ARTIFICIO Y BIOGRAFÍA EN *DON QUIJOTE*, I

ANN E. WILTROUT
Mississippi State University

Invitados a elegir entre los tres libros y un manuscrito que han quedado en posesión del ventero Juan Palomeque (I, 32), los huéspedes ven que esta pequeña colección incluye dos novelas de caballerías —*Don Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas y *Felixmarte de Hircania* de Melchor Ortega. El otro volumen contiene dos biografías —la *Historia del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba, con la vida de Diego García de Paredes*. El cura y el barbero reaccionan decisivamente —quieren quemar las dos novelas de caballerías de la misma manera en que habían consignado al fuego ya el ejemplar que Don Quijote poseía del *Felixmarte* (I, 6). El ventero iletrado y crédulo protesta amargamente la propuesta destrucción de sus entretenimientos preferidos. No le preocupan cuestiones de la verdad histórica, la verosimilitud ni las diferencias entre biografía y ficción; para el ventero, todos los libros profesan verdades. Razona que se publicaron con licencia previa otorgada por el gobierno que, en su opinión, no permitiría jamás la difusión de mentiras. Aunque el cura y el barbero se ríen de su inocencia, ignoran la deliciosa ironía de que su propia existencia es más que histórica, novelesca. Tampoco comprenden que la resolución de las distinciones y reglas genéricas destruiría las ambigüedades, confusiones y confluencias literarias que son la quintaesencia de la ficción de la que ellos forman parte. Prefieren y necesitan eludir la cuestión; en vez de discutirla, ellos y sus compañeros de la venta deciden tener una deferencia con la locura de Don Quijote; mientras duerme el hombre de armas, los de letras escuchan la lectura del manuscrito de *El curioso impertinente*, aquella historia de amor y locura que aniquila a sus tres protagonistas.

El lector, desde fuera de la novela, suele estar de acuerdo con el ventero en su preferencia por la ficción. Pero también concuerda con la opinión de Cervantes al efecto de que muchas novelas de caballerías sufren de excesos estilísticos,

aventuras imposibles, falta de selección y una monótona repetición de aventuras. Junto con el autor y los personajes, el lector, en vez de examinar la teoría narrativa, extrae de la lectura de *El curioso impertinente* una amonestación microcósmica que anticipa el desenlace de la historia del loco de La Mancha.

Preferencias de género aparte, el doble significado de la palabra *historia* —historia verdadera y narración ficticia— sugiere que al escribir de vidas ajenas, el biógrafo y el novelista se sirven de muchas de las mismas técnicas. Efectivamente, el libro de Leon Edel lleva el provocativo título *Writing Lives (Escribiendo vidas).*[1] Tanto el novelista como el biógrafo hacen precisamente eso, no obstante la constante tensión y contienda entre sus géneros con respecto al papel que la imaginación desempeña en su creación. Edel señala: «El biógrafo puede ser tan inventivo como quiera —cuanto más inventivo, mejor— en la manera de ordenar sus materiales —*pero jamás se le permite inventar los materiales.*[2] Traducido a términos de la retórica renacentista, diríamos que el biógrafo debía y podía crear su *artificio*. El novelista, en cambio, tiene la libertad de crear su *artificio* y también su *invención* —conceptos retóricos que se unen sólo en la ficción con el fin de estimular *admiratio* en el lector.[3] Puesto que los fines de la literatura no novelesca son otros, la combinación de *artificio* e *invención* son ajenos a estos géneros. Y así, el Licenciado Peralta concluye la discusión del carácter genérico del *Coloquio de los perros*. Dice: «Señor Alférez, no volvamos más a esta disputa. Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta».[4]

James L. Clifford señala que en el siglo XVII, ni biografía ni novela habían desarrollado una poética propia todavía. Las dos se desenvolvían dentro de parámetros amplios y sus técnicas se traslapaban debido a la ausencia de reglas predeterminadas, con su flexible perspectiva narrativa, y con la selección y estructuración de los materiales con que el autor presenta la historia de una vida.[5] Los autores renacentistas se encontraron también con que sus modelos clásicos se habían interesado más en el mundo de las ideas —lo moral y lo espiritual— que en una estricta verdad histórica.[6] Todos estos factores permitían que Cervantes se fingiera historiador cuando en realidad componía vidas inventadas siguiendo los mismos procesos de selección, o sea, el mismo *artificio* que solían emplear los biógrafos. Su éxito como novelista se debe en parte a sus protago-

