

La literatura o cómo decir lo invisible.
(Juan Carlos Rodríguez, *El escritor que compró su propio libro.*
***Para leer El Quijote*, Barcelona, Debate, 2003. I Premio de Ensayo**
Literario Josep Janés)

JAVIER DE LA HIGUERA*

Leer una obra literaria sin agotarla, intentar con una obra como *El Quijote* una interpretación que no sea al mismo tiempo la reducción de su realidad propiamente literaria, es una tarea ante la que lectores y críticos han fracasado con demasiada frecuencia. Que *El Quijote* haya sobrevivido a esos avatares es, como señala Juan Carlos Rodríguez, la prueba de que es un verdadero clásico. *El escritor que compró su propio libro* es una lectura poco habitual de la obra maestra de Cervantes porque no se rinde a las evidencias. Es, por un lado, una invitación a leer, como sugiere el subtítulo de la obra, pero también, y sobre todo, la llamada a «no dar por sabido lo sabido» (24) con respecto a este clásico. El ensayo de J. C. Rodríguez se pregunta por el impensado que se encierra en esta obra con la que quizás demasiado fácilmente nos identificamos, hasta el punto de considerarla *nuestra*, cuando lo que con ello calificamos no es probablemente más que el «enigma diferencial que nos atrae» (72). Se trata del enigma encerrado en lo que es más visible para nosotros y, por ese motivo, pocas veces visto: *El Quijote* establece el marco general de lo que es todavía nuestra forma de decir y de decirnos, inventa o descubre la propia literatura. Es, en lo que hablamos, la parte oscura de lo que se dice sin que nosotros lo decidamos. ¿Cómo leer y cómo decir *El Quijote* si en él está contenida nuestra propia discursividad?

El escritor que compró su propio libro se plantea el problema en toda su magnitud. Mucho más que un comentario, inevitablemente, lo que en él se contiene es una teoría de la literatura. Por una parte, este ensayo es una narración del *Quijote* ya que, efectivamente, sólo se puede leer la novela si se lee su fábula, lo que cuenta (aventuras, descripción y avatares de los personajes, etc.). Pero no basta con ello para hacer justicia a la realidad de la obra de Cervantes: al mismo tiempo es necesario leer en ella los caracteres que, escritos con tinta invisible, dicen esa discursividad nuestra a la que damos el nombre de literatura, de modo que hay que narrar también lo que el autor denomina los «huecos» o «blancos» del texto cervantino. No se trata, claro está, de reproducir la vieja pregunta «¿qué es literatura?» desde el presupuesto idealista de una esencia intemporal de la misma. El marco del análisis de J.C. Rodríguez es una «teoría histórica de la literatura» (42), según la cual, la literatura posee, como el autor no se cansa de repetir, una «radical historicidad», una efectividad y positividad, que es la de las prácticas sociales, por lo que el discurso literario (como cualquier otro discurso) es mucho más que simplemente las ideas que a través de él se dejan leer, más real que su mera intención significativa. Los discursos, como han mostrado los análisis arqueológicos de Fou-

* Cf. Alameda, 3. 18170 Alfacar (Granada).

cault, poseen la realidad de los acontecimientos históricos y, por tanto, una materialidad y productividad propias¹. Se podría decir que lo que Cervantes ha descubierto con su obra es, precisamente, una literatura consciente de su realidad efectiva de cosa que existe en el mundo, en medio de toda una serie de instituciones y acontecimientos materiales, adquiriendo un espesor y una opacidad de la que carecían las transparentes artes del lenguaje existentes hasta entonces. *El Quijote* es, pues, un acontecimiento histórico pero, a la vez, es productor de historicidad: con él Cervantes se convierte en lo que podríamos llamar un «fundador de discursividad», alguien que ha producido no sólo una obra, sino la posibilidad y la regla de formación de otros textos².

El marco teórico elegido implica ya la crítica de lo que el autor denomina «la lectura neokantiana», rótulo con el que designa la lectura que se ha convertido en «norma global de la hermenéutica quijotesca» (16): *El Quijote*, a través de su encarnación literaria de lo empírico y lo trascendental, sería entendido como modo de legitimación de las categorías del pensamiento moderno y de la ideología burguesa en la que éste se mueve. A través del «agotamiento» creciente de la obra, esta lectura ha negado la realidad literaria de la misma hasta casi matarla. Más allá de la adecuación de esta identificación de la hermenéutica predominante con el neokantismo (que el autor amplía hasta casi perder de vista un referente determinable de este nombre), lo que J. C. Rodríguez está criticando es el *contenidismo* de gran parte de la crítica y de toda una forma de entender la hermenéutica literaria: lo que hay detrás de los personajes de una obra literaria, de sus acciones, de toda ficción, es un sentido cuya idealidad hay que resituar más allá de la contingencia, historicidad y singularidad de su expresión literaria³.

