

LA FINA SONRISA CERVANTINA

Ana M. Dotras

El discurso literario, en oposición al discurso científico-racional de sentido unívoco, se caracteriza por su plurisignificación. Si a esta característica le sumamos la esencial ambigüedad de la principal obra cervantina, podemos concluir que el predominio de lo connotativo en el *Quijote* hace de esta obra un texto complejo de difícil desentrañamiento racional. En su labor interpretativa, la crítica ha señalado el carácter esencial de esta obra por medio de diversas calificaciones: la ambigüedad, el equívoco, la paradoja, la ambivalencia, el perspectivismo, entre otras. Fue Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del Quijote* el primero en reivindicar para el *Quijote* una profundidad que tanto la crítica dieciochesca como la decimonónica le habían negado, oscureciendo así los intentos románticos de ensalzamiento de la misma. «El *Quijote* es un equívoco» (47) afirma Ortega y Gasset cuestionando las interpretaciones anteriores de la obra y señalando, de esta manera, el aspecto esencial de la misma, su carácter ambiguo. Con esta aseveración, Ortega inicia un cambio de orientación en la crítica, que comienza a aceptar el tener entre manos un texto complejo y escurridizo, que dificulta, si no impide, que el erudito o crítico llegue a conclusiones ciertas.

Todos los términos usados, ya sea ambigüedad, perspectivismo equívoco o paradoja, se relacionan directamente con la ironía que es una, si no la principal, estrategia retórica para la construcción del *Quijote*.

La ironía, que nunca se reduce a ser una mera y fina burla disimulada, y que implica la inserción de la subjetividad dentro del orden de la objetividad, se presenta en la principal obra cervantina también dentro de la instancia paródica de la misma, aunque no se limita a ser un recurso paródico. Se entiende la parodia en el *Quijote* no como la imitación burlesca de los libros de caballerías sino como la combinación de crítica y creación que implica una postura ambivalente del parodista hacia lo parodiado, de crítica burlesca

pero también de secreta admiración.¹ Sin embargo, aunque ya no se interprete el *Quijote* como una mera parodia de los libros de caballerías, incluso aunque se adapte a una nueva acepción de la misma, el lector percibe un tono de burla a lo largo de toda la novela. Cabría entonces preguntarse las mismas cuestiones que se planteó Ortega y Gasset tras afirmar que el *Quijote* era un equívoco: «¿Se burla Cervantes? ¿Y de qué se burla? [...] ¿De qué se burlaba aquel pobre alcablero desde el fondo de una cárcel? ¿Y qué cosa es burlarse? ¿Es burla forzosamente una negación?» (*Meditaciones del Quijote*, p. 71).

Las víctimas más importantes de la principal voz narrativa en la obra, claramente irónica, son las figuras centrales, don Quijote y Sancho. Por otra parte, en el *Quijote*, de principio a fin, encontramos diferentes manifestaciones de la ironía, ya se presente ésta bien de una forma más directa, o bien más sutil: desde la mera ironía verbal de carácter denotativo que implica la inversión semántica de enunciados, la ironía verbal connotativa y de tono, más alusiva y sutil, que se detecta en el fingido tono elevado, en los calificativos, en el orden de las palabras, en definitiva, en la peculiar entonación del

1. En el *Diccionario de la Real Academia* viene definida como «imitación burlesca, las más de las veces en verso, de una obra seria de literatura». Otras definiciones destacan el aspecto cómico de esa imitación: «obra que transforma irónicamente un texto anterior mofándose de éste mediante todo tipo de efectos cómicos» (Patrice Pavís, *Diccionario de teatro*, Barcelona, Paidós, 1980, p. 348). Una última definición en sentido amplio señala que la parodia se produce cuando «la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo se hace de forma irónica, para poner de relieve su alejamiento del modelo y su volteo crítico» (Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986, p. 311).

