

EL HUMORISMO DE CERVANTES

El humor —esto es, lo que en el lenguaje actual y universal hemos llegado a llamar así— es una cualidad anímica peculiar, a cuya expresión, principalmente estética, denominamos humorismo. Corrientes son, en nuestros días, esos dos términos que, sin embargo, están muy lejos de tener una significación precisa y uniforme, no sólo para el hombre común, que comúnmente los usa, sino para aquéllos que, con mayor o menor especialización, han tratado de desentrañar la naturaleza de esta peculiar y compleja realidad que procede del espíritu humano.

¿Qué es el humor? Desde que, en 1599, Ben Jonson da a esa realidad preexistente en la vida y en el arte, un nombre y una cierta formulación teórica —trasplantada de la medicina a la literatura— hasta nuestros días, las opiniones sobre el humor y el humorismo, los estudios y las controversias se han multiplicado. La simple exposición de dos de las más simplistas, extremas y antitéticas posiciones a este respecto —la que identifica lo humorístico a lo cómico; y la que, aislándolos radicalmente, hace del humorismo una filosofía o un arte de existir— exigiría larguísimas páginas. Y es que el tema es realmente difícil y propicio a la más libre interpretación, puesto que, de suyo, el humorismo es un arte ambiguo y contradictorio, móvil y desconcertante, una especie de continua y reversible negación afirmativa, que se hurta a las afirmaciones escuetas, a las preceptivas y a las definiciones.

Creo, sin embargo, que es posible llegar a los dos últimos e indispensables componentes que resultan del análisis de todo humorismo verdadero; elementos que, en el siglo pasado, Thackeray, el humorista, precisó al decir que el humor es hijo del *ingenio* y del *amor*.¹ Ingenio, elemento intelectual ligado a lo cómico; amor, elemento afectivo que procede de los más hondos veneros cordiales; y ambos fundidos en una síntesis vital.

¹ Cf. R. ESCARPIT, *L'humour*, Presses Universitaires de France, Paris, 1960; p. 39.

Alguien hay que, sin haberse propuesto la ardua empresa de definir el indefinible humorismo, a mi manera de ver lo ha logrado de la manera más felizmente aproximada, mejorando, al propio tiempo, la ya feliz apreciación de Thackeray. Éste es Menéndez y Pelayo cuando dice —refiriéndose precisamente a la obra cervantina— que corre por sus páginas “una especie de *indulgencia estética*”.² Se invierte aquí el orden y la importancia de los términos: ya no es *ingenio* y *amor*, sino *amor* e *ingenio*; más aún, *amor ingenioso* —sustantivo el primero y solamente adjetivo el segundo— benevolencia que opera a través de la gracia, hecha procedimiento artístico; en definitiva, *indulgencia estética*.

Tengo para mí que ésta puede ser la fórmula simplificada del humorismo cervantino y de todo humorismo que en realidad lo sea, dejando a salvo, por supuesto, las innumerables variantes que caben en un arte tan flexible, tan dinámico y que, como ninguno, da lugar a la más original y más libre expresión personal.

Trataré, pues, de descomponer esta fórmula simplificada —*indulgencia estética*— tal como se da en la obra de la madurez cervantina; mas no desplegándola del todo, en su máxima complejidad, sino tan sólo en sus elementos más importantes y más accesibles a una intuición, que ha de tener mucho más de simpática que de intelectual.

El humorismo cervantino es una realidad viva —viva para siempre— y compleja, como viviente y complejo es un ser humano; y creo que puedo, utilizando una comparación que me viene a pelo para el caso, hablar de él como quien habla de una persona y describe, primero, su *manera de ser*; y luego, su *manera de actuar*, vital y orgánicamente derivada de la primera. La manera de ser o naturaleza íntima del humorismo de Cervantes es profundamente humana y cordial, y corresponde a ese *amor* que dijo Thackeray; a esa *indulgencia* de que habló don Marcelino. Su manera de actuar es un procedimiento expresivo en el que el *ingenio*, esto es, la ironía, la gracia, el donaire, la burla, el chiste y, en general, la comicidad de muy diversos matices y

² M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Estudios cervantinos*, Editora y Distribuidora del Plata, Buenos Aires, 1947; p. 119.

calibres, aun los más gruesos, alcanza la más plena categoría estética. Esta manera de actuar es intelectual, precisamente por ser cómica —ya Bergson hizo notar que lo cómico pide una anestesia momentánea del corazón para dirigirse a la pura inteligencia—;³ pero se ejerce a impulso de esa moción cordial profunda, que es característica del humor de Cervantes.

NATURALEZA DEL HUMORISMO CERVANTINO

Busco un símbolo eficaz de la manera de ser de este humorismo, y ninguno mejor puedo hallarle que el de la peonza. Desde que aprendimos los primeros rudimentos de la física, se nos dio este ejemplo típico de equilibrio inestable; equilibrio que sólo en el movimiento, producido por la acción —intensivamente igual— de fuerzas contrarias, puede alcanzar la estabilidad. La peonza, colocada con infinitas precauciones sobre su vértice, no puede mantenerse erguida y, apenas abandonada a sí misma, cede a la gravedad y cae. Para sostenerse en pie, necesita recibir un impulso giratorio que la mantenga en constante rotación y, por ende, en un equilibrio dinámico, cuya estabilidad dura cuanto dura la rotación misma. Aquí está precisamente el símbolo de la expresión humorística cervantina, en la cual, la acción de fuerzas de signo opuesto amenaza constantemente derribarla ora a un lado, ora a otro; pero una dinámica especial la sostiene en pie, siempre tendiendo a uno u otro extremos; pero sin dejarse caer hacia ninguno de ellos.

Quizá este ejemplo resulte aclaratorio de mi pensamiento cuando digo que las dos notas características de la naturaleza o manera de ser del humor cervantino son el *equilibrio inestable* y el *dinamismo equilibrador*.

³ Cf. H. BERGSON, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1953.

EQUILIBRIO INESTABLE

Dos son los puntos de vista, desde los cuales es menester considerar este aspecto. Desde uno de ellos, los dos extremos o puntos de atracción entre los que se da el inestable equilibrio humorístico son el *sentimiento* y el *pensamiento*; desde el otro, el *ideal* y la *realidad*.

Sentimiento y pensamiento.

Es curioso observar cómo la mayoría de los autores tiene que hablar de "pathos" al llegar a tratar del humorismo. Dice, por ejemplo, el diccionario de Oxford: "El humor es una imaginación jocosa, menos intelectual, más *simpática* que el ingenio". Para Juan Pablo Richter el humor no es "otra cosa que lo cómico romántico", esto es, lo cómico impregnado de sentimiento, muy diverso de la burla satírica, fríamente intelectual.⁴ Freud también habla de sentimiento, sólo que, fiel a sí mismo, no lo acepta como elemento del humor, sino que hace del humor un proceso de defensa contra el sentimiento.⁵ De hecho, si la comicidad se dirige a la pura inteligencia, el humor, mucho más humano, se endereza al hombre íntegro: a su entendimiento y a su sensibilidad.

En Cervantes, humorista esencial, se perciben constantemente el hálito de la emoción y el calor del sentimiento. Pero en el complejo humorístico cervantino, sentimiento y pensamiento coexisten, ligados por una interacción modificadora, y entre ellos se establece ese equilibrio inestable pero sostenido, tan semejante al que se da, en muchos aspectos, en la vida misma. Comenta un autor el *Casamiento y Coloquio*, y dice que en esta novela "nos encontramos con un dramatismo que, si no fuera por el dominio moral del autor, se convertiría en el patetismo y desesperación de los

⁴ Cf. la exposición de las ideas de Richter en la "Introducción a la estética" de M. MENÉNDEZ Y PELAYO, en sus *Obras completas*, t. IV: *Historia de las ideas estéticas en España*, Buenos Aires, 1943; pp. 123-127.

⁵ Cf. S. FREUD, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948 (*Obras completas*).

románticos".⁶ Ese "dominio moral", en otras palabras, ese *equilibrio* entre emoción e inteligencia, es nota distintiva de la obra humorística de Cervantes.

