

David López Sandoval

Don Quijote dentro del laberinto

a Estefanía

Todo laberinto es un camino de conocimiento. Quien se introduce en él debe llevar a cabo la búsqueda de algo que se corresponde con su centro. Según Paolo Santarcangeli, el desarrollo del laberinto va íntimamente ligado al periodo en que una cultura concreta retoma o abandona *lo sagrado* como eje de sus manifestaciones artísticas. Así pues, cabría dividir los laberintos en dos tipos principales. El primero de ellos sería el laberinto univiarario –caracterizado porque su recorrido no está sujeto a encrucijadas, engaños y callejones sin salida–, que es la imagen concreta de un tránsito sagrado al que el héroe o el alma se someten esperando hallar, antes en el rito mismo que en la concreción de las diversas trampas y obstáculos a los que se enfrentará, un significado para su posterior vuelta a la vida. El laberinto univiarario obtendría así un sentido funerario donde se trataría de devolver a la luz al peregrino que, en su viaje, ha llegado hasta el centro mismo de la muerte. Se caracterizaría además por poseer ese mismo centro, imagen de la superación, pero también, y siguiendo a Mircea Eliade, de la *coniunctio* entre lo celeste y lo terrenal. Por último, sería un reflejo de aquellas épocas de la Historia en que hay un resurgir de lo sagrado –el período helénico, el Medievo y el Renacimiento son buena muestra de ello–. El segundo tipo de laberinto vendría a corresponderse con el pluriviarario. Se caracteriza, principalmente por su recorrido intrincado, repleto de callejones sin salida y donde no parece haber un esquema predeterminado ni ningún centro. Hasta el Barroco todo laberinto tiene un centro. Pero es durante esta época donde se fragua un nuevo sentimiento de lo iniciático. El laberinto deja de ser imagen del submundo para convertirse en un reflejo de la vida terrenal. El hombre, tras su nacimiento, es arrojado a él y aspira a salir con la muerte y la salvación en Dios.

Tras el advenimiento del cristianismo en Europa, y a medida que vamos entrando en el Medievo, el laberinto se hace imprescindible. Para el hombre medieval, la razón no aspira tanto a la síntesis como a la comprensión de un orden. El laberinto, prevaleciendo como un camino de iniciación, se convierte en el lugar cerrado donde todo adquiere una única perspectiva. Sin embargo

dicha iniciación acaba de perder su naturaleza de prueba. Si el tiempo conduce al ser humano hacia *la otra vida*, el mundo, imagen de la caída del hombre en el pecado, debe ser tomado como un continuo restablecimiento del paraíso perdido, del orden divino. Según el *Génesis*, el hombre fue nombrado *possesor et dominus mundi*; estos términos, que evocan un deber de protección y de ayuda mutua, serán los que caractericen al héroe prototipo de la época. El héroe sale al mundo como *restablecedor* de ese orden que ha impuesto Dios desde el principio de los tiempos; es el *homo viator* religioso: el peregrino que, o bien viaja a territorio infiel para evangelizar, bien recorre las vías que conducen hacia algún lugar sagrado como Santiago de Compostela; pero sobre todo es el *homo viator* laico: el cruzado que lucha en Tierra Santa y el caballero andante. Éste último será el arquetipo por antonomasia de la Edad Media, instaurándose, con su aparición, toda una tradición literaria que definirá la posterior reacción del Renacimiento. Su labor será la de restablecer ese orden dentro del desorden que representa el laberinto. Las hadas, los dragones, los encantadores y los enanos supondrán una lucha contra lo desmesurado con el fin de otorgar al mundo la justa medida que le ha dado la mano de Dios. Sirvan de ejemplo los laberintos de las catedrales góticas, imagen a escala reducida del camino de iniciación que el cristiano tiene que recorrer para encontrar a la divinidad. La evolución del símbolo, además, se halla en su centro. Como explica Paolo Santarcangeli: «El laberinto es el “mundus”, concebido, de conformidad con el sentido medieval-cristiano, como una especie de submundo. En la catedral de Orléansville, en el centro figura la “ecclesia”: quien llegue al centro estará salvado [...] El Minotauro en el centro es el infierno, el demonio; el laberinto es un caminar en el error, que conduce a una perdición segura, si no interviene el Cristo-Teseo¹». Las obras literarias reflejan ese sentido con todo lujo de detalles. El hombre medieval es un peregrino, su alma ha de recorrer el camino de la salvación a través de multitud de pruebas.

El laberinto aparece como *bajada a los infiernos*, pero, también, como jardín cerrado –imagen de la Virgen– donde se oculta el Amor o la verdad sobre el Amor. Se puede decir que, a partir de la Edad Media, los conceptos de jardín y de laberinto se hacen uno, pues, desde entonces, los jardines se conciben de forma *engañosa* y como imagen del peregrinaje en vida hasta alcanzar el Paraíso: «En la Edad Media [...] el jardín literario se convierte en un lugar repleto de pruebas que el héroe debe superar para alcanzar sus fines; es un lugar mágico que le permite acceder a la sabiduría, al amor, a la gloria, en suma, a la perfección. Esta idea del jardín como lugar iniciático llegará al Renacimiento, hasta Ariosto y Tasso...²». En efecto, una de las imágenes más representativas del laberinto renacentista, manierista y barroco será el jardín. Pero este laberinto, a diferencia de los de épocas anteriores, podrá, además de ser visto –en los parterres y en la disposición general de los jardines–, ser

¹ PAOLO SANTARCANGELI, *El libro de los laberintos*, Siruela, Madrid, 1997, trad. de César Palma, p. 224.