No se trata, sin embargo, de una recusación del análisis de las ideas para entregarse al análisis lingüístico. El discurso literario es también más que un fenómeno de lenguaje y por ello la «teoría histórica de la literatura» se distancia también de la parcialidad del modelo estructural de análisis literario, que recluiría la literariedad en los estrechos márgenes de la lingüisticidad⁴. Parece que todo un sistema de conceptos como forma/contenido, significante/significado, expresión/idea, lenguaje/pensamiento, sancionados por la tradición filosófica más genuina, parecen implicados en una concepción de la literatura de la que habría que desplazarse. La «teoría histórica de la literatura» tendría que poner en cuestión el propio concepto *filosófico* de literatura, es decir, la definición y el lugar que la filosofía ha asignado a la literatura, asignación que, de paso, le ha servido para instituirse a sí misma en su diferencia con ella.

Ahora bien, ese *lugar ultrafilosófico* en que ha de situarse la «teoría histórica de la literatura», ¿puede aportárselo la teoría marxista de las ideologías? Si la literatura es un «discurso ideológico» (404), producto y expresión de una sociedad históricamente determinada, ¿en qué reside su especificidad literaria, su literariedad, cómo puede su «inmanencia» (21) ser analizada a la vez en su eventualidad histórica y cómo puede una obra históricamente singular como *El Quijote* fundar discursividad y generar una remanencia? Dicho de otro modo, ¿en qué consiste y cuál es el alcance del descubrimiento que Cervantes hace con *El Quijote*? La tesis de J. C. Rodríguez es que con *El Quijote* surge algo nuevo, la literatura moderna, la literatura *tout court*, que se hace visible como realidad histórica y material. Ciertamente, el telón de fondo de este acontecimiento histórico es el desarrollo notable de la cultura escrita y de la imprenta en la España del siglo XVI, acompañado de la

1 Véase Foucault, M., *La arqueología del saber*, México, S. XXI, 1988.

2 Tomo esta denominación de Foucault. Ver «Qu'est-ce qu'un auteur?», en *Dits et écrits*, vol. I, Paris, Gallimard, 1994, p. 804.

3 Véase, por ejemplo, Gadamer, H.G., «El texto eminente y su verdad», en *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 95-109.

4 Véase Rodríguez, J.C., *La norma literaria*, Barcelona, Debate, 2001, p. 35.

toma de conciencia creciente de que la literatura es una fuerza social poderosa al permitir la difusión de ideas con una efectiva influencia⁵. Asimismo, el conocimiento de la *Poética* de Aristóteles desde comienzos del XVI, con su distinción de historia y poesía, permite devolver a la ficción su dignidad, perdida durante la edad media y el renacimiento, aportando con ello una justificación posible de la literatura, más allá de su carácter alegórico o ejemplar⁶.

Pero J. C. Rodríguez no pretende hacer una simple sociología de la literatura, sino que en su ensayo busca las condiciones históricas de posibilidad de la institución literaria, lo que podríamos denominar su *a priori histórico*, encontrando dos acontecimientos correlativos fundamentales: la aparición de la vida cotidiana en la picaresca, a través de la narración de la vida de los pobres, cuestión de la que ya se había ocupado en su obra anterior *La literatura del pobre* (2ª ed. 2001), y la aparición del yo libre, acontecimiento ideológico que se produce por la progresiva sustitución del «organicismo» por el «animismo». La ideología organicista, de raíz medieval, se caracterizaba por el sustancialismo, el providencialismo y, en definitiva, por la idea de una inscripción del orden divino en el mundo que, de ese modo, se convierte en un mundo de signaturas que han de ser descifradas en una red de referencias infinita. El animismo introduce la idea de un sujeto libre y hacedor de sí mismo, capaz de convertirse en fuente exclusiva de legitimación de su discurso. El referente histórico concreto de estos dos acontecimientos ideológicos es el mundo burgués, generador de un espacio de realidad tangible y común, la vida cotidiana, espacio de una libertad que se compra y se vende y que, por tanto, a juicio del autor, es una libertad que constituye al yo en el mismo gesto en que lo somete a las condiciones impuestas por el mercado capitalista: el sujeto sólo lo es si está sujeto. Ese gesto es quizás el más simbólico y a la vez transparente de la obra de Cervantes, razón por la que da título al ensayo de J. C. Rodríguez: el yo legitimador de la obra, autor libre y soberano de la misma, se constituye como tal en el momento en que se convierte en sujeto propietario de la misma, al comprarla, como se recordará, en el mercado de Toledo, momento en que su creación y su sí mismo están transidos por la exterioridad del mercado.