Hablemos primero del sentimiento. Un profundo y patético sentido humano está presente en todas y cada una de las páginas netamente cervantinas, y ofrece en ellas una gama tan vasta de matices, que estudiarlos sucesiva y detenidamente requeriría un tratado específico. Vayamos, pues, a grandes saltos, desde lo que se puede considerar negativo —la ausencia de sentimientos adversos— hasta esa cumbre de humanismo, vitalmente sentido y estéticamente expresado, que es el *Quijote*. No es posible señalar una sola página de la obra de Cervantes en la que haya odio, aversión, o al menos, incomprensión hacia sus semejantes.⁷ Confesamos que esto es excepcional. El escritor genial injustamente postergado; el caballero acusado y castigado sin culpa; el autor suplantado e insultado por un enemigo anónimo; el hidalgo pobre, ofendido por el desprecio o la lástima; el hombre que nació para ser amado comprensivamente, y no lo fue; Cervantes, en fin, no tiene para quienes son causa de sus constantes sufrimientos más que, aquí y allá, entre sus páginas inmaculadas en lo que a humana solidaridad se refiere, más desquite que el de esa "dulce ironía [...] de la boca que ríe y no muerde, o si muerde no hace daño".⁸

Sin embargo, esto no basta. El amor a sus semejantes que campea, no por exposición teórica ni propósito deliberado, sino por infiltración cordial, en la obra de Cervantes, tiene muchos grados plenamente positivos, y cada vez más ascendentes. Hay comprensión benevolente que penetra la corteza, muchas veces áspera, de lo humano individual y colectivo; comprensión cuya manifestación suprema "consis-

⁶ J. CASALDUERO, *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"*, Buenos Aires, 1943 (*Anejos de la Rev. de Filología Hispánica*, 1); p. 37.

⁷ El matiz de intolerancia hacia los moriscos que muestra en un pasaje del *Persiles* (III, 11) podría ser la única excepción, y aun ésta discutible, como manifestación, no de una aversión personal, sino de una razonada convicción respecto a la necesidad socio-política de adoptar la drástica medida de su expulsión, que él llama "necesaria transmigración".

⁸ F. NAVARRO Y LEDESMA, *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra*, Buenos Aires, 1944; p. 285 (Col. Austral).

tirá en llegar a sentir igual simpatía por el fondo último del individuo y por los aspectos que recubran aquél, maravilla realizada plenamente en la proyección de las existencias de Don Quijote y Sancho".⁹ Hay activa generosidad que es, para Miguel de Cervantes, el Bueno, la señal cierta de ser un hombre bien nacido: "Carriazo [...] descubría ser bien nacido, porque era generoso y bien partido con sus camaradas" (*La ilustre fregona*). Hay una solidaridad alegre, que el autor deja destilar de su propio corazón, al corazón —sobre todo— de sus personajes más humildes y más realistas: recordemos, nada más, la "cofradía" de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*, y toda la rufianesca compañía del primer acto de *El Rufián Dichoso*. También hay, por encima de todo, *amistad*. Es curioso notar que no existen en la vasta obra cervantina grandes pasajes teóricos sobre las excelencias de la amistad, al estilo de Mateo Alemán y otros autores contemporáneos; y que, sin embargo, la amistad está presente en cada una de sus páginas, vitalmente comprendida y expresada. ¿Qué significan, por ejemplo, las múltiples e indivisibles parejas cervantinas a las que liga, por encima de todo otro interés, la recíproca benevolencia y la más probada solidaridad? Ahí están —por enumerar algunas— Ricardo, el amante liberal, y su fiel Mahamut; Don Juan y Don Antonio, de *La señora Cornelia*; el licenciado Vidriera y "su buen amigo, el capitán Valdivia"; los niños Juanico y Francisquito, de *Los baños de Argel*; los perros-hombres Cipión y Berganza; Rinconete y Cortadillo; Carriazo y Avendaño, de *La ilustre fregona*; y hasta Periandro y Auristela y los ermitaños Renato y Eusebia —ambas parejas pertenecientes al *Persiles*— en quienes el amor mismo deja primero y largamente lugar a la amistad más probada y leal, para consolidarse en ella y, a su tiempo, llegar a consumarse.

¿Qué cosa es el mismo *Quijote*, sino la historia risible y conmovedora, admirable y genuina como la vida misma, de una grande, extraordinaria amistad? ¿Qué cosa es, sino una historia paralela, la de Lugo, el "rufián dichoso" y su paje Lagartija, convertidos —en el segundo y tercer actos de la

⁹ A. CASTRO, "Los prólogos al Quijote", *Rev. de Filología Hispánica*, III, 1941, p. 334.

comedia— en el Padre Cruz y Fray Antonio, esto es, en un Quijote y un Sancho a lo divino?

Pero al hablar del sentimiento de la amistad en Cervantes, no puedo olvidar a Pedro de Urdemalas, ese semi-pícaro y semi-héroe en fusión vital que, sin olvidar su propio provecho, utiliza sus tretas ingeniosas a favor de los demás. Pedro, el amigo de Pascual y Benita, de Clemente y Clemencia, del gitano Maldonado, del alcalde Martín Crespo; el enamorado capaz de convertirse en amigo benevolente y generoso de su amada inaccesible, es un campeón de esa alegre solidaridad que Cervantes, como nadie, sabe infundir a sus personajes; es un "pícaro" cervantino que, con más justicia que Cortadillo, merece ser confirmado con el renombre de "Bueno".

Pero lleguemos, por fin, a la cumbre: en el *Quijote* y en Don Quijote, el patético sentido humano cervantino alcanza su máxima expresión. "La simpatía por la cuita angustiada es lo primario en la actitud quijotesca." "Para Don Quijote el contacto humano se establece en la zona intraindividual, en la intimidad dolidá, lo cual es, después de todo, cristianismo esencial..." (A. CASTRO, *op. cit.*, p. 329). El sentimiento solidario se manifiesta allí con sinceridad vital; la ternura del autor por sus criaturas está llena de afectuosa y comprensiva generosidad —llamémosla, por su nombre verdadero: caridad— que va, más allá de todas ellas, hacia la humanidad que representan.

Tal es, a grandes rasgos descrito, el elemento primario del sentimiento de Cervantes, percibido a través de su obra. Mas si Cervantes lo hubiera expresado así, directa y llanamente, sin tensión contraria alguna, hubiera sido, a lo sumo, un escritor cordial, pero no un humorista. Era preciso que existiera —y existe— el elemento de oposición, el pensamiento que es vuelta sobre sí mismo y sobre los demás, *plena conciencia*; y esto, *dado en un temperamento peculiar*, que inclina a la observación risueña o ingeniosa. Este factor temperamental es importantísimo, porque de él resulta que lo que en otro escritor sería densidad reflexiva, o por lo menos, pensamiento normalmente serio y discursivo, en el humorista —aunque en su momento haya sido hondísima y

larga reflexión— en el acto creador es una pura intuición casi emotiva. Esta intuición —aunque sutil penetradora de hondas verdades filosóficas y humanas— se expresa mediante los recursos característicos del humorismo, que son chispazos del ingenio y palpitaciones cordiales.

Dentro del humor, este donaire inteligente, este pensamiento ingenioso es corrector del sentimentalismo; ocasión de templanza para la ternura dulzona, desmañada y torpe; elemento de equilibrio y ligereza, capaz de transmutar en gracia el más humano o patético de los sentimientos. En el humor en general, y muy particularmente en el cervantino, esa interpenetración modificadora de pensamiento y sentimiento, halla su equilibrio en una peculiarísima resolución psicológica hacia lo que Pirandello llama, muy acertadamente, *sentimiento de lo contrario*.¹⁰

El sentimiento de lo contrario está en el meollo mismo del humor, es típicamente humorístico y totalmente diverso del simple advertimiento de lo contrario que, dentro de ciertas condiciones, pertenece al orden de lo cómico. El advertir simplemente la contradicción que hay en las cosas, suele ser factor de comicidad y motivo de risa; pero si al hecho de advertirla se suma el de *sentirla*, la risa no podrá ya ser franca y despreocupada, sino desconcertada y ambigua. Reiremos, sí, pero —como el mismo Cervantes dice, con feliz expresión— a “media risa” (*Persiles*, II, 8).

El sentimiento de lo contrario es esencialmente móvil y reversible: puede partir de lo cómico para subir al nivel humorístico; o descender de un estrato superior perteneciente a lo suprarreal, hacia ese mismo nivel. Pondré los ejemplos convenientes a ambos casos: Parte del simple y frío advertimiento de lo contrario, es decir, de lo cómico, cuando el protagonista del entremés de *La guarda cuidadosa* —un soldado viejo, arruinado, raído y necio, que se echa encima, a fuerza de palabras, una especie de disfraz de juventud, galanura, mérito y solvencia de toda índole (esto es, un hombre que es lo *contrario* de lo que aparenta)— nos hace reír a carcajadas; pero sube al grado humorístico cuando *sentimos* —ya no sólo advertimos— esa contradicción, median-

¹⁰ Cf. L. PIRANDELLO, *El humorismo*, Ed. El Libro, Buenos Aires, 1946.

te la revelación de que tal hombre adopta esa apariencia y se entrega a otros extremos ridículos por el más puro, sincero y generoso amor a una fregoncita, "bonita como un oro", que prefiere a un rival más joven y afortunado. Inversamente, parte de lo sublime, cuando nos arrebatara el sentimiento de admiración por algún hecho heroico; y desciende a lo humorístico cuando advertimos que ese hecho fue totalmente ocioso e innecesario. *Sentimos* la contradicción entre la excelsitud de ese acto y la limitada realidad que no lo acepta, porque no lo necesita. Esta contradicción es semi-risible y semi-dolorosa. Y no es que el objeto humorístico, en el primer ejemplo, por llegar a ser patético, deje de ser cómico; ni que en el segundo, por venir a ser risible, deje de ser admirable; sino que en ambos casos es las dos cosas *simultáneamente*: hilarante y conmovedor; grande y pequeño; superiorisueño; tristealegre...