² DAVID LÓPEZ GARCÍA, *Babilonia de flores*, Editora Regional, Murcia, 1998, pp. 57-58.

presentido, pensado, pues rápidamente se llenará de símbolos y de emblemas. El laberinto renacentista es el laberinto de las ideas –de ahí que posteriormente desemboque en el mero juego intelectual y de ingenio–; en el caso del jardín: «fuentes, estatuas, flores, elementos arquitectónicos, etc., van creando una serie de significaciones que deben desentrañarse mientras se pasea por sus calles; se constituyen en una serie de elementos destinados a provocar la meditación, a instar a que nos adentremos en el saber, a llegar al centro de uno mismo y al centro del mundo³».

Pero, si el laberinto se encuentra en cualquier tipo de concepción de la realidad renacentista, con la llegada del Barroco se convertirá en razón de ser, en elemento inherente a toda percepción. La expresión artística y literaria se irá complicando poco a poco y a medida que el autor sienta, cada vez con más fuerza, el deber de reflejar de algún modo esa misma realidad. Por ello el uso de la alegoría, de los emblemas y de los símbolos será tan habitual, ya que fuerza una lectura de referencias, hace de la relación entre el objeto y el sujeto una suerte de trayecto intrincado y difícil que únicamente podrá recorrer aquél que haya sido iniciado. Esta concepción plurirreferencial llega a su extremo con la aparición del Góngora más oscuro, del Gracián más conceptista; de hecho, el sentido de *artificio* deriva de esta realidad. En la ‘Crisi Octava’ de *El Criticón*, Gracián escribe: «es el arte complemento de la naturaleza y otro segundo ser que por extremo la hermosea y aun pretende excederla en sus obras⁴». Así pues, para el mismo autor, «todo hombre sabe a tozco sin el artificio y ha menester pulirse en todo orden de perfección⁵». Por otro lado, podemos traer a colación una de las acepciones de laberinto incluida en el *Diccionario de Autoridades* de Covarrubias: «Cierta manera de compostura de versos se llama labirinto, quando de diversas partes viene a sacar sentidos que quadren⁶»; y también la empresa n.º 5, ‘Deleitando enseña’, de Saavedra Fajardo, en la que, tratándose la cuestión del aprendizaje *deleitoso* del príncipe, se observa un jardín pentagonal con estructura laberíntica; o la n.º 53, ‘Custodiunt non carpunt’, donde aparece la puerta de un jardín con semejante estructura laberíntica, custodiado por dos estatuas con la cabeza como único apéndice visible⁷. El laberinto aparece además en el escudo de armas de Antonio Pérez, valido de Felipe II, y en los escritos alquímicos de la época, donde se explican ciertos procesos de transmutación de metales mediante el mito Teseo y el Minotauro.

La literatura se convierte en laberinto desde el instante en que la palabra guarda su almendra, su centro; la difusión de los *Hieroglyphica* de Horapolo supone un espaldarazo a semejante visión. El hombre del Renacimiento y del Barroco verá, tras los idiogramas pseudo-egipcios, toda una sabiduría secreta y, lo que es más interesante, el secreto de expresar la esencia de una idea

³ DAVID LÓPEZ GARCÍA, *Babilonia de flores*, op. cit., p. 58.

⁴ BALTASAR GRACIÁN, *El Criticón*, Cátedra, Madrid, 1980, p. 171.

⁵ BALTASAR GRACIÁN, *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*, Plaza & Janés, Madrid, 1986, p. 363.

⁶ SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Alta Fulla, Barcelona, 1989, p. 746.

⁷ DIEGO DE SAAVEDRA FAJARDO, *Empresas políticas*, Planeta, Barcelona, 1988, pp. 45 y 360.

mediante una imagen⁸. El laberinto, en definitiva, se halla presente en un buen número de manifestaciones artísticas y literarias, bien sea desde un punto de vista *perceptivo*, bien desde la propia composición de la obra: «El laberinto está en la base de la comedia, en la novela bizantina y en la novela corta; es decir, en aquellos géneros donde el enredo es uno de sus constituyentes. La causalidad o el destino, los avatares de la vida misma y el comportamiento de los hombres, crean alrededor de los protagonistas un cúmulo de dificultades que parece imposible vencer; pero su esfuerzo o la grandeza del amor, logran siempre al final la victoria. Lope de Vega, Cervantes, Tirso de Molina, Calderón, Zayas, etc., aplican el esquema una y otra vez, hasta la saciedad. La [...] estructura [...] contiene en sí todos los elementos que prefiguran el laberinto; no sólo por acumulación: poesías, novelas, obras teatrales, descripciones de fiestas, chistes, disertaciones históricas, críticas, serias o jocosas, literarias, etc., sino por el propio marco que envuelve todo, que permite que los personajes vayan abriendo puertas diferentes, o tapas de cajas chinas en el interior de las mismas narraciones⁹».

La locura de don Quijote es la del laberinto. Inmerso hasta los tuétanos en la lectura, se siente impulsado a remedar la letra impresa creyéndose un personaje más; en este sentido, su locura es la misma locura del artista barroco, pero traspassa la línea de lo *razonable* intentando trasladar el arte –en este caso lo poético– a la vida real. Este punto de partida falta en *La vida es sueño*, por ejemplo. Segismundo *nace* en la cueva platónica, su locura es, en este caso, *iletrada* y, por tanto, consustancial a su carácter, reflejo, en definitiva, de lo humano. La diferencia, en este inicio, estriba en el hecho del *conocimiento* de un Creador –de un patrón que son los libros– por parte de don Quijote y de la completa ignorancia de Segismundo, degradado a los niveles del instinto. Don Quijote sabe quién es desde el principio –*Yo sé quién soy*– y su cometido en el mundo –restaurar la antigua caballería andante–; en cambio Segismundo tardará en tener la certeza de su identidad, tomando semejante revelación en un camino iniciático en el que alcanzará por fin la razón y se despojará del instinto. No obstante, hay algo que equipara sus trayectos: el laberinto, para ambos, aparece en un primer momento, como una confusión de los sentidos que hay que reparar, en el caso de Segismundo, tratando de distinguir entre vida y sueño, y, en el caso de don Quijote, entre vida y locura. Sueño y locura, por tanto, se presentan como las antítesis que se deben superar, no evitándolas o combatiéndolas, sino asumiéndolas y, en cierto modo, acatándolas. Para el hombre barroco, tanto el sueño como la locura son condiciones del ser humano, elementos en disputa con la diafanidad de la razón muy *comprensibles* e incluso justificables. Existe en esto una labor eufemística guiada por el neoplatonismo renacentista que aún sobrevive, pues

⁸ Cfr. la 'Introducción' de Jesús María González de Zárate, apud. HORAPOLO, *Hieroglyphica*, Akal, Madrid, 1991, p. 21.