Con este marco posibilizador como telón de fondo aparece con mayor nitidez cuál es la invención específica del *Quijote*. En este libro, Cervantes descubre la *verdad* propia de la obra literaria: la narración se halla dotada de una verdad que es compatible con su carácter de ficción, presentándose como «ficción-real» (expresión con la que J. C. Rodríguez quiere sustituir a la noción equívoca de «verosimilitud»), verdad legitimada únicamente por un yo cuya «mirada literal», basada en la sensorialidad, aporta a la narración la objetividad necesaria para hacer creíble la historia que cuenta. La literatura moderna nace, pues, como narración literal de «la prosa de la vida» (142). A partir de la distinción aristotélica de historia y poesía, Cervantes encuentra la verdad literaria en un espacio intermedio *entre* ambas. Quizás desarrollando una idea de López Pinciano, se trata de definir una verosimilitud ampliada («el verosímil que todo lo abraza», dice Pinciano), en la que la ficción adquiere su estatus propio y se distingue de la mera mentira⁷. Descubrimiento, pues, del «efecto-verdad» (145) propio de la literatura: la conciencia de la ficción no debe impedir la ilusión de realidad y, por tanto, la aceptación o creencia por parte del lector.

La nueva unión cervantina de historia y poesía es, sin embargo, repetición (o simulación) de una unidad mucho más originaria, aunque perdida para siempre, que es la de la verdad épica. La ley fundamental de la epopeya es, precisamente, la unidad de historia y poesía, vida y narración, modelo

5 Véase Benassar, B., *La España del siglo de oro*, Barcelona, Crítica, 2001, cap. 11.

6 Ver Riley, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 258 ss.

7 Véase: Riley, E. C., op. cit., p. 276; Castro, A., *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1972, pp. 31-2, 41.

por excelencia de una *literatura verdadera*. *El Quijote* vendría a ser, como ha sugerido M. Robert, «la nueva *Odisea*»⁸. ¿Sería el descubrimiento cervantino de la verdad literaria el intento de dotar también a la literatura de la potencia realizativa y fundadora que la epopeya poseía? Pero Cervantes vive en un mundo desencantado, ¿cómo entender esa potencia veritativa, ahora que el orden normativo que hacía posible a la epopeya ha desaparecido? Ortega tiene quizás razón al decir que «novela y épica son justamente lo contrario»⁹. Efectivamente, la novela moderna, que *El Quijote* inaugura, se basa en la afirmación estética de lo cotidiano y en la eliminación de lo extraordinario y maravilloso. Antes veámos cómo la aparición de lo cotidiano es una de las condiciones de posibilidad de ese surgimiento. El plano mítico-poético aparece reducido (hasta el punto de que la aventura heroica posee sólo realidad psicológica) y la realidad tangible se convierte, por decirlo con la expresión de Ortega, en «sustancia poética». Pero Ortega mismo ha mostrado que el ingreso de la realidad en el arte se produce, no como tal o cual realidad, sino como «función genérica», esto es, a través de la potencia desmitificadora o crítica que lo real posee con respecto al plano de lo épico-ideal¹⁰. De modo que el plano épico permanece dentro de la novela, que sería la «intususcepción» de aquél.

La aparición de lo cotidiano no debe llamarnos a engaño. La literalidad de la vida cotidiana tiene un lado más oscuro, por representar el lugar de una experiencia de nihilismo radical: lo cotidiano es el espacio de la banalidad y del anonimato, de lo que siempre escapa porque pone en cuestión la idea de comienzo y de creación; no tiene sujeto, sino que su sujeto es el hombre cualquiera y, por ello, lo cotidiano es el medio de las alienaciones y del fetichismo. De ahí la potencia de disolución, la capacidad destructiva y la fuerza corrosiva del anonimato cotidiano. Recusación de los valores heroicos y de la idea misma de valor, lo cotidiano es, como ha afirmado Blanchot, «el mito de una existencia privada de mito»¹¹. Por eso, el espacio de realidad cotidiana en que se mueve la obra literaria moderna es un espacio impregnado y atravesado ya por la literatura y, la «mirada literal», el sueño o simulacro de una realidad que se ofreciera directamente a los ojos.