Esta ambigua vivencia es el sentimiento de lo contrario, en el cual se resuelve —en inestable y dinámico equilibrio— la tensión entre el sentimiento cordial y el pensamiento ingenioso. Fluye y refluye constantemente por toda la obra humorística de Cervantes, a la que da la más plena ambivalencia seriocómica y tristealegre. "Escritor alegre" se llamó a sí mismo el autor del *Quijote*. Mejor hubiera hecho en llamarse "escritor tristealegre". En efecto, la profunda tristealegría cervantina se manifiesta con todos los matices, de todas las maneras y por todos los procedimientos, desde los más ingenuos —en algunas de sus obras de tanteo humorístico— hasta los más perfectos y admirables. Creo inútil decir que esa perfección alcanza su cumbre absoluta en el segundo *Quijote*.

El humor cervantino puede adoptar, con absoluta conveniencia, el lema que, expresado por el renacentista Giordano Bruno, ha sido considerado por nuestro contemporáneo Pirandello, como propio del humorismo: "In tristitia hilaris, in hilaritate, tristis." También se puede decir que posee ese rostro bifronte —como el de Jano— de que habla este mismo autor. Su dualidad fisonómica más saliente es la tristealegre, la simultáneamente grave y risueña; pero también ofrece otras: la ensimismada y fría del hondo o

agudo pensamiento, junto a la abierta y generosa del sentimiento fraternal; la distante e iluminada del idealismo, junto a la rústica y satisfecha del más realista sentido común... Pero esto último me conduce ya a tratar el segundo aspecto de este equilibrio inestable de que vengo hablando.

Ideal y realidad.

Muchos autores ignoran o niegan la tendencia ideal trascendente del humorismo. Pirandello, por ejemplo, afirma que un ideal no significa, por sí solo, disposición para el humorismo; sino que, por el contrario, la dificulta. A esto podría responderse que si el ideal dificulta la génesis humorística, el humorismo que surge en contra de ese obstáculo es de mayor fuerza y mejor ley que el que sólo brota de la disposición natural. Y el mismo autor concede: "...sin embargo, puede ser humorista quien sienta una fe, una aspiración o un ideal, y a su manera luche por ellos [...] y en tal caso, el humorismo que deriva de otras causas adquirirá ciertamente, por esa circunstancia, mayor calidad, como la adquirirá de todos los demás elementos espirituales existentes en tal o cual humorista" (*op. cit.*, pp. 154 y 156).

La relación ideal-realidad, impugnada por algunos como elemento del humorismo, ha sido defendida y sostenida por muchos más. Richter habla de "comparación entre el pequeño mundo finito y la idea infinita"; Carlyle, de una mirada que dirigimos más arriba de nosotros mismos, pero también a nuestro alrededor y más abajo; Enrico Nencioni menciona "el sentimiento y la meditación del desacuerdo entre la vida real y el ideal humano"; Lucini define al humorista como aquél que "advierde los hechos con el dolor de no poderlos describir como querría que fueran [ideal] sino como son, por desgracia" [realidad].¹¹ Bergson, aunque en su teoría de lo cómico roza apenas el tema del humor y considera a éste de manera muy estrecha —como parte de la sátira, juntamente con la ironía— alcanza a manifestar su orienta-

¹¹ Cf. definiciones explicativas del humorismo en A. PICCOLI GENOVESE, *Il comico, l'umore e la fantasia*, Fratelli Bocca Editori, Torino, 1926; pp. 148, 149 y 150.

ción ideorrealista a este respecto. Considera, más bien, una especie de humor-moralista, y dice que consiste en una transposición de lo moral a lo científico, esto es, del *debería ser* moral a lo que realmente *es* en ese mismo aspecto, fría y científicamente visto y expresado. Para el filósofo francés, la ironía y el humor son casos opuestos de transposición ideorrealista: la ironía sube de lo que es (realidad) a lo que debería ser (ideal), y lo expresa como si así fuera en verdad; el *humor* baja de lo que debería ser (ideal) a lo que es (realidad) y lo expresa afectando creer que así debería ser (cf. *op. cit.*, p. 97)

Para mí, el ideal, como meta humana invisible y superior, diversa de la realidad actual y presente —hito más o menos elevado, de orden espiritual o práctico— se encuentra, o por lo menos puede encontrarse, como elemento de mayor riqueza y complejidad, en la raíz misma del humor.

El humorista suele ser —y esto es evidente en el caso de Cervantes— un idealista desengañado, cuyo ideal sobrevive, merced a una conformación con la realidad. Idealismo y realismo aquí se dan la mano y se conciertan, además, de una manera originalísima, *para entrar juntos por el cauce de lo cómico*. Esta última característica es indispensable. No se trata de un ideorrealismo puro, como el que alcanza la más acabada perfección en *La Gitanilla*, donde la fusión de lo ideal y de lo real se efectúa por procedimientos, aunque admirables por su equilibrio y aptitud, algo fríos y, desde luego, equidistantes de esos dos polos del humorismo, que son lo patético y lo risible. En Cervantes humorista se trata de un ideorrealismo *de derivación cómica*, que quizá podríamos llamar ideorrealismo humorístico, o realismo humorístico cabal. Digo cabal, en cuanto que Cervantes considera *toda* la realidad, con sus restricciones y limitaciones, pero también con su profunda implicación ideal; con sus bajezas, miserias y vulgaridades, pero también con sus rasgos, actuales o posibles, de nobleza y dignidad; con su pesada y torpe materialidad, pero también con su espiritualidad ligera y ascendente. Hay una "presentación abierta del entretrejo entre la materia y el espíritu, no oposición entre los dos que permita, desde el espíritu, el rechazo de la ma-

teria [...] o al revés, desde la materia, el rechazo del espíritu".¹² Los "alegres ojos" del poeta sesentón que escribe, entre risueño y conmovido, sentado ante la "lironda mesa" del aposento bajo de la casa de la "calle del León, esquina a la de Francos", están ya hechos a percibir la ambigüedad ideorrealista y seriocómica de lo humano, y su desflecada pluma de ave es el glorioso instrumento que la fija literariamente, para siempre, con la máxima eficacia y perfección. Esa humorística ambigüedad está, por ejemplo, en la "suciedad limpia" de la vida de los pícaros de las almadrabas a que aspira Carriazo; también está en el carácter de éste, que llevado de su "inclinación picaresca" (¿no será más bien, un "ideal" picaresco?) anhela obtener —no por mera afición plebeya, sino por cierto elaborado propósito casi artístico— el "summum" de la sabiduría y de la habilidad que en esa escuela se adquiere. Se encuentra asimismo en la villanía caritativa de la "cofradía" del Monipodio; en el carácter de la enigmática bruja Cañizares, suspendida entre el cielo y el infierno, entre el *ideal* de la misericordia divina y la *realidad* de su perversión irremediable —y con todo ello, risible—; en Constanza la ilustre fregona, "ideal-mujer" capaz, sin embargo, de aparecer en la novela "con una toca ceñida por las mejillas" a causa de un vulgar dolor de muelas; en los aldeanos de *El retablo de las maravillas*, cuyo *ideal* de ser honrados —el que les es posible tener dentro de las invencibles limitaciones que padecen— se ve disminuido en el ridículo de su mezquindad real... La enumeración sería inacabable. Llegaré, pues, al *Quijote*: creo imposible hallar otra creación de la literatura universal en donde la síntesis vital de lo ideal y de lo real se dé con mayor eficacia humana y con mayor perfección estético-humorística.

