sofisticadamente racionalistas, simulan ser lúdica o inocentemente irracionales o pre-racionales, de tal manera que promueven una literatura destinada a estimular el psicologismo, el sobrenaturalismo, el animismo y la reconstrucción de realidades imaginarias. Es el caso de una parte muy considerable de la literatura contemporánea y posromántica, pese a antecedentes como la obra de Rabelais. Creacionismo, surrealismo y dadaísmo, por ejemplo, son pura literatura sofisticada o reconstructivista, al igual que la poesía de William Blake o Rainer-Maria Rilke, la narrativa de Franz Kafka o Jorge Luis Borges, y el teatro de Eugène Ionesco o Fernando Arrabal, entre tantos otros que podrían citarse.

2. Cervantes y la Literatura crítica o indicativa

[...] echando a perder con sus mentiras e ignorancias la verdad maravillosa de la ciencia.

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (II, 25)

Designaremos a esta filosofía como filosofía crítica, pero tomando el término crítica no ya en el sentido característico que le dio Kant (y que es indisoluble de su idealismo trascendental), sino en el sentido propio que el término tiene en el español, muy anterior a Kant, tal como aparece por ejemplo en la obra principal de Feijoo, *Teatro crítico universal*.

Gustavo Bueno, *¿Qué es la filosofía?* (1995, 43)

Literatura crítica o indicativa es aquella literatura cuyos tipos y modos de conocimientos son, respectivamente, *racionales* y *críticos*, es decir, cuyos saberes, característicos de sociedades políticas estatales (Estados) o supraestatales (Imperios), se basan en el racionalismo, la desmitificación, la Ciencia y la Filosofía. Los ejemplos más sobresalientes y representativos de Literatura crítica o indicativa son las obras constituyentes de un Canon literario. Evidentemente esto no significa que haya obras literarias que, sin haber formado nunca, por el momento, parte de un Canon literario, no

contengan fragmentos o intertextos que puedan citarse como ejemplo de valores críticos o indicativos constituyentes de un *lógos* literario de reconocidas repercusiones.

Este tipo de Literatura es resultado explícito del racionalismo crítico y dialéctico. Incide de forma específica en el eje circular o humano del espacio antropológico, desde el momento en que sus valores literarios se objetivan ante todo sobre un racionalismo antropológico, frente al irracionalismo de las culturas preestatales o bárbaras, y frente al racionalismo teológico de las sociedades políticas confesionalizadas, en nombre de un credo religioso o de un fideísmo gremial e ideológico más o menos sofisticado. El protagonismo de esta Literatura no recae en los dioses (eje angular) ni en la naturaleza (eje radial), sino en el ser humano (eje circular). Por ello precisamente se trata de una Literatura indicativa, explicativa e interpretativa de sí misma, como hecho estético, y de la complejidad de la vida humana real y efectivamente existente que, como material literario, en ella se objetiva. No es una literatura esencial o exclusivamente idealista, confesional, bucólica, o comprometida. No. Es una literatura crítica y dialéctica, en la que se sustentan componentes basales, los cuales preservan y codifican propiedades que determinan el núcleo, cuerpo y curso de la ontología literaria, esto es, de valores literarios constituyentes de cánones.²

La Literatura crítica o indicativa es una apuesta firme y convicta por el racionalismo humano y por la crítica que enfrenta el conocimiento de la literatura a la realidad de los hechos políticamente vividos, cuyos protagonistas operatorios son los autores y agentes literarios que intervienen en su transmisión e interpretación (lectores, editores, críticos, transductores, profesores...). No se trata de una “literatura comprometida” —algo que en sí mismo es un mito, como se explicará más adelante—, o adjetiva, ya que no es mero soporte de una ideología, es decir, de un contenido acrítico, aunque racional, y por ende sofista, sino que en ella se objetivan interpretaciones críticas y dialécticas de la realidad, interpretaciones que son superiores e irreductibles a una creencia social, o a un psicologismo colectivo, desde el momento que apelan a una Poética y a una Política, esto es, respectivamente, a un conocimiento científico y crítico de los materiales literarios, y a una compleja *symploké* (Platón, *Sofista*; Bueno, 1987), o sistema de relación de ideas, relativa a la operatividad de la vida del individuo en el seno de la vida social de un Estado.

Un conjunto de obras literarias que representa con meridiana claridad lo que es la Literatura crítica o indicativa es el que proporcionan las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes. Esas doce complejas y breves narraciones constituyen la expresión formalmente ortodoxa de un contenido funcionalmente intolerable, por heterodoxo y subversivo, para el dogmático y teológico siglo XVII: las *Novelas ejemplares* constituyen y contienen el triunfo del discurso antropológico frente al discurso teológico. Son el triunfo de lo humano frente a lo divino, son la secularización de todos valores, son la heterodoxia con piel de cordero, son la libertad frente al determinismo cósmico y en contra de la causalidad teológicamente anunciada, son la desmitificación del miedo y la anulación de la esperanza como cercos que conducen al ser humano a los dominios de la religión, son el triunfo de la razón frente a los disparates de la superstición, son el éxito de las posibilidades humanas en su intervención frente al imperativo de las leyes del honor aurisecular; son la racionalización de la guerra y de la paz; son la dialéctica entre el Cristianismo y el Islam; son la conjugación sofística entre un autor que aporta mordazmente materiales muy conflictivos y un narrador que los presenta formalmente desde el idealismo moral de un mundo satisfecho y feliz; son las acusas de un Imperio cuya eutaxia y artificios políticos comienzan a resultar

² Para una crítica detallada de la idea y concepto de *canon literario*, vid. Maestro 2008.

insostenibles; son la afirmación de un espacio antropológico unidimensional, en el que el ser humano gestiona, para bien y para mal, todos los movimientos y prolepsis; son la razón humana ridiculizada, cuestionada y delatada por un sofisticado y antropomórfico racionalismo “animal,” de inspiración en la filosofía cínica; son la disimulación provechosa, son el engaño a los ojos de la moral seiscentista, son el triunfo de la heterodoxia y del deicidio, son la antesala del ateísmo espinosista, son el triunfo del Hombre sobre Dios. Ni una sola idea metafísica actúa causalmente a través de las ideas corpóreas y operatorias que mueven el universo de las *Ejemplares*. Cervantes construye un discurso literario en el que el Hombre es un Dios para el Hombre y un lobo para Dios. Cervantes —lo he dicho con mucha frecuencia (Maestro, 2007)—, es el Spinoza de la literatura española. Un lobo para Dios (*Homo Deo lupus*).

La literatura crítica, pues, se desarrolla históricamente de forma solidaria y en consonancia con el racionalismo antropológico. Es la gran apuesta de la Literatura por el *logos* occidental, por el racionalismo de diseño griego. El resultado es una Literatura que está deliberadamente al servicio de la razón. Por su naturaleza crítica, dialéctica y sustantiva, resulta fácilmente codificable en formas canónicas, indicativas de un desarrollo histórico objetivo a través de modelos y géneros literarios.

Ahora bien, ¿dónde se sitúa el artífice o Ego (E) de esta Literatura, respecto a la ontología especial del Mundo Interpretado (M_i), es decir, frente a los tres géneros de materialidad del campo de variabilidad empírico trascendental del mundo conocido (M_1 , M_2 , M_3)? El autor, en funciones de Ego trascendental, se sitúa ahora en la secuencia central de un modelo de filosofía que ya no es el de la Literatura primitiva o dogmática, porque la Literatura crítica o indicativa tiene como premisa y punto de partida el Mundo interpretado por la razón y categorizado por las ciencias (M_i), y no una visión metafísica del Mundo (M). La Literatura crítica o indicativa sigue el mismo esquema y la misma secuencia que el Materialismo Filosófico (Bueno, 2004):

$$\begin{array}{c} \text{-----} \rightarrow \\ M_i \subset E \subset M \end{array}$$

Con la llegada de la Modernidad, como señala Bueno, la ordenación gnoseológica de estas Ideas fundamentales —Mundo, Ego y Mundo interpretado (M, E y M_i)— da lugar a dos Modelos de Filosofía que resultan determinantes en nuestro mundo contemporáneo: el Idealismo y el Materialismo. Ambos comparten el mismo esquema, pero harán de él lecturas diferentes, ya que los idealistas parten del Mundo (M) metafísico, al contrario que los materialistas, cuyo punto de partida es el Mundo interpretado (M_i) terrenalmente.

Las filosofías idealistas toman siempre como premisa el Mundo en su concepción más trascendente y metafísica (M), en el que estaría implantado un Ego o consciencia trascendental (E), en cuya mente tiene lugar la construcción del Mundo interpretado (M_i). Para los idealistas, este Ego ya no es Dios, sino el Ser humano, en cuya conciencia —o *inconsciencia*, según Freud— está contenida la interpretación del Mundo (M_i). Frente a semejante idealismo trascendental, las filosofías materialistas toman como premisa el Mundo interpretado (M_i) por un Ego (E) que no será trascendental, en tanto que metafísico y espiritual, sino corpóreo y operatorio, esto es, terrenal y humano. Este último modelo es el asumido por el Materialismo Filosófico, como sistema de pensamiento (Bueno, 1972) y como Teoría de la Literatura (Maestro, 2006-2009), y es también el modelo filosófico formalmente objetivado en la Literatura crítica o indicativa, canónica o sustantiva.

Materialismo Filosófico y Literatura crítica o indicativa constituyen respectivamente un modelo de Filosofía y un modelo de Literatura que comparten la misma premisa de partida en su interpretación de la realidad: el Mundo interpretado (M_i) por la razón y categorizado por las ciencias. Esta es la ordenación gnoseológica del racionalismo moderno de fundamento materialista, y también de la Literatura crítica o sustantiva, es decir, es la ordenación de quienes toman como punto de partida fundamental la realidad efectivamente existente, construida, transformada e interpretada por el ser humano en tanto que ser corpóreo y operatorio. El Mundo interpretado (M_i) no es un conjunto de fenómenos destinados a la descripción o explicación de una conciencia individual, relativa y sin fundamento. No. El Mundo interpretado (M_i) es *obra* del ser humano (E), y uno y otro están en el Mundo (M), un mundo material que no es creación de seres divinos ni trascendentes (teológicos, mitológicos o numinosos). Ha de insistirse en que este es el sistema de pensamiento subyacente a una Idea de Literatura determinada por el ejercicio crítico, indicativo y explicativo de la complejidad de la vida humana real: una realización de la Literatura capaz de objetivar, mejor que ninguna otra, la sustantividad de las formas canónicas del arte verbal, histórica y geográficamente reconocido como tal.

Desde este modelo filosófico, la realidad del mundo sensible, terrenal y humano, se concibe como superior e irreductible a toda conciencia individualista, y exige un sistema normativo capaz de interpretarla más allá de la voluntad individual (autologismo) y de la voluntad gremial (dialogismo). El conocimiento y sus soluciones no están en la conciencia de un yo ideal, luterano o kantiano, sino en la legitimidad y la coherencia de un sistema de normas de validación e interpretación, sistema siempre trascendente a los impulsos individuales (autologismo del yo) y a los intereses gremiales (dialogismo del *nosotros*). Este sistema de valores normativos es algo insoportable e inaceptable para los afanes egoístas, gregarios e insolidarios de los movimientos posmodernos, articulados en *lobbies* y colectivos gremiales de orden ideológico, artificial y retórico, y constituidos con el fin de satisfacer intereses económicos inmediatos, en nombre del feminismo, la homosexualidad, la etnocracia, el ecologismo, la tolerancia indefinida, el primitivismo disfrazado de indigenismo, la defensa nesciente de los animales (de unos más que de otros), el nacionalismo, la confusión o alianza acrítica entre civilización y barbarie, etc.

Las filosofías materialistas hacen una lectura progresiva de la fórmula antemencionada, porque parten siempre de la realidad del mundo, es decir, del terrenal mundo de los fenómenos (M_i), en el que vivimos, y que se va construyendo como una racionalidad ligada al ser humano, como sujeto corpóreo y operatorio, pero nunca limitada o reducida a la experiencia psicológica individualista de *un* sujeto exclusivo y excluyente, lo que sí hace, en efecto, el idealismo, al recorrer de forma regresiva el sentido de la secuencia gnoseológica. En palabras de Bueno, el idealismo es “aquella filosofía que, partiendo de un concepto indeterminado, de un absoluto, de una necesidad indeterminada (M), se apoya en la conciencia (E) para resolver en el mundo (M_i)” (Bueno, 1974: 33). Dicho de un modo más expresivo, respecto a las ideologías posmodernas: el idealismo contemporáneo construye su supuesta racionalidad a partir de una conciencia subjetiva cada vez más irracional, cuyo referente último es un mundo no interpretado, donde los contenidos son formas o conjuntos vacíos (tolerancia, paz, justicia, amor, armonía, solidaridad, libertad, felicidad, ecologismo...). El idealismo posmoderno tiende, en suma, al monismo axiomático de la conciencia, cuyas formulaciones sobresalientes se manifiestan en las formas más simples del pensamiento, el lema o la consigna: “no a la guerra,” “sí al aborto,” “no al hambre en el mundo,” “sí a la huelga,” “probablemente Dios no existe. Deja de preocuparte y disfruta la vida,”

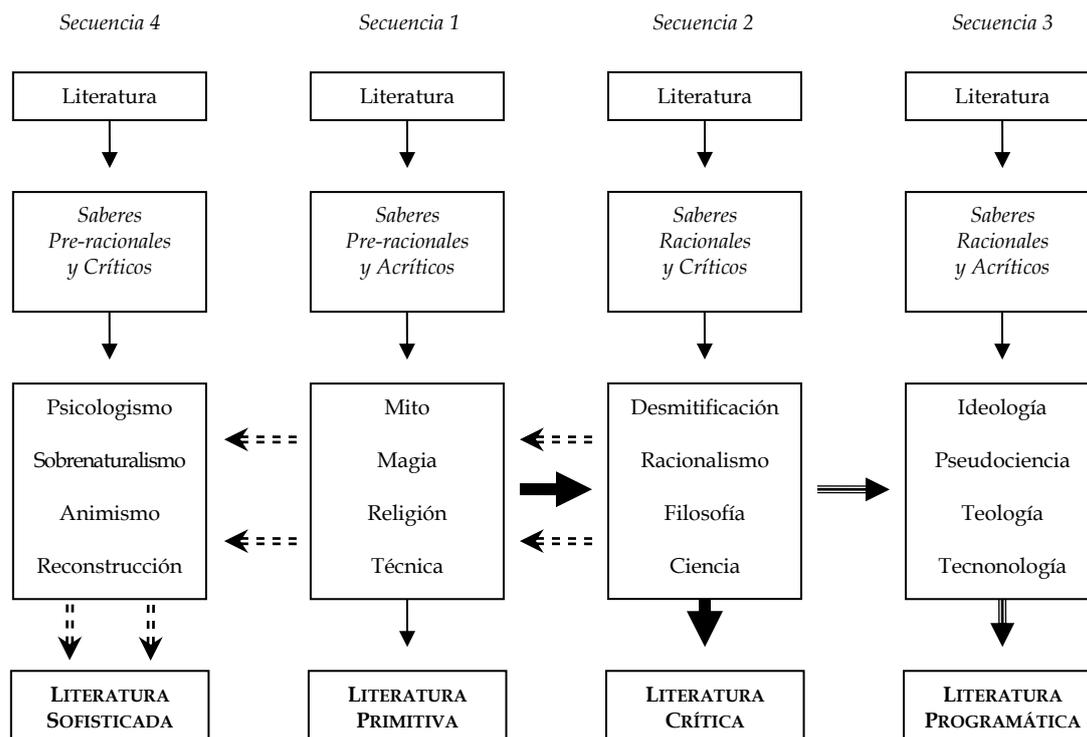
“nucleares, no gracias,” “OTAN no,” y otros pensamientos de análoga profundidad. Baste añadir aquí que el pensamiento simple se caracteriza esencialmente por la pérdida de toda dialéctica. Sustituye, de hecho, la *dialéctica* materialista por una *dialógica* idealista. Piénsese, por ejemplo, que la Literatura crítica o indicativa es inconcebible e ininterpretable al margen de la dialéctica.³

Esta es la razón fundamental por la cual la Literatura canónica y crítica ha sido siempre una literatura profundamente racionalista. Porque no se puede ser dialéctico siendo idealista. El idealismo no permite rebasar los límites de la dialogía, es decir, de un diálogo que siempre resulta autológico, desde el momento en que nunca llega a enfrentarse dialécticamente con ninguna realidad material y operatoria. Lo he dicho con anterioridad: un marxista que haya dejado de ser dialéctico es como un payaso que ha perdido el sentido del humor. Es un absurdo. Esta evidencia resulta completamente inasequible a la mentalidad posmoderna, cuyo discurso sofista se desarrolla de espaldas a todo racionalismo crítico y dialéctico, y en busca de un diálogo indefinidamente retórico entre cualesquiera experiencias o vivencias psicológicas que nunca rebasen los límites de la conciencia ideológica y gremial que las hace posibles. Es el discurso de los utopistas, de los sofistas y de cuantos nescientes hablan y escriben de espaldas al conocimiento científico de aquello a lo que se refieren, al reemplazar los contenidos de la ciencia por la seducción verbal o emocional del mito, la ideología, la fe, la religión, el animismo, el sobrenaturalismo, la numinosidad...