1. Leon EDEL, *Writing Lives: Principia Biographica*, Nueva York, W.W. Norton, 1986.
2. *Ibid.*, p. 33. La traducción es mía.
3. Edward C. RILEY, *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, Clarendon, 1962; pp. 88-89.
4. Miguel DE CERVANTES SAAVEDRA, *Novelas ejemplares II* (ed. Francisco Rodríguez Marín), Madrid, Espasa Calpe, 1957, p. 340.
5. James L. CLIFFORD, *From Puzzles to Portraits: Problems of a Literacy Biographer*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1970, p. 113.
6. William NELSON, *Fact or Fiction: The Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Cambridge, Harvard University Press, 1973, p. 2.

nistas que por su locura, enfermedad o credulidad confunden el *artificio* —estructura, selección, arte de relatar— del autor con su *invención*. Ignoran que ésta es la propiedad exclusiva del autor de ficción mientras que aquél pertenece también al historiador o biógrafo.

El Alférez Campuzano del *Casamiento engañoso* escuchó el *Coloquio de los perros* entre fiebres y alucinaciones en el Hospital de la Resurrección. Las almendras que comió durante su enfermedad agudizaban tanto su memoria que después pudo repetir el diálogo al pie de la letra. Su ambiguo estado mental que fusionaba realidad y sueño se refleja en el también ambiguo carácter del género del coloquio que decía haber oído. El coloquio renacentista constaba de una conversación inventada y didáctica que explayaba grandes verdades y que amenizaba la enseñanza, o sea, una ficción en forma y una realidad moral, histórica o espiritual en contenido.

Si el alférez se confundió como resultado de su enfermedad, otros personajes se dejan atrapar en otras ambigüedades. La pastora Marcela, al exculparse de la muerte del enamorado Grisóstomo, destruye la realidad vital de la filosofía neoplatónica. Pero la destruye con otra filosofía —la aristotélica. Marcela no juega a la filosofía; la personifica. Una filosofía mató a Grisóstomo; otra despojó a Marcela de sentimientos humanos para convertirla en pura idea. Si en su confusión Marcela procura llevar a la práctica la teoría filosófica, Don Quijote, enloquecido por la grandilocuencia del lenguaje y del idealismo etéreo de sus novelas de caballerías tampoco distingue entre ficción y realidad. El artificio típico de la novela de caballerías consiste en un marco compuesto por un biógrafo o historiador fingido; Cervantes lo manipula con tanto éxito que su protagonista cree a pies juntillas en el carácter histórico e imitable, de la caballería andante. Además de Don Quijote, sólo el iletrado Juan Palomeque el Zurdo creería la veracidad del fondo y forma del género caballeresco. El ventero no sale a lo Quijote sólo por el qué dirán; ve que la caballería andante no está de moda ya y teme la irrisión de sus prójimos.

Igual que Don Quijote y Juan Palomeque con la novela de caballerías, el autobiógrafo picaresco Ginés de Pasamonte tampoco ve más allá del artificio de la creación literaria. Al perder la ironía burlesca del *artificio* caballeresco y picaresco, estos personajes niegan la *invención* y por lo tanto rechazan la existencia de la clase de ficción que coincide con su idea fija.

La biografía, que media entre historia y ficción, explica en parte la locura de Don Quijote en el siglo XVII. En el XX, la mayoría de los estudios descriptivos del género, escritos por biógrafos bien conocidos, procuran explicar, y a veces, justificar, su arte. Con frecuencia, el biógrafo, entre historiador y novelista, ha sufrido los ataques de ambos. El escritor creativo prefiere la libertad de invención que la novela le brinda. El historiador alega que el biógrafo separa su sujeto de la totalidad histórica de su período, que está predispuesto a juzgar demasiado en pro o en contra, o, aún peor, que pisa el terreno del novelista.