La verdad de la literatura, descubierta por Cervantes, es en gran medida la de este principio crítico que se encierra dentro de la propia obra y que la socava desde dentro. Se trata, entonces, de la verdad que se extrae de una ausencia. La «ficción-real», propia de la literatura moderna, es el espacio que se genera en el hueco dejado por la retirada de una realidad en-sí y absoluta. Lukács ha señalado esta vinculación entre la época de Cervantes y la estructura objetiva del *Quijote*. Que la obra de Cervantes se presente como una parodia de los libros de caballerías no es una mera casualidad, sino que reponde al desplome de una épica que, tras la caída de las condiciones trascendentales de su existencia, es decir, de su referencia al ser trascendente, queda desprovista de sentido inmanente. Para Lukács, «Esta primera gran novela de la literatura universal se encuentra, pues, en el comienzo de la época en la cual el dios del cristianismo empezó a abandonar el mundo; cuando el hombre se quedó solitario y empezó a no poder hallar sentido y sustancia más que en su alma sin morada; cuando el mundo, desasido de su anterior paradójico arraigo en aquel presente más allá, quedó entregado a su inmanente sinsentido...»¹².

La realidad y la verdad, propias de la literatura, parecen, por tanto, producidas por ese poder de negatividad que sólo la ausencia posee. A partir del hallazgo de esta condición (dicho con un término

8 Ver *L'Ancien et le nouveau*, Paris, Grasset, 1963.

9 *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Ed. Cátedra, 2001, p. 188.

10 Ver Op. cit., pp. 215-217.

11 Véase «La parole quotidienne», en *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 355-366.

12 Lukács, G., *Teoría de la novela*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999, p. 119.

tomado de J.-L. Nancy) *absenteísta* de la literatura, aparecen a nueva luz episodios como el de la penitencia en Sierra Morena (cap. XXV). A juicio de J. C. Rodríguez, en Despeñaperros, Don Quijote «se despeña» como personaje y, con él, el libro entero comienza a «perdersé» y a verse adulterado por toda suerte de «ensaladas» (190). Pero ¿no se cifrará en ese episodio una clave del descubrimiento cervantino? Recordemos brevemente la historia contada por Cervantes. Después de la liberación de los cautivos, aventura que, como siempre, acaba en frustración y melancolía, Don Quijote y Sancho se retiran a Sierra Morena, lugar donde el protagonista decide llevar a cabo su penitencia. ¿Cuál es su sentido? La aparición de Cardenio da una pista. Personaje misterioso, que suscita el deseo de D. Quijote por conocerlo, Cardenio es una especie de *alter ego* de éste. El nombre que le da el narrador, «el Roto de la Mala Figura» parece querer situar al lector, y al propio D. Quijote, en la clave de una lectura analógica, por lo que la locura de Cardenio parece, entonces, la objetivación exterior de la locura de D. Quijote: su «accidente de locura»¹³, causado por una «inmensidad de desventuras» (Q, 262), le lleva a hacer las cosas por la fuerza; la tristeza, causa de la locura, es producida, en último término, por la ausencia de la amada, es decir, de la realidad absoluta. La posterior penitencia de D. Quijote va a consistir en hacer locuras «de lloro» o «de daño» con el doble valor de testimonio de la ausencia y de apelación de la presencia (por ello espera una respuesta de Dulcinea que habrá de traer Sancho), por lo que esa penitencia se convertirá realmente en una *prueba de la presencia de lo absoluto*: si el escudero trae la respuesta, cesará la locura, transformándose la pena en gloria, y si, por el contrario, lo que trae es la prueba negativa de la ausencia, la locura se consumará irremisiblemente en una pena eterna. Prueba terrible, porque el peligro que entraña no es uno entre otros, no es el peligro de la vida, sino el de la vida eterna.