En el *Quijote* hay un efecto cómico en las situaciones que protagoniza don Quijote en su emulación de los caballeros andantes. Sin embargo, en la incorporación intertextual de las convenciones de los libros de caballerías no todo es burla, sino que, como bien ha afirmado Forcione, existe un componente de admiración hacia estos libros. Alban K. Forcione, en su obra *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»* (Nueva Jersey, Princeton University Press, 1970), realiza un análisis de la función de las ideas literarias en la obra de Cervantes. De su análisis extrae la conclusión de que la crítica de los libros de caballerías se centra principalmente en las cuestiones de inverosimilitud y falta de unidad, del desorden estructural de estos libros que violan constantemente las normas de la ficción y no en los valores medievales que los libros de caballerías sostienen. De ahí que las objeciones sean principalmente formales y que, bajo esa exigencia de una mayor calidad literaria, se esconda la admiración hacia esos libros por la variedad de los asuntos, la inclusión de lo maravilloso y el entretenimiento que su lectura supone. Esto se adecua a la ambivalencia que, según Margaret Rose, existe en la actitud del parodista en relación al objeto parodiado. Esta ambivalencia se observa en la segunda de las dos teorías sobre la naturaleza de esa actitud: «The first maintains that the imitation by the parodist of his chosen text has the purpose of mocking it, and that his motivation in parodying it is contempt. The second holds that the parodist imitates a text in order to write in the style of that text, and is motivated by sympathy with text. The first view sees parody as an unambivalent form of comic imitation, while the second acknowledges that the parodist has both a critical and an admiring attitude to his "target" or "model"» (*Parody/Metafiction*, Londres, Croom Helm, 1978, p. 28). Esta segunda teoría, que la misma Rose adopta para su estudio sobre la parodia como forma de metafiction, se aproxima al concepto de parodia moderna, aún más preciso, que Linda Hutcheon expone en sus estudios sobre este recurso literario: «The modern use of parody, though, does not seem to aim at ridicule or destruction. Parody implies a distance between the backgrounded text being parodied and the new work, a distance usually signaled by irony. But irony is more playful than ridiculing, more critical than destructive... It is the combination of "homage" and "thumbed nose" that characterizes that peculiarly modern king of parody» («Parody without ridicule: Observations on Modern Literary parody», *Canadian Review of Comparative Literature*, 5, 2 [1978], 202).

De esta forma, sin rechazar la existencia de una intención paródica en el *Quijote* se especifica la definición a la que corresponde, o sea, más como deformación o transformación lúdica que como imitación burlesca, definición que, como queda de manifiesto, difiere en alto grado de las acepciones tradicionales.

discurso, hasta la ironía de referencia, en los contrastes entre los personajes, en las situaciones en que éstos se encuentran, la ironía dramática. Otra manifestación de la ironía, más compleja y antitética, afecta también al tratamiento de diferentes temas presentes en la obra. En síntesis, el *Quijote* se ve caracterizado formal y temáticamente por un espíritu de ironía. Pero, ¿cómo se presenta la misma en la obra?

Ni disimulo socrático ni simulación aristotélica, la ironía cervantina se aproxima, como ha señalado la crítica, a la denominada ironía romántica que la interpreta como la unión de elementos antagónicos, y no como la define Solger sino Schlegel, quien considera que «por la ironía no se reduce uno de los elementos al opuesto, pero tampoco se funden los dos completamente; la ironía deja traslucir la “tensión” constante entre ellos».² La ironía, así entendida, afecta a las múltiples dicotomías presentes en el texto, desde la que enfrenta la locura y la discreción hasta la que contrapone la razón a la subjetividad, e incluso a aquellas cuestiones que se encuentran dentro de la dimensión epistemológica de la obra. El problema del conocimiento de la verdad, de la realidad objetiva, se observa en la obra principalmente en el contraste entre el ser y el parecer. Cervantes parecía considerar que, aun a sabiendas de que, de alguna forma, las apariencias participan de lo real, no son la realidad, son algo distinto a lo que anuncian. Así, las cosas no son enteramente lo que parecen. De ahí que se plantee la cuestión de si lo que ve don Quijote son molinos o gigantes, es yelmo de Mambrino o bacía de barbero. La respuesta cervantina, que no es tal, es ambigua: son molinos y son gigantes, parece decir Cervantes. No es bacía ni es yelmo, es «baciyelmo», por lo que no sólo no se desvela el enigma sino que se crea aún mayor confusión. ¿Es, pues, la ironía cervantina escéptica, y no admite ninguna verdad, o relativista, que las admite todas? Cervantes parece inclinarse hacia una postura que oscila entre el escepticismo y el relativismo, en un punto, nunca fijo, de incertidumbre. Por otra parte, el filósofo danés Kierkegaard consideraba que el verdadero ironista no quiere ser entendido; según lo cual la auténtica ironía entraña, como en el caso cervantino, la posibilidad de malinterpretación.

Globalmente considerada, la ironía cervantina en el *Quijote* no es una ironía mordaz y vituperadora sino humorística, lo cual entraña siempre cierta simpatía por su víctima y supone además un cambio en la tonalidad irrisoria que sustituye la risa burlona del reproche sarcástico por la benévola y fina sonrisa de la razón. La ironía es una estrategia sofisticada que lo cuestiona todo y que introduce en la obra el escalonamiento de la perspectiva. Por el perspectivismo no se descalifica ninguno de los polos de las numerosas antítesis presentes en el texto. De ahí la ambigüedad que supone esta vacilación dialéctica, ese intento de mediación conciliadora que mantiene la tensión entre los dos polos dicotómicos y que, en definitiva, supone una indecisión final, la ausencia de pronunciamiento en relación a los temas o cuestiones planteadas.