Tanto el historiador como el biógrafo se enfrentan con la misma predisposición —las exigencias de un mecenas real. Los cronistas españoles han contemplado el posible conflicto entre la verdad histórica y los intereses del rey o noble que les comisionó. En el siglo XV, Fernán Pérez de Guzmán estipuló que el cronista sólo quedara libre para publicar la verdad después de la muerte del historiado.[7] El historiador o cronista destaca los hechos y escribe acerca de los hombres que los llevaron a cabo. Si escribe al servicio de un rey u otro noble poderoso no es raro que su interpretación esté predeterminada. Bernal Díaz del Castillo, soldado que participó en la conquista de México, creía que los desmesurados elogios del líder disminuían la reputación y los logros de los subordinados. Compuso su *Verdadera historia de la conquista de Nueva España* para dar a conocer el coraje de los soldados que acompañaron a Cortés y también para rectificar la versión de López de Gómara. Éste, que no estuvo presente en México durante la conquista, escribió al servicio de la familia de Hernán Cortés, a quien exaltó en perjuicio de sus soldados.

A diferencia del monarca o noble que comisiona su crónica, el caballero andante alcanza tanta fama que el historiador mismo decide emprender la obra. No parece existir ninguna relación directa entre el autor y el sujeto. ¿Cuáles serían pues los motivos de aquél? ¿la gloria reflejada? ¿entretener a los demás? ¿Quién le paga? Si estas preguntas no se plantean, sí se encuentra el problema de la perspectiva. Si el escritor no es un mago o encantador, ¿cómo se explica la omnisciencia del autor? ¿A quién pertenece la tarea de seleccionar el material? ¿Al escritor o al sujeto? Don Quijote, deseoso de suprimir toda mención de su cobardía frente al ruido de los batanes (I, 20), explica a Sancho que algunos detalles, por graciosos que sean, no merecen repetirse. Irónicamente, el historiador, que no se sintió obligado a seguir los deseos de su sujeto, reveló para todo el mundo la cobardía que Don Quijote tanto ansiaba ocultar.

Quizá más literaria que biográfica, la cuestión de la omnisciencia del autor tampoco falta de la teoría de este género. Afecta al grado de objetividad, documentación, selección y organización, factores que, por su parte, determinan a qué categoría pertenece la obra. Clifford distingue entre cinco clases de biografías:

1. la totalmente objetiva. Se presenta todo el material sin que el autor lo enjuicie.
2. la erudita-histórica. El autor selecciona sus materiales y deja que el lector los interprete.
3. la erudita-artística. El autor presenta los resultados de sus investigaciones de una manera creativa e imaginativa.
4. la narrativa. Los resultados de las mismas investigaciones extensivas se

7. Fernán PÉREZ DE GUZMÁN, *Generaciones y semblanzas* (ed. R.B. Tate), Londres, Tamesis, 1965, p. 3.

presentan en forma narrativa. A base de sus fuentes documentales, el autor crea escenas y conversaciones que comunican una atmósfera vital.

5. la ficticia. Los hechos básicos del individuo biografiado sirven de esqueleto para la recreación de «su vida y milagros.» Ahora el autor puede incluir chismes, o inventar a su antojo con tal de no traicionar el espíritu de su protagonista. Claro que esta última clase de biografía linda con la ficción pura.[8]

Debido en gran parte al problema de la omnisciencia del autor, el diálogo le es vedado al autor de las tres primeras categorías de biografías con la sola excepción de una conversación oída, grabada o filmada y repetida al pie de la letra. Hablo ahora como una lectora que lee por el puro placer de la lectura y también para enterarme de los detalles del biografiado. Una vida sin diálogo me da la impresión de que el mudo sujeto vivió y murió en silencio absoluto. Confieso mi preferencia por las biografías de las clases 4 y 5 porque los protagonistas que hablan cobran más vida. Confesémonos. ¿Cuántos de nosotros seguimos escogiendo nuestras lecturas privadas según el mismo criterio que empleábamos de niños —quiero decir, por la cantidad del diálogo que el libro contiene? El hecho incontrovertible es que el lector aficionado prefiere que los personajes hablen por sí mismos.