En la obra de humor cervantina, el ideal tiene dos características fundamentales; la primera, *que no se exterioriza franca y ostensiblemente*. La tendencia idealista de Cervantes es profunda, tan profunda que no aflora a la superficie de su obra —insisto en que me refiero a su producción de

¹² C. BLANCO AGUINAGA, "Cervantes y la Picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, XI (1957), p. 340.

tipo humorístico y no idealizante— y se ve obligada a actuar en forma mediata, a través de elementos próximos de apariencia trivial y hasta risible. No confronta directamente lo finito con lo infinito, lo real cotidiano con las superiores y universales leyes divinas y humanas; sino que refiere esa realidad, como medio, a menudencias aparentes que, sin embargo, dentro del procedimiento humorístico, tienen un importante papel, como se verá más adelante. Ese ideal que se *disimula* bajo festivas y risibles apariencias está lo mismo en *Rinconete y Cortadillo* que en *El viejo celoso*; en el *Casamiento y Coloquio* que en *El juez de los divorcios*, en *Los baños de Argel* que en *El licenciado Vidriera*, en *La ilustre fregona* que en *La elección de los alcaldes*, *El juez de los divorcios* y *El retablo de las maravillas*...

El segundo carácter distintivo del ideal cervantino es la *restricción* o *disminución*. Esa restricción se ha efectuado, en el orden psíquico, a través del desengaño, mediante una gran dosis de sólido buen sentido, y aun—lo diré de una vez—de rastrero sentido común. A este respecto, Pirandello, que sólo de mala gana admite la tendencia idealista del humor, se ve obligado a entrar de nuevo en el camino de las concesiones cuando escribe: "Señalar en el humorismo un particular contraste entre el ideal y la realidad equivale a considerarlo superficialmente y desde un solo punto de vista [...] pero cuando lo hay [...] habrá de ser presentado de tal modo que ese ideal se vea a sí mismo como descompuesto y limitado" (*op. cit.*, pp. 208 y 209).

En el orden de la ejecución artística, la restricción del ideal se efectúa por medios cómicos, de cuyo hábil y equilibrado empleo depende el cariz verdaderamente humorístico —y no puramente hilarante, o bien, agresivamente destructivo (como en el caso de la burla quevedesca)— de la obra. Cervantes humorista —sobre todo el del *Quijote*— se caracteriza precisamente por esa habilidad y ese equilibrio. Produjo —no podemos negarlo— obras y pasajes malogrados en este aspecto, entre los que sobresale la desventurada comedia *La casa de los celos y las selvas de Ardenia*, caso extremo de disolución de lo ideal en lo ridículo, del mito en la burla. Pocos "casos tan extremos como éste, que se

aproxima a la manera de componer de Quevedo, son raros [en la obra cervantina]. La genialidad de Cervantes estriba en regir con mesura la empresa de revertir los mitos y el ideal".¹³ Esa *mesura* constituye un extraordinario privilegio del humanismo, altamente constructivo, del "escritor alegre". La carcajada de su buen sentido no destruye la aspiración ideal; le cercena tan sólo las excrescencias monstruosas de la soberbia o de la loca fantasía; no empequeñece al hombre, únicamente lo reduce a sus justas proporciones; no aniquila en el ridículo, sino que, ante el derrumbarse de un ideal —que era más bien una hinchada ilusión— pone los cimientos de una nueva edificación, en un realismo lleno de sensatez. Así, disimulado y restringido, pero restringido con mesura, el ideal sobrevive y actúa, como un oculto y poderoso fermento, en toda la obra humorística de Cervantes.

Ahora bien, de la fluctuante igualdad de fuerzas entre el impulso ideal y la concepción realista, resulta el difícil equilibrio humorístico. Su estabilidad amenaza romperse constantemente, con la relajación instantánea de una u otra de estas fuerzas; pero en las mejores y más vivas expresiones humorísticas, esto no llega a ocurrir. Apenas el sentido común, desnudando el ideal de sus galas solemnes y mentirosas, lo ha reducido a un simple fragmento de realidad; el fermento idealista revela que esa realidad, con sus limitaciones y su apariencia tal vez mezquina, está encinta de valores humildes, pero no despreciables. El equilibrio más logrado tiene que ser el más dinámico, tanto, que el constante y rápido movimiento llegue a percibirse como la inmovilidad de un equilibrio perfectamente estable. Y vuelvo al ejemplo de la peonza: cuanto más rápida, uniforme y perfectamente gira, más parece que está quieta sobre su vértice, y aun hace decir al niño que la ha lanzado que está "dormida". Así, las más grandes y valiosas expresiones humorísticas de Cervantes no necesitan hacer ostensibles, en vaivenes violentos, las tensiones contradictorias que las animan. A este respecto —claro está— hay que mencionar en primer término al *Quijote*; pero también pueden recordarse varias de las obras menores

¹³ E. VERÉS D'OCÓN, "Los retratos de Dulcinea y Maritornes", *Anales Cervantinos*, Madrid, I (1951), p. 259.

cervantinas: *Pedro de Urdemalas*, por ejemplo, en donde el contraste y el claroscuro son de extraordinaria suavidad y en donde el absurdo y el brusco resbalón cómico no aparecen por ninguna parte; también *La ilustre fregona*, donde los ideales de "lo eterno femenino", el amor y la amistad se ven restringidos, y al propio tiempo *subrayados* —circunstancia ésta muy importante como haré ver más adelante—, por un procedimiento plena y perfectamente humorístico, mediante la constante y mesurada interpenetración de lo burlesco en lo emotivo, de lo risible en lo serio, de lo superficial en lo profundo, de lo alegre en lo triste, de lo sublime en lo picaresco, de lo espiritual en lo material, y viceversa. En este tipo de expresiones cervantinas —y hay que volver a recordar, mil veces y siempre, al *Quijote*— "los dos elementos antagónicos se sostienen y apoyan el uno al otro. Su convergencia anega su individualidad, y crea una nueva unidad tensa, cuyo equilibrio se hace posible por el confluir de dos corrientes de signo contrario. De aquí el constante dramatismo, la acción permanente". Estas palabras de Casaldueiro (*op. cit.*, p. 159) sugieren casi la imagen de la peonza que gira guardando, en su incesante movimiento, el difícil equilibrio.

DINAMISMO

Después de las últimas consideraciones, no será menester insistir demasiado en el hecho evidente de que un *dinamismo* equilibrador, de signo positivo, es la otra característica fundamental de la "manera de ser" del humor de Cervantes. En él, la tensión entre los contrarios se resuelve, gracias al movimiento, en un equilibrio que representa la vitalidad más positiva.¹⁴

¹⁴ De paso, notemos uno de tantos secretos de la perennidad de la obra cervantina: su no igualada aptitud para reproducir, de múltiples maneras, las características que presenta la vida humana misma, dentro del ámbito que le ofrece para desenvolverse, la realidad total. La vida es movimiento, esto es, tensión antitética, cuya resolución en equilibrio permite su aprovechamiento en forma de constante actuación. El hombre —entre polos opuestos de ideal y realidad, espíritu y materia, placer y dolor, trabajo y reposo, esfuerzo y consumación o fracaso, alegría y tristeza, saber e ignorancia, duda y certidumbre, fuerza y flaqueza, odio y amor, ira y sosiego del ánimo,

También en otro sentido —y no menos importante— puede hablarse de dinamismo en Cervantes. Su humorismo, literatura que, superficialmente considerada, parece apta sólo para entretener ocios o divertir en forma intrascendente es, en su mayor profundidad, literatura dinámica. No quiero decir literatura pragmática, que tenga por fin primordial impulsar al lector a tal o cual actuación práctica, a la manera, por ejemplo, del escrito moralizante o demagógico; sino literatura que, sin desviarse un punto de su finalidad estética esencial —más aún, alcanzándola con una plenitud rara vez igualada— es capaz de mover, de alguna manera, el espíritu del hombre. Volvámonos, una vez más, hacia el *Quijote*. Según la expresa declaración de Cervantes, fue escrito para que “el melancólico se mueva a risa [y] el risueño la acreciente”; pero el genio subconsciente del autor sobrepasó en mucho a su intención consciente, si es que ésta fue, únicamente, la de hacer reír a los hombres. El *Quijote* —y con él todo el resto de la mejor producción humorística cervantina— ha movido, mueve y moverá aún poderosamente el espíritu humano. Su elevado humorismo —como la tragedia— produce una catarsis; pero esta purgación se orienta, contrariamente a la dirección trágica, en un sentido optimista. En la tragedia, el hombre sucumbe fatalmente bajo el peso de un alto destino ineludible y de su propia grandeza; gracias al humor, el hombre sobrevive, a condición de aceptar sus limitaciones y transformarlas en motivo de un nuevo impulso, tanto más efectivo, cuanto más fincado en la realidad.