Este episodio eleva la aventura quijotesca a su máxima intensidad y representa la *archiaventura* en la que se lee la propia génesis del espacio literario. D. Quijote quiere realizar con esa penitencia la hazaña suprema («...he de echar con ella el sello a todo aquello que pueda hacer perfecto y famoso a un caballero andante»: Q, 273) de hacer visible y tangible la presencia originaria. Pero el testimonio de la ausencia y la apelación a la presencia se hacen a través de un medio literario: el portador de esa llamada y ese testimonio no es la memoria mental de Sancho, sino el «librillo de memoria» que habían encontrado anteriormente (cap. XXIII) y que ya Cardenio había comenzado a escribir. La aventura quijotesca es, en esencia, una aventura literaria porque es el intento imposible de restaurar el origen. La desaparición de la palabra originaria es la condición de posibilidad de la literatura; la literatura, el intento vano o simulado de restaurar ese Libro Primero. El espacio literario es el espacio vacío dejado por esa ausencia y el campo abierto en que la palabra que pretende rellenarlo proliferará hasta el infinito sin poder conseguirlo nunca¹⁴.

Pero aún no hemos tocado lo que constituye la consumación y expresión máxima del descubrimiento cervantino. J. C. Rodríguez lo cifra en el paso de la «mirada literal» a lo que denomina «la mirada literaria», propia de la segunda parte del *Quijote*. Representa la objetividad narrativa máxima: la verdad narrativa de la obra «discurre por sí misma» (244) sin la necesidad de la presencia legitimadora constante del autor, de manera que la escritura literaria se convierte en verdad en sí

13 *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Instituto Cervantes/Crítica, 1999, p. 259. Cito en adelante la paginación de esta edición.

14 Véase Foucault, M., «Lenguaje y literatura», en *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996. En la p. 79 afirma: «...la literatura comienza cuando ha callado, para el mundo occidental, o para una parte del mundo occidental, aquel lenguaje que no se había dejado de oír, de percibirse, de estar supuesto durante milenios. A partir del siglo XIX [¿Se podría adelantar este momento, aunque fuera como vislumbre, al *Quijote?*, J. H.], se deja de estar a la escucha de esa habla primera y, en su lugar, se deja oír el infinito del murmullo, el amontonamiento de las hablas ya dichas.»

misma. Si en la primera parte, Don Quijote poseía una «mirada dual» que le hacía ver en las cosas del mundo al mismo tiempo signaturas que enviaban al orden sustancial invisible, ahora en la segunda parte asume la mirada literal, que antes era la del autor. Pero, además, al leerse a sí mismos en el doble del otro libro, de cuya existencia tienen ya noticia, los personajes convierten en verdad a la propia literatura¹⁵. Es, propiamente, esta «mirada literaria» lo que define la realidad de la literatura moderna. Se trata, afirma J. C. Rodríguez, de «la creencia absoluta en la realidad de la literatura» (247), como clave de esa nueva conciencia de la práctica literaria. Conciencia, pues, de la realidad material, de la historicidad de la literatura.

Esta conciencia de su historicidad es constituyente, a juicio del autor, de la literariedad. Dicho de una forma, que es la nuestra, Cervantes se da cuenta de que «la lógica interna» o «inmanencia» de la obra ha de reposar en su referencia a aquello que la sostiene o produce, esto es, el «inconsciente ideológico», con sus tensiones o contradicciones¹⁶. Se da cuenta, en suma, de que la realidad de la literatura consiste en una ficción que es expresión o reflejo ideológico. De ahí que J. C. Rodríguez interprete que «el increíble hallazgo cervantino» (76) es haber descubierto la forma de toda la narrativa moderna, es decir, la manera en que una formación social, la burguesa, se narra o se relata a sí misma. Pero, entonces, ¿es la literatura sólo mero reflejo y, si es así, dónde reside su especificidad literaria? ¿No le queda otra misión a la literatura que, como afirma el autor, la de «confirmar la verdad de la existencia» (267)?

El problema que se nos plantea no afecta sólo a la interpretación del *Quijote*, sino, a través de ella, a la propia teoría de la literatura. La literariedad de una obra, aun no pudiendo dissociarse de su contenido ideológico, no se reduce a él. La estética marxista ha establecido la naturaleza especular de la obra literaria, pero ¿en qué consiste ese espejo y cuál es la naturaleza o realidad del reflejo?¹⁷ La literatura es un espejo que no refleja mecánicamente y al cual le es imposible reflejar la totalidad de la realidad histórica. Sería más bien el reflejo en que se revelan o hacen visibles las zonas de ceguera o contradicciones, es decir, lo invisible ideológico. La obra hace aparecer de algún modo el trasfondo ideológico que, en sí mismo, es invisible o inconsciente. Esa revelación, claro está, no se hace en un discurso que lo denunciara teórica o cognoscitivamente, sino a través de su mostración o figuración indirecta¹⁸. Es, más bien, lo que podríamos llamar una «puesta en escena» de esas contradicciones. En el caso del *Quijote*, J. C. Rodríguez señala que lo que se pone en escena es la pugna entre la ideología animista, propia del mundo burgués naciente, y la ideología organicista del mundo social feudal, en un momento muy especial, en que se está produciendo en España una «resacraliza-