La novelista y biógrafa inglesa de principios del siglo XX, Virginia Woolf cuenta entre su prolífica producción con dos obras que caracterizan las variantes posibles aun dentro de la clasificación de la biografía ficticia. El protagonista de *Orlando* es un ser andrógino que vuelve a encarnarse, ora hombre, ora mujer, a lo largo de muchos siglos. El género de esta novela pseudobiográfica nunca se pone en duda como es el caso de *Flush* que pretende ser la biografía del perro faldero de Elizabeth Barrett Browning. El procedimiento de Woolf contrasta con el de Cervantes quien crea el artificio e inventa a sus personajes caninos en la obra que él denomina ambiguamente *Novela y coloquio*. Virginia Woolf, en cambio, explayó la vida y los pensamientos del perro personificado, un animal de existencia casi tan históricamente comprobable como la de los poetas Elizabeth Barrett y su marido Robert Browning. Virginia Woolf ha presentado verídicamente la personalidad del animalito. ¿Quién sabrá si no son igualmente verídicos los pensamientos y sentimientos que la autora le atribuye? Tanto *Flush* como *Orlando* llevan el subtítulo *A Biography*. Pero si *Orlando* es una novela disfrazada de biografía, ¿a qué género pertenece *Flush?* La autora armó su *artificio*, de esto no cabe duda. Pero el asunto, ¿es histórico o es pura invención? Si es histórico, ¿cómo llegó la autora a interpretar el intelecto canino? O, enfocado desde otra perspectiva, también se puede observar que tanto vale un perro como un hombre en cuanto a tema biográfico.

Ira Bruce Nadel señala que tanto el novelista como el biógrafo necesitan re-

8. CLIFFORD, pp. 84-88.

tratar a sus sujetos de un modo convincente y que escogen su papel narrativo con esta meta.[9] Después, al hablar del biógrafo dice:

> El narrador omnisciente y desinteresado se aleja del lector; los hechos y la documentación separan el narrador de su narración. Se precisa la forma omnisciente para mantener la ilusión de un orden controlador en un mundo objetivo. La investigación erudita reemplaza la experiencia vital y el resultado suele ser un recuento exacto, un libro de referencia más que la historia de una vida. Sin embargo, el narrador interpretativo respeta la necesidad de objetividad y también el significado, e interviene cuando le parece que el lector requiere un análisis de la vida que lee. El reconocimiento de una persistente presencia narrativa es crucial en una biografía aun cuando la narrativa no sea continua sino interrumpida con referencias tomadas de fuentes secundarias o digresiones sobre hechos históricos o culturales. Largas escenas en diálogo o también notas de pie de página tienden a distraer al lector. La postura narrativa del autor determina la manera en que el lector percibe su tema y sostiene el contrato narrativo a lo largo de la obra y ayuda al lector a comprender e interpretar el significado del tema.[10]

Como es evidente en el caso de *Flush* y más aún en el de *Orlando*, la ficción está a sólo un paso de la biografía-ficción. Aun sin una distinción clara entre historia, ficción y biografía, estaba mal visto durante el Renacimiento la representación engañosa de un personaje histórico a menos que se incluyera algún reconocimiento del juego. En pleno siglo XX, Robert Graves lo puede hacer sin crear el artificio de un marco irónico que revele el juego porque el compenetrante análisis psicológico expresado pseudoautobiográficamente en su *I, Claudius* lo sustituye. Antonio de Guevara, en el siglo XVI, no corrió la misma suerte con su *Libro áureo de Marco Aurelio*. Aunque fingió ser el traductor de la biografía del emperador romano, la verdad es que Guevara fabricó el libro entero. No pudo saber que la biblioteca de Cosimo de Medici, donde dijo haber encontrado el manuscrito, realmente contenía un manuscrito, desconocido en el tiempo de Guevara, de las *Meditaciones* del emperador.[11] Guevara dio un paso en la elaboración de la novela. Su error fue el de obstinarse en la historicidad del libro en vez de reconocer públicamente su ficción. Cuando Pedro de Rhúa le acusó de mentiroso, el arrogante cronista real replicó que sólo las Escrituras Sagradas contenían la verdad absoluta y que lo demás no importaba.[12] Menos altiva de lo que parece, su respuesta refleja la actitud medieval que aprecia el otro mundo mientras desdeña éste y también el