El optimismo humorístico cervantino no es excesivo, ni apriorístico, ni simplista. Nace paradójicamente del desencanto y de la propia desilusión y consiste, más bien, en una pasión e indiferencia— vive, esto es, actúa, con mayor o menor capacidad de equilibrio entre los opuestos puntos de atracción, con mayor o menor aptitud de perfección en ese vital e incesante movimiento. La vida más equilibrada es la más plenamente dinámica; la que oscila violentamente —sin hallar su verticalidad— entre los diversos extremos, es la más precaria. Tiene su correspondencia, dentro de la producción cervantina, con ciertas obras de tanteo humorístico. Me parece típica la interesante comedia de *La gran sultana*, en que la peonza del humorismo, lanzada por su autor desmañadamente y sin suficiente impulso, gira por breve tiempo, comocayendo y levantando, de manera que a cada instante nos parece que ésa será su última vuelta.

sincera y activa *reconciliación con la realidad* y con las situaciones que ésta impone. Implica la valoración positiva del ideal descompuesto, restringido y limitado; y se parece mucho a esa "verdadera conformidad" de que tan bien habla Chesterton —humorista vital y práctico— al decir que no es "algo más que una mansa desesperación", sino "una cosa tan activa como la agricultura. Es la capacidad de obtener de cada situación real todo lo que hay en ella. Es arduo y es raro".¹⁶

Múltiples ejemplos podría aducir dentro de la obra cervantina; pero me ceñiré a uno: *El licenciado Vidriera*, en cuya persona se sintetiza el proceso del idealista que, desengañado por la realidad, es capaz de reconciliarse con ella y convertirse así en humorista. Podría decirse que hay, en esta novela, una especie de simbolismo de la tensión entre el ideal y la realidad y de su resolución optimista por el humor, en el triple desdoblamiento del personaje: Tomás Rodaja; el licenciado Vidriera; Tomás Rueda. Tomasillo Rodaja representa la ciega voluntad de ideal, y el licenciado-soldado Tomás Rueda personifica la sabia restricción o modificación del mismo, para conformarlo a la realidad. El primero quiso ser famoso por sus estudios; el segundo se contenta —con la verdadera y activa conformidad que dice Chesterton— con ser soldado, ya que no puede ser letrado. Y alcanza ese ideal restringido "dejando fama, en su muerte, de prudente y valentísimo soldado". En cuanto al licenciado Vidriera, en cuya locura se hallan aniquilados, así el ingenuo idealismo del adolescente como el sensato ideorrealismo del hombre maduro, podría representar, quizá, la etapa dolorosa que transcurre desde que el ciego idealista recibe el zarpazo desengañador de la realidad —realidad que, por ironía, es muchas veces tan insignificante como el membrillo toledano que causó la locura de Tomás— hasta que alcanza la ardua y rara capacidad de obtener, de cada situación real, todo lo que hay en ella. Es la sabiduría tristealegre, el optimismo secundario —llamémosle así— que la vida enseñó a Cervantes y que él hizo cristalizar, artísticamente, en sus escritos.

¹⁶ G. K. CHESTERTON, *Selected essays*, Methuen, London, 1955, pp. 7 y 8.

En este sentido, la obra cervantina es la más perfecta realización estético-humorística, de una de las más positivas, nobles y realistas posturas que el hombre puede adoptar ante la vida. Su valor humano y social trascendente, y su sentido constructivo y recreativo —en todas las acepciones de esta palabra— le dan una extraordinaria vigencia actual. "En nuestro mundo, tenso hasta el punto de ruptura, no hay nada que pueda sobrevivir a la seriedad excesiva. El humor es el único remedio que afloja los nervios del mundo sin adormecerlo, le da libertad de espíritu sin volverlo loco, y pone en manos de los hombres, sin aplastarlos, el peso de su propio destino" (R. ESCARPIY, *op. cit.*, p. 72).

Lo expuesto hasta aquí revela un hecho, que quiero subrayar: el humorismo, además de un temperamento peculiar exige, en quien lo cultiva, una sazón suficiente de *madurez*. Esto también resulta evidente en Cervantes. Cuando produce su obra mejor —la humorística— se halla colocado en esa posición de madurez "que está ya de vuelta de la violencia y de la tristeza".¹⁶ Ha vivido en largo y desengañoso contacto con la realidad y su actitud es la afirmación de una personalidad victoriosa que, una vez triunfante de la contradicción —principalmente de la que se encuentra en su propio interior— puede colocarse en un punto de vista más alto y comprensivo, desentenderse de sí misma, reír sinceramente de sí misma y poner un "interés desinteresado", esto es, no inquieto ni amargo, sino sereno, indulgente y risueño, en los hombres y en la vida.

La percepción puramente cómica implica la degradación del objeto cómico. Es decir, que el espectador, no sólo se siente desligado del objeto de su espectación, sino —por una especie de tácita comparación— superior a él. En el humor se realiza una sublimación o transfiguración de este sentido de superioridad. El sujeto receptivo de lo humorístico —y con más razón el creador de ello— se siente, sobre todo, superior a sí mismo. Desde la posición que ha conquistado, tal vez seguirá sintiéndose superior a los demás y reirá de ellos; pero su risa templada se parecerá, cada vez más, a una son-

¹⁶ W. FERNÁNDEZ FLÓREZ, *El humor en la literatura española*, Aguilar, Madrid, 1950 (*Obras completas*, 5); p. 986.

risa. De sonreír de los hombres a sonreírles no hay más que un paso; y darlo con facilidad es lo propio del verdadero humorista.

El humor es "uno de los más elevados rendimientos psíquicos" (S. FREUD, *op. cit.*, p. 942), es "la perfección del genio poético",¹⁷ es la "expresión... más alta a que puede llegar el humano ingenio" (F. NAVARRO, *op. cit.*, p. 324). Cervantes lo posee y, juntamente con él, la generosa disposición a entregar, sin reservas, a sus semejantes, ese fruto sazonado de su dolor, de su experiencia y de su genio.

Como literatura dinámica, el humorismo cervantino cuenta con resortes poderosísimos. Uno de ellos es esa benevolencia que matiza el complejo sentimental que le es propio; otro, el poder del ridículo. Uno es factor cordial: se filtra, remueve, tiene un suave poder transformativo; otro es elemento de represión: inspira el temor de la humillación, siempre eficaz. Pero el máximo poder dinámico y catártico del humor de Cervantes se ejerce a través de su peculiar y complejo *procedimiento*.

PROCEDIMIENTO DEL HUMORISMO CERVANTINO

La "manera de actuar" de este humorismo, corresponde tan vitalmente a su "manera de ser" que, de modo inevitable, al tratar de exponerla, caeré en reiteraciones de muchos de los puntos hasta aquí explicados. Exhaustivamente tratado, el tema de la estilística del humor en Cervantes no corresponde a la calidad y extensión del presente ensayo; por lo que me limitaré a señalar los rasgos más generales de esa actuación vital, de ese procedimiento estético, a través del cual ese humor se expresa y actúa.

En primer lugar, ese procedimiento es mixto: negativo-positivo; aparentemente destructivo y, en realidad, reafirmativo. Podría decirse que tiene dos fases: la primera cómica, analítica, intelectual o crítica; la segunda afectiva, sintética y constructiva.¹⁸ Corresponde a ese *ingenio* y *amor*: juego

¹⁷ Expresión de Carlyle. Cf. la mencionada recopilación de opiniones sobre el humor en A. PICCOLI GENOVESE, *op. cit.*

¹⁸ Puede perfectamente reconocerse en el procedimiento cervantino

intelectual en apariencia frío y hasta cruel, y profunda cordialidad benevolente, en cuya suma reside, para Thackeray y para muchos otros humoristas teóricos y prácticos, la marca del género.

En su primera fase o fase negativa, utiliza los medios productores de comicidad, aparentemente para destruir en el ridículo los mismos valores que, en realidad y una vez reducidos a su justa proporción, intenta *subrayar* y *reafirmar*. En la segunda fase o fase positiva, el autor se vale de medios cordiales y sutiles —Escarpit los ha denominado, en conjunto, “guiño humorístico”— para manifestar su posición a favor de la realidad, tal como es; para crear una simpática complicidad con su lector; y conducirlo de la negación a la reafirmación, y de la inseguridad a la seguridad.