2. Cita tomada de José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965, p. 1.760.

Uno de los aspectos claves de la ironía es ser en sí misma una actitud ante el mundo. Es la conciencia que necesita manifestarse y que nos aleja de la inconsciencia imposibilitando el regreso a la simplicidad e ingenuidad primitivas. Pero, ante todo, la ironía supone un espíritu de distensión, de juego; es una conciencia lúdica que bromea con el mundo. Es un juego serio de sutiles alusiones que se sitúa a medio camino entre la inflexible rigidez de la seriedad y la elástica blandura del conformismo, rechazando toda solemnidad y cuyo aparente desinterés no implica ni indiferencia ni intrascendencia. En Cervantes, la ironía parece implicar una actitud vital frente al mundo por la cual éste no merece la seriedad que algunos ponen en él, pero no por desprecio del mundo sino por considerar que tal seriedad es siempre de algún modo unilateral y dogmática. Esa ironía renuncia a entregarse completamente a nada, pero sólo porque estima que ninguna cosa es en sí misma completa. En el *Quijote*, Cervantes juega a fingir no ser el autor de la obra, juega a burlarse de los libros de caballerías, juega, por medio de su narrador irónico, omnipresente y omnipotente, con los personajes y las situaciones, juega con el lector, quien intuye, más que aprehende racionalmente, la profunda seriedad que se esconde tras el juego.

La ironía es, por otra parte, uno de los rasgos distintivos de la novela moderna. En su ensayo sobre la ambigüedad de la novela, Octavio Paz comenta que «la ironía y el humor son la gran invención del espíritu moderno. Son el equivalente del conflicto trágico y por eso nuestras grandes novelas resisten la cercanía del teatro griego. La fusión de la ironía es una síntesis provisional, que impide todo desenlace efectivo. El conflicto novelístico no puede dar nacimiento a un arte trágico».³ En el *Quijote* se halla una combinación de difícil logro: de ironía humorística y de humor poético que alternan la comicidad, con frecuencia debida a lo grotesco, y el lirismo. Esta alternancia crea situaciones que desencadenan la risa para congelarla inmediatamente manteniendo, de esta forma, una tensión entre lo risible y lo trágico. La ironía humorística funciona así como antídoto ante cualquier exaltación sentimental inmunizando al lector contra la decepción, como ocurre, por ejemplo, con la muerte del hidalgo manchego relatada por el narrador con una irónica frialdad: «Entre compasiones y lágrimas entre los que allí se hallaron, dio su espíritu; quiero decir que se murió» (II, 490).⁴ El desapasionamiento distanciado con que narra este hecho es más parente que real, ya que la actitud irónica del narrador es también ambivalente y se sitúa más allá del pesimismo y del optimismo: es cruel con su víctima aunque también se manifiesta conmovido de una forma muy sutil ante su desengaño y muerte finales. La ironía, que cuestiona, como hemos visto, los valores absolutos y permanentes, se niega a ilusionarse rechazando también sentimientos totales.

La ironía supone siempre la existencia de un interlocutor, ese lector im-

3. *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 227.

4. La edición del *Quijote* utilizada es la edición crítica de Joaquín Casaldueiro, publicada en dos volúmenes por Alianza Editorial en 1984: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. La cita está tomada de esta edición.

plícito y cómplice, al que el narrador, en comunicación secreta, se revela sólo parcialmente. El autor sitúa al lector en su misma posición, distanciada y superior, y lo llama a participar en ese juego de sutiles alusiones que es la ironía. El lector, que debe completar la indeterminación del texto, encuentra dificultades al intentar comprender el nivel profundo de los enunciados, situaciones y alusiones irónicas. De ahí la peculiar incidencia de la ironía en la dimensión pragmática de la obra, o sea, de su acción sobre el lector, que provoca en éste la duda, una incertidumbre que le inquieta impidiéndole instalarse en una complacencia satisfecha, acentuando al máximo su participación activo-crítica y forzándole a tomar sus propias decisiones en relación a las cuestiones planteadas, a definirse por una opción unívoca que renuncie al equívoco.

Por último, si la función pragmática de la ironía es la emisión de un juicio crítico, ¿qué condena, qué salva la ironía cervantina? La ironía, ambivalente, ni condena ni salva a sus víctimas. «La ironía de Cervantes es, en su sentido más hondo, el silencio de Cervantes.»⁵ Cervantes no se define, y crea así una obra que genera más interrogantes que sugiere respuestas.

5. Francisco Fernández Turienzo, «La visión cervantina del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, XX (1982), 25. Para Fernández Turienzo, «la ironía es el último recurso que nos abre la intelección del *Quijote*, en su contenido y su estructura. La ironía de Cervantes es, en su sentido más hondo, el silencio de Cervantes, cuando Cervantes no se pronuncia, deja de decir la última palabra» («La visión cervantina del *Quijote*», 27). Efectivamente, la ironía, actitud lúdica, aparenta no tomarse en serio el mundo. A pesar de que la seriedad se oculta tras las bromas, la reconciliación dialéctica lograda no deja que el ironista se defina.