Una Literatura crítica o indicativa apunta a la desmitificación de todos estos referentes, se basa en conocimientos racionalistas acumulados a lo largo de la historia —esto es, en componentes basales que preservan valores y elementos nucleares de los materiales literarios—, sitúa su horizonte de saberes en el contexto de la Ciencia de su tiempo, a la que no da la espalda, al igual que a la Filosofía, a la que se atiene de forma no idealista, lo que exige, entre múltiples consecuencias, una reacción dialéctica frente a todo contenido religioso, sea numinoso, mitológico o teológico, al que responde desde una secularización crítica. Dicho de otro modo, toda Literatura canónica o crítica supera y tritura el mito, la magia, la religión y la técnica de la Literatura primitiva o dogmática, respectivamente, desde la desmitificación, el racionalismo, la filosofía y la ciencia de su tiempo, en cuyo horizonte de expectativas se sitúan los agentes literarios que la construyen, comunican, consumen e interpretan. Se trata, en suma, de los mismos modos y formas de conocimiento con los que, simultáneamente, reacciona esta Literatura crítica frente a los presupuestos ideológicos, pseudocientíficos, teológicos y tecnológicos, de los que se sirve la Literatura programática o acrítica, a la que me refiero en el apartado siguiente.

Así es como la Literatura explicativa o indicativa se sustantiva en la construcción crítica de cánones y modelos literarios, e instaura siempre de forma diacrítica y dialéctica nuevos horizontes literarios de expectativas. Este tipo de Literatura es el que ha construido históricamente la Idea de Razón que hoy es característica y específica de las formas y materiales literarios. En la Literatura crítica o indicativa se objetiva, por excelencia, la Idea de Razón Literaria.

³ La izquierda marxista, de hecho, es también insostenible e inconcebible al margen de la dialéctica. Por eso resulta ridícula toda ideología que, declarándose de “izquierdas,” reemplaza la dialéctica por la dialógica. Una izquierda pacífica y acrítica es lo que siempre ha deseado una derecha neoliberal y depredadora. Dicho de otro modo: la izquierda posmoderna contemporánea es la más perfecta izquierda que ninguna derecha histórica haya preferido jamás.



He aquí, en consecuencia, el esquema en que se objetiva la genealogía de la Literatura crítica o indicativa, como resultado de la dialéctica que el racionalismo y la crítica de los saberes científicos y filosóficos provocan en los tipos de conocimiento propios de las sociedades bárbaras o preestatales, formadas en el mito, la magia, la religión y la técnica, y determinantes, como se ha visto, de una Literatura dogmática o primitiva. La Literatura crítica enfrentará la Filosofía a la superchería y el dogmatismo religiosos, la ontología de la Ciencia a las limitaciones de la técnica, la realidad del Racionalismo a las falacias de la magia, y las consecuencias de la Desmitificación a la simpleza o complejidad de todo tipo de mitos, de orden político, económico, histórico, etnocrático, indigenista, nacionalista o religioso.

La Literatura crítica o indicativa nace con la obra homérica, *Ilíada* y *Odisea*. En ellas se codifica la Idea de Literatura que se ha desarrollado a través de la denominada civilización occidental, y que desde Europa se ha exportado e impuesto al resto del mundo, no solo en cuanto a sus condiciones de construcción, sino sobre todo por sus sofisticadas modalidades de interpretación. Esta Idea de Literatura es, pues, genuinamente helénica, racionalista y crítica, y, como se ha explicado con anterioridad, se caracteriza por configurarse como una construcción humana libre, que utiliza signos del sistema lingüístico a los que confiere un estatuto ficcional y estético, y cuyos materiales se inscriben en un proceso comunicativo de naturaleza pragmática, histórica y política.

La Literatura crítica nace implicada en la Política, y esta cuestión no es en absoluto menor. La Política es resultado de una articulación institucional y sistemática de la actividad social humana. Sin Política no hay forma posible de Estado. Y al margen del Estado el ser humano no puede sobrevivir de forma civilizada. La Política es, por ello mismo, aquello que debiera protegernos de la religión y de la injusticia, así como de todas aquellas formas de conocimiento propias de una sociedad bárbara o incívica. Sin embargo, la Política tolera con frecuencia lo que de irracional exige la Religión y legitima indignantemente lo que de inevitable tiene la injusticia. También se sirve de

innumerables mitos e ideologías reprobables, algunas explícitamente enemigas del género humano, a las que respeta de forma inconsecuente, al igual que hace con un sinnúmero de pseudociencias y fideísmos religiosos del más variado pelaje. Contra este tipo de planteamientos, sin duda políticos, la Literatura reveló, desde el racionalismo de su nacimiento homérico, una cita irreversible con la crítica.

El racionalismo del *Quijote*

Miguel de Cervantes es el autor que ocupa el puesto número uno en la lista de los artífices de la literatura crítica, racionalista y desmitificadora, que aquí se codifica y analiza desde los criterios de la denominada Literatura crítica o indicativa. En este autor se explicita, con mayor claridad y contundencia que en ningún otro, la firme alianza entre Literatura y Racionalismo, más precisamente, la convicta relación y coalición entre fábula literaria y razón antropológica, frente a cualquier otro tipo de fabulación —o mitología— inverosímil, por una parte, y, por otra, contra todo idealismo —o explicación imaginaria de hechos metafísicos— fundamentado sobre una teología o religión terciaria. No hay ni una sola página en la literatura cervantina destinada a justificar una operatoriedad que no sea humana, ni una pragmática que no esté fundamentada en una razón antropológica. Nada de cuanto acontece en la obra de Cervantes tiene por artífice a un dios o a una entidad metafísica o trascendente —sea numinosa, mitológica o teológica—. Muy al contrario de lo que ocurre en la literatura y dramaturgia shakespearianas, repletas de fantasmas, brujas y otras criaturas numinosas e imaginarias, a las que se otorga un poder funcional y efectivo dentro del argumento de la tragedia, y sin apenas relaciones y referencias al Dios cristiano, con el que el celebrado escritor inglés evita constantemente cualquier tipo de encuentro en sus páginas literarias y teatrales, Cervantes construye una obra narrativa, teatral y poética en la que todas las posibles realidades trascendentes —númenes, mitos y dioses— son funcionalmente nulas, porque operatoriamente están desmitificadas, desacreditadas o, sencillamente, muertas. Esta es la razón por la que no cabe situar a Shakespeare en el terreno de la Literatura crítica o indicativa, y sí en el de la Literatura sofisticada o reconstructivas. Shakespeare, en realidad, no hace de la literatura una crítica de nada —y aún menos articula una crítica política o teológica—, sino un espectáculo de la vida humana en sus momentos más o menos radicalmente esplendentes y extremos. Pero Shakespeare tuvo mucha suerte de haber escrito en inglés, y de pertenecer a un Estado que actuó como un Imperio durante buena parte de la Edad Contemporánea más reciente, así como también de resultar un dramaturgo muy atractivo y dúctil para autores de *best-sellers* académicos —en lengua inglesa, por supuesto— al estilo de Harold Bloom. Buena parte del mérito de la obra de Shakespeare se debe a la política de Inglaterra y a la economía del mundo académico anglosajón, mientras que el valor de la obra de Cervantes debe mucho más a su propio autor, y al contenido de su más crítica literatura, que a lo poquísimo que la política y la economía españolas han hecho por *Don Quijote de la Mancha* —y por el teatro cervantino— desde 1605 ó 1580 hasta el día de hoy. Ya he insistido en numerosas ocasiones en que, de haber habido en el Siglo de Oro un premio equivalente al actual Cervantes, el Consejo de Castilla se lo habría otorgado sin duda a Alonso Fernández de Avellaneda, cuyo *Quijote* apócrifo se consideraba, entre varios de los ilustres ilustrados españoles del XVIII, como muy superior al cervantino (Maestro, 2009).

La locura de don Quijote, tan bien diseñada y preservada por el narrador de la novela, ha sido responsable, y sigue siéndolo, de que buena parte de la crítica no perciba el racionalismo que caracteriza el pensamiento y la obra de Alonso Quijano. He insistido con anterioridad en que un loco puede perder la cordura, pero no la razón. La

locura de don Quijote, como toda locura, constituye un uso patológico de la razón, pero no una anulación de las capacidades de pensamiento y raciocinio. El racionalismo de don Quijote está dado a una escala diferente del *lógos* convencionalmente establecido. En el ejercicio de sus razones, don Quijote, y sobre todo Cervantes, llevan a cabo un despliegue profundamente crítico y renovador de la literatura y la poética del Siglo de Oro, así como de la política y la teología de la Edad Moderna, que frente a la Reforma, la Contrarreforma y el Islam, exigen adoptar posiciones nada convencionales, y que en el caso de Cervantes preludian el ateísmo de un pensador tan meticulosamente racionalista en su literatura como Baruch Spinoza en su filosofía, el cual conservaba en su biblioteca un ejemplar en español de las *Novelas ejemplares* (Maestro, 2007).

Piénsese que, sobre todo en la segunda parte de la novela, con anterioridad incluso a su encuentro y convivencia con los duques, don Quijote ha dado muestras de un racionalismo inusitado respecto a la primera parte. No confunde las ventas con castillos, algo que sorprende al propio Sancho⁴. Tampoco había calificado anteriormente la casa de don Diego de Miranda ni como alcázar ni como fortaleza, como sí parece sugerirlo el narrador, de forma cínica, con un lenguaje propio, que sólo a él compete, cuando afirma al final del episodio: “Reiteráronse los ofrecimientos y comedimientos, y con la buena licencia de la señora del castillo, don Quijote y Sancho, sobre rocinante y el rucio, se partieron” (II, 18). Por si esto fuera poco, la relación de don Quijote con el bobalicón del primo que les sirve de guía hasta la cueva de Montesinos refleja con claridad hasta qué punto el ingenioso hidalgo lo subestima respetuosa y cuidadosamente. Este primo, que carece de nombre propio, y resulta apelado por el narrador mediante un nombre común —primo— que funciona como propio, dedica su vida de Humanista a estudiar cosas absolutamente inútiles y absurdas. Parodia del intelectual, y del pseudo-conocimiento más estéril, a las claras don Quijote le dice “que hay algunos que se cansan en saber y averiguar cosas que después de sabidas y averiguadas no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria” (II, 22). Y por si esto fuera poco, cuando el primo habla de publicar en libros los resultados de sus proyectos de investigación, don Quijote apostilla directamente sus dudas explícitas: “Pero querría yo saber, ya que Dios le haga merced de que se le dé licencia para imprimir esos sus libros, *que lo dudo*, a quién piensa dirigirlos” (II, 24, cursiva mía). En un contexto de esta naturaleza, el racionalismo de don Quijote es palmario. Y desde este sofisticado racionalismo, y con intención de burlarse de la parvedad mental del primo, y del juego encantador que Sancho propició sobre Dulcinea —cuyas consecuencias van a recaer sobre las posaderas del escudero—, don Quijote se inventa su fantástica estancia en el interior de la cueva de Montesinos. Asimismo, tampoco le parecerá ni racional ni adecuado que un mono, como el de maese Pedro, pase por adivino, atribuyéndolo, conforme a la razón teológica de su tiempo, a una experiencia más diabólica que lógica.⁵ De hecho, don Quijote pronuncia en este contexto un discurso en el que defiende explícitamente la verdad decisiva de la ciencia frente a cualesquiera supercherías procedentes de la ignorancia, la retórica y la sofística, y de todo aquello que, sin serlo, aparenta forma de conocimiento, “echando a perder con sus mentiras e ignorancias la verdad maravillosa de la ciencia” (II, 25). Y ha de advertirse que el racionalismo de don Quijote está muy por encima de

⁴ “Y en esto llegaron a la venta, a tiempo que anochecía, y no sin gusto de Sancho, por ver que su señor la juzgó por verdadera venta, y no por castillo, como solía” (II, 24).

⁵ “Don Quijote no estaba muy contento con las adivinanzas del mono, por parecerle no ser a propósito que un mono adivinase, ni las de por venir ni las pasadas cosas, y, así, en tanto que maese Pedro acomodaba el retablo, se retiró don Quijote con Sancho a un rincón de la caballeriza, donde sin ser oídos de nadie le dijo: “No quiero decir sino que debe de tener hecho algún concierto con el demonio de que infunda esa habilidad en el mono” (II, 25).

las consecuencias de la “declaración” del mono adivino, a la que el ingenioso hidalgo no da ningún crédito. La experiencia del mono no causa en don Quijote ni el más pequeño impacto. De hecho, quien tiene interés en inquirir la respuesta simiesca de maese Pedro acerca de lo acontecido en la cueva de Montesinos es Sancho, no don Quijote. Entre otras cosas, porque don Quijote sabe que semejante relato solo ha sido invención suya paga jugar, de este y otros modos, con la credulidad de Sancho (Torrente Ballester, 1975; Maestro, 2009). Y es el narrador quien, como intermediario cervantino, desmitifica el trampantojo y artificio del mono adivino y su facineroso amo, el más que ingrato Ginés de Pasamonte, que oculta su malicia y su pasado tras la figura de maese Pedro.

Dice, pues, que bien se acordará el que hubiere leído la primera parte desta historia de aquel Ginés de Pasamonte a quien entre otros galeotes dio libertad don Quijote en Sierra Morena, beneficio que después le fue mal agradecido y peor pagado de aquella gente maligna y mal acostumbrada. Este Ginés de Pasamonte, a quien don Quijote llamaba “Ginesillo de Parapilla,” fue el que hurtó a Sancho Panza el rucio, que, por no haberse puesto el cómo ni el cuándo en la primera parte, por culpa de los impresores, ha dado en qué entender a muchos, que atribuían a poca memoria del autor la falta de emprenta. Pero, en resolución, Ginés le hurtó estando sobre él durmiendo Sancho Panza, usando de la traza y modo que usó Brunelo cuando, estando Sacripante sobre Albraca, le sacó el caballo de entre las piernas, y después le cobró Sancho como se ha contado. Este Ginés, pues, temeroso de no ser hallado de la justicia, que le buscaba para castigarle de sus infinitas bellaquerías y delitos, que fueron tantos y tales, que él mismo compuso un gran volumen contándolos, determinó pasarse al reino de Aragón y cubrirse el ojo izquierdo, acomodándose al oficio de titerero, que esto y el jugar de manos lo sabía hacer por extremo.

Sucedió, pues, que de unos cristianos ya libres que venían de Berbería compró aquel mono, a quien enseñó que en haciéndole cierta señal se le subiese en el hombro y le murmurase, o lo pareciese, al oído. Hecho esto, antes que entrase en el lugar donde entraba con su retablo y mono, se informaba en el lugar más cercano, o de quien él mejor podía, qué cosas particulares hubiesen sucedido en el tal lugar, y a qué personas; y llevándolas bien en la memoria, lo primero que hacía era mostrar su retablo, el cual unas veces era de una historia y otras de otra, pero todas alegres y regocijadas y conocidas. Acabada la muestra, proponía las habilidades de su mono, diciendo al pueblo que adivinaba todo lo pasado y lo presente, pero que en lo de por venir no se daba maña. Por la respuesta de cada pregunta pedía dos reales, y de algunas hacía barato, según tomaba el pulso a los preguntantes; y como tal vez llegaba a las casas de quien él sabía los sucesos de los que en ella moraban, aunque no le preguntasen nada por no pagarle, él hacía la seña al mono y luego decía que le había dicho tal y tal cosa, que venía de molde con lo sucedido. Con esto cobraba crédito inefable, y andábanse todos tras él. Otras veces, como era tan discreto, respondía de manera que las respuestas venían bien con las preguntas; y como nadie le apuraba ni apretaba a que dijese cómo adivinaba su mono, a todos hacía monas, y llenaba sus esqueros.

Así como entró en la venta conoció a don Quijote y a Sancho, por cuyo conocimiento le fue fácil poner en admiración a don Quijote y a Sancho Panza y a todos los que en ella estaban; pero hubiérale de costar caro si don Quijote bajara un poco más la mano cuando cortó la cabeza al rey Marsilio y destruyó toda su caballería, como queda dicho en el antecedente capítulo.

Esto es lo que hay que decir de maese Pedro y de su mono. (*Quijote*, II, 27)

Y no es necesario avanzar demasiado en la segunda parte de la novela para encontrar episodios desmitificadores de esta naturaleza. La aventura de las bodas de Camacho explícita, además, en su crítica y desmitificación de lo sobrenatural, una burla hacia el estamento eclesiástico y hacia el matrimonio como sacramento religioso: Basilio simula un suicidio con el fin de casarse con Quiteria, su primigenia prometida, justo en el momento en que esta iba a contraer matrimonio con Camacho, el rico. La argucia de Basilio se impone a todo desenlace previsto, porque su ardid supone acaso algo más que una simple burla de sacramentos como la unción de enfermos o el matrimonio. En el episodio de las bodas de Camacho reaparece de nuevo la cuestión teológica. La idea de la muerte, preludiada momentos antes por el propio Sancho, mientras come cuanto puede en el banquete de bodas, ante un don Quijote que se abstiene de probar bocado, no es casual en el pórtico de esta aventura. El cristianismo, que ha jerarquizado la vida muy cuidadosamente, ha democratizado la muerte. Sancho advierte en este contexto que “bien predica quien bien vive” (II, 20), y que no son necesarias más sutilezas para entenderse, atento a los imperativos del *carpe diem*.