⁹ DAVID LÓPEZ GARCÍA, *Babilonia de flores*, op. cit., p. 55.

se identificarán ambas disfunciones con lo que el hombre corriente considera realidad. En el caso del *Quijote* es, a nuestro entender, bastante clarificador.

En la primera parte del *Quijote*, el engaño es una superposición de dos realidades. En este sentido, no se trata del típico engaño a los ojos, sino del tema de la locura emparentado con una disfunción de la *imaginativa*. A un nivel de personajes-lector –que luego se repetirá en la segunda parte del *Quijote*–, efectivamente la regla renacentista de las analogías se rompe por vez primera augurando –quizá inaugurando– la modernidad, que distingue y separa el objeto de la palabra en sí. Sin embargo, a nivel del personaje protagonista, a nivel del loco, esta disfunción de la imaginativa actúa como eufemismo, es más, como antífrasis de esa misma locura: en algún momento de las dos salidas de don Quijote el lector actual –el lector de todas las épocas– se siente tentado por esa razón de la sinrazón y desea que, aunque sea tan solo por un desliz o por una concesión de Cervantes, las ovejas sean, efectivamente, dos ejércitos a punto de enfrentarse, o los batanes revelen un auténtico misterio –por encima del humor y de la parodia, ¿habría previsto el autor esta reacción de los lectores al retratar con tanta ternura la triste figura de su caballero?–. Con esto, la disfunción perceptiva se resuelve en una suerte de *dejà vu* que apela a la memoria y tal vez a la conciencia cultural de todos nosotros, pues nos dice: recordad que hubo un momento en que el mundo era un lugar que nos hablaba, que se dejaba leer; el hombre debía responder continuamente a las preguntas que le hacía la realidad, pero la realidad entendida como apariencia; de hecho la apariencia era un continuo interrogante. La base del Renacimiento que hace posible las armoniosas anatomías de un Botticelli o las pulidas armaduras de un Ariosto, y que entabla una discusión jamás solventada porque, tras esa época, volverá a plantearse de nuevo, debe identificarse con la eterna indagación y desvelamiento de la idea, única verdad, oculta a los sentidos. Aquí surge, además, una de las controversias más jugosas que siempre ha suscitado la dualidad platónica aplicada a la obra de Cervantes: ¿existe, en esa memoria cantada una y mil veces por Cervantes, una auténtica añoranza, o es acaso un elemento cómico más, acaso el más importante dentro de la parodia de los libros de caballería?

La añoranza en Cervantes es la clave para comprender este problema; innumerables veces se ha dicho que es un hombre que pertenece al Renacimiento, una especie de desterrado en el tiempo. Imaginemos al autor, al soldado, regresando de su cautiverio y creyendo que el mundo se ha detenido durante esos cinco años que ha permanecido preso. La realidad, en seguida, lo desmiente. Todo ha seguido su curso sin contar con él; ésta es la sensación que nos sorprende en cada recoveco del *Quijote*. El famoso discurso de la Edad de Oro así lo parece constatar; allí justifica la labor para la que ha sido elegido, pues, ¿no podemos ver en esa restauración de la orden de caballería un intento de reubicar el pasado histórico, de engañar a la memoria? Tal vez, lo que nos estén mostrando don Quijote y Cervantes con tanta derrota no es sino la materialización de esa añoranza antes aludida. Pero para que exista

añoranza, además de su objeto, debe existir también esa arma de doble filo que es la esperanza, aunque se sepa de antemano el fracaso que acarrea. Es aquí precisamente donde hallamos el auténtico sentido de la locura del primer *Quijote*: no se trata de un desequilibrio de la razón, ni siquiera de una suerte de *profetismo*, sino del simple rescate de la memoria. Así pues, locura y memoria –pero no la nemotecnia de la retórica, que, en su *praxis*, identificaba *loci e imagines*, sino la memoria entendida como un instrumento de uso personal, una potencia anímica que es al mismo tiempo reducto del conocimiento¹⁰– quedan identificadas como una vía de escape en un mundo que bien pudo presentarse ajeno al autor, tanto como si hubiese cerrado los ojos en el siglo XVI y los hubiera abierto en el extraño presente del siglo XVII. El laberinto, por ello, de esta primera parte es univariario, pues el camino del caballero andante conduce necesariamente a un centro; existe una solución, una salvación en vida empujada por la añoranza. De ahí que la presencia condicionante de los otros caballeros –los del Renacimiento– sea muy significativa aún. No es de extrañar que don Quijote adquiriera el sobrenombre de Caballero de la Triste Figura; entendiendo por *triste* melancólico, condición ésta, según la teoría de los humores, de los artistas y de los poetas, lo cual nos ofrece una nueva prueba de que esa locura no es gratuita sino que bien se puede emparentar con la búsqueda del hecho artístico, el cual, desde un punto de vista neoplatónico, nos descubre la esencia divina de las cosas. Existe un nombre mucho más actual para esa locura que se ha identificado con la memoria; una palabra que ha sido denostada durante largo tiempo y que es uno de los elementos que el *mito* –llamémoslo así– de don Quijote inaugura –al contrario de lo que se piensa– en la novela europea; esa palabra es *imaginación*.