15 Al tiempo que ellos adquieren una mayor realidad: «Don Quijote y su escudero salen (en esta segunda parte) de la esfera real a que pertenecen, de la novela en que han vivido. Andan como realidades potenciales por un mundo que, como ellos, representa un grado más elevado de realidad en comparación con su mundo anterior, a pesar de que también era un mundo imaginario...» (Mann, T., «A bordo con Don Quijote», en *Ensayos*, Buenos Aires, Losada, 1961, p. 35).

16 «...la lógica interna de un texto sólo se nos revela a través del *inconsciente ideológico* que sostiene a ese texto. [...] ...la coherencia de un texto, al contrastarse consigo misma, no puede sino mostrar las contradicciones...» (404-5).

17 A propósito de una idea de la literatura como discurso ideológico es difícil no ceder a estereotipos como éste de la «estética marxista». J. C. Rodríguez tiene posiblemente razón al dudar de la existencia real de la misma. En todo caso, la larga discusión con él de la presente nota crítica confirmó que una lectura como la que en la obra de J.C. Rodríguez se propone, dotada de una radicalidad autocrítica y de una productividad extraordinarias, más allá de las taxonomías posibles en la hermenéutica literaria, contribuye a pensar el lugar mismo desde el que hablamos y a impulsar el infinito trabajo de la libertad.

18 Sigo, en este punto, la interpretación de P. Macherey en «Lenin, crítico de Tolstoi», en *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 37-83. Véase también Balibar, E. y Macherey, P., «Sobre la literatura como forma ideológica», en *Para una crítica del fetichismo literario*, Madrid, Akal, 1975, p. 34.

ción feudalizante» (100) a la que damos el nombre de Barroco. La novedad introducida por Cervantes se halla, entonces, en su lógica narrativa, la cual, interviniendo sobre la problemática organicista, consigue desmontarla desde dentro a través del literalismo narrativo¹⁹.

Dentro de la obra se constituye (y es esto precisamente lo que la constituye) una «relación de cuestionamiento» (Macherey) entre ella y su contenido ideológico, una delimitación u objetivación de ese invisible, pero sin salir del ámbito ideológico, razón por la cual la obra no puede evitar conservar o integrar las contradicciones ideológicas. La literariedad consistiría, entonces, en la reduplicación o desdoblamiento de la ideología con respecto a sí misma, especie de «toma de distancia interior»²⁰ ¿De dónde extrae esa conciencia ideológica su poder crítico de distancia con respecto a la propia ideología?

Encontramos aquí la estructura de *reflexividad* que es propia de la literatura y que constituye el descubrimiento cervantino. Pero esta estructura sólo es comprensible en relación con lo que antes llamábamos *la condición absentéista de la literatura*:

La escritura literaria comienza cuando, rompiendo con el lenguaje representativo o significativo, el lenguaje se refiere a sí mismo. Se trata de la ruptura de la literatura con toda presencia inmediata y, por tanto, de una automanifestación que se traduce en revelación que no es del orden de la fenomenalidad. La autorreferencialidad de la literatura remite a una ausencia. Ausencia de origen o de comienzo: la palabra literaria nunca es palabra originaria, sino repetición de lo que ya ha sido dicho. Hasta Cervantes (y quizás aún después de él) toda obra remitía a un lenguaje originario, lenguaje anterior al lenguaje humano que éste tendría la misión de restituir o de traducir con ayuda de la retórica. Un libro, la Biblia, sería el modelo de todo otro libro, haciendo de cualquier obra de lenguaje un acto de manifestación teológica. Llega un momento en que para el mundo occidental calla ese lenguaje de origen y en su lugar sólo se oyen las innumerables hablas cuya repetición constituye el nuevo volumen del libro. El silencio de la palabra originaria es, por tanto, lo que hace posible el infinito espacio literario²¹.