Conocemos el ardid de Basilio *a posteriori*. El narrador no lo desvela nunca antes del desenlace de su boda con Quiteria. Basilio, el pobre, finge un suicidio en escena, debido exclusivamente a su propia voluntad e intención,⁶ para conseguir el matrimonio con Quiteria, la hermosa y solicitada por el rico Camacho. El cura que iba a casar a los unos casa primero a los otros, impartiendo un sacramento —el matrimonio— bajo la coacción de otro sacramento —la confesión—, que habría de preludiar un tercero —la unción de enfermos—, si hubiere tiempo en la dañada salud del suicida: “replicó Basilio que en ninguna manera se confesaría si primero Quiteria no le daba la mano de ser su esposa, que aquel contento le adobaría la voluntad y le daría aliento para confesarse” (II, 21). Por su parte, lo que más sorprende en Quiteria es su silencio, pues “ella, más dura que un mármol y más sesga que una estatua, mostraba que ni sabía ni podía ni quería responder palabra: ni la respondiera si el cura no la dijera que se determinase presto en lo que había de hacer.” Quiteria utilizará la mímica, y así “le pidió la mano por señas, y no por palabras.” Nótese que la imprecación de Basilio está llena de cinismo, desde el momento en que pide a su futura esposa que no le engañe cuando él lo está haciendo de la forma más sofisticada que cabe imaginar: “Pues no es razón que en un trance como este me engañes, ni uses de fingimientos con quien tantas verdades ha tratado contigo.” Quiteria enuncia la fórmula de casamiento y ambos confirman el “sí, quiero.” A partir de ese momento Basilio descubre el ardid, negándose todo milagro, y afirmándose la supremacía de la astucia: “¡No milagro, milagro, sino industria, industria!” Como en la historia del cautivo, es la inteligencia humana (y el dinero), que no la fe, la que permite a los seres humanos conseguir sus objetivos. En la historia de Basilio, la astucia del pobre se sobrepone al poder efectivo del adinerado Camacho. Con todo, el papel de Quiteria no es muy lucido, pues ha de verse limitada a comportarse de modo que su voluntad se somete siempre a una victoria ajena, primero a la del rico Camacho, finalmente a la del astuto Basilio. Pero desde un punto de vista teológico, la burla y el escarnio son tan palmarios que hasta el propio narrador los objetiva con sus palabras: “El cura y Camacho con todos los más circunstantes se tuvieron por burlados y escarnidos” (II, 21). La novela, y también las palabras de don Quijote, confirman que el fin justifica los medios. No hay que olvidar, además, que Basilio ha irrumpido en la boda de Camacho invocando una ley político-religiosa según la cual Quiteria está

⁶ “Se supo que no fue traza comunicada con la hermosa Quiteria el herirse fingidamente, sino industria de Basilio” (II, 22).

prometida a él, por lo que no puede contraer otro matrimonio. Los hechos demuestran la fragilidad de esa “ley,” ya que por sí misma no es efectiva para impedir la unión con Camacho. Basilio necesita ejecutar, es decir, interpretar, su propio “suicidio.” Lo único que logra impedir la boda asignada a Quiteria es un ardid de Basilio que implica una burla contra la religión cristiana y varios de sus sacramentos. Su industria es provocadora y farsante, pero tiene éxito, y por ello triunfa exculpado. Es una forma de burlar la “justicia del poderoso” con la “justicia del astuto,” legalizada esta última gracias a la agudeza del ardid.

A su vez, uno de los últimos episodios numinosos de la novela es el de la cabeza encantada, inmediatamente desmentido y desmitificado por el narrador una vez concluido, al igual que sucedió en la aventura del mono “adivino” de maese Pedro. Lo numinoso, como lo mitológico, se disuelve teatralmente en la fábula narrativa del *Quijote*. Ninguna razón, salvo el sentido lúdico de sus promotores e intérpretes, puede avalarlo. Con todo, en el episodio de la cabeza encantada, don Quijote se distingue sorprendentemente por no dirigir la fórmula de la pregunta a la cabeza en cuestión, sino a quien por ella responde, que, como sabrá posteriormente el lector, es un avisado sobrino de Antonio Moreno. Así, cabe entender que don Quijote, descreído de tal portento —“estuvo por no creer a don Antonio” (II, 62)—, no pregunta a la cabeza, sino a la persona que a su través habla, en la siguiente fórmula: “Dime tú, el que respondes” (II, 62), etc. Don Quijote no cree en semejante patraña, pero acepta jugar con ella. Sólo *a posteriori* el narrador desmitificará cualquier interpretación sobrenatural, dejando al descubierto el trampantojo de Antonio Moreno, amigo íntimo de bandoleros —como Roque Guinart— y, asimismo, del comandante de las cuatro galeras que custodian Barcelona.

Esta cabeza, señor don Quijote, ha sido hecha y fabricada por uno de los mayores encantadores y hechiceros que ha tenido el mundo, que creo era polaco de nación y discípulo del famoso Escotillo, de quien tantas maravillas se cuentan; el cual estuvo aquí en mi casa, y por precio de mil escudos que le di labró esta cabeza, que tiene propiedad y virtud de responder a cuantas cosas al oído le preguntaren. Guardó rumbos, pintó caracteres, observó astros, miró puntos y, finalmente, la sacó con la perfección que veremos mañana, porque los viernes está muda, y hoy, que lo es, nos ha de hacer esperar hasta mañana. En este tiempo podrá vuestra merced prevenirse de lo que querrá preguntar, que por experiencia sé que dice verdad en cuanto responde. (*Quijote*, II, 62)

Sin embargo, el narrador del *Quijote* delega en el retórico cronista Cide Hamete la desmitificación de tan ridículo juego:

El cual quiso Cide Hamete Benengeli declarar luego, por no tener suspenso al mundo creyendo que algún hechicero y extraordinario misterio en la tal cabeza se encerraba, y, así, dice que don Antonio Moreno, a imitación de otra cabeza que vio en Madrid fabricada por un estampero, hizo esta en su casa para entretenerse y suspender a los ignorantes. (*Quijote*, II, 62)

Con todo, la obra cervantina donde la crítica, la desmitificación y la negación de todo poder trascendente alcanza su más álgida expresión no es el *Quijote*, sino *El coloquio de los perros*. En este relato, la dialéctica está envuelta en la dialógica, y el racionalismo humano se presenta solublemente disimulado en la fabulación animal de dos perros, Cipión y Berganza, que interpretan un diálogo que es una novela. Siempre que se interpreta se interpreta para alguien. Recepción e interpretación son actos distintos, como la lectura y el comentario son experiencias diferentes y dissociables. Toda interpretación es, de hecho, una experiencia dativa. Toda narración lo es también. Se narra para alguien. Cuando la narración, es decir, el contenido de la fábula,

evoluciona de forma dialogada, este valor dativo se intensifica, resulta aún más dominante y recursivo, más recurrente que de costumbre. Tal es lo que sucede en la novela de *El coloquio de los perros*. Cipión y Berganza se convierten, hablante y oyente, en el motor dialógico de una fábula cuyo contenido existe en la medida en que existe un diálogo. Fábula, dialogía y dialéctica son, una vez más en Cervantes, conceptos esenciales.⁷

Iglesia, nobleza y delincuencia organizada en *Rinconete y Cortadillo*

Rinconete y Cortadillo es la tercera de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes. Nos ha llegado a través de dos versiones: la impresa en 1613 y la del manuscrito de Porras de la Cámara. Una de estas versiones se hallaba en la maleta que un desconocido olvida en la venta de Juan Palomeque, en la primera parte del *Quijote* (I, 32). La misma maleta que contenía la novela de *El curioso impertinente*.

Críticos como Maurice Molho (2005, 147) han identificado la estructura de *Rinconete y Cortadillo* con una mesa de juegos de azar, con un despliegue de trucos, es decir, una fullera combinación de azares y trampas. El azar da lugar a estructuras indeterministas. La trampa, por su parte, es siempre una forma de emboscar el azar. Es una ordenación que la astucia dirige contra el azar.

Frente a todo posible azar, un determinismo psicológico y social, propio de maleantes y tahúres, inclina la conducta de Rincón y Cortado. Pedro del Rincón, alias *Rinconete*, es hijo de un buldero, sin duda veterano galeote, pues *rincón* es “galera” en germanía. Diego Cortado, apodado *Cortadillo* por Monipodio, quién parece pretender hacer un chiste con el neófito, es probablemente hijo de un renegado, pues tal es el significado de *cortado* en germanía.⁸ ¿Logran sobrevivir Rincón y Cortado al determinismo psicosocial del mundo del hampa? No lo sabemos. Sí parece que no se quedarán definitivamente en la Sevilla de Monipodio.

La fábula de la novela parece moverse, sin materializar una síntesis, entre el azar y el determinismo como dos polos antitéticos.

Todo parece suceder en la novela como por *acaso*, es decir, “por casualidad.” La narración arranca en la venta del Molinillo, camino de Sevilla, donde Rincón y Cortado “se hallaron en ella *acaso*” (161). Su encuentro se debe al azar, y contra el

⁷ “¿Por qué escribir ficción en prosa como un diálogo?” se preguntaba Riley en 1996. A nuestro mundo contemporáneo puede sorprenderle el uso natural y confidencial del diálogo que tanto practicaban nuestros clásicos, seducidos por el intercambio de ideas, el contraste y el valor de la alteridad en el seno de una vida social en la que se *es* en la medida en que se *habla*. El descubrimiento del monólogo y de la estética de la subjetividad es resultado de la experiencia romántica, e inevitablemente adquiere consecuencias afines a las de un fracaso en la confianza que alguna vez el ser humano depositó en el lenguaje, como instrumento en su relación con otros seres humanos. Los personajes clásicos hablan por todas partes, se expresan absolutamente en el diálogo; los héroes románticos se retrotraen en su yo particular y emotivo: hablan sin dialogar, confiesan su vida sin ánimo de contrastes inmediatos, como un testimonio acabado y en sí mismo irrecuperable; finalmente, los protagonistas de la literatura contemporánea, los héroes beckettianos, por ejemplo, viven en la soledad y en el silencio. Nada, pues, se ha devaluado más que el uso dialogado del lenguaje. En la época en que escribe Cervantes la expresión dialógica está en uno de sus momentos más plenos y vigorosos. El dialogismo es una cualidad del ser. En este recurso esencial reside la plenitud de sus facultades existenciales. En el Siglo de Oro, en la Edad Moderna europea, el lenguaje no se ve como algo falaz e inútil, sino como un instrumento de revelaciones esenciales, que debe ser usado y disfrutado, con la plena consciencia de su extraordinario valor.

⁸ Molho vincula “cortado” a “renegado” para interpretar el origen del nombre. Sin embargo, quizá sea más expresivo ligar *Cortadillo* a *flor de los fulleros*, pues Cortadillo se hace ladrón (*bajón*), y es *cortador de bolsas*. Debo esta observación a Elena Di Pinto. Para un análisis pormenorizado y actualizado de las voces de germanía en la literatura cervantina, vid. Di Pinto (2006), así como las contribuciones de esta autora en la *Gran Enciclopedia Cervantina*. Sobre el mismo tema, pueden consultarse estudios clásicos como, entre otros, los de Alonso Hernández (1976 y 1979).

indeterminismo del azar usarán la eficacia de la trampa, del truco y del ardid, al más puro estilo del Cervantes prologuista de sus moralizantes *Novelas ejemplares*, que no tiene ninguna dificultad en apelar gravemente a la vida ultraterrena en los términos lúdicos y frívolos de un jugador de cartas: “Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años gano por nueve más y por la mano” (19).⁹ Nuevamente estamos aquí muy cerca de la despresurización estilística de un grave Durandarte, eternamente moribundo, que, visitado en la cueva de Montesinos por don Quijote, recomienda, en términos igualmente un tanto tabernarios, “paciencia y barajar” (*Quijote* II, 23, 822). Es una de las características del sarcasmo, y en cierto modo también de la parodia, el uso de formas chistosas para apelar a contenidos nobles, es decir, servirnos *materiales* de alguna manera sagrados en *formas* de muchas maneras *afectadas* por la impostura. Cervantes se refiere a los dogmas siempre desde el formato de una impostura discreta y disimulada. Es su forma más eficaz y recurrente de ejercer la crítica social, política y religiosa, siempre y exclusivamente desde el lenguaje literario. El resultado será irreverente, irónico, heterodoxo, disidente. Si no un sacrilegio, sin duda una profanación. Toda la obra de Cervantes se construye sobre la agudeza de este tipo de formulaciones dialécticas, en las cuales la ironía se constituye en eje fundamental de rotación narrativa. Cervantes apela retóricamente —es decir, sofisticadamente— a la moral consagrada, y una vez afincado en ella y seguro en tal posición, políticamente correcta en su época, expone una y otra vez al lector, bien contenidos irreverentes en formas pleróicas de pulcritud (el caso más flagrante es el de una tragedia deicida como *Numancia*), bien materiales graves y serios expresados de forma lúdica, en los términos de una normativa propia de tahúres (Rinconete y Cortadillo), de criaturas determinadas por la anomia (don Quijote, Tomás Rodaja, Carrizales, Cipión y Berganza...), o de profesionales del engaño (Chirinos y Chanfalla), el disfraz (Pedro de Urdemalas) o la disimulación (Persiles y Sigismunda). Cervantes no es apto para ingenios ingenuos, es decir, para estudiosos de la literatura cuyos *conocimientos* racionales están determinados y limitados por sus *creencias* irracionales. Cervantes no admite la crítica literaria confesional.

El azar se interrumpe cuando Rincón y Cortado son conducidos al espacio de Monipodio, auténtica *polis* del hampa, supremo Estado normativo de la delincuencia criminal y de la devoción religiosa.

El espacio de Monipodio es una organización social efectiva, en la que las fuerzas del orden son ladrones profesionales y organizados. Los delincuentes funcionan como una red policial, alternativa y combinada con ciertos alguaciles y con determinados nobles que solicitan sus servicios. Es un mundo al revés, en el que el ladrón hace la guardia, custodiando la salud física y el orden moral del gremio. Rincón y Cortado han robado al azar, e inmediatamente la organización de Monipodio les llama al orden, advirtiéndoles de la existencia de normas y convenios en el ejercicio del latrocinio. No en vano *Monipodio* remite a “monopolio,” en este caso, del crimen, dirigido desde un único pie o fundamento (*mono-podo*).

La cohesión del grupo se establece mediante normas morales, que Monipodio exige cumplir rigurosamente. Y también mediante usos lingüísticos. Los súbditos de Monipodio comparten un lenguaje propio, que Rincón y Cortado no comprenden inicialmente. El discurso de Monipodio está lleno de prevaricaciones lingüísticas.

La única moral efectivamente existente es la de los malvados. La moral hace del ser humano un malvado, en primer lugar, porque lo identifica como miembro de un grupo al que queda subordinado, y en segundo lugar porque la moral siempre es un sacrificio

⁹ Debe insistirse en ello citando las siguientes palabras de Molho: “El jugarse los años de la vida mortal como una combinatoria de naipes, más es de tahúr que de devoto” (Molho, 2005, 149, nota 2).

de la ética. El grupo sacrificará a los individuos que haga falta para sobrevivir como grupo. La única moral posible es la del grupo. No hay moralidades individuales, sino gremiales. De este modo, el bien sólo es posible en los límites de la ética. Cuando el bien desaparece, la ética se convierte en moral. Y entonces se habla del *bien común*, del bien de todos. El bien no es cosa del individuo, del *yo*, sino del *nosotros*. El bien es cosa del grupo, el bien es “cosa nostra.” Ésa es la moral de Monipodio y sus cofrades.