Esto se hace más patente en la segunda parte de la obra, pues la locura de don Quijote queda reducida –sin la justificación aristotélica de la verosimilitud que, paradójicamente, afectaba a la función de la *imaginativa*– a la memoria, la cual, a su vez, se bifurca tomando dos direcciones: la primera, hacia la propia experiencia de don Quijote, y la segunda, hacia los personajes que se va encontrando a su paso. Don Quijote, *tomando ya la fe por presupuesto*, continúa creyendo que es el elegido que restablecerá la sagrada orden de caballería; pero, si bien antes han sido las obsesivas lecturas las que lo han empujado al mundo, ahora es su propia vida –completamente real, repleta de acontecimientos verificables– la que le obliga a subirse de nuevo a Rocinante. Es decir: si en la primera parte la ficción, *lo no real*, se erige, antes que motivación, justificación y meta de la realidad; ahora, en la segunda parte, diez años después, lo real –la edición de 1605– hace posible lo ficticio. Pero, ¿de qué ficción se trata? Por un lado, la del apócrifo de Avellaneda; por otro –y esto es lo que más nos debe interesar– ese gran escenario que los personajes –lectores de la primera parte y de la segunda parte apócrifa– alzan frente al

¹⁰ AURORA EGIDO, 'La memoria y el *Quijote*', en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 11.1, Indiana University, Bloomington, 1991, pp. 3-44.

protagonista, quien, curiosamente –y en la narración hay suficientes ejemplos de ello– ya no ve gigantes donde hay molinos, sino –y siguiendo con lo que sugería Unamuno– molinos donde hay gigantes. Existe un inusitado interés de los personajes-lectores en sustituir la locura del pobre don Quijote por ese engaño a los ojos que el Barroco –tan teatral, tan pictórico– ha considerado su emblema. La burla, claro está, les mueve a ello; sin embargo, hay algo más. Si, desde el punto de vista narrativo, la locura era lo que justificaba la verosimilitud de la primera parte, ahora es dicho engaño. Don Quijote ya no transforma la realidad, de hecho confrontará lo que percibe con cierto sentido común que ha acentuado en esta tercera salida. Según Ruth El Saffar, la dicotomía intelecto/imaginación de la primera parte de la obra se desmorona en la segunda junto con la oposición realidad-ficción; pero, cuidado, como ya se insinuó antes, los libros de caballería dejan de ser el referente expreso; ahora son la edición de 1605 y la continuación de Avellaneda las que el caballero debe hacer coincidir con el mundo. Como sugiere Aurora Egido, el milagro de la novela moderna se obra de repente con la publicación de esta segunda parte, pues, de repente, Cervantes rompe con la tradición inmediatamente anterior –y también la olvida–, e incluso contemporánea, que considera la narración un artefacto donde se alegoriza, donde, en definitiva, se *mimetiza* a través de una serie de reglas de la nemotecnia retórica, y transforma la memoria de su protagonista en un proceso dinamizador que continuamente va creando significados e interpretando hechos, acontecimientos y hasta elementos de la propia narración.

No obstante, esta ruptura, esta *liberación* en la construcción del personaje moderno, nos reserva una sorpresa que ahora estamos en disposición de empezar a descubrir. En efecto, olvido e imaginación, pero también creación –desligada de los parámetros retóricos estáticos del Renacimiento– y memoria, son conceptos inauguradores de la novela moderna. Sin embargo a nadie se le escapa que en la segunda parte el problema de la percepción de la realidad conserva todavía estrechos lazos con una concepción neoplatónica del mundo. Don Quijote, como ya se ha dicho, ya no transforma lo que ve, ya no interpreta y, por tanto, ya no se engaña; ahora son los demás quienes construyen el mundo. El universo de las apariencias abandona, pues, el intelecto y se traslada al exterior. El bachiller Sansón Carrasco, Sancho Panza, los Duques y tantos otros personajes con los que se va topando agrandan, con un fin premeditado u otro, el abismo que se acaba de abrir bajo los pies del hombre barroco. Podemos imaginar a Don Quijote cabalgando solo, confiado en su propósito, pero, sobre todo, liberado de una familia, de un padre que hasta el momento ha sido la tradición; podemos imaginar al caballero escarmentado y repuesto de lo que acaba de descubrir en la primera parte, esto es, que la regla de las analogías toca a su fin, que las palabras, siguiendo a Foucault, ya no *son* las cosas sino que las representan, pues, a partir de ese momento, el hombre moderno recortará una porción del mundo a estudiar y enunciará fórmulas, axiomas, modelos;

podemos imaginar, en definitiva, al caballero andante hacedor de su propia memoria, vencedor en la gran batalla por la fama, transformado en el Caballero de los Leones. Sin embargo, nada de eso es cierto; y no porque, elevándonos sobre el tema, lleguemos a la conclusión de que, al fin y al cabo, estamos hablando de una obra literaria concreta salida de un ingenio literario concreto. No, el abismo que abre Cervantes bajo los pies de sus contemporáneos y de nuestros contemporáneos deja al descubierto un vasto territorio de desolación y duda, a saber: todo, absolutamente todo, es mentira, pues el mundo sólo se puede conocer mediante su representación, y esta, a su vez, por la representación de la representación, y así hasta el infinito. La palabra mentira –y todo lo que representa– es también mentira. La modernidad, por tanto, no conlleva más realidad sino que alarga –eterniza incluso– el trayecto dentro del laberinto.