Pondré un ejemplo elegido, no por su calidad —muy inferior a la de otros casos paralelos en la obra cervantina— sino precisamente porque la misma inhabilidad con que está usado el procedimiento lo hace perfectamente ostensible. Me refiero al entremés *El juez de los divorcios*, en el que Cervantes empieza por destruir en el ridículo —pero sólo a manera de trampa humorística— un valor ideal de la existencia humana: la dicha entre casados. Presenta una galería de maridos y mujeres, ridículos y reprensibles en sus miserias íntimas y sus mezquindades recíprocas; pero vagamente conmovedores en su desengaño, en su falta de amor y en su

lo que Escarpit llama “dialéctica del humorismo”, con su “fase crítica, generadora de angustia, de tensión nerviosa, y [su] fase constructiva de relajamiento, de conquista del equilibrio”, que él denomina “rebote humorístico” (cf. *op. cit.*, p. 86). Sin embargo, he de hacer una observación de suma importancia: estas fases no son, de hecho —y sobre todo en las mejores expresiones humorísticas— perfecta y delimitadamente sucesivas, sino que en muchos puntos y momentos —y algunas veces en todos— se superponen y confunden. Hablar de ellas como “primera” y “segunda” es una distinción teórica y que sólo se sostiene por el hecho de que la “primera” es, efectivamente, la que suele captarse en primer lugar; en tanto que la segunda, por más profunda, se revela más tarde. Y aun puede darse el caso de que —por deficiencia receptiva nuestra o por defecto en los medios expresivos del autor— nos quedemos en la superficie risible y destructora de la obra, sin llegar a penetrar su seria intención constructiva. De cualquier manera, he preferido prescindir de la denominación de Escarpit, “Dialéctica del humorismo”, que sugiere una idea de sucesión encadenada, y llamo al todo “Procedimiento humorístico”.

"soledad de dos en compañía". La estilización satírico-humorística les da un aire de caricaturas, levemente patéticas. A través de este desfile, Cervantes logra revelar la comicidad, tantas veces tristona y sórdida, de lo cotidiano: en este caso, de la vida conyugal y doméstica. Una vez que ha empleado múltiples recursos, tanto más eficaces cuanto más cómicos, para negar la posibilidad del amor duradero y de la felicidad en el matrimonio, da un viraje brusco —demasiado brusco y obvio— hacia la fase positiva o reafirmativa del procedimiento, para asegurar, mediante una moraleja que apenas si está integrada a la acción dramática, que "Más vale el peor concierto que no el divorcio mejor". Quizá la misma brevedad de la piecicita impidió que el procedimiento negativo-positivo persiguiera su objeto, sin mostrar el andamiaje que lo sostiene; pero el hecho es que Cervantes subraya lo mismo que al principio parecía negar rotundamente, a saber: que es posible alcanzar un ideal restringido de dicha conyugal, sobreponiéndose a la muerte del amor, mediante la mutua y benevolente tolerancia.

La inhabilidad técnico-humorística, por decirlo así, que Cervantes muestra en esta pieza —por otros conceptos, muy apreciable— está plenamente superada en muchas otras, tan breves como ella. De entre los mismos entremeses cito *El viejo celoso*, *El retablo de las maravillas*, *La elección de los alcaldes*... donde la superposición de las dos fases del procedimiento es constantemente equilibrada, y donde un auténtico "guiño humorístico" manifiesta sutilmente, aquí y allá, la cálida simpatía del autor, entretejida con la frialdad de la sátira o la amargura del sarcasmo.

Muchos otros guiños de complicidad nos hace Cervantes que, a lo largo de su obra humorística, reiteradamente significan: "Todo esto es una broma. Los valores de la realidad quizá no sean magníficos ni deslumbrantes, pero existen. Es menester, en adelante, tomarlos más en cuenta." Su genialidad humorística consiste en poseer y traducir, con máxima eficacia literaria, el sentido positivo de lo real humano, *subrayado* por la distorsión que le da la visión cómico-patética, o si se prefiere, cómico-romántica, según la terminología de Richter.

* * *

El estudio particular de los recursos propiamente estilísticos del humor cervantino es excesivamente arduo. Por eso, en esta sencilla y breve exposición, prefiero abordarlo en una forma comparativa superficial; pero que tal vez, a causa de la comparación misma, resulte aclaratoria.

La estilística de la genuina novela picaresca española, cuyo prototipo es el *Guzmán de Alfarache*,¹⁹ ha sido llamada por algunos autores "estilística del desengaño". La estilística humorística cervantina podría llamarse del "semi-desengaño". La primera, para lograr su propósito desengañador, utiliza—dentro de la forma autobiográfica que le es indispensable—tres recursos fundamentales: el primero, un *elemento burlesco*, no serio, que, empleado para destruir y negar, adopta sobre todo la forma satírica y amarga. Suele bajar a lo escatológico y sexual grosero, no con finalidades de contraste, sino como expresión directa de una aversión a lo real, que ríe por no tomar la mueca de la repugnancia y del asco. El segundo es la *oposición de contrarios que jamás se funden*, sino se excluyen absolutamente (bueno-malo, verdadero-falso, feo-hermoso, eterno-temporal, gracia-naturaleza, espíritu-materia. . .) y el tercero, la *pintura naturalista* que, en visión unilateral, retrata sólo la realidad inferior.

Cervantes ofrece, como toda la literatura de su época, una visión desengañada, es verdad; pero con desengaño templado que lo lleva a presentar la dinámica pintura de este mundo y de esta vida como una valiosa, aleccionadora y aun divertida sucesión de engaños y desengaños, de mentiras y verdades, de ilusión y realidad. Por eso su estilística del "semi-desengaño" emplea esos mismos tres recursos, sólo que espléndidamente modificados y ennoblecidos por su genio. Podrían enumerarse así: *elemento burlesco* típicamente cervantino; *antítesis sintética* y *realismo ambivalente*.

¹⁹ "...novela picaresca es esencialmente la realizada por Mateo Alemán... Si al decir novela picaresca pensamos otra cosa, nos salimos de la correspondiente categoría estética e histórica; y en la medida que un escritor se aleje de ese esquema, se alejará también del concepto de novela picaresca": A. CASTRO, "Lo picaresco y Cervantes", *Rev. de Occidente*, XI, 1926, p. 354.

Elemento burlesco

En este aspecto, el recurso básico utilizado por Cervantes es la *ironía*. Por eso, tienen plena razón quienes afirman que Cervantes es, ante todo, un maestro de la ironía; siempre y cuando reconozcan que su ironía es —nada más y nada menos— el recurso estilístico que su humorismo prefiere.

Muchos son los sentidos que pueden darse a la palabra ironía, según se la considere etimológica o filosóficamente; o bien dentro del campo retórico o meramente humano. No es ésta la ocasión de desmenuzar esos significados. Baste decir que, en Cervantes humorista, la ironía se manifiesta en múltiples facetas: burla fina y sutil, ignorancia simulada con objeto de ridiculizar, uso del lenguaje con sentido profundo para un auditorio privilegiado y superficial para otros grupos, inferioridad afectada, tropo retórico por el que se da a entender lo contrario de lo que se dice... Todos estos matices irónicos implican ambigüedad —tan propia del estilo cervantino— y disimulo; ese disimulo al que Cervantes alaba en el *Persiles*, en *El viaje del Parnaso* y en otros lugares de su obra; pero que no ha de entenderse como doblez que, en el orden de las relaciones humanas, haya de considerarse hipócrita, sino como un recurso de estilo, perteneciente al orden estético.

Además de todas las manifestaciones de la ironía arriba apuntadas, hay una que es la *específica* del humor de Cervantes. Esta es la que define Américo Castro cuando dice: "La significación originaria de *ironía* es 'cambio de lugar', es decir, valorar como externo y sin base efectiva lo que alguien pretende hacer pasar por su auténtico e íntimo existir. Mediante la ironía se descubre la mala colocación de los aspectos humanos y se procura situarlos en donde corresponde."²⁰

Aplicado ya este concepto al estilo cervantino, se expresa así: "...aquella [la ironía] como medio de dislocar valores y ponerlos en su sitio, es algo funcional dentro del arte de Cervantes". "...En cuanto algo, por grave que sea, se incorpora a los actos y apariencias de una persona, en suma, se concretiza en humanidad, Cervantes no puede evitar lo que

²⁰ A. CASTRO, "Los prólogos al Quijote", p. 335.

llamo prurito de ir a tantear la solidez efectiva de aquello que se le aparece con pretensión de valor" (*ibid.*).

Y en otro lugar redondea este concepto, y le da su máxima eficacia comprensiva y explicativa de la estilística del humor en Cervantes: "¿... cómo desentrañar [dice] el limpio destello de lo humano, mezclado y revuelto en el aluvión milenarío del mito y sus residuos, las convenciones?" El aislador empleado por Cervantes fue la "ironía metódica", es decir, dada una apariencia, entrar en cálida intimidad con ella y pedirle ahincadamente que deje caer su disfraz. El instrumento usado es un poco el intelecto, y un mucho el arte de provocar confidencias. Cervantes no busca ninguna realidad exacta y objetivable, sino una intimidad auténtica, descubierta mediante simpatía cordial... En suma, Cervantes encuentra lo que busca, porque sabe y sobre todo ama lo que busca... su ironía tenderá a construir y no a demoler, como tantos otros hicieron antes y después de él" (p. 333).