Dos prácticas morales caracterizan el desarrollo de las normas y actividades profesionales de Monipodio y sus fraternales súbditos: la comisión de delitos y crímenes sociales, nunca contra los estamentos nobiliarios ni eclesiásticos, y la práctica de la devoción religiosa, siempre observada y cumplida por los criminales cofrades. Se observa, desde este punto de vista, que las normas del mundo de Monipodio no son tan ajenas, y mucho menos tan antitéticas, a las del mundo exterior, esto es, a la sociedad constituida por la jurisprudencia del Rey y de la Iglesia, en otras palabras, al Estado español contemporáneo a Rincón y Cortado, y al propio Cervantes, donde el respeto a la nobleza, a la corona y a la iglesia eran, como en la mafiosa familia monipódica, riguroso objeto de Ley. La moralidad del mundo al revés coincide con la moralidad del mundo oficial. Uno y otro mundo sólo difieren en los *sujetos* que ejecutan la praxis del orden moral: rufianes en un caso, autoridades civiles y eclesiásticas en el otro. El *objeto* de la praxis moral es, en ambos mundos, el mismo: la clase media burguesa. En esta novela —titulada, para mayor ironía, de *ejemplar*—, ni rufianes, ni nobles, ni curas, son objeto de agresión, ni por la jurisprudencia criminal de Monipodio, ni por la jurisprudencia estatal de la Corona. Vemos aquí, sutilmente coordinadas, las tres grandes instituciones humanas que, de forma irónica o paródica, pueblan una y otra vez la literatura cervantina: los parias, los aristócratas y los eclesiásticos. Viven, de hecho, protegidos unos por otros. Los delincuentes son devotos, religiosos, misericordiosos. No forman una banda cualquiera, sino una hermandad, esto es, una cofradía, un grupo ejemplar de devotos criminales. En absoluto son enemigos de la Iglesia, donde siempre podrán encontrar acomodo, si llega el caso, acogiendo a sagrado. Algunos de los chivatos más eficaces de Monipodio son personas de suprema devoción eclesiástica. Escandalosa resulta, sin duda, la descripción de los avispones, que el autor pone en boca de Monipodio:¹⁰

Rinconete, que de suyo era curioso, pidiendo primero perdón y licencia, preguntó a Monipodio que de qué servían en la cofradía dos personajes tan canos, tan graves y apersonados. A lo cual respondió Monipodio que aquéllos, en su germanía y manera de hablar, se llamaban avispones, y que servían de andar de día por toda la ciudad, avisgando en qué casas se podía dar tiento de noche, y en seguir los que sacaban dinero de la Contratación o Casa de la Moneda, para ver dónde lo llevaban, y aun dónde lo ponían; y en sabiéndolo, tanteaban la groseza del muro de la tal casa y diseñaban el lugar más conveniente para hacer los guzpátaros —que son agujeros— para facilitar la entrada. En resolución, dijo que era la gente de más o de tanto provecho que había en su hermandad, y que de todo aquello que por su industria se hurtaba llevaban el quinto, como su Majestad de los tesoros; y que, con todo esto, eran hombres de mucha verdad, y muy honrados, y de buena vida y fama, temerosos de Dios y de sus conciencias, y cada día oían misa con estraña devoción. (200)

A su vez, los principales clientes del mafioso sevillano son nobles, que necesitan ajustar cuentas con ciertos comerciantes, mercaderes u otros modestos agentes financieros. La justicia, por su parte, sabe que puede acudir a Monipodio si algún robo

¹⁰ “[...] dos viejos de bayeta, con anteojos, que los hacían graves y dignos de ser respetados, con sendos rosarios de sonadoras cuentas en las manos” (182).

afrentoso afecta a la Iglesia católica o a la nobleza sevillana. El contenido del hurto siempre será justamente retribuido. Curas, hidalgos y rufianes viven mutuamente protegidos. La novela no disimula ni un ápice el escandaloso contubernio entre iglesia, nobleza y delincuencia organizada.

El relato se enfoca desde la desembocadura del inframundo moral de la delincuencia, que representa la cofradía de Monipodio, en la cual, por razones que no llegan a explicarse en ningún punto de la novela, Rincón y Cortado no se integran. De hecho, nunca llegan a identificarse plenamente con los delincuentes ante los cuales comparecen. La novela no se resuelve en una síntesis o acaso *Aufhebung* que unifique la trayectoria de Rincón y Cortado con la cofradía de Monipodio. La relación entre unos y otros es más bien asintótica. Se aproximan, sin unirse. Contactan, sin tocarse. Incluso en el desenlace, la novela mantiene su dialéctica. No hay comunión de Rincón y Cortado con los rufianes sevillanos. Ni con la nobleza. Ni con la Iglesia.

Rincón y Cortado no hablan el mismo lenguaje que los cofrades de Monipodio. Incluso ríen las prevaricaciones lingüísticas del cofrade mayor. Los mozuelos han robado a un hombre de iglesia, cuyo hurto exige el alguacil a Monipodio sea tornado a su dueño. Las palabras de Monipodio revelan inequívocamente el contubernio de rufianes, agentes de la justicia y hombres de iglesia: “La bolsa se la ha de llevar el alguacil, que es de un sacristán pariente suyo [...]. Más disimula este buen alguacil en un día que nosotros le solemos y podemos dar en ciento” (191).

Rincón y Cortado se sorprenden de la devoción religiosa de los criminales, en la que no son capaces de participar.¹¹

Al final, el determinismo de Monipodio dejará paso, nuevamente, al indeterminismo del azar que dirige las vidas de Rincón y Cortado. Su paso por Sevilla es un episodio más en su vida, nunca un fundamento para ella. Un episodio que, en manos del narrador, da cuenta, y *no por azar* (aunque el autor se esfuerce en presentar su novela como un relato inofensivo), de las alianzas entre la iglesia, la nobleza y la delincuencia organizada. Shakespeare y Valle-Inclán glosaron lúcidamente, entre muchos, algunas de estas alianzas. Incluso el teológico Dante, lo hizo en cierto modo, antes de Cervantes. Muchísimo después, Mario Puzo y Francis Ford Coppola insistirán nuevamente en algunas de estas alianzas vivas y eternas.

La desmitificación en *El coloquio de los perros*

Hay una parábola hasídica que asegura que Dios creó al hombre con el fin de que pudiera contar historias. La narración o fabulación de historias sería una cualidad esencial de la actividad vital humana.

Cabe preguntarse qué es más difícil, hacer un milagro o contarlo. El dramaturgo es autor de prodigios; el novelista, cantor épico en su origen, es un relator, un narrador sorprendente de hechos igualmente extraordinarios. El poeta, por su parte, actúa como un chamán, una suerte de mago o hechicero que atribuye a las palabras de su canto un poder eufórico, capaz de inducir en el oyente una experiencia sobrenatural, trascendente. Dioses, profetas y magos cumplen funciones distintas. Dramaturgos,

¹¹ Así, por ejemplo, se presenta anónimamente la madre de Monipodio: “Tras ellos entró una vieja halduda, y, sin decir nada, se fue a la sala; y habiendo tomado agua bendita, con grandísima devoción se puso de rodillas ante la imagen, y, a cabo de una buena pieza, habiendo primero besado tres veces el suelo, y levantados los brazos y los ojos al cielo otras tantas, se levantó y echó su limosna en la sportilla, y se salió con los demás al patio” (183). Con todo, la devoción religiosa no es meramente teatral, sino que muestra sus ribetes catequéticos, o incluso teológicos, en boca nada menos que del sportillero que adoctrina a Rincón y a Cortado: “Tenemos más: que rezamos nuestro rosario repartido en toda la semana, y muchos de nosotros no hurtamos el día del viernes, ni tenemos conversación con mujer que se llame María el día del sábado” (180).

novelistas y poetas, también. No es lo mismo obrar como un dios que hablar como un profeta. El dramaturgo hace prodigios, obra milagros; el narrador los cuenta. El primero asombra nuestros sentidos, ha de provocar espectaculares milagros escénicos que atrapen la atención del espectador, mediante el uso de sistemas de signos que se objetivan fundamentalmente en accesorios y palabras; el segundo dispone sólo de palabras, y de nuestra experiencia en la interpretación de las palabras, para sorprendernos con una *fábula*. El poeta, a su vez, actúa como un chamán cuyos principales prodigios son, casi exclusivamente, sus propias palabras. De un modo u otro, el milagro inviste de autoridad a quien lo ejecuta. El milagro es el uso de la magia por delegación o mandato de un dios. Esta magia pertenece con frecuencia al ámbito de la moral: a menudo nos preguntamos si los magos son buenos o malos, si sirven al bien o al mal. Ante los profetas, sin embargo, nos preguntamos si mienten o si dicen la verdad.

La magia ha sido desde siempre una forma de respuesta a los límites y la desesperanza del ser humano frente a un mundo físico y trascendente que no puede controlar. En las culturas bárbaras, como se ha explicado, la magia era una forma esencial de conocimiento. Por su parte, en las culturas civilizadas, intervenidas por el racionalismo científico y filosófico, la magia se convierte en un recurso estético, poético y retórico, que con frecuencia alcanza en la Literatura, particularmente en la Literatura sofisticada o reconstructivista, sus posibilidades más expresivas. La literatura de Cervantes, en particular una obra tan *sui generis* como *El coloquio de los perros* (1613), contiene infinitos recursos propios de la Literatura sofisticada o reconstructivista, los cuales, con extremada frecuencia, suelen estar en combinación —y en complicidad— con materiales y formas propios de una Literatura crítica o indicativa. Durante los Siglos de Oro la presencia de Dios y del Diablo se impone como un furor. Ambos se convierten para el ser humano en una obsesión terrible, con una intensidad que quizá nunca se había producido antes, y sin duda no se ha repetido después. En los años de madurez de Cervantes, la literatura y la sociedad tienden a reflejar una transformación en la figura de la hechicera, que deja de ser una criatura horrible para convertirse en un personaje equívoco, poco eficaz en la malignidad de sus artes. Su magia queda reducida en muchos casos a una inquietante retórica, frente al vulgo crédulo, o a una ridícula pantomima, desde el punto de vista de la incredulidad científica o intelectual, entre la que sin duda podemos contar a Cervantes. Estamos en *El coloquio de los perros* lejos del conjuro de Celestina y sus fuerzas perturbadoras, capaces de convencer a más de un sabio investigador contemporáneo.¹² Cañizares es bruja porque quiere ser bruja. La esencia parece reducirse en este caso a un ejercicio de voluntad, cuyos resultados son un tanto pobres: una retórica muy personal, de viajes y fantasmagorías, y ciertas convicciones, más o menos disimuladas, en su entorno social más inmediato, acerca de su posible actividad brujeril. En realidad, el único viaje que de la Cañizares llega a nosotros no es otro que el de salir a un vulgar patio, arrastrada por un perro, para mostrar al fin y al cabo, grotescamente desnuda, toda su vejez y su fealdad. En *El coloquio de los perros* la brujería, como casi todo lo expuesto y referido en esta novela, está completamente desmitificada: “Que la Camacha fue burladora falsa, y la Cañizares embustera, y la Montiela tonta, maliciosa y bellaca” (Cervantes, 1613/2001: 605). De todos modos, no hay que olvidar que quien nos cuenta todo esto es Cervantes. Y Cervantes es capaz de hacernos creer que una vieja es una bruja, que su comadre es madre de dos perros..., que Alonso Quijano es caballero andante, que Sancho es gobernador, que en el interior de la Cueva de Montesinos hay lo que don Quijote dice

¹² Vid., entre otros, los trabajos de Deyermond (1977, 1999), Burke, Russell, Severin o Vian.

haber visto..., que Cipión y Berganza hablan, etc... Cervantes no hace milagros, los cuenta; algo, sin duda, mucho más difícil, y sin duda infinitamente más meritorio.

Siempre que se interpreta se interpreta para alguien. Recepción e interpretación son actos distintos, como la lectura y el comentario son experiencias diferentes y disociables. Toda interpretación es, de hecho, una experiencia dativa. Toda narración lo es también. Se narra para alguien. Cuando la narración, es decir, el contenido de la fábula, evoluciona de forma dialogada, este valor dativo se intensifica, resulta aún más dominante y recursivo, más recurrente que de costumbre. Tal es lo que sucede en la novela de *El coloquio de los perros*. Cipión y Berganza se convierten, hablante y oyente, en el motor dialógico de una fábula cuyo contenido existe en la medida en que existe un diálogo. Fábula y dialogía son aquí, una vez más en Cervantes, conceptos esenciales.

“¿Por qué escribir ficción en prosa como un diálogo?” se pregunta E. Riley en 1996. A nuestro mundo contemporáneo puede sorprenderle el uso natural y confidencial del diálogo que tanto practicaban nuestros clásicos, seducidos por el intercambio de ideas, el contraste y el valor de la alteridad en el seno de una vida social en la que se *es* en la medida en que se *habla*. El descubrimiento del monólogo y de la estética de la subjetividad es resultado de la experiencia romántica, e inevitablemente adquiere consecuencias afines a las de un fracaso en la confianza que alguna vez el ser humano depositó en el lenguaje, como instrumento en su relación con otros seres humanos. Los personajes clásicos hablan por todas partes, se expresan absolutamente en el diálogo; los héroes románticos se retrotraen en su yo particular y emotivo: hablan sin dialogar, confiesan su vida sin ánimo de contrastes inmediatos, como un testimonio acabado y en sí mismo irrecuperable; finalmente, los protagonistas de la literatura contemporánea, los héroes beckettianos, por ejemplo, viven en la soledad y en el silencio. Nada, pues, se ha devaluado más que el uso dialogado del lenguaje. En la época en que escribe Cervantes la expresión dialógica está en uno de sus momentos más plenos y vigorosos. El dialogismo es una cualidad del ser. En este recurso esencial reside la plenitud de sus facultades existenciales. En el Siglo de Oro, en la Edad Moderna europea, el lenguaje no se ve como algo falaz e inútil, sino como un instrumento de revelaciones esenciales, que debe ser usado y disfrutado, con la plena consciencia de su extraordinario valor.

El personaje barroco es, de este modo, un personaje complejo en la medida en que está implicado en una narración compleja. Es una criatura que se complica por causa de la comunicación del relato del que forma parte, bien como protagonista, bien como narrador, bien como uno y otro juntamente. Se trata con frecuencia de personajes imbricados en relatos y procesos narrativos especialmente irónicos en su propia génesis y desarrollo. *El coloquio de los perros*, como también el *Quijote*, constituye en este sentido una obra paradigmática.¹³ La novela es ambigua desde su mismo título. Se nos presenta como “novela y coloquio.” De este modo se objetiva, desde el título, la complejidad de todo un proceso destinado a la comunicación narrada de un diálogo imposible, milagroso y verosímil.

La verosimilitud representa para Cervantes la legalidad inmanente del discurso literario. Los protagonistas de la novela, es decir, del diálogo, son los primeros en

¹³ “The *Coloquio*, in fact, is in its entirety a citation of the *Casamiento* [...]. José María Pozuelo attempts to produce such a scheme for the *novela*. The result is applicable neither to the entire *novela*, since narrative strata continually change, nor to any particular moment in the text, since both Campuzano’s autobiographical tale and his *Colloquy* are made to occupy different levels of the hierarchy at the same time, whereas in fact they should be somehow parallel and mutually exclusive in terms of discursive time. Pozuelo also seems to be unaware of several levels of enunciation / reception” (Hutchinson 142 y 145, nota 7). Vid., al respecto, El Saffar (1974, 1976).

sorprenderse muy conscientemente de las facultades que poseen: habla y discurso, esto es, lenguaje e inteligencia:

Berganza: Cipión hermano, óyote hablar y sé que hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar nosotros pasa los términos de naturaleza.

Cipión: Así es la verdad, Berganza, y viene a ser mayor este milagro en que no solamente hablamos, sino que hablamos con discurso, como si fuéramos capaces de razón. (540)

El episodio de la bruja Cañizares ha sido considerado por la crítica como el momento nuclear de *El coloquio de los perros*. El episodio de la Cañizares parece ocupar un lugar central en el *Coloquio*, y adquiere un valor funcionalmente muy decisivo, al servir de explicación causal y “lógica” al artificio que da a los perros facultad de habla y de discurso. Los dos últimos amos habidos por Berganza son referidos muy brevemente, y sin apenas trascendencia en el curso de los acontecimientos (el “corregidor” y una “señora principal”). Incluso se ha llegado a hablar de novela interpolada dentro de la narración de Berganza, y se ha querido ver en las palabras de la hechicera una metáfora del mismo *Coloquio* y aun de toda la ficción novelística de Cervantes. Berganza relata el episodio de la Cañizares como una explicación auténtica y verosímil acerca de su origen, supuestamente humano, como hijo de la bruja Montuela. Parece ser que se ha documentado la existencia histórica de uno de los personajes aludidos por Cañizares: la Camacha de Montilla, maestra de la Montiel, y de la propia Cañizares, a quien esta última atribuye la maternidad de Berganza, ahora llamado Montiel. Leonor Rodríguez sería el nombre real de la Camacha, ajusticiada por brujería en diciembre de 1572. Habría pertenecido a una familia de brujas cordobesas, cuya presencia en Montilla está documentada. Sin duda vivió en Andalucía por los años en que Cervantes trabajó por allí como comisario de abastos (Hueriga, 1981). Sólo algo así podría “explicar” el habla y el discurso de que son sujetos Cipión y Berganza. Aceptar que Berganza y Cipión son hijos de la Camacha equivaldría a asumir que penetran en la humanidad bajo la ascendencia de la brujería y lo prostibulario. Nada más ignominioso. De todos modos, que así lo crean Cañizares, Berganza, y algunos críticos contemporáneos, no nos obliga a los demás a suponer que Cervantes también lo creía...¹⁴

¿Eres tú, hijo Montiel? ¿Eres tú, por ventura, hijo? [...], hijo mío [...], que sé que eres persona racional y te veo en semejanza de perro, si ya no es que esto se hace con aquella ciencia que llaman tropelía, que hace parecer una cosa por otra [...]. Tu madre, hijo, se llamó la Montiel, que después de la Camacha fue famosa; yo me llamo la Cañizares, si ya no tan sabia como las dos, a lo menos de tan buenos deseos como cualquiera de ellas [...]. Estando tu madre preñada y llegándose la hora del parto, fue su comadre la Camacha, la cual recibió en sus manos lo que tu madre parió, mostróle que había parido dos perritos [...]. Llegóse el fin de la Camacha, y estando en la última hora de su vida llamó a tu madre y le dijo cómo ella había convertido a sus hijos en perros por cierto enojo que con ella tuvo (590-594).