El campo de Montiel es el mejor laberinto que condiciona y *predice* el *topos* del Quijote. Recordamos el cuento de Borges, donde el rey se venga del constructor de laberintos desterrándolo al peor de todos, al más enrevesado y arduo, un laberinto donde calles, rotondas y encrucijadas desaparecen en favor de la planicie, del infinito: el desierto. El gran desafío del Barroco es el espacio, de hecho el arte se va llenando de espacio, configurando la más terrible de las paradojas: el infinito. Los mundos infinitos de Giordano Bruno –pero también el horror de Pascal– aparecen en el Quijote resumidos, desde el principio, en el toponímico *de La Mancha*. En efecto, La Mancha traza metafóricamente la perspectiva del infinito presentada en el libro dentro del libro, en la extensión del espacio en una perspectiva continua que envuelve al espectador-lector, que lo introduce en la propia creación, como una pincelada, voz o sombra más de la obra de arte. Por ello, el cosmos cervantino es más kepleriano que galileano, pues la conversión del círculo en elipse supone un descentramiento inusitado hasta el momento y, a su vez, un enloquecedor *poli-centrismo*. No es de extrañar que el laberinto renacentista deje de ser univariario, esto es, un tortuoso pero dirigido trayecto que siempre llega a un centro, a un Minotauro, y se convierta, durante el Barroco, en plurivariario, lleno de trampas, encrucijadas y callejones sin salida. La iniciación renacentista, el trayecto consciente que se impone el hombre en el mundo que lo llevará, por medio del aprendizaje en la medida del universo, a una verdad revelada en todas sus manifestaciones, se transforma con el Barroco en la línea curva de la apariencia, en el engaño del trampantojo, en el castigo perenne del que entra en el dédalo sin centro¹¹; de hecho, en el laberinto renacentista la entrada es al mismo tiempo salida, presuponiendo quizá que el iniciado, una vez dentro tiene el único y salvífico cometido de matar al

¹¹ Innumerables grabados del siglo XVII nos muestran la obsesión barroca por este descentramiento. Desde los planos de André Le Nôtre para los jardines de Versalles, pasando por los *turf-mazes* ingleses; desde el laberinto concebido como juego de enredo o como metáfora del la estrategia galante, a cierta recuperación de un esquema sagrado, simbólico, recuperado, en cierto modo, por algunos miembros de la Compañía de Jesús como Athanasius Kircher –vid., al respecto, PAOLO SANTARCANGELI, *El libro de los laberintos*, op. cit., pp. 271 y ss.

Minotauro, y que, una vez llevado a cabo, permanecerá en la almendra de la sabiduría sin necesidad de regresar, porque el retorno es la vuelta a la ignorancia; sin embargo el laberinto barroco posee una entrada y una salida porque el hombre –ya no se trata de un iniciado, sino de un hombre de carne y hueso, un individuo que busca el sentido de esa conciencia que aventuraba el sabio del Renacimiento– ha de escapar de él, ha de superar el obstáculo del propio mundo. Pero el castigo se hace belleza, cuerpo, carne, luz, y el artista, el poeta habrá de sublimar las cenizas en oro.

Aunque sea un tópico, tanto en *Las Meninas* como en el *Quijote* se contiene el mayor logro del Barroco, ese que lo acerca a la postmodernidad. En ambas obras la imagen del laberinto habrá de servirnos, nueva y paradójicamente, de guía. Ambos son el reflejo de ese proceso kerigmático que dinamiza la obra barroca e instaura el sentido del espacio infinito. Ambas proyectan ante el lector-espectador la incertidumbre que en el Barroco parece asumida porque forma parte de esa revelación última de quien sale del laberinto, pero que en la época actual nos desubica debido a que sentimos que la salvaguarda del *individuo*, de esa soledad tan cara al individuo prometeico fundado durante el Romanticismo queda amenazada. Nos referimos a lo que ya apuntaba Borges en *Magias parciales del Quijote*: ¿quién nos asegura, al leer el *Quijote* –o al contemplar *Las Meninas*, apuntamos nosotros–, que no somos un mero personaje más dentro de un libro-cuadro superior? Todo ello vendría muy al caso de la semítica concepción que retoma el Barroco del mundo como libro –o como cuadro–; tema que insiste en el hecho de considerar el arte un remedo que puede perfeccionar la Naturaleza. El concepto del libre albedrío quedaría asegurado por la idea ya apuntada de proceso que refleja la labor artística. Durante el Barroco empiezan a proliferar las obras sin asunto –los bodegones son buen ejemplo de ello–, donde se plasma, se eterniza un instante sinecdótico del paso del tiempo, del desarrollo vital. Pero, cuidado, este proceso no hace más importante la anécdota, sino que, paradójicamente, la gulliveriza para mostrarnos el significado más profundo de lo cotidiano. Es por ello que los temas mitológicos y aún los religiosos se recubren con el tapiz de lo corriente, de los rostros y las expresiones del pueblo llano. Somos, por lo tanto –y esto es lo que enerva al lector-espectador actual–, ficciones, obras de un creador que dispone en su suficiencia de ese dulce despojo de la libertad llamado libre albedrío.

No obstante, Cervantes y Velázquez van mucho más allá. En ambos, el concepto de laberinto o, si se quiere, de *topos* se estira hasta casi el infinito. Velázquez aparece en el cuadro en un momento de su creación. El retrato de la escena es como un abrigo al que se le ha dado la vuelta, pues, lejos de ofrecernos su creación, nos muestra algo más interesante: a nosotros mismos. Velázquez pinta a Velázquez pintando a quien está viendo al *primer Velázquez* pintar. El proceso, vertiginoso –y se diría que hasta angustioso– nos sugiere el círculo cusano que se expande hasta alcanzar la línea recta. Porque, ¿quién es el constructor de tal laberinto? ¿Velázquez? ¿Nosotros? Ésta es la típica