9. Ira BRUCE NADEL, *Biography, Fiction, Fact and Form*, Nueva York, St. Martin's Press, 1984, p. 105.

10. NADEL, pp. 172-173. La traducción es mía.

11. René COSTES, *Antonio de Guevara: Son Oeuvre*, Bordeaux, Feret & Fils, 1926, p. 41.

12. *Epistolario español: Colección de cartas de españoles ilustres antiguos y modernos* (ed. Eugenio de Ochoa y Ronna), Madrid, M. Rivadeneyra, 1872, p. 237.

concepto aristotélico de la verosimilitud. De esta manera, Guevara mostraba ser simultáneamente un hombre del pasado y del futuro —del pasado en su afán de destacar lo espiritual y moral por encima de lo estrictamente verificable y del futuro al borrar artísticamente la distinción entre el hecho verdadero y el imaginado.

La práctica de la verosimilitud da apariencia de vida al drama y ficción e incluye tantas posibilidades como se encuentran en los conceptos de historicidad, entre lo absoluto y lo circunstancial. Los autores de las novelas de caballerías crearon un artificio lúdico de historia fingida —un juego que los lectores cuerdos comprendían perfectamente y aceptaron con gusto. A veces el tópico de la humildad fingida abría el juego; renunciando su paternidad literaria, el autor se decía padrastro, editor o traductor de su obra (I, prólogo). De esta manera el novelista evitó caer en el error de Guevara de atribuir la ficción a un personaje rigurosamente histórico en ofensa de los «pedantes historiales».[13]

El autor de la frase, Tirso de Molina, que estaba acostumbrado a subordinar los incontrovertibles hechos históricos en beneficio de un buen argumento de comedia, podría haber tomado lección de la experiencia de Guevara. Como él, el mercedario rechazó la crítica de los pedantes con un desdeñoso, «No importa.» Tanto los editores de las novelas de caballerías como Miguel de Cervantes preferían soslayar el conflicto; por eso solían guiñar el ojo al lector para incluirle en el juego. El editor / traductor / autor relegó su trabajo a un personaje también ficticio participante en un nivel que mediaba entre el del autor y el de los personajes de la narración principal. Bajo este plan, el autor se declaró lúdicamente exento de toda responsabilidad por las palabras de su otro yo que, por su parte, quedaba libre de inventar a su antojo. Las resultantes cajas chinas de narración completan la transición del hecho real al imaginado y hacen de la estructura narrativa una parte esencial de la narración. Esta técnica permite que el lector presencie la obra directamente a través de Cervantes e indirectamente a través de sus personajes. De esta manera, Cervantes entreteje las vidas de sus personajes destacando primero una y luego otra para volver siempre a la del protagonista. Y en todo momento el novelista sigue escribiendo vidas sin abandonar jamás su control narrativo.[14]

El biógrafo y el novelista explayan la vida, total o parcialmente, de sus sujetos. La ausencia de reglas clásicas que gobiernen su proceder les da carta blanca para crear su propio *artificio* —determinar su perspectiva narrativa, decidir para sí cómo se van a enterar de vidas ajenas y de seleccionar y estructurar su presentación de estas vidas. Ambos escritores componen sus obras para entretener,

13. Tirso DE MOLINA, *El vergonzoso en palacio*, en *Comedias I* (ed. Américo Castro), 6ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1958, p. 141.

14. Ruth EL SAFFAR, *Distance and Control in Don Quixote: A Study in Narrative Technique*, Chapel Hill, University of North Carolina Department of Romance Languages, 1975.

persuadir, dar un modelo admirable o desdeñable o por otro motivo cualquiera. Pero las semejanzas entre ellos terminan allí porque sólo al novelista le está permitido inventar tanto a los personajes como los pormenores de su vida. Y todo con el fin de causar *admiratio*.