Poco antes la Cañizares ha rechazado la interpretación literaria o simbolista de los poderes reales de la brujería. Ahora, hablando a un perro —imagínense la escena...— al que considera hijo de su difunta colega, califica de “ciencia” a la que llaman “tropelía,”

¹⁴ “El problema de saber si Cervantes creía o no en brujas y encantadores, carece de solución. Sus brujas son las de una sociedad obcecada por sus pecados e inclinada a invocar intermediarios que le allanan el camino de la tentación” (Molho 1992, 26). Sobre Cervantes y la brujería se ha escrito abundantemente. En relación con nuestro trabajo, puede ver. Harrison, Hutchinson y Zimic.

una suerte de juego, engaño, trampa o ardid, practicado por los tropelistas, malabaristas y embaucadores ambulantes.¹⁵ En los Siglos de Oro se polemizaba acerca de si las brujas volaban realmente desde lejanas tierras para celebrar sus aquelarres o si, por el contrario, sufrían alucinaciones provocadas por drogas.¹⁶ Con todo, al margen de los referentes antropológicos de la fábula, nos interesa aquí, en el seno de la poética del Barroco, una poderosa referencia a la negación de los valores morales más ortodoxos e inviolables. La Cañizares, personaje grotesco y esquizoide, por boca de Berganza, según el relato de Campuzano, que en última instancia nos comunica Cervantes, dice:

Rezo poco, y en público; murmuro mucho, y en secreto; vame mejor con ser hipócrita que con ser pecadora declarada; las apariencias de mis buenas obras presentes van borrando en la memoria de los que me conocen las malas obras pasadas. En efeto, la santidad fingida no hace daño a ningún tercero, sino al que la usa [...]. Bruja soy, no te lo niego; bruja y hechicera fue tu madre, que tampoco te lo puedo negar; pero las buenas apariencias de las dos podían acreditarnos en todo el mundo [...]. Yo tengo una destas almas que te he pintado. Todo lo veo y todo lo entiendo, y como el deleite me tiene echados grillos a la voluntad, siempre he sido y seré mala. (597-599)

Esta negación de valores morales sitúa a la Cañizares en una suerte de nihilismo moral, comparable en cierto modo al de Celestina.¹⁷ Con todo, Celestina fracasa al final de sus días, pese a la puesta en escena de sus magias y conjuros, pero la Cañizares no deja de ser sino una bruja de novela, es decir, una criatura desmitificada, ridícula, paranoica, e inútil en sus artes de hechicería.

Las brujas y hechiceras no son sino la parte visible de un reino soterráneo regido por el diablo. ¿Quién es el diablo para Cervantes? ¿Y quién es Dios? No disponemos por ahora de un libro informado acerca de la religión en Cervantes, y menos aun sobre la religión *de* Cervantes, que es empresa fracasable que nadie ha osado acometer. La obra cervantina es sin duda la más aparentemente “laica” (quiero decir: marginal en relación al tema católico) del Siglo de Oro. No sacaré más que dos o tres muestras (M. Molho, 1992, 21-22).

Toda su acción se limita a hablar a un can, a untarse con aceites, y a ser arrojada por el animal a un patio exterior, para acabar al amanecer siendo objeto de burla y escarnio públicos. La descripción física de Cañizares, tendida y untada, confirma el retrato de un personaje monstruoso, grotesco y degradante, descomposición barroca del desnudo de un cuerpo femenino envejecido, cuyo fondo primigenio no fue otro que la pintura del Renacimiento:

Ella era larga de más de siete pies; toda era notomía de huesos cubiertos con una piel negra, vellosa y curtida; con la barriga, que era de badana, se cubría las partes deshonestas, y aun le colgaba hasta la mitad de los muslos; las tetas semejaban dos vejigas de vaca secas y arrugadas; denegridos los labios, traspillados los dientes, la nariz corva y entablada, desencasados los ojos, la

¹⁵ Algunos autores, como Woodward, Molho (1970) y Jarocka (101), han sugerido que la tropelía haría referencia, en términos simbólicos, a la esencia del arte literario y poético de las *Novelas Ejemplares* e incluso de ciertos entremeses cervantinos. Se trataría de una especie de hechizo o magia literaria, sortilegio en el que encontrarían su origen y justificación no sólo Cipión y Berganza, sino también el Montiel del *Retablo de las maravillas*, etc.

¹⁶ Defendieron esta segunda interpretación diferentes personas, en algunos casos con demostraciones pretendidamente científicas. La opinión de Cervantes estaría enmarcada más bien en este segundo grupo (Caro Baroja, 1961; Forcione, 69; Álvarez Martínez, 350).

¹⁷ Vid., al respecto, el interesante trabajo de Finch. Sobre nihilismo y personaje literario, vid. Maestro (2001).

cabeza desgreñada, la mejillas chupadas, angosta la garganta y los pechos sumidos; finalmente, toda era flaca y endemoniada (601).

Mediante la configuración e interpretación de las formas poéticas más elaboradas, la literatura sólo habla de *realidades*. Diríamos, incluso, que con frecuencia la literatura constituye una prolongación o una postulación de ciertas formas de vida de las que la realidad adolece. Determinados autores, y también lectores e intérpretes, acuden a la literatura con el fin de conferir *formalmente* realidad operatoria a hechos, situaciones o figuras que carecen por completo de ella en la pragmática de la vida identificada como real. Es sin duda el caso de la literatura evasiva o escapista, y también de aquella que sitúan la solución de los problemas o sus planteamientos en un Mundo metafísico (M), más o menos diestramente aderezado con la retórica y la poética del arte (barroco, surrealista, imaginario, mitológico, numinoso, teológico incluso, o propio de una ciencia-ficción). Sin embargo, la mayor parte de las denominadas ficciones literarias se han construido de forma muy sabia y reflexivamente racional sobre la realidad material de la vida humana, frente a la que tratan de interferir e intervenir críticamente. La acción de Dante en los Infiernos, de don Quijote en sus trascendentes aventuras, de Fausto en sus pretensiones humanas y metafísicas..., no es sino el resultado de un intento, más o menos frustrante y subversivo, de dar vida en la realidad a lo que dicen los libros, las escrituras, las leyes, los cánones, los ideales eternos..., pero siempre a partir de una realidad efectivamente existente y operatoria a la que se han enfrentado los autores de cada una de estas obras. Hay intención de que la verdad literaria y poética transcrita en los textos, que cobra vida en la ficción del más allá, del cielo y sus infiernos, de una edad dorada y de unos tiempos dichosos, de una juventud recuperable y de un pretérito tan imaginario como tangible, sea en suma una verdad inteligible y asequible al conocimiento humano. La vida se deja seducir por las palabras, pero no se transforma con ellas, en cada acto de lenguaje y de escritura, en lo que ellas dicen, o quieren decir, para nosotros: la magia es sólo verbo, nada más, un *verbo* que nunca ha de hacerse *carne*. La palabra poética y literaria se burla de los objetos; pero ante todo se burla de los sujetos que las interpretan, a los que traicionan y esquivan constantemente. Cervantes es muy consciente de este divorcio entre la letra que se interpreta y el ser que constituye la realidad que invita a la ficción, y se complace estimulando ante el lector —y sobre todo ante el intérprete— las posibilidades irónicas del lenguaje, de la fábula y de la escena, es decir, de la literatura, de la novela y del teatro. La narrativa de Cervantes se nos ofrece como demostración de que la verdad —es decir, la verdad de los hechos humanos, como el crimen, el robo, la opresión, la injusticia, la guerra, la esclavitud, el dogma religioso, el fanatismo, el hambre, la mentira, la extorsión, la traición, el destierro, etc.— es siempre resultado de un ejercicio crítico, racional y desmitificador, desde el que hay que roturar, sin que sea posible evitar el desengaño, la realidad del mundo y de la vida humana. La verdad no es absoluta en Cervantes, pero tampoco es relativa, como con frecuencia se le atribuye, en grosera y acrítica comparación con Montaigne. Es de lamentar que autores como Claudio Guillén (2005), entre otros varios, hablen de la literatura cervantina en términos de un *relativismo absoluto*, del que en con frecuencia ni siquiera ellos mismos son conscientes, como si todo en Cervantes fuera relativo, haciendo del *Quijote* un texto que pudieran firmar Kuhn (1962) o Feyerabend (1981). No. El relativismo de Cervantes se detiene ante la evidencia de las verdades científicas y filosóficas de su tiempo, es decir, ante la idea de *lógos* que determina el racionalismo crítico del final de la Edad Moderna, y que el autor de *La Numancia*, el *Quijote*, las *Novelas ejemplares* o el *Persiles*, asume como propio cuando niega todo valor a los augurios y pronósticos, desacredita la brujería y las creencias supersticiosas, cuando sostiene que la guerra es el precio que ha de pagarse

por la paz, porque el irenismo perpetuo es un puro idealismo inconsecuente, cuando valora la idea de locura como una forma heterodoxa de racionalismo, cuando considera que el Islam o el Protestantismo son formas religiosas más intolerantes que el Catolicismo, y sobre todo cuando estima que el racionalismo antropológico —preludio del pensamiento espinosista y ateísta— es una explicación más consecuente de la realidad humana que el racionalismo teológico tridentino. La verdad, en Cervantes, no es algo absolutamente relativo, como pretenden hacernos creer, de forma acrítica e idealista, en consonancia con la posmodernidad contemporánea, quienes leen al autor del *Quijote* a través de los anteojos de un monologuista y disertador como Montaigne, perteneciente a ese grupo de elitistas —cuya sombra alcanza al Ortega de *La deshumanización del arte* (1925) o *La rebelión de las masas* (1930), y al Vargas Llosa de *La civilización del espectáculo* (2012)— de quienes el propio Sancho diría que “bien predica quien bien vive” (*Quijote*, II, 20). Las proposiciones poéticas o literarias se construyen a partir de la realidad del mundo efectivamente existente, y con frecuencia en relación dialéctica y conflictiva con él. Y tales proposiciones literarias, fuera de la realidad de la que proceden, resultan ilegibles. La literatura, o hace referencia a la realidad, o no significa nada, y por lo tanto ni es literatura ni es ninguna otra cosa comprensible racionalmente. La verdad de la literatura está en la realidad, y es la razón humana quien hace que ambas sean interpretables e inteligibles. Porque nada, ninguna relación, puede verificarse sin haberse expresado previamente de forma dialéctica frente a la realidad del mundo fenomenológico. La literatura cervantina desmitifica barrocamente tanto el absolutismo con el que se derrumba el Renacimiento de la Edad Moderna como el relativismo que nuestros contemporáneos posmodernos quieren ver idealmente, y sin razones materiales que lo justifiquen, en obras suyas como el *Quijote*, las *Novelas ejemplares* o las comedias y entremeses.

El coloquio de los perros se escribe en un momento en el que la picaresca se encuentra plenamente desarrollada. La naturaleza episódica del argumento del *Lazarillo* y del *Guzmán*, además de las reflexiones morales, sin duda pueden confirmar la variedad y diversidad del *Coloquio*, que se estructura en la doble dimensión de la autobiografía neopicaresca de Berganza (novela) y la conversación de los perros con todos sus comentarios y digresiones (coloquio).

En 1968 M. Molho afirmaba que “si bien Cervantes trató en varias ocasiones el tema del pícaro, no escribió un solo relato basado en problemática picaresca —problemática de la que no aparta su mirada, pero que recusa, sin poner en duda por ello la existencia del pícaro como personaje literario” (Molho, 1968/1972, 124). Tenía razón. Ni una sola de las novelas de Cervantes es, estrictamente hablando, una “novela picaresca.” No lo es *La gitanilla*, ni *Rinconete y Cortadillo*, ni *La ilustre fregona*, ni *El casamiento engañoso*, ni tampoco *El coloquio de los perros*. Todos ellos son relatos que contienen algunos accidentes de la novela picaresca, pero no su esencia. Se trata, en suma, de relatos intersectados por lo picaresco *sui generis*, y en los que se objetiva, antes que un ejemplo de “novela picaresca,” una concepción del pícaro, ya como ser humano, desde un contexto social, ya como personaje narrativo, desde un intertexto literario.

El coloquio de los perros está, pues, estrechamente relacionado con un conjunto de obras en prosa, de la literatura europea de mediados del siglo XVI, que resulta decisivo en la configuración posterior de la novela realista moderna. Son especialmente importantes los años 1540 y 1550. En este período tiene lugar la publicación de obras como *Lazarillo de Tormes* (1554) y *Diana* (1559). La crítica más autorizada coincide en señalar al menos tres escritos de especial relevancia para el *Coloquio* cervantino: 1) las *Metamorfosis el Asno de oro*, de Apuleyo, bien conocido en latín durante siglos, y cuya traducción española se publica en 1513 en Sevilla, a cargo de Diego López de

Cortegana; 2) los diálogos lucianescos, en su doble tradición latina y romance (*El sueño o el gallo*,¹⁸ *El crotalón*,¹⁹ y la historia de Falqueto, contenida en el *Baldo*²⁰). El *Asno de oro*, el *Guzmán de Alfarache* y *El coloquio de los perros* tiene en común, como ha señalado Riley (1990, 87), dos referencias fundamentales: son obras formalmente cómicas y referencialmente sombrías, pesimistas, amargas; y los protagonistas renuncian a la adversidad del mundo mediante la conversión religiosa o el racionalismo laico.

La novela picaresca —*Lazarillo*, *Guzmán*, también el *Buscón*...— nos enseña que el pícaro está determinado por la pobreza económica y la miseria moral. Ambas conforman y codeterminan al personaje. Molho considera que *El Buscón* de Quevedo es, más que una novela picaresca, una novela que contribuye a la disolución del pensamiento picaresco:

Quevedo concibe la causalidad interior que anima a su personaje bajo el aspecto de una ley general que excluye las aplicaciones particulares. Las desgracias que le abruman no toman nunca el carácter de un castigo y menos aún el de una frustración, ya que castigo y frustración implican una tentación del alma, es decir, la libertad de no ceder a ella. Nos encontramos, pues, aquí, ante una obra que consagra, si no la definitiva disolución del picarismo, sí la del pensamiento picaresco, que, en las dos obras mayores de las que Quevedo recoge la herencia, había tendido a definirse como una construcción dialéctica —o, mejor dicho, agónica— del espíritu. A falta de pensamiento picaresco, en el relato quevediano no subsiste más que un molde de pensamiento, un cascarón vaciado de su contenido. De ello se sigue que el “yo” de Pablos de Segovia no se asocia a una mirada que no se vuelve hacia el interior del ser, sino que más bien es radicalmente extrovertida. El aporético *Buscón* quevediano es un personaje vacío, que no tiene en el libro otra función que la de actuar y mirar, sin jamás contemplarse a sí mismo, sin ponderar nunca su acción conforme al criterio de una moral o de una dogmática universales, que, al parecer, no pueden concernir a la abstracta mecánica de su ser. (Molho 1968/1972, 132)

El pícaro se contenta con sus miserias. Es un pobre del que se desconfía siempre, con razones o sin ellas, precisamente porque es un mísero. En algún momento de la carrera picaresca practicará la mendicidad. La pobreza económica subraya su miseria social y moral. Una y otra son resultado de la pobreza de sangre y de linaje, que limita y dispone su evolución, aspiraciones y pensamientos. El pícaro carece de honra, vive en el deshonor, existe sin dignidad. La sangre noble inclina a la nobleza, del mismo modo que la indignidad y la abyección se heredan irremediablemente. Acaso también de forma involuntaria. Sin embargo, el pícaro conoce bien la moral benigna, oficial, ortodoxa, socialmente codificada, desde la que enuncia el discurso (*etic*)²¹ de su propia vida. El pícaro sabe de qué habla y desde dónde habla. No es inocente. Acaso no lo ha sido nunca, porque acaso no ha nacido inocente. La inocencia es para él un estado inédito, inimaginable, imposible. El verbo del pícaro, esto es, la novela picaresca, es una suerte de confesión imaginaria: un relato autobiográfico que describe, desde los valores definidos de la moral social, política y religiosa, una vida indigna y ya consumida, la del personaje narrador. El pícaro es así un ser casi infrahumano, ese *Untermensch* que el

¹⁸ Luciano, *El sueño de Luciano*. Barcelona: Iberia, 1989. Vid. al respecto Zappala.

¹⁹ Imitación de la obra de Luciano antes citada, datable en torno a 1552-1553, y con frecuencia atribuida a Cristóbal de Villalón.

²⁰ La historia completa se halla en el estudio de A. Blecua.