pregunta del espectador actual; duda que, insistimos, el contemporáneo al artista tenía ya resuelta de antemano: Dios. La cuestión más importante se encuentra en otro lugar, en los entresijos de ese círculo mareante que se acaba de descubrir. Si Velázquez pinta a Velázquez pintando al espectador de su obra, ésta se convierte, no ya solo en un objeto de arte, en un lienzo enmarcado de una determinada época, sino en la Obra por excelencia, en Vida, en materia inestable que, como en el proceso alquímico, se fija y se sublima. Lo inquietante de este desvelo es llegar a la conclusión, ahora sí, de que, si el arte –en este caso *Las Meninas*– puede remedar, copiar la labor de Dios o de la Naturaleza, no ya solo en el resultado –esto es obvio en cualquier Historia del Arte que abarque y explique el Barroco– sino en el proceso, en la gestación y en el desarrollo, la vida fuera del cuadro se presenta ante el ser humano en un cuadro que es a su vez una ventana dentro de otro cuadro y así hasta el infinito. El Barroco oculta el producto porque forma parte del juego del creador que remeda el gran juego del mundo: la salida del laberinto supone, por tanto, la llegada a la conciencia plena, pero, a diferencia del místico, a través del otro, no del uno mismo. Velázquez retrata a Velázquez retratando al espectador; la obra refleja la obra que somos nosotros. Con el Barroco, el proceso se hace *kerigma* ya que, recordemos, no hay un centro en el laberinto. El mundo es trámite y, por ende, juego: el infinito es juego y el horror queda mitigado al conocer sus reglas, aunque en el alma del Barroco siempre quede el rescoldo de esa imposibilidad de conocer el objeto porque la misma observación lo condiciona y lo transmuta.

Cervantes, por su parte, nos propone lo mismo. Los anales de La Mancha recogen la historia de un caballero andante que un tal Cide Hamete Benengeli traducirá al árabe y que, a su vez, será ampliada por Cervantes a través de la traducción al español de un morisco. Ahí tenemos la misma certeza: no importa ya que se nos empuje hacia la duda de ser o no –nosotros, los lectores– creaciones de otro creador –el hombre barroco se ve aliviado por la presencia constante de Dios en última instancia– sino de que nuestra labor de vivir se sienta sacudida por la sombra de la ficción, del devenir del azar borrascoso de lo que no es.

Entre Prometeo y el abismo hay una frontera escurridiza, una suerte de tierra de nadie donde el artista ubica sus creaciones con el capricho del niño que juega a construir su propio refugio. La ficción barroca posee dos derivaciones importantes y decisivas: por un lado la romántica, que instaura el mito de Prometeo, el ser humano capaz de resarcirse de la falacia universal, de emprender el vuelo y mirar cara a cara a Dios. Es la senda más estable, la que hace posible el mito del progreso, la que abarca todo el siglo XIX hasta la irrupción de la física cuántica. Prometeo, encadenado a la roca, padece el castigo de Zeus, y su sombra se proyecta sobre el héroe burgués del XIX, sobre el personaje problemático, sobre la iniciación en el desengaño, sobre la moral, el amor, la sociología. La verdad empírica es su único lamento, la voz agonizante de un anacronismo. El héroe cree salir del horror del laberinto

convirtiéndose en anti-héroe porque así palia su propia ceguera. Es la gran ilusión del perspectivismo, de lo relativo, del materialismo, de la estructura, del sentimiento que aspira simplemente a *lo sentimental*; y lo peor es que el pensador, el artista, el creador prometeico se considera original y no sabe que su originalidad, su intento de igualarse a Dios o de anularlo es una pretensión muy vieja que, casi al mismo tiempo de surgir, pereció bajo el ímpetu de su irresponsabilidad. La idea de progreso, de línea recta, de principio y final, de causa, de materia, de forma, es su carta de presentación, y la técnica le da el empujón definitivo.

El otro camino es mucho más sutil y, por ello, más tortuoso. Prometeo es liberado por Hércules; Zeus, para que jamás olvide su blasfemia, obliga al héroe a llevar un anillo forjado con el hierro de los grilletes y un trozo de roca de la peña donde ha permanecido preso. De ese modo, Prometeo sigue ligado a su castigo —a pesar del devenir de la Historia, a pesar de su resurrección, bajo diversas máscaras, a lo largo del siglo XIX— hasta nuestros días. La teoría cuántica permite deslumbrantes conjeturas. Una de ellas es la que postula que al producirse una observación a nivel de partículas subatómicas, el universo entero se escinde en realidades disímiles; habiendo dos alternativas posibles, ambas se concretan, generando cosmos diferentes. Werner Heisenberg introdujo el inquietante principio de incertidumbre según el cual es imposible localizar exactamente una partícula y al mismo tiempo conocer en forma precisa su momento. No se trata, por supuesto, de un simple problema de insuficiencia en la técnica de medición; de acuerdo con la mecánica cuántica, no existen cosas tales como un electrón que tenga simultáneamente un momento justo y una posición cabal. Este principio de incertidumbre ha tenido resonancias en el plano de la filosofía ya que, al no poderse establecer en forma integral el comportamiento de un corpúsculo, quedaba diluida la relación causa efecto, apareciendo la aleatoriedad en el comportamiento de los cuerpos, por lo menos a nivel subatómico. Los físicos se remitieron al terreno de las predicciones meramente estadísticas. En esa línea, Niels Bohr formuló la llamada *Interpretación de Copenhague*; señaló que el observador interactúa con el sistema observado, que el solo hecho de medir un objeto lo modifica. Ese es uno de los fundamentos de la mecánica cuántica: un fenómeno pasa a ser tal sólo cuando es un fenómeno observado. Más tarde, las investigaciones de David Bohm en la física subatómica llegaron a la conclusión de que los entes físicos que parecen separados en el orden espacio-tiempo están en realidad vinculados de un modo implícito. Según el físico inglés, por tanto, «bajo la esfera explicada de cosas y acontecimientos separados se halla una esfera implicada de totalidad indivisa, y este todo implicado está simultáneamente disponible para cada parte explicada¹²». Surge de ese modo el llamado *Paradigma holográfico*, que considera el universo físico un holograma gigantesco donde cada parte está en el todo y viceversa. El orden implicado del universo, por tanto, puede ser intuitivo, pero jamás experimentado directamente, por lo

¹² AA. VV., *El paradigma holográfico*, Kairós, Barcelona, 1997, trad. de Vicente Romero, p. 8 y ss.