El párrafo anterior me parece precioso y digno de la mayor estima, como la explicación más penetrante y comprensiva de la ironía cervantina, en su raíz humana y en su calidad plenamente humorística. Esa "ironía metódica", que entra en intimidad con las apariencias para pedirles "ahincadamente" que dejen caer su disfraz, es la burla benévola del humor, tan diversa de la fríamente intelectual o de la satíricamente encarnizada; burla que sólo bienintencionadamente desnuda y despoja a la realidad humana de su falsa apariencia ideal. Esa "intimidad auténtica", que es "descubierta mediante simpatía cordial", es la verdad esencial que persigue Cervantes, la realidad total con sus limitaciones, pero también con sus proyecciones trascendentales; es "el limpio destello de lo humano" aislado —por virtud de su ironía constructiva y sistemática— del mito, de las convenciones, y de todo lo fingido e ilusorio.

La cumbre de este procedimiento irónico se da, sin duda, en el *Quijote*; pero ¿quién no lo reconocerá, también, en la voz de Carriazo burlándose del amor de Avendaño (*La ilustrada fregona*); en la de Humillos y Algarroba disminuyendo, con chiste entre sutil y palurdo, la figura del juez ideal, encarnado en Pedro Rana (*La elección de los alcaldes de Da-*

ganzo); en la del mártir humorista Francisquito, pinchando con su agudeza el globo de la sublime hinchazón de su hermano (*Los baños de Argel*); en la de Berganza, dejando mundo, a bocados, el ideal pastoril que el mismo Cervantes había exaltado en *La Galatea* (*El coloquio de los perros*); y hasta en la de Fray Antonio, resonando con acento sancho-pancesco durante la escena culminante de la caridad heroica de su inseparable amigo?²¹

Además de la "ironía metódica", Cervantes echa mano de otros recursos de calidad burlesca. Emplea la sátira —a pesar de todas sus protestas en contrario— como se ve, por ejemplo, en los entremeses, y en la crítica de estados y ofi-

²¹ *El rufián dichoso*. En esta comedia, Cervantes pone en escena hagiografía al modo de su tiempo; pero no puede impedir que su vena humorística y su "ironía sistemática" pugnen, a pesar de su propósito, por henchirse y brotar, aunque alcancen apenas a mostrarse un poco. Varios son los pasajes de diversas obras suyas —*Rinconete y Cortadillo*, *Los baños de Argel*, *El rufián viudo*, etc.— en los que, más que aquí, el ideal religioso recibe también el mordisco de su ironía. Y no me refiero a detalles intrascendentes que, como algunos señalados por Américo Castro —el rosario de don Quijote en la Sierra Morena, el cambio de aparejos de dos asnos referido al cambio de capas de los cardenales de la Iglesia— afectan sólo a cosas secundarias, y aun accesorias al catolicismo esencial; sino a pasajes que ridiculizan la postura misma del católico ante lo divino en aquello que, como cualquier otra postura humana, puede tener de excesivo, desviado y ridiculizable. Para mí, estas burlas no representan asomo de hipocresía religiosa que sólo bajo disfraz de chiste se atreve a aventurar su inconformidad con ciertos hechos del catolicismo: recordemos que Cervantes tuvo el valor de hablar, muy en serio, por boca de don Quijote, contra el eclesiástico palaciego de la corte ducal, a riesgo de que se tuvieran por aludidos otros clérigos cortesanos y poderosos de su tiempo. Creo que en todas esas burlas, Cervantes se muestra como lo que es: católico ortodoxo y sincero, pero humorista, sin que este "pero" quiera decir que lo uno está refido con lo otro. La ironía sistemática cervantina tiene que "ir a tantear la solidez efectiva de aquello que se le aparece con pretensión de valor", en cualquier orden de cosas humanas, precisamente para subrayar y reafirmar —en forma humorística y no discursiva ni menos doctoral— el residuo de auténtico valor que se le queda entre las manos, después de haber zarandeado bonitamente la primera apariencia. Por eso —y para poner sólo un ejemplo— la comedia *Los baños de Argel* resulta una reafirmación del ideal religioso, no a pesar sino precisamente a causa de las burlas restrictivas que en ella se permite Cervantes. Recordemos el diálogo sobre la abstinencia de carnes entre el pícaro sacristán y el padre de Juanico y Francisquito, en quien se personifica, a ratos, un hinchado sobreideal religioso.

cios hecha por el licenciado Vidriera; y algunas veces llega al sarcasmo, ese dejo de la burla cruel con que los vencedores bárbaros zaherían a sus enemigos muertos o moribundos. Sarcasmo hay, por ejemplo, en el tratamiento que da al viejo celoso del entremés. Además, prodiga el chiste, ora ingenioso y sutil, ora anfibológico, ora escabroso y hasta procaz (en ciertas ocasiones y sólo como elemento de contraste, contrariamente a lo que ocurre en la novela picaresca); maneja la comicidad puramente verbal en deformaciones idiomáticas y juegos de palabras; no se desdeña de tomar, alguna vez, la expresión cínica; y aun desliza, voluntariamente o involuntariamente, esos "descuidos" que muchos han notado en sus obras, y que no sólo forman parte de su estilo humorístico, sino que lo realzan, en cuanto que dan a su lenguaje una nota afectiva y vital.

Antítesis sintéticas

Otra de las peculiaridades estilísticas del humorismo de Cervantes es la *contradicción*. En la expresión verbal, sensorial y metafórica del humor en general, y en particular del cervantino, la asociación se realiza mucho más por contraste que por asimilación o contigüidad. Cada idea o grupo de ideas, cada imagen o grupo de imágenes, cada percepción o complejo sentimental despiertan y atraen sus contrarios, de suerte que la forma presenta una gran movilidad y ofrece múltiples inversiones, regresiones y variaciones de toda índole. Caben aquí la ambigüedad, que produce incertidumbres; la paradoja, que despierta inquietudes; la antítesis, que hace oscilar el espíritu entre polos opuestos.

Pero si, en la picaresca, la antítesis significa oposición irreductible de contrarios, en Cervantes se da bajo la forma de parejas de contrarios que, reversiblemente, se funden en síntesis vital. De aquí las múltiples "antítesis sintéticas" o "síntesis antitéticas" que aparecen en su obra y entre sus personajes. Para hablar sólo de éstos, mencionaré, entre muchísimos otros, a Don Quijote y Vidriera, cuerdos y locos; a Lugo, rufián y santo; a Sancho, necio y prudente; al bagajero Bartolomé —único personaje humorístico del *Persiles*—

bellaco y honrado; a Isabela, española e inglesa (dos nacionalidades enemigas, a raíz de la derrota de la Invencible); a Preciosa, honesta y desenvuelta; a la Cañizares, teóloga y diabólica; a Monipodio, bárbaro y paternal, a Constanza, ilustre y fregona, de la que dice Casaldueiro: "...ni ilustre ni fregona, sino ilustre fregona... Dos elementos heterogéneos, al copularse, crean un nuevo elemento" (p. 159). Y es que en Cervantes, "los contrarios, en vez de enfrentarse para la lucha [...] se unen para subrayar la ambigüedad de la realidad". (C. BLANCO, p. 341).

Realismo ambivalente

Cervantes adopta un realismo literario ambivalente, equidistante de la técnica naturalista de la picaresca y del procedimiento idealizador de la novela caballeresca y pastoril. Esta característica formal no es más que la espontánea "manera de actuar" de ese ideorrealismo, esa tristealegría y esa seriocomicidad, que ya he analizado al referirme a la "manera de ser" del humorismo cervantino. Contrariamente a las técnicas naturalista e idealizadora, la de Cervantes se mantiene en equilibrio para mostrar en unidad, y siempre tras el tamiz de la sonrisa, las facetas más opuestas de la realidad. Ni —procedimiento del pesimismo total— abstrae la infrarrealidad para entregarla como realidad absoluta; ni —manera ésta de un pueril optimismo— aísla artificialmente una suprarrealidad, cuya visión resulta falsa por incompleta.

El procedimiento de la expresión ideorrealista, seriocómica y tristealegre —sobre todo de esta última— ofrece, en Cervantes, materia para un detenido estudio. A grandes rasgos diré que, en sus obras menores, presenta muy diversos niveles de aptitud y perfección. El inferior o prehumorístico consiste en la simple alternancia de sucesos, de escenas, y aun de expresiones meramente verbales. "Trenzado de dolor y de alegría" llama Casaldueiro a *La Señora Cornelia*; y de varias otras obras cervantinas, singularmente del *Persiles*, podría decirse lo mismo. Las venturas y las desventuras se alternan, generalmente, hasta una final explosión de alegría,

como ocurre precisamente, y de manera muy notable, en la novela aludida por Casaldueiro.