²¹ Respecto al uso de los conceptos *etic* / *emic*, desde la reconstrucción que de ellos hace el materialismo filosófico, vid. Bueno (1990).

estado español aurisecular segrega y extirpa simultáneamente. El pícaro coloca al ser humano ante las condiciones más negativas de toda existencia, desenmascara falsas verdades, subvierte valores indiscutidos, desmitifica lo consagrado, etc. Es, sorprendentemente, todo lo contrario a un demagogo. Él no dota a la mentira de atributos de verdad, no hace demagogia, sino lo opuesto: desenmascara, descubre la verdad, pero desde la bajeza. La verdad sólo se puede descubrir, consentir y declarar desde el infranundo. Los seres elevados viven en la ficción de las virtudes, del blasón y del decoro. La realidad no es virtuosa, ni honrada, ni correcta. El mundo picaresco es un mundo mítico, que opone al mundo real la subversión de una mitología invertida. Por lo demás, la fábula de la novela picaresca nunca parece tener por causa ni el azar y ni lo arbitrario. La vida y acciones del pícaro están dominadas por el determinismo de su miseria moral, social y económica, un atavismo del que no puede emanciparse en ningún punto de su vida. Las novelas picarescas no tienen final cerrado. Son novelas que miran hacia el infinito. Una suerte de *plus ultra* que abre la ficción a la vida. La estructura abierta conviene a la expresión de un pensamiento picaresco problemático y dialéctico.

Frente a la novela picaresca más temprana, el Buscón quevedesco empuja y zarandea al ser humano hasta dejarlo convertido en un títere. Es el mundo infrahumano de lo inerte, en el que toda razón y conducta parecen estar proscritas.²² De ser el objeto de la Creación queda el ser humano reducido a un esperpento, a un espantapájaros, a una realidad animal o reificada... Un esperpento por que el que ha muerto nada menos que un Dios. Según Molho, Quevedo aporta ante todo al pensamiento picaresco “un insuperable desprecio del hombre —desprecio al que el anónimo creador de Lázaro y Mateo Alemán, a pesar de su irónica tristeza o de su angustiosa amargura, oponen un categórico rechazo— (Molho, 1968/1972, 135).” La decadencia que ilustra Quevedo en su obra es la depreciación polimórfica de toda materia, individual y colectiva, moral y ética, política y religiosa. El mundo material, del que el hombre es una parte esencial, se descompone sin remedio, en un magma de consecuencias desbordadas. Cervantes no comparte el punto de vista de Quevedo. El autor del *Quijote*, de *Rinconete y Cortadillo*, de *La ilustre fregona*, de *El coloquio de los perros...*, considera que el ser humano puede asumir, frente a cualquier orden moral trascendente, una moral inmanente, interior, propia, y conducirse en ella hacia la expresión y constitución distintiva de su personalidad. La concepción que la literatura cervantina objetiva del ser humano remite a una idea de persona capaz de profundizarse o sobrepasarse, capaz de reflexionar sobre sí con conocimiento de causa y consecuencia, y sobre todo con planteamientos morales definidos y alternativos, desde los que preservar su propia evolución en un mundo ajeno, adverso, disperso.

Ha de insistirse de modo constante en que los personajes cervantinos poseen, y exhiben de forma tan permanente como discreta, la cualidad más explícitamente humana: la razón. Incluso en la cúspide de su locura, su racionalismo es de una agudeza sobresaliente y única. La razón dota al ser humano de una identidad constitutiva y distintiva. Los personajes cervantinos son cualquier cosa menos seres desposeídos de razón. Pueden perder la cordura, pero no la razón, porque en ellos la locura es una forma heterodoxa de racionalismo. Ni siquiera en sus entremeses o piezas teatrales menores los *dramatis personae* pueden considerarse vulgares peles o simples reificaciones de experiencias cómicas, en la línea intertextual de Quevedo, Heinrich von Kleist, Valle-Inclán o García Lorca. Al igual que el anónimo humanista que escribe el *Lazarillo de Tormes*,²³ Cervantes engendra personajes cuyo racionalismo invalida,

²² “La ablación de la razón cosifica al hombre” (Molho 1968/1972, 139).

²³ Muy posiblemente Alfonso de Valdés (Navarro Durán, 2003, 2008).

cuando no ironiza, en nombre de una moral inmanente y universal, la supremacía social e ideológica que la aristocracia hereditaria pretende monopolizar. Cabe advertir que Cervantes, sobre todo en sus *Novelas ejemplares*, gusta de presentar a aristócratas encanallados, es decir, a miembros del alto estamento nobiliario a quienes les encanta la vida truhanera y rufianesca (Loaysa, Rodolfo, Avendaño, Carriazo...), o simplemente marginal (el Andrés enamorado de una gitanilla).

Cervantes objetiva en su intersección con la novela picaresca el camino inverso que expresa Quevedo. Este último cosifica y animaliza al ser humano. Cervantes humaniza a dos perros. Les dota de razón y de discurso, de juicio crítico y de facultad interpretativa. Berganza es un alano, cruce de dogo y lebel. Es perro de elevada alzada, agresivo, si lo considera oportuno, y de gran astucia siempre. Cipión actúa en el coloquio como analista y moderador, que gusta refrenar la elocuencia de Berganza. La potencia narrativa del can desborda la capacidad inventiva del alférez Campuzano, convertido en mero reproductor del sorprendente discurso de Berganza. Todo en Cervantes apunta al triunfo del antropomorfismo. El lenguaje y la razón son las cualidades constitutivas y distintivas del ser humano. Cipión y Berganza no sólo las poseen y las exhiben, sino que incluso desarrollan su diálogo incorporando a sus contenidos los criterios que pertenecen a la conciencia crítica de un letrado, de un moralista social, o incluso de un discreto teólogo. Animales y rufianes que hablan como hombres o dioses, y por boca y memoria de un sifilítico. He aquí el ficticio revestimiento con que se Cervantes muestra, en el esplendor de su cinismo, la farsa del moralismo literario.

Es inevitable aquí referirse críticamente a la desmitificación y a la ficción del moralismo literario. Las fábulas de las obras de Cervantes poseen una impronta moral muy fuerte. Respecto a la ejemplaridad y la moralidad de las novelas cervantinas, quizá conviene tener en cuenta algunas observaciones. Para Ortega, la ejemplaridad cervantina debe entenderse en los términos de la “heroica hipocresía ejercida por los hombres superiores del siglo XVII.” Para Edward C. Riley, Cervantes da a sus novelas el título de “ejemplares” para desmarcar a su obra de la tradición italiana de los *novellieri*, demasiado involucrada en fábulas lascivas. Otros autores, como A Valle-Arce, consideran que el adjetivo “ejemplares” debe entenderse en términos estéticos, nunca morales. Javier Blasco apunta, por su parte, “que el mencionado título esconde tan sólo una formulación retórica” (Blasco, 2001, xxi). Creo que nada hay en Cervantes que pueda explicarse sólo retóricamente. Probablemente Riley tenía razón; pero una vez más Cervantes se sirve de un lenguaje voluntariamente ambiguo, con implicaciones morales, estéticas y retóricas, muy difíciles de acotar de forma definitiva.

En este sentido, Riley ha subrayado que la filosofía de los *cínicos* se relaciona de modo singular con *El licenciado vidriera* y *El coloquio de los perros*, además de presentar algunas relevancias puntuales con la visión cervantina de la sátira (Oliver, 1953). Riley insiste en la importancia de los aforismos y apotegmas en *El licenciado vidriera*. La colección de máximas y sentencias relativas a un individuo constituían desde la Antigüedad una de las formas de la biografía. Ejemplos relevantes pueden hallarse en las *Vidas de filósofos ilustres* (Barcelona, Iberia, 1962) de Diógenes Laercio, libro célebre en el Renacimiento, muy admirado por Vives, y obra fundamental en la historia de la filosofía griega. Este libro resulta especialmente importante por los contenidos doctrinales de la filosofía cínica, en cierto modo próximos a algunos referentes expuestos en novelas cervantinas como *El licenciado vidriera* y *El coloquio de los perros*. Riley deja abierta con prudencia la conjetura de que probablemente, dada su difusión, Cervantes alcanzó a leer alguna las ediciones de las *Vidas de filósofos ilustres*. Lo que ya no ofrece dudas es que Cervantes conocía seguramente la *Silva de varia lección* de Pedro de Mexía, cuyo capítulo XXVII de la primera parte está

dedicado a “La condición y vida de Diógenes Cínico, filósofo, y de muchas sentencias notables tuyas, y dichos y respuestas muy agudas y graciosas.” La mayoría de las sentencias de Diógenes recogidas en la *Silva* de Mexía son satíricas, y aunque Cervantes no emplea ningún aforismo idéntico a los atribuidos a Diógenes, en palabras de Riley (1976/2001, 226), “es la manera y el tono lo que son iguales.”

Riley considera que nunca Cervantes ha estado tan cerca del pesimismo de Mateo Alemán como en *El coloquio de los perros*. Estima el hispanista británico que “Cervantes veneraba las virtudes de la doctrina cínica tanto como deploraba su vicio del vituperio poco caritativo” (Riley, 1976/2001, 234), y advierte que Cipión y Berganza se comportan como auténticos filósofos del cinismo en su crítica de la sociedad. La conclusión de Riley es muy coherente: “No es necesario aceptar hasta las últimas consecuencias al Cervantes de Américo Castro para ver que, en cierto sentido, tenía algo de marginado. La marginación social de los cínicos debió de ser comprensible para él, como atractivo tuvo que resultarle su antidogmatismo. Como hombre, sabía muy bien lo que significaba sentirse cínico. Pero como escritor sabía cómo convertir hasta las experiencias dolorosas en arte y, con ello, trascenderlas” (Riley, 1976/2001, 238). Las características más notables de la filosofía de los antiguos cínicos son bien conocidas, y algunas de ellas están muy presentes en varias de las secuencias de *El coloquio de los perros*: enajenación de la sociedad; desprecio y crítica de los valores institucionalizados socialmente; búsqueda de la libertad personal; vida ascética y vagabunda, con los mínimos medios; personajes heterodoxos, aislados de la sociedad y críticos con ella, parientes pobres de los estoicos, inconformistas y desdeñosos de la sociedad, de sus leyes y costumbres; rechazo de la religión, la moral, la enseñanza sistematizada, el arte preceptivo y el patriotismo; búsqueda de la felicidad a través de una suerte de libertad personal. La afinidad entre los estoicos y los cínicos era en varios aspectos notable, al compartir una misma. Entre los fundadores de la filosofía cínica pueden citarse los nombres de Antístenes, Diógenes, Crates y la figura de referencia: Sócrates²⁴.

En la moral del *Coloquio*, Berganza sostiene que resulta imposible sustraerse a la fuerza innata del mal. Queda aquí formulado el tema de *El coloquio de los perros*, la condición humana, determinada por la maldad.:

El hacer y decir mal lo heredamos de nuestros primeros padres y lo mamamos en la leche. Vese claro en que apenas ha sacado el niño el brazo de las fajas cuando levanta la mano con muestras de querer vengarse de quien, a su parecer, le ofende; y casi la primera palabra articulada que habla es llamar puta a su ama o a su madre. (562)

“Yo no conozco —escribe Riley— afirmación más terrible que ésta en toda la obra de Cervantes” (Riley, 1990, 93). Y en otro lugar añade: “No hay margen de error: la doble novela de Cervantes es una obra profundamente seria, y se puede defender la idea de que el problema del mal es el problema último que se saca a colación en el *Coloquio de los perros*” (Riley, 1993/2001, 271). Finalmente, concluye: “Nunca penetra [Cervantes] más adentro en el corazón ético de la función y responsabilidad del novelista que en *El coloquio de los perros*, la más ejemplar de sus novelas” (Riley, 1990, 94).

²⁴ Otras alusiones de Cervantes a los cínicos pueden verse en *El coloquio de los perros*, cuando Berganza dice que este nombre “quiere decir perros murmuradores,” y en la *aprobación* de la segunda parte del *Quijote*: “Pues, no pudiendo imitar a Diógenes en lo filosófico y docto, atrevida, por no decir licenciada y deslumbrante, le pretenden imitar en lo cínico, entregándose a maldicientes;” se refiere claramente a Avellaneda. El licenciado Vidriera es un observador crítico de la vida, con ciertos impulsos de reformador y dones satíricos, que al fin y al cabo actúa como una especie de “autoridad ambulante” (Riley 1976/2001, 232).

Sin duda Riley tenía razón. Con toda probabilidad, *El coloquio de los perros* constituye la obra literaria más amarga y pesimista de Cervantes. Tanto que nos transmite una imagen del mundo como experiencia vital absolutamente decepcionante. La desmitificación y la ironía alcanzan todos los órdenes. La narración no se salda con soluciones de ningún tipo, y un cierto tono nihilista parece dominar en ciertos momentos al lector. Es como si la vida sólo sirviera para contarla ante aquellos capaces de comprender, al igual que el narrador, la universal corrupción y miseria de la humanidad. Berganza confirma que la maldad es un atributo innato del ser humano: “El hacer y decir mal lo heredamos de nuestros primeros padres y lo mamamos en la leche.”

Son éstas palabras que ha de confirmar Cipiión algo más adelante. La afinidad de esta novela cervantina con el teatro de Molière, en su particular combate y denuncia de la hipocresía social, es notable.

Según eso, Berganza, si tú fueras persona, fueras hipócrita, y todas las obras que hicieras fueran aparentes, fingidas y falsas, y cubiertas con la capa de la virtud sólo porque te alabaran, como todos los hipócritas hacen. (570)

En la historia más temprana de la novela moderna, como forma de discurso y como género literario, hay etapas decisivas, determinadas, especialmente en sus comienzos, por una reflexión sobre los límites precisos y la naturaleza perceptible de la realidad. Cervantes desempeña un papel fundamental en estos años de génesis de la narrativa moderna.

En nuestro tiempo, *novela* se opone a *romance* (narración fantástica, relato de fantasía).²⁵ En los Siglos de Oro, sin embargo, *novela* se oponía a *historia* y a *fábula poética*. A finales del siglo XVI los *romances* sufren un desprestigio cada vez mayor. En este contexto, los preceptistas buscan para la ficción narrativa una salida a través de la épica. Autores como Javier Blasco consideran desde este punto de vista que “la ‘novela moderna,’ lo que nosotros entendemos por novela, nace de la crisis del *romance*, pero nace en el seno del *romance* y de sus mismos materiales” (Blasco, 2001, xii). Probablemente es así, y no es menos cierto que Cervantes contribuye con su obra narrativa a estimular y consolidar esa transformación. Sin embargo, no hay que olvidar que la creación novelística de Cervantes, como también su teatro cómico y trágico, tiene una cita con la realidad fuertemente determinada por una fuerza moral nada ortodoxa. El origen de la novela, al menos en lo que se refiere a la experiencia cervantina, representa una de las primeras citas que la literatura contrae con la moral de la Edad Contemporánea, orientada hacia la desmitificación crítica de hechos humanos y divinos, la desidealización de las formas épicas, la subversión de ortodoxias metafísicas y sociales, la discusión de valores morales públicamente codificados, y sobre todo, ya desde fines del siglo XVI, por difícil que resulte apreciarlo, hacia una concepción del arte muy alejada de los preceptos y las normativas del clasicismo y del aristotelismo teórico. La novela moderna, es decir, cervantina, no nace sólo de la crisis del *romance*, sino también de la fuerza de un voluntarismo moral; la nueva ficción narrativa no emana exclusivamente de la estética, sino también, y de forma muy decisiva, de la ética —nada ortodoxa por cierto— de la libertad del individuo frente a los imperativos morales de una realidad trascendente o metafísica. Contra esa codificación terrenal y política, humana e interesada, de determinados valores trascendentes al individuo, reacciona, entre burlas y veras, entre hechos ordinarios y extraordinarios, entre novelas y romances muchas veces, la obra narrativa (y también teatral) de Cervantes. Si el *romance* remitía a un mundo fantástico con leyes propias, que exigía al lector suspender momentáneamente su experiencia de lo real, y si la *novella* de ascendencia italiana

²⁵ Para un estudio más detenido entre *novela* y *romance*, vid. entre otros los trabajos de Edward C. Riley (2001, 185-202).

(Bandello, Boccaccio...) ponía ante los ojos de los lectores un universo real y cotidiano, la narrativa de Cervantes nos sitúa en la interpretación de una realidad particularmente compleja, porque la percepción lógica resulta discutible allí donde su fuerza es más convincente, porque la verdad de la que nos habla su literatura se torna increíble precisamente allí donde resulta más verosímil... La ficción es más coherente que la realidad. Además, la ficción novelesca adquiere con Cervantes una fuerza interpretativa sobre lo real que conmociona nuestra visión del mundo. La seducción de la Poética se convierte en un revulsivo de la experiencia Moral. De nuevo la literatura y sus *katharsis*, que tanto desasosegaban a los moralistas de todos los tiempos, vuelven a seducir al individuo frente al discurso religioso, teológico, moral, preceptivo, didáctico... Una vez más, como siempre, la Literatura reacciona contra el Canon, la Libertad contra la Norma.