que la realidad, el orden explicado, es sólo una *apariencia*, una sombra que se ajusta a las necesidades de nuestra percepción. El neurólogo Karl Pribram adaptará este paradigma al estudio del cerebro y concluirá con la siguiente teoría: «nuestros cerebros construyen matemáticamente la realidad “concreta” al interpretar frecuencias de otra dimensión, una esfera de realidad primaria significativa, pautaada, que trasciende el espacio y el tiempo. El cerebro es un holograma que interpreta un universo holográfico¹³». Así pues, si no percibimos esa *realidad primaria significativa* es porque no conviene al marco de nuestro conocimiento. Actualmente, junto con este cambio de rumbo de la ciencia, emerge, gracias a la astrofísica y a la *Teoría de cuerdas*, el llamado *Principio antrópico*, que, en su concepción más extrema, llega a decir que los observadores conscientes son necesarios para traer a la existencia el universo y el universo es necesario para traer a la existencia a los observadores conscientes, por lo que las leyes de la física que actualmente conocemos y que intentan ofrecer una explicación del origen y del orden del cosmos son verdaderas precisamente porque somos capaces de emitirlas; el universo físico, por ello, es porque lo percibimos, lo cual recuerda bastante a lo que decía Berkeley: ser equivale a ser percibido.

Se intuye, en definitiva, que Prometeo ha dejado de ser el amigo de los hombres y ha pasado a convertirse en el arrepentido ante Dios, paseando su anillo y su trozo de peña por la conciencia de Occidente como un espectro y, a veces, como una Musa. Hemos visto que uno de los *topoi* del Barroco es, sin duda, el laberinto, pero entendido como símbolo capaz de contener todos los paisajes y decorados que el artista del siglo XVII sea capaz de concebir, pues este laberinto *tópico* no es sino el dédalo de la mirada; constreñido o inabarcable, por supuesto, de una y mil formas, pero elemento inaugurador, al fin y al cabo, de un manera de pensar, de ver el mundo que, paradójicamente, siempre ha estado ahí, surgiendo de repente y desapareciendo acto seguido como una misteriosa epidemia. El contagio llega hasta nuestros días de una manera difusa y envolvente; y tanto es así que nadie sabría muy bien decir qué es, a qué se debe, si ha pasado o no realmente cerca de nosotros, rozándonos como esa muerte que Cernuda adivinaba con un dedo en los labios. No obstante se podría poner una fecha a su nacimiento, tal vez porque ello nos ayudaría a rastrear su memoria y a dibujar, en última instancia, el rostro que posee en la actualidad.

Hubo en el siglo XVII, dos acontecimientos que marcan el inicio de nuestro recorrido –y también el final de esta ponencia–. Ambos se pueden resumir –o quizá ampliar– en un paralelismo caprichoso, en una coincidencia sutil y definitiva: Pedro López de Medina y Diego de Silva y Velázquez reconocen, en los ojos que se posan rotundos sobre sus respectivas obras, el cansancio kerigmático de la eternidad. La mirada azul, que en un primer momento ha intentado conjugar la altivez y la magnanimidad propias de su sangre, pertenece a Felipe de Austria; la otra, parda, gastada, más inquisitiva,

¹³ AA. VV., *El paradigma holográfico*, op. cit., p. 13.

es la de Alonso Quijano. A pesar de la isocronía, medio siglo separa sendas escenas. En la primera de ellas, de 1656, se sospecha un gesto de rechazo; en la otra, de 1606, tal vez por ser la precursora, el horror.

Ante los ojos del monarca se abre parte de la galería de la que fuera habitación de su difunto hijo Baltasar Carlos. Como el decorado de un teatro, se suceden los ventanales que llegan hasta el fondo; la luz de noviembre entra consoladora por uno de ellos, el más cercano; el otro, cerradas las contraventanas, deja tan sólo sugerir las figuras, los muebles y los cuadros, como fantasmas que siluetean en ese silencio tan caro a los muros del Alcázar. Una puerta queda abierta justo enfrente y, más allá, vuelto hacia él, aparece don José Nieto y Velázquez, aposentador real, antes de subir las escaleras. Ese gesto es el definitivo para que la mirada se dilate definitivamente y abarque, en un segundo, en una eternidad, toda la escena. Allí están su hija –la Infanta Margarita–, las meninas doña María Agustina Sarmiento y doña Isabel de Velasco, los guardadamas don Cristóbal Ramírez y doña Marcela de Ulloa, y los enanos Maribárbola y Nicolasito de Pertusato, quien intenta inútilmente mover con el pie a Rubedo, el perro del aposentador. Y en el lado izquierdo de la tela, el maestro, que los observa con mueca reflexiva, recién acabados los últimos retoques del cuadro del que sólo se distingue su revés.

–¿Y esto, maese Velázquez? –murmura sin saber, por un momento, a quién dirigirse.

–Esto es su retrato, majestad –la voz del pintor es firme, segura, casi (así le ha parecido) orgullosa.

Pero don Felipe no acierta a demostrar el lógico rechazo ante semejante insolencia. No es tal, piensa, sino un juego de ingenio.

–Y bien, ¿dónde estamos la reina y yo? –inquieta nuevamente. Una fugaz mirada hacia su esposa le basta para captar su aburrimiento–. Os habíamos encargado un retrato, ¿no es así? Por todos los santos, maese Velázquez, que es el retrato más singular que he visto en mi vida.

–Fijaos bien, majestad. Esa es la almendra del juego.

–Así que es ciertamente un juego –termina de confirmar el rey–; veamos.

Regresa su mirada cansada al lienzo, pero esta vez, empujada por la promesa de la victoria –un rey ha de ganar siempre–, hay en su recorrido una cuidadosa altivez. De pronto, se detiene.

–¡Allí! –exclama señalando con la mano–, allí estamos, sin duda.

La reina, sorprendida, también dirige sus ojos hacia donde indica su esposo. Y es entonces cuando todo queda suspendido.

–¿Es un cuadro? –murmura doña Mariana.

El rey tarda en responder, sobrecogido, pues acaba de comprender el juego.