Cervantes ha narrado en *El Quijote* esa desaparición y ese silencio, al tiempo que ha construido su obra como el espacio de remisión y de repetición en que se simula decir algo para no decir nada (porque no hay nada que decir). Claro está que la época de Cervantes no es la época de consumación del nihilismo. El Barroco es el fenómeno cultural en que se produce, tras la amenaza vivida del vaciamiento espiritual del mundo, el intento de rellenar positivamente ese hueco. El pensamiento de Cervantes puede que no sea tan diferente del de un barroco genuino como Gracián, pero Cervantes ha desplegado una posibilidad que sólo ese marco absentéista hacía posible. A diferencia de Gracián, no pretende sustituir la retórica, ya muerta o innecesaria, por un arte de fuga trascendente, como es el «arte de ingenio», capaz de comunicar presencia espiritual a lo inmanente. La denuncia barroca de la vanidad del mundo, que hallamos por ejemplo en *El criticón*, se encauza como mera alegoría, cerrándose el camino a una conversión literariamente productiva del descentramiento del mundo. Leibniz intenta un recentramiento semejante que da como resultado la armonización de las disonancias en el acorde divino²². En Cervan-

19 Ver *La literatura del pobre*, Granada, Comares, 2001, pp. 322 ss.

20 Althusser, L., «El conocimiento del arte y la ideología», en *Literatura y sociedad*, ed. cit., p. 86.

21 Sigo en esta interpretación a Foucault, M., «Lenguaje literario», en op. cit., pp. 63-103. Véase sobre el origen teológico, «abrahámico», de la literatura: Derrida, J., «La littérature au sécret. Une filiation impossible», en *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999, pp. 161-209.

22 Véase la magnífica interpretación del Barroco que hace G. Deleuze en *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1989. Me permito remitir a mi trabajo sobre Gracián «Lo insoportable de la verdad», en García Casanova, J. F. (ed.), *El mundo de Baltasar Gracián. Filosofía y literatura en el Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 303-342.

tes, la pérdida de centro y el vaciamiento del mundo son sin embargo transfigurados en un nuevo espacio sin realidad, que es la literatura. Sin realidad, pero al mismo tiempo tan real, que adquiere la *potencia de veridicción* que la filosofía ha estado perdiendo en la modernidad a causa de su incapacidad para decir esa nueva realidad carente de fundamento²³.

Ese nuevo espacio literario encierra, paradójicamente, el absoluto de cuya ausencia ha surgido, aunque ahora convertido en inquietud absoluta, hueco que hace hablar a toda obra y exige la infinidad de palabras que pretenden rellenarlo, vacío, en suma, que constituye el verdadero ser de la literatura en forma de pregunta. La cuestión «¿qué es la literatura?» no es una pregunta de crítica o de teoría de la literatura, sino que es la pregunta que define internamente a cada obra en tanto que su espacio es el desdoblamiento y la repetición, la reflexividad, el simulacro (no hay, por tanto, *ser de la literatura*)²⁴.

No es extraño que los primeros románticos hayan encontrado en *El Quijote* el libro romántico por excelencia debido a su estructura reflexiva. El distanciamiento crítico que pone en juego se realiza a través de la ironía, permitiendo a Cervantes un comentario ininterrumpido sobre su propia ficción. La ironía permite, además, una conciliación de lo incompatible, hasta el punto de generar esa «especie de doble vista intelectual» que siempre nos hace dudar de si Cervantes tiene una postura más allá de la neutralidad o la ambigüedad²⁵. Pero esa ironía de la obra es algo más que un instrumento del autor para manipular su creación, algo diferente de la mera expresión de la soberanía y libertad del autor. W. Benjamin lo ha dejado claro a propósito de su interpretación de la ironía romántica: más que un procedimiento intencional del autor, la ironía es un momento objetivo de la obra, consistente en la destrucción de la forma de la obra singular en virtud de su referencia interna a lo incondicionado, la forma absoluta o Idea del arte. El movimiento reflexivo de la ironía permite construir la obra a partir de su dependencia secreta con respecto a la idea de literatura, aunque esa edificación contenga un elemento de negatividad paradójico porque camina hacia la «obra invisible», lo que hace de toda obra una ausencia de obra²⁶. ¿Está inventando Cervantes una literatura que se define por esa ironía objetiva, una obra que contiene en filigrana (Ortega) a toda la literatura y que representa su acta de nacimiento como infinito literario? *El Quijote* es una novela y al mismo tiempo su teoría de la novela, como quería Schlegel. Es en la ironía donde se produce el intercambio de obra y reflexión sobre la obra, poesía y crítica, arte y filosofía, intercambio que es constituyente y definitorio de la literatura y que la novela de Cervantes expresa de modo ejemplar²⁷.