Creo que ha de tenerse mucho cuidado en presentar la narrativa de Cervantes como algo inocente y esencialmente divertido, como innovación intrascendente, fruto de la ociosidad amena, deleitosa o didáctica. Si eso es así, sólo lo es en apariencia, y en alguna declaración prologal cervantina, pero no en la realidad textual de sus obras literarias, abiertamente críticas, nada intrascendentes, y con una fuerte carga moral de heterodoxia, en absoluto inocente. Es posible que la novela surgiera inicialmente en busca del *otium* del lector, pero no es aceptable interpretar sin más que la novela cervantina se quede en la satisfacción amoral de una ociosidad estoica, más o menos alegre y fabulosa. So capa de *otium*, la narrativa y el teatro cervantinos llegan demasiado lejos, para sus contemporáneos y para nuestro propio tiempo. Ningún moralista, ningún preceptista, ningún ortodoxo contrarreformista, puede sentirse plenamente cómodo en el universo literario de Cervantes. Con razón Javier Blasco escribe lo siguiente:

La actitud de Cervantes demuestra que estaba bien informado respecto a la inquina de muchos moralistas contemporáneos hacia la lectura de libros de ficción. También es cierto que le preocupan las condenas que de ello se siguen. Hasta cierto punto, toda su narrativa no es sino la novelización del magno debate que el humanismo suscita alrededor del problema de la lectura (con implicaciones morales y estéticas, pero también políticas y teológicas). (Blasco, 2001, xviii)

Diferentes grupos sociales desfilan a lo largo de este “entremés” narrado, pletórico de figuras y prototipos sociales determinados por su comicidad o su dramatismo.

Molho (1970/2005, 238) ha advertido que los cuatro primeros episodios de *El coloquio de los perros* representan a personajes que forman parte de colectividades integradas en la sociedad: un jifero, unos pastores, un mercader y un alguacil. Berganza ofrece de ellos una visión abiertamente negativa.

Cabe preguntarse, respecto al episodio de los rebaños, ¿para quién *interpretan* los pastores la ficción del lobo que se come a las ovejas? ¿Para Berganza, entonces Barcino? (Nótese que la polionomasia de Berganza —Gavilán, Barcino, “perro sabio,” Montiel...— resulta es más característica del héroe de la novela bizantina que del antihéroe de la novela picaresca). En realidad, bastaría que los pastores mataran al carnero de turno y se lo comieran, sin más. Ciertamente se comportan como si los canes fueran humanos, y pudieran interpretar y denunciar lo que ven. Los pastores del *El coloquio de los perros* son personajes que definen el arquetipo al que pertenecen muchos de sus colegas de novela, los hipócritas funcionales, no sólo verbales, es decir, aquellos que se constituyen sobre la duplicidad y la dialéctica del ser y del hacer: son una cosa, saqueadores, y hacen otra, aparentan ser pastores. Nunca Cervantes se había situado tan lejos del bucolismo de la novela pastoril. Algo muy semejante sucederá con

la figura del alguacil, que representando el papel de policía es realmente un delincuente que dispone de forma corrupta de un poder estatal. Bajo la apariencia positiva de los personajes se descubre la farsa del teatro del mundo, y lo que es más grave en el conjunto de la novela: la maldad de la condición humana. El mercader, por su parte, está determinado por la ambición económica y por la obsesión de integrarse en la aristocracia, para borrar de este modo su plebeyez. Berganza ofrece de él una visión muy negativa, que incide sobre todo en la cuestión económica, al desconfiar del dinero y repudiar a quienes hacen de él su negocio fundamental. Se refleja aquí la mentalidad emporófoba característica de la sociedad española aurisecular.

A estos episodios sucede una serie, en la que podría considerarse la segunda parte de la novela, tras el encuentro con la Cañizares, que representa a arquetipos excluidos de la sociedad: moriscos, gitanos, comediantes y locos.²⁶ Berganza, por su parte, no forma parte esencial de la sociedad humana. Es un irónico testigo antropomorfo. Como perro, le suponemos exento de los prejuicios humanos. Sin embargo, la posesión del lenguaje, facultad humana por antonomasia, le hace, en el ejercicio de su discurso, depositario de todos ellos. Al margen de la humanidad, el perro se sustrae a toda una serie de condiciones, como la honra, el linaje, el prejuicio..., que, sin embargo, siempre podrán admitirse en una lectura antropomórfica: Berganza nace en un matadero, su primer amo es un jifero, rufianesco por añadidura, apodado el Romo pese a la agudeza que requiere su oficio vil, asimilable al verdugo, y que en la época constituía una actividad claramente deshonrosa.

Las críticas contra los moriscos forman parte, sin duda, de la perspectiva dramática. Con fundamento histórico inmediato, tras la expulsión acaecida en 1609, Cervantes apela aquí, una vez más, a un conflicto social y político, plenamente antropológico, nada metafísico, y que inscribe además en un intertexto literario de notorias dimensiones, las cuales conducen sin reservas al *Quijote* (II, 54). La caracterización negativa, depravada, que hace Berganza del morisco al que circunstancialmente sirve es por completo tópica, al recoger una acumulación de lugares comunes plenamente vigentes en la opinión social del vulgo en la España de principios del siglo XVII. Estas observaciones de Berganza contrastan abiertamente con las relaciones que protagonizan Sancho y el morisco Ricote en la novela mayor de Cervantes.

Por maravilla se hallará entre tantos uno que crea derechamente en la sagrada ley cristiana; todo su intento es acuñar y guardar dinero acuñado; y para conseguirle trabajan, y no comen; en entrando el real en su poder, como no sea sencillo, le condenan a cárcel perpetua y a escuridad eterna; de modo que ganando siempre y gastando nunca, llegan y amontonan la mayor cantidad de dinero que hay en España. Ellos son su hucha, su polilla, sus picazas y sus comadrejas; todo lo llegan, todo lo esconden y todo lo tragan. Considérese que ellos son muchos y que cada día ganan y esconden poco o mucho y que una calentura lenta acaba la vida como la de un tabardillo; y como van creciendo, se van aumentando los escondedores, que crecen y han de crecer en infinito, como la experiencia lo muestra. Entre ellos no hay castidad, ni entran en religión ellos, ni ellas: todos se casan, todos multiplican, porque el vivir sobriamente aumenta las causas de la generación. No los consume la guerra, ni ejercicio que demasadamente los trabaje; róbannos a pie quedo, y con los frutos de nuestras heredades, que nos revenden, se hacen ricos. No tienen criados, porque todos lo

²⁶ Como los moriscos, los gitanos son grupos sociales que en la España del Siglo de Oro están sujetos a fobia, aislamiento y deseo de supresión. Tras la sublevación acaecida en Granada en 1568-1570 el estado español asume la decisión de desterrarlos en 1609. Sobre estos aspectos, así como sobre comediantes y dementes, volvemos más adelante.

son de sí mismos; no gastan con sus hijos en los estudios, porque su ciencia no es otra que la del robarlos. De los doce hijos de Jacob que he oído decir que entraron en Egipto, cuando los sacó Moisés de aquel cautiverio, salieron seiscientos mil varones, sin niños y mujeres; de aquí se podrá inferir lo que multiplicarán las éstos, que, sin comparación, son en mayor número. (610-611)

Los reproches de Berganza son atribuciones colectivas, tópicas, y francamente superficiales. No ilustra el can ejemplo concreto alguno. No hay aquí referencias a morisco concreto. Se censura un género, no un personaje. Esta crítica expone más una opinión común que una experiencia particular; un eco, antes que una afirmación. Dudo que Cervantes piense realmente lo que Berganza afirma con tanta generalidad. Sólo es coherente una lectura capaz de descubrir la ironía que se encierra en tales palabras. Canavaggio, en este sentido, escribe:

La diatriba antimorisca que pronuncia Berganza, en *El coloquio de los perros*, es por sí sola una obra maestra de ironía: suponiendo que resuma las quejas de los cristianos viejos frente a una minoría activa y prolífica, expresa una visión de las cosas harto más compleja que el discurso oficial, basado en una argumentación exclusivamente religiosa. Detalle revelador: esa “morisca canalla” a la que vitupera Berganza se encarna en el hortelano andaluz que la ha recogido generosamente. (Canavaggio 328)

No hay que olvidar que, en la misma narración del *Coloquio*, Cervantes, también por boca de Berganza, advierte que los “comisarios,” o comisionados encargados de ejecutar las requisitorias, es decir, responsables de confiscar determinados bienes en calidad de impuestos, son los que “destruyen la república,” a causa de la corrupción que con frecuencia envuelve este trabajo. Y el propio Cervantes había sido comisario de abastos para la Armada Invencible. Berganza se hace aquí eco de una de las opiniones más comunes de la España aurisecular, sumida en la contradicción de ser un imperio emporófono, como estado que explota económicamente un continente colonizado y cuyos ciudadanos metropolitanos desprecian el dinero, si son nobles, o simplemente carecen de él, porque viven como parias o rufianes.

Algo muy semejante cabe decir de la crítica y desprecio que muestra Berganza hacia los titiriteros, actores, cómicos, charlatanes, danzantes, y gentes de teatro en general. El lector de las *Novelas ejemplares* recuerda la acidez crítica que igualmente les profesaba en la perturbación de su locura el licenciado Vidriera, y que contrasta con rotundidad con el elogio que les brinda don Quijote incluso después de ser apaleado por los actores que iban a representar el auto de *Las cortes de la muerte* (*Quijote*, II, 12):

... la misma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en tu gracia, y por el mismo consiguiente a los que las representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana.

Berganza reprueba en estos términos la vida de los comediantes para la que don Quijote pide respeto:

Triunfaba mi amo con la mucha ganancia, y sustentaba seis camaradas como unos reyes. La codicia y la envidia despertó en los rufianes voluntad de hurtarme, y andaban buscando ocasión para ello; que esto del ganar de comer holgando tiene muchos aficionados y golosos; por esto hay tantos titereros en España, tantos que muestran retablos, tantos que venden alfileres y coplas, que todo su caudal, aunque le vendiesen todo, no llega a poderse sustentar un día; y con esto los unos y los otros no salen de los bodegones y tabernas en todo el año; por do me doy a entender que de otra parte que de la de sus oficios sale la

corriente de sus borracheras. Toda esta gente es vagamunda, inútil y sin provecho, esponjas del vino y gorgojos del pan. (586)

Berganza asume el discurso conservador de los moralistas de su tiempo, con los que igualmente se identifica el licenciado Vidriera, pero no don Quijote. Por la historia que cuenta Berganza, deducimos que acompaña a una compañía teatral de actores profesionales. Ha de tenerse en cuenta que el teatro de la época de Cervantes comprendía al menos tres ámbitos principales de representación, relacionados entre sí, por autores, actores y público, pero diferentes por su temática y repertorio, por el emplazamiento o espacio teatral en que tenía lugar la representación, y por el modo en que se disponía la asistencia y atención del público. Nos estamos refiriendo a tres modalidades diferentes de representación teatral en la España aurisecular, a las cuales las compañías profesionales debían adaptarse plenamente: el teatro popular en los corrales de comedias, el teatro cortesano en los palacios e instituciones reales, y el teatro religioso durante el día y la octava de la fiesta de Corpus, con la interpretación de los autos sacramentales. El Corral, la Corte y el Corpus representaban los tres puntos cardinales de las representaciones dramáticas del siglo XVII, decisivos e inexcusables para cualquier compañía profesional de actores. Paralelamente, las representaciones no se limitaban simplemente a una comedia, un entremés o un auto sacramental, sino que constituían un proceso más complejo de puestas en escena, en la que estaban implicadas numerosas actividades, como la música, el entremés, el baile, la mascarada o la farsa, y no sólo teatrales, sino también sociales y populares, como las ceremonias o fiestas cortesanas, y los rituales y prácticas religiosos. La labor de las compañías teatrales estaba con frecuencia estrechamente relacionada con la actividad económica de los hospitales, instituciones a las que iban destinados, en concepto de subvención, buena parte de los ingresos percibidos. Este hecho influyó decisivamente en que algunas compañías pudieran incluir entre sus miembros a las mujeres, con los mismos derechos que los hombres. De este modo, las compañías de teatro del Siglo de Oro español están constituidas por un grupo de personas que trabajan como actores profesionales de acuerdo con un modelo que se mantuvo estable a lo largo del siglo XVII. A la acritud con que el perro trata a los actores sigue la burla desde la que se nos cuenta la vida ilusa e infeliz del dramaturgo, burla que lo es sobre todo contra cierta clase de comedias basadas en el aparato y vestuario. La ridiculización de los autores mediocres de comedias, o poetas de comedias, como se denominaban en la época, era frecuente en los Siglos de Oro. Éste es un episodio más, muy sarcástico, contra ese tipo de personajes, sin ahorro de mordacidad respecto a la pedantería literaria y al rigor de la preceptiva (vid. esp. 612-616).

Otra cuestión esencial en la crítica de la literatura cervantina es la relativa a la farsa del idealismo religioso. No deja de ser digno de observación el hecho de que la novela más crítica de Cervantes no contenga explícitamente apenas ninguna reflexión crítica sobre la religión. Con todo, las agresiones verbales contra los moriscos y los elogios repentinos a la Compañía de Jesús, junto con la desmitificación de la magia, como metonimia supersticiosa de todo poder trascendente, objetivada en la retórica bruja que se nos presenta bajo la apariencia de la vieja Camacha, constituyen las únicas referencias discursivas que pueden ser objeto de la farsa del idealismo religioso subyacente en la novelita.

Debe advertirse, contra la Compañía de Jesús, la fuerte ironía que alcanza el relato en las págs. 563-564, cuando califica a los jesuitas de “repúblicos del mundo,” esto es, “hombres que tratan del bien común” (Covarrubias, 1611). J. Canavaggio, cuando en la biografía de Cervantes se refiere a “la célebre página de *El coloquio de los perros* en que Berganza, al servicio de un negociante sevillano evoca la enseñanza dispensada a

sus hijos por los padres de la Compañía,” escribe: “Este vibrante elogio de su pedagogía, cargado durante mucho tiempo a su crédito, tal vez no sea, en realidad, más que la imagen inversa de una denuncia feroz de los compromisos mundanos de la Orden. Así, es, al menos, como ha sido interpretado a la luz del proceso instruido contra los hijos de San Ignacio por uno de sus correligionarios: el gran historiador Mariana, uno de los jesuitas más lúcidos de la época de Felipe II” (Canavaggio 70). He aquí el texto cervantino:

Berganza: No sé qué tiene la virtud, que, con alcanzárseme a mí tan poco o nada della, luego recibí gusto de ver el amor, el término, la solicitud y la industria con que aquellos benditos padres y maestros enseñaban a aquellos niños, enderezando las tiernas varas de su juventud, porque no torciesen ni tomasen mal siniestro en el camino de la virtud, que juntamente con las letras les mostraban. Consideraba cómo los reñían con suavidad, los castigaban con misericordia, los animaban con ejemplos, los incitaban con premios y los sobrellevaban con cordura, y, finalmente, cómo les pintaban la fealdad y horror de los vicios, y les dibujaban la hermosura de las virtudes, para que, aborrecidos ellos y amadas ellas, consiguiesen el fin para que fueron criados.

Cipión: Muy bien dices, Berganza, porque yo he oído decir desa bendita gente que para repúblicos del mundo no los hay tan prudentes en todo él, y para guidores y adalides del camino del cielo, pocos les llegan. Son espejos donde se mira la honestidad, la católica doctrina, la singular prudencia, y, finalmente, la humildad profunda, basa sobre quien se levanta todo el edificio de la bienaventuranza. (563-564)

Molho considera igualmente que este elogio de Berganza a los jesuitas contiene una crítica intensa y subrepticia.

El homenaje a las virtudes políticas de los padres jesuitas suena sospechosos. Si es vocación de la Compañía, en efecto, darle a quien viva en el siglo el beneficio de la religión, no se sigue de ello en absoluto que deba sobresalir en los negocios del mundo. La misma palabra *mundo*, según se lea con perspectiva seglar o religiosa, se puede entender de dos maneras. Dentro del pensamiento eclesiástico, mundo y religión son cosas contrarias. Se sabe que el catecismo español enseñaba (y tal vez siga enseñando) que *los enemigos del alma son tres: Demonio, mundo y carne*. Parece por lo menos difícil ensalzar como virtud, entre clérigos que por su profesión han renunciado al mundo, una incomparable capacidad “política,” en un dominio que no puede ser el suyo y que, además, la *Doctrina cristiana* denuncia como dominio de un enemigo del alma. (Molho 1970/2005, 249)

Del mismo modo, el atributo de humildad que se menciona al final del elogio resulta inquietante. La humildad se presenta aquí no como una finalidad de la vida virtuosa, sino como un recurso práctico del *nec otium*, muy útil para superar dificultades y obstáculos en cualquier proyecto ambicioso. Se trata realmente de una adulteración de la humildad. No es una anulación del individuo en el seno del grupo, tal como exige la doctrina cristiana, sino un fingimiento, una disimulación de la ambición personal puesta al servicio de la compañía —es decir, de un gremio con ribetes de belicosidad—, una hipocresía sofisticada y eficazmente operativa.

Por otro lado, el episodio de los cuatro enfermos encerrados en el hospital, el poeta, el alquimista, el matemático y el arbitrista, que sin duda hace pensar en el entremés de *El hospital de los podridos*, atribuido a Cervantes en diferentes ocasiones, puede también considerarse desde una perspectiva religiosa.