–Es un espejo, mi señora –balbucea–; el retrato somos nosotros.

El silencio inunda la estancia; don Felipe está a punto de apartar la vista del lienzo y dirigirla al pintor, pero sabe que él ya ha desaparecido de allí, que

debe ser de esa manera para que el juego llegue a buen término, sabe, en efecto, que ahora el creador, el auténtico Diego de Silva y Velázquez se halla dentro del cuadro, inmóvil en esa expresión tan propia de los vencedores. Qué certeza tan desasosegante, qué verdad tan aterradora: yo, piensa antes de volver en sí, que debía ser lo inanimado, la mentira de la representación, he quedado convertido en un ser viviente que respira, que late, que observa; don Diego, sin embargo, que tendría que haber sido el artífice, lo real, se halla en la quietud de lo representado, en la impostura de lo ficticio. Esa noche don Felipe no podrá dormir. A hurtadillas regresará a aquella habitación y contemplará de nuevo el extraño cuadro. Una pregunta asaltarán entonces su pecho y lo hará temblar de espanto: ¿quién soy yo?; pero, sobre todo, el vértigo de la eternidad, pues se dará cuenta que el cuadro que tiene frente a sí se estará pintando siempre, por los siglos de los siglos, porque es un cuadro que retrata cuando alguien lo observa, como si estuviera vivo, como si –y esta idea no la tiene el rey sino que es una intuición nuestra– hubiera sumado a las tres dimensiones clásicas del espacio una cuarta, la del tiempo.

Alonso Quijano, cincuenta años antes, ni siquiera logrará plantearse la nueva cuestión. Él sabe quién es y, lo que resulta más significativo todavía, sabe que puede ser lo que le venga en gana¹⁴. ¿A qué se debe entonces ese miedo repentino? Todo, lo real y lo ficticio, lo desmesurado y lo razonable, la cordura y la locura, se ha ido definiendo según lo previsto hasta el momento. Hace unos minutos tan sólo que acaba de entrar en la imprenta de Pedro López de Medina, en Barcelona, y, una vez más, ha convertido en azar lo necesario al denostar la fidelidad y la validez de aquellas traducciones que no provengan del latín o del griego –por tanto su propia historia, recordemos, queda también invalidada puesto que es una adaptación de una traducción del árabe–. En efecto, todo iba bien, las pistas del auténtico creador, de ese genio maligno llamado Miguel de Cervantes Saavedra, se han sucedido hasta el momento con toda coherencia. Entonces, ¿qué ha ocurrido? Sus ojos adoptan una expresión de terror, de absoluto pavor ante lo que está viendo: el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*, escrito por el Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda.

«Ya yo tengo noticias deste libro [...] (dice el caballero andante antes de salir “con cierto despecho” de la imprenta), y en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos, por impertinente; pero su San Martín se le llegará, como a cada puerco; que las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o a la semejanza della, y las verdaderas, tanto son mejores cuanto son más verdaderas¹⁵».

¹⁴ «–Yo sé quién soy –respondió don Quijote–, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán las mías»; MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha I*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 126.

¹⁵ MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha II*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 505.

Después, cuando nadie lo observa, detiene sus pasos, se desahoga la golilla, se apoya en la umbría de un callejón cercano y comienza a respirar con dificultad.

–Yo sé quién soy –murmura entrecortado–. Luego es imposible que ese tal libro pueda existir.

Don Quijote ha llegado al centro del laberinto, al centro del mundo, a la plaza mayor del universo: una imprenta. Cervantes, además, nos revela que su personaje jamás antes había puesto los pies en una. Lo que tenía que haber sido una revelación, una iluminación, la asunción milagrosa de una verdad, ha quedado deshecho por el descubrimiento de la continuación apócrifa. Don Quijote, con la excusa de desmentir la falsedad de ese nefasto libro, había salido por tercera vez al exterior teniendo en realidad un cometido mucho más perentorio y sincero: configurarse a sí mismo, hacerse más verosímil dentro de la ficción, pues aquél habría de ser el bautismo de la novela moderna. Pero, de repente, descubre que la imprenta, el centro del laberinto, no es tal sino nueva encrucijada. Quizá, lo más lógico dentro de la confusión del dédalo donde se encontraba, hubiera sido encontrar otro libro, el suyo propio, el de esa auténtica segunda parte que se estaba *escribiendo*. Admitir la existencia de la novela apócrifa supone admitir todo lo apócrifo del mundo, elevarlo a la categoría de auténtica realidad incluso, a la verdad de Dios, del otro mundo. Porque, al fin y al cabo, todo hombre ha estado siempre de acuerdo en acatar una escritura del cosmos, ser partícipe de una historia prefijada; ese precisamente es el sentido de toda manifestación sagrada, de todo orden representativo, de toda vida en sociedad. Como dirá luego Baltasar Gracián: «todo cuanto hay en el mundo passa en cifra¹⁶».

Sin embargo, el hallazgo de la imprenta consigue desubicar, disolver la locura de don Quijote. Él, personaje literario, acaba de hacerse real; lo real, los lectores de la primera parte que han ido apareciendo hasta su llegada a Barcelona –y también, por qué no, los lectores de todos los tiempos– se han convertido en ficción.

–Yo sé quién soy –se ha dicho don Quijote demasiado consciente de su locura y, por ende, de su ficcionalidad.

Pero el horror, el auténtico horror ha surgido del libro de Avellaneda: si don Quijote no es mentira, entonces, ¿qué es?

Al tiempo que el caballero andante se sobrepone de su desfallecimiento en aquel callejón de Barcelona, Diego de Silva y Velázquez acaba de cerrar, en un violento y sonoro aleteo de páginas la *Segunda parte del ingenioso don Quijote de la Mancha*. Se le ha encargado un retrato de los monarcas. Ahora sabe qué cuadro va a pintar.

¹⁶ BALTASAR GRACIÁN, *El crítico*, op. cit., p. 613.