La obra de estructura reflexiva posee un carácter en cierto modo improductivo e intrascendente, pero dotado por ello precisamente de una potencia y una trascendencia de la que hasta ahora carecía la obra de lenguaje. Aparece dotada de un extraño poder, en cierto modo exterior al mundo, de revelar la ausencia de secreto de todos los secretos. La ironía, «hálito divino», «verdadera bufonería trascendental» (Schlegel), designa ese movimiento de abarcarlo todo y de elevarse sobre todo.

23 Sobre este doble y correlativo proceso de «veridización» de la literatura y de «ficcionalización» de la filosofía, véase Campillo, A., «El autor, la ficción, la verdad», en *Daímon. Revista de filosofía*, 5, 1992, pp. 25-45. Ver también Macherey, P., *À quoi pense la littérature*, Paris, PUF, 1990, caps. 1, 10 y 11.

24 Véase, sobre esta idea de la literatura como posición infinita de su propia cuestión: Blanchot, M., «Le pont de bois», en *L'entretien infini*, op. cit., pp. 568-582; «La literatura y el derecho a la muerte», en *De Kafka a Kafka*, México, F.C.E., 1991, pp. 9-78. También Foucault, M., *Las palabras y las cosas*, México, S. XXI, 1986, pp. 293-4.

25 Ver sobre ello Robert, M., *Roman des origines et origine du roman*, Paris, Gallimard, 1972, p. 213.

26 Véase Benjamin, W., *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 1988, pp. 121-127.

27 Schlegel, F., «Diálogo sobre la poesía» (1800), en *Filosofía y poesía*, Madrid, Alianza Ed., 1994, p. 137. Sobre el significado de este intercambio, ver: Lacoue-Labarthe, Ph. y Nancy, J.-L., *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 270.

Ciertamente, la reflexividad de la literatura es conciencia de su realidad histórica y de su pertenencia al mundo, como señala J. C. Rodríguez, pero esa reflexividad misma saca a la literatura del mundo y hace de ella otra cosa que una conciencia o reflejo de algo. La reflexividad es precisamente la ausencia de un referente que sea el sustrato óptico de la literatura. Si la mirada literaria consiste en el movimiento de torsión que la obra literaria realiza para mostrar el inconsciente ideológico que la produce, esa mostración no es la de un orden dado de realidad, sino la del plano que queda oculto tras la visibilidad de los entes existentes. La mirada literaria sería el intento dramático de revelar ese *plano ontológico* que la revelación destruye. Para ello, la literatura niega el mundo con un poder de negatividad que no se deja reducir por ninguna dialéctica, porque esa negación no trabaja en la construcción del sentido. Ya Hegel vio que en la ironía se encerraba la volatilización de lo real, la reducción de todo lo válido a pura vanidad. Por ese motivo, la experiencia de la libertad de que aquí se trata tiene que ver con la negación radical de lo condicionado y de la facticidad, irreductible a la libertad de un sujeto, que se compra y se vende en el mercado capitalista, y que en último término se limita a reproducir el mundo existente. Es la libertad de un lenguaje hecho historia, de una obra que tiene por fin un poder de ser, y no sólo de representar, lo que hace de la literatura una acción revolucionaria: libertad de anonadar y volatilizar la realidad para ofrecer como un todo la irrealidad en la que el mundo está abierto a su propia creación. El espacio literario, que *El Quijote* inaugura, es el lugar en que el mundo moderno, cerrado sobre su propia mundanidad, puede aparecer expuesto en su hueco, expuesto a la ausencia sobre la que reposa. Lugar, por ello, también, para trabajar con esa nada en una creación del mundo²⁸. ¿Qué es la literatura? Plantearse esta pregunta sólo es posible hoy día desde un lugar *ultrafilosófico*, lugar trascendente al mundo y revelador de su nada disimulada por lo visible. Paradójicamente, *ese* es el lugar de la literatura.

28 Ver Nancy, J.-L., *La création du monde ou la mondialisation*, Paris, Galilée, 2002, p. 63: «*Crear el mundo* quiere decir: inmediatamente, enseguida, volver a abrir cada lucha posible para un mundo, es decir, para lo que debe formar lo contrario de una globalidad de injusticia sobre un fondo de equivalencia general. Pero conducir esta lucha precisamente en el nombre de que este *mundo* sale de nada, que no tiene precedente ni modelo, ni principio ni fin dados, y que es exactamente *eso* lo que forma la justicia y el sentido de un mundo».