Cabe señalar en este contexto que *El hospital de los podridos* es uno de los entremeses cuyo estilo, temática y tratamiento resultan más afines a la literatura cervantina. De cualquier modo, mientras no haya pruebas positivas que lo acrediten, tal atribución no será sino una conjetura inspirada en afinidades formales y semánticas. Y tampoco hay que negar que la referencia, en este entremés, de arquetipos como los calvos, narigudos, miopes, zurdos, sastres, zapateros, etc., hacen pensar en la literatura quevedesca, del mismo modo que la aversión hacia los médicos, igualmente presente en *El hospital de los podridos*, puede conducirnos hacia el teatro molieresco, sin que todo ello suponga la automática atribución de esta pieza a Quevedo, y mucho menos a Molière. Entre los autores que más recientemente, y con razones bien explicadas, han reiterado la atribución cervantina, debe destacarse a Pérez de León (2005), en su monografía sobre los entremeses de Cervantes. Vicente Pérez de León considera a lo largo de este libro que el entremés titulado “*El hospital de los podridos* es también de paternidad cervantina” (17). En este sentido, señala una serie de concomitancias, entre este entremés y otros de segura autoría, como *El juez de los divorcios*, “que acercan *El hospital de los podridos* a su paternidad cervantina” (124): se presenta el arbitrio en el título mismo del entremés, el humor se basa en el contraste de opiniones expuestas por figuras que representan a la autoridad y a los examinados, el uso de una metáfora sobre los relojes para designar el concierto o desconcierto del discurso de los personajes, las alusiones contra los poetas de la corte, etc.: “En resumen, estamos ante un entremés que pertenece, junto a *El juez de los divorcios* o *La elección de los alcaldes de Daganzo* a un grupo de ficciones que se agrupan en torno a un problema social planteado por una serie de personajes examinados que se intenta resolver mediante su interacción con unos examinadores. El diálogo planteado en *El hospital de los podridos* entre ambos grupos de personajes supera con creces el fondo de los conflictos planteados ante el juez de los divorcios, acercándose por su calidad e ingenio al diálogo de Tomás Rodaja con sus conciudadanos después de tomar el membrillo mágico en *El Licenciado Vidriera*. El irónico final, que incluye a los propios examinadores entre los podridos, es una vuelta de tuerca más a la reflexión sobre las figuras de autoridad, tales como Trampagos, Monipodio, el juez de los divorcios o Sancho en su ínsula, que parecen ser recurrentes en diferentes obras de Cervantes. El hecho de que en *El hospital de los podridos* se utilice como idea central el tópico de la enfermedad psíquica, unido al diálogo establecido entre personajes supuestamente afectados por la plaga del pudrimiento, concuerda con la obsesión cervantina por el tema de la pérdida de la razón, explorado en diversos planteamientos que demuestran las dificultades de convivencia asociadas a este problema social [...]. *El hospital de los podridos* es, en definitiva, un entremés en el que se reflexiona sobre un problema social en forma de arbitrio de imposible resolución en el que hay dos alusiones a los poetas, además de una expresión calcada de otras cervantinas, que cuenta con una canción final ejemplarizante, y en el que se plantea un esquema de examen sin resolución final demasiado similar a *El juez de los divorcios* para no poder, al menos, sospechar su paternidad cervantina” (Pérez de León, 2005, 128-129).

Debe advertirse, en primer lugar, que en ningún momento de la novela se dice que ninguno de estos cuatro personajes esté loco. El saber de estas figuras es un saber explícitamente secular y laico, como lo es la poesía, la química, la matemática y la economía. Ninguna de estas ciencias tiene como objeto, ni como deseo, a un dios. Entre los teólogos no hay locos, sino herejes. Todo lo que en la España aurisecular no apuntara o confirmara un saber teológico ortodoxo era objeto de inquisición. Las ideas que se desarrollaban en el terreno de las ciencias categoriales (matemáticas, biológicas, poéticas...) o de las ciencias tecnológicas (políticas, industriales, económicas...) estaban

bajo sospecha²⁷. Estos supuestos dementes exhiben proyectos, ideas, planes de estado, todos desde la perspectiva de una tara social irremediable. Permanecen socialmente aislados porque su entendimiento se ha extraviado por caminos en los que no reside el saber que conduce a Dios. Pues viven sin Él, queden ellos y su discurso condenados a la locura, ajena ahora a toda luminosidad racional, e incluso a toda simpatía. Del bufón sólo queda aquí lo grotesco, y del sabio, la esterilidad de haberlo sido acaso.

Hay en las novelas de Cervantes una desmitificación de lo trascendente a través de una naturalización de la experiencia individual. La realidad se examina, se reflexiona sobre ella, a través de la experiencia humana del sujeto individual, en su relación con los demás, en la cotidianidad de su vida social y profesional, en su visión particular del mundo, en la vivencia de hechos y sucesos concretos, específicos. La novela cede la voz, las voces, a una realidad humana y vital que la epopeya, la fábula poética, y sobre todo el teatro clásico, no habían tenido en cuenta. Grecia había creado una magnífica cultura consagrada a la naturaleza del *ser*, ese *ser* que, o bien es Materia, o bien no existe. La preceptiva renacentista, pretendidamente moderna, se propuso sistematizar aquel legado cultural como un *deber ser*, es decir, como una organización material del mundo que debía responder a una preceptiva. Quedó así configurada una normativa, tanto más artificial cuanto más verdadera. La literatura cervantina dota ante todo al *ser*, esto es, a la materialidad del ser humano, de una *conciencia de ser*, de una conciencia propia aunque insegura, y siempre poseída de numerosos atributos: voluntad, lenguaje, razón, identidad, ansiedad, deseo, libertad..., reacción, en última instancia, ante todo cuanto proceda de un *deber ser* ajeno al individuo y a sus materiales antropológicos. El personaje tradicional interpretaba su papel en el mundo en la medida en que su acción justifica la legalidad de un orden moral trascendente y ajeno. Dante ofrece en este sentido los más altos logros estéticos. Estos personajes aún los encontramos en el teatro lopesco y, sobre todo, en el calderoniano. Nada de eso hay en Cervantes, en Shakespeare, en Molière... Los personajes de estos autores afirman que la experiencia individual puede conducirse, mediante conclusiones lógicas, hacia formas de conducta que se justifican por sí mismas, al margen de todo imperativo moral, públicamente codificado o metafísicamente revelado. La libertad de creación, y de interpretación, es uno de los atributos distintivos de la ficción y sus formas de discurso. La modernidad se ha servido conscientemente de este recurso estético como un instrumento decisivo en el ejercicio de la expresión laica de la moral humana. Esta cultura secular y moderna debe a Cervantes contribuciones decisivas. Nunca han sido tan actuales.

²⁷ En el marco de la teoría del cierre categorial (Bueno 1992), entendemos aquí por ciencia el conocimiento racional basado en la interpretación causal, objetiva y sistemática de la materia. Una disciplina como la Teología no puede ser una ciencia jamás, ya que su objeto de conocimiento no existe. Que se sepa, ningún dios posee verdad ni realidad material. La Teología es un modo de saber acrítico — junto con las Pseudo-ciencias, las Ideologías y las Tecnologías—, característico de las sociedades civilizadas en que se han desarrollado las *religiones terciarias* (Bueno 1985), es decir, aquellas que debido al impacto de los saberes críticos y racionales han tenido que enfrentarse a las exigencias de los conocimientos científicos y filosóficos, y de este modo se han articulado como una teoría o una doctrina, para mantenerse, sofisticadamente, a la altura de los tiempos. La Teología es la Sofística desde la que se expresan, comunican e interpretan, las *religiones terciarias* —Cristianismo, Islamismo, Judaísmo y Budismo—, cuyo monoteísmo no deja de ser, irónicamente, en manos del racionalismo, una suerte de politeísmo posmoderno.

Obras citadas

- Cervantes Saavedra, Miguel de. F. Rico *et al.* eds. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Crítica, 1998.
- . Jorge García López ed. y Javier Blasco estudio preliminar. *Novelas ejemplares*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Álvarez Martínez, José Luis. *La estructura cíclica de El Coloquio de los perros de Cervantes*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1994.
- Blasco, Javier. "Estudio preliminar." Miguel de Cervantes. *Novelas ejemplares*. Barcelona: Crítica, Jorge García López ed. 2001.
- Blecua, Alberto. "Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación española de *Baldus* (Sevilla, 1542)." *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Barcelona* 35 (1971-1972): 145-239.
- Bueno, Gustavo. *Ensayos materialistas*. Madrid: Taurus, 1972.
- . *La metafísica presocrática*. Oviedo: Pentalfa, 1974.
- . "Sobre el concepto de *espacio antropológico*." *El Basilisco* 5 (1978): 57-69. [Reed. *El sentido de la vida. Seis lecturas de filosofía moral*. Oviedo: Pentalfa, 1996 (89-114)].
- . *El animal divino. Ensayo de una filosofía materialista de la religión*. Oviedo: Pentalfa, 1985 (1996).
- . *Materia*. Oviedo: Pentalfa, 1990.
- . Presentación y apéndices de Pedro Santana. *Primer ensayo sobre las categorías de las 'Ciencias Políticas.'* Logroño: Cultural Rioja (Biblioteca Riojana 1), 1990. [<http://www.fgbueno.es/gbm/gb91ccp.htm> (12.08.2010)].
- . *Teoría del cierre categorial*. Oviedo: Pentalfa, 1992. 5 vols.
- . *¿Qué es la filosofía? El lugar de la filosofía en la educación*. Oviedo: Pentalfa, 1995a.
- . "Principios de una teoría filosófico política materialista." *Anuario Hispano Cubano de Filosofía* 1 (1995b). [<http://www.filosofia.org/mon/cub/dt001.htm> (15.02.2006)].
- . "Confrontación de doce tesis características del sistema del Idealismo trascendental con las correspondientes tesis del Materialismo filosófico." *El Basilisco* 35 (2ª época) (2004): 3-40. [<http://www.filosofia.org/rev/bas/bas23501.htm>].
- Burke, James F. *Vision, the Gaze and the Function of the Senses in Celestina*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000.
- Canavaggio, Jean. *Cervantes*. Madrid: Espasa Calpe, 2003 (1986).
- Caro Baroja, Julio. *Las brujas y su mundo*. Madrid: Revista de Occidente, 1961. [Reed. Madrid: Alianza, 1973].
- Covarrubias, Sebastián de. Martín de Riquer ed. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Alta Fulla, 1987.
- Deyermond, Alan. "Hilado - Cordón - Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*." *Celestinesca* 1.1 (1977): 6-12.
- . "Motivación sencilla y motivación doble en *La Celestina*." *Ínsula* 633 (1999): 13-15.
- Di Pinto, Elena. "Cervantes y el hampa: paseo por la lengua de los bajos fondos." *Culturas Populares. Revista Electrónica* 2 (2006). [<http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/dipinto.htm> (18 agosto 2007)].
- El Saffar, Ruth. *Novel to Romance: A Study of Cervantes'* *Novelas ejemplares*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.
- . *Cervantes: El casamiento engañoso and El coloquio de los perros*. London: Grant & Cutler, 1976.

- Feyerabend, Paul K. *Realism, Rationalism and Scientific Method*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1981.
- Finch, Patricia S. "Rojas' Celestina and Cervantes' Cañizares." *Cervantes* 9.1 (1989): 55-62.
- Forcione, Alban K. *Cervantes and the Mystery of Lawlessness: A Study of El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*. Princeton: Princeton UP, 1984.
- Guillén, Claudio. "Desde la incertidumbre. Montaigne, Shakespeare, Cervantes." *Rassegna Iberistica* 82 (2005): 87-102.
- Harrison, Stephen. "Magic in the Spanish Golden Age: Cervantes's Second Thoughts." *Renaissance and Reformation* 4 (1980): 47-64.
- Huerga, Álvaro. "El proceso inquisitorial contra la Camacha." En Manuel Criado de Val ed. *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: EDI, 1981. 453-462.
- Hutchinson, Steven. "Las brujas de Cervantes y la noción de comunidad femenina." *Cervantes* 12.2 (1992): 127-136.
- Jarocka, M. L. *'El coloquio de los perros' a nueva luz*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- Kuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: UP, 1972. [A. Contín trad. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: FCE, 1994].
- Maestro, Jesús G. *El personaje nihilista. La Celestina y el teatro europeo*. Frankfurt · Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2001..
- . *La Academia contra Babel. Postulados fundamentales del materialismo filosófico como teoría literaria contemporánea*. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006a. [Nicole Holzenthal, Diddan Pawlyn & Laura Torrado Mariñas trads. *The Academy versus Babel. Fundamental Principles of Philosophical Materialism as Contemporary Literary Theory*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008].
- . *El concepto de ficción en la literatura. (Desde el Materialismo Filosófico como teoría literaria contemporánea)*. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006b.
- . *Las ascuas del Imperio. Crítica de las Novelas ejemplares de Cervantes desde el materialismo filosófico*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007a.
- . *Los venenos de la literatura. Idea y Concepto de la Literatura desde el Materialismo Filosófico*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007b. [Reed. *¿Qué es la literatura? Y cómo se interpreta desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2009].
- . *Los materiales literarios. La reconstrucción de la Literatura tras la esterilidad de la "teoría literaria" posmoderna*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007c.
- . *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008.
- . *Crítica de los géneros literarios en el Quijote. Idea y concepto de "género" en la investigación literaria*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2009a.
- . *¿Qué es la literatura? Y cómo se interpreta desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2009b.
- . *Genealogía de la Literatura. De los orígenes de la Literatura, construcción histórica y categorial, y destrucción posmoderna, de los materiales literarios*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2012.
- Molho, Maurice. *Romans picaresques espagnols*. Paris: Gallimard, 1968. [Augusto Gálvez-Cañero trad. *Introducción al pensamiento picaresco*. Madrid: Anaya, 1972].
- . "Remarques sur le Mariage trompeur et Colloque des chiens." En M. Molho ed. *Cervantes. Le mariage trompeur et Colloque des chiens*. Paris: Aubier-Flammarion,

1970. 15-95. [Reed. "Observaciones sobre *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*." *De Cervantes*. Paris: Editions Hispaniques, 2005. 233- 305].
- . "El sagaz perturbador del género humano: Brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas." *Cervantes* 12.2 (1992): 21-32.
- . *De Cervantes*. Paris: Editions Hispaniques, 2005.
- Navarro Durán, Rosa. *Alfonso de Valdés, autor del Lazarillo de Tormes*. Madrid: Gredos, 2003.
- . "Suplico a vuestra merced..." *Invitación a la lectura del Lazarillo de Tormes*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008.
- Oliver, Antonio. "La filosofía cínica y *El coloquio de los perros*." *Anales Cervantinos* 3 (1953): 293-307.
- Ortega Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza, 1925 [1983].
- . *La rebelión de las masas*. Madrid: Orbis, 1930 [1983].
- Pérez de León, Vicente. *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Platón. María Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos & Néstor Luis Cordero trads. *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. Madrid: Gredos, 1992.
- Riley, Edward C. "Cervantes and the Cynics (*El licenciado vidriera* and *El coloquio de los perros*)." *Bulletin of Hispanic Society* 53 (1976): 189-199. [Reed. en Mari Carmen Llerena trad. "Cervantes y los cínicos (*El licenciado vidriera* y *El coloquio de los perros*)." *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Barcelona: Crítica, 2001. 209-238].
- . "La profecía de la bruja (*El coloquio de los perros*)." en J.M. Casasayas ed. *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1990. 83-94.
- . "Cervantes, Freud, and Psychoanalytic Narrative Theory." *Modern Language Review*, 88 (1993): 1-14. [Reed. en Mari Carmen Llerena trad. "Cervantes, Freud y la teoría narrativa psicoanalítica." *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Barcelona: Crítica, 2001. 255-276].
- . "Una cuestión de género." En Mari Carmen Llerena trad. *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Barcelona: Crítica, 2001. 185-202.
- Russell, Peter E. "La magia como tema integral de *La Celestina*." *Studia Philologica Homenaje a Dámaso Alonso* 3 (1963): 337-354. [Reed. *Temas de La Celestina y otros estudios*. Barcelona, Ariel, 1978. 241-276].
- Severin, Dorothy S. *Witchcraft in Celestina*. London: Queen Mary and Westfield, 1997.²
- Torrente Ballester, Gonzalo. *El Quijote como juego*. Madrid: Guadarrama, 1975. [Reed. *El Quijote como juego y otros ensayos críticos*. Barcelona : Destino, 1984].
- Vargas Llosa, Mario. *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara, 2012.
- Vian Herrero, Ana. "El pensamiento mágico en *Celestina*, instrumento de lid o contienda." *Celestinesca* 14.2 (1990): 41-91.
- Woodward, L. J. "El casamiento engañoso y *El coloquio de los perros*." *Bulletin of Hispanic Studies* 36 (1959): 80-87.
- Zappala, M. "Cervantes and Lucian." *Symposium* 33 (1979): 65-82.
- Zimic, Stanislav. "El casamiento engañoso y *Coloquio de los perros*." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 60 (1994): 55-125.