Otras veces, la alternancia es de escenas o imágenes, y aun de notas estilísticas de tipo sensorial, especialmente plásticas y coloridas. Un ejemplo notable se da en la comedia *El laberinto de amor*, donde lo tristealegre se expresa, escenográficamente, por medio del color. La acotación correspondiente muestra un especial cuidado y una intención muy precisa del autor: "Sale Porcia, [cuya vida o muerte, honra o deshonra van a decidirse en un duelo] cubierta con el manto [verde y negro, colores de esperanza y desesperanza] acompañada... con la mitad del acompañamiento enlutado y la otra mitad de fiesta: el verdugo al lado derecho, desenvainado el cuchillo, y al siniestro, el niño con la corona de laurel; los atambores delante sonando triste y ronco, la mitad de la caja de verde y la otra mitad de negro, que será un extraño espectáculo..."

Este espectáculo, "extraño" con la extrañeza y duplicidad de lo humorístico —si bien, en este caso, de lo humorístico elemental e incompleto— se da también en otras obras cervantinas. Menciono, como ejemplo en el que predominan las notas auditivas, aquel pasaje de *La española inglesa* en que el capitán Recaredo, portador de noticias tristes y alegres, al entrar con su navío en Londres, "mezcló las señales alegres con las tristes; unas veces sonaban clarines regocijados; otras trompetas roncadas: unas tocaban los atambores alegres y sobresaltadas armas, a quien con señas tristes y lamentables respondían los pífanos..." La manera ínfima de la manifestación del sentimiento de lo contrario en Cervantes se da en la alternancia de la expresión verbal directa. Y es curioso observar que este menguado procedimiento priva en *el Persiles*, su obra postrera y antihumorística.

En un grado más elevado, la yuxtaposición alterna de lo triste y de lo alegre, de lo serio y de lo cómico, se convierte en una verdadera trabazón, mediante recursos unitivos, que son de orden principalmente afectivo. Ejemplo típico es la tercera jornada de la comedia *Los baños de Argel*. En ella, la alternancia de escenas patéticas y regocijadas, graves y risibles, sublimes y grotescas, ideales y realistas (orientadas,

en parte, hacia el costumbrismo de lo moro, que tan bien podía pintar Cervantes), se integra en unidad hasta alcanzar una textura humorística uniforme o casi uniforme, gracias a la constante penetración del sentimiento de lo contrario.

En su grado más alto, la manifestación humorística cervantina, consiste precisamente en la expresión de lo ideorrealista, tristealegre y seriocómico, por un procedimiento de *synthesis vital*. Para comprender este procedimiento —ya que no para analizarlo en detalle— será quizá útil observar lo que ocurre en el *Persiles*, donde por el contrario, se hallan varios de los elementos que contribuyen a dar cariz humorístico a una obra literaria —sentido humano, contraste entre ideal y realidad (por momentos, más bien, entre ideal y anti-ideal), asociación de tristeza y alegría...; pero se encuentran de tal manera aislados, estáticos y artificialmente sobrepuestos, que no hacen más que caer, pesadamente, a un lado o a otro —entrecruzándose apenas en algunos pasajes— de suerte que el resultado, no sólo no tiene nada que ver con el humor, sino que es la negación del mismo. Lo que falta aquí es precisamente ese *realismo ambivalente* que, sumado a la "vis cómica" y al sentimiento de lo contrario, produce ese complicado entreluzamiento de tensiones opuestas, resuelto por el humor —también en lo estilístico— en vital y dinámico equilibrio. Es innecesario mencionar, como ejemplo totalmente positivo, al *Quijote*.²²

²² En el *Persiles*, la "catarsis humorística" no se produce, y la última obra de Cervantes no remueve, como su *Quijote*, lo más profundo de nuestra sensibilidad humana y estética a pesar del placer superficial que indudablemente produce la perfección con que el instrumento lingüístico resuena, por última vez, en sus manos. En esta obra, su autor quiso presentar lo sublime en una forma sublime —aunque ingenuamente envuelto, conforme a su modelo, en fantásticas aventuras— y al intentarlo, se traicionó a sí mismo, *humorista esencial*. No sólo restó eficacia al alto mensaje que su noble espíritu quiso comunicar a los hombres, sino que, al tomarse demasiado en serio como escritor encargado de transmitir ese mensaje, llegó a actuar como lo que Escarpit llama un "anti-humour". Mucho más que el sobrehumano Periandro, nos convence don Quijote de la espiritualidad y fidelidad de su amor, en los humorísticos episodios de Martornes y Altisidora, a pesar —o quizá precisamente a causa— de la grosería de la moza asturiana y del "temeroso espanto cenceril y gatuno" con que termina la aventura de la doncella de los duques.

Así pues, desde cierto punto de vista, puede decirse que la técnica realista ambivalente del autor del Quijote está igualmente alejada de los procedimientos idealizador y naturalista; pero quizá es mejor situarse en otro, más comprensivo, desde el cual se aprecia que, de hecho, esa técnica consiste en una estilización sintética de las otras dos. De aquí el cariz intensamente prosipoético —prosipoesía que jamás puede darse en la comicidad pura— de muchos pasajes cervantinos. Entre los múltiples ejemplos que podría citar, me referiré tan sólo a esa "suciedad limpia" que se da en los rasgos escabrosos, rufianescos o "picarescos" de esos pasajes. En ellos, ya que Cervantes no puede dar a sus "pícaros", en sus picardías, la limpieza moral, les da, al menos, la limpieza física: el patio de Monipodio, "de puro limpio y aljimiado parecía que vertía carmín de lo más fino", y ninguno de los que en él están es sórdido, ni lleva harapos malolientes, ni envuelve en sucios hilachos llagas reales o fingidas, como ocurre en la verdadera picaresca. De las mozas del partido, la Cariharta "puede competir en limpieza" con la Gananciosa; y la Mostrenca de *El rufián viudo* —por otro aspecto repulsiva— es "muchacha limpia y lo es por todo extremo". Hasta en la patético-risible escena del adulterio de Lorenza, la mujer de *El viejo celoso*, Cervantes atenúa la idea de la suciedad moral con la reiterada expresión de la limpieza física. Y todo esto, no porque disculpe ni apruebe el vicio, sino porque su peculiaridad artística es esa "indulgencia estética" de que habló Menéndez y Pelayo, "que depura todo lo que hay de feo y de criminal en el modelo, y sin mengua de la moral, lo convierte en espectáculo divertido..." (p. 119); porque su manera propia es ese realismo ambivalente que se estiliza en la dirección de lo bella y risueñamente poético.

Y es que "la estética de Cervantes no es la de su contemporáneo y amigo Quevedo, o de sus antecesores. Su contemplación desemboca, aun en presencia de un objeto depravado, en una especie de éxtasis gozoso, y la pertinencia directa de la expresión está al servicio de una alegría nacida del ejercicio mismo de sus facultades de observación. Este juego es el

que constituye su placer, y no la áspera complacencia que produce la pintura del mal".²⁸

El mismo Cervantes, sin querer, define esta manera suya cuando dice: "...la excelencia de la poesía es tan limpia como el agua clara, que a todo lo no limpio aprovecha; es como el sol, que pasa por todas las cosas inmundas sin que se le pegue nada..." (*Persiles*, III, 2). Y también sin querer, alude a otro aspecto de su técnica prosipoética cuando afirma: "Yo en pensamientos castos y sutiles/dispuestos en sonetos de a docena/ he honrado tres sujetos fregoniles" (*Viaje del Parnaso*, cap. IV); y cuando a propósito del rústico y prosaico Bartolomé, el más logrado de los personajes del *Persiles*, expresa: "...la poesía tal vez se realza cantando cosas humildes. Esta verdad nos la muestra bien Bartolomé, bagajero del escuadrón peregrino" (III-2).

* * *

Además de los tres grandes recursos que fundamentalmente constituyen la cervantina "estilística del semi-desengaño"—elemento burlesco, antítesis sintéticas y realismo ambivalente—, Cervantes emplea otros que merecen atención secundaria, ora por ser particulares de determinadas obras, ora por haber perdido toda vigencia para el lector actual, en su inmensa mayoría. Particulares de los *Entremeses* son la *abreviación* y el "*crescendo*" humorístico, si bien este último se halla en algunas otras de sus obras.

Los *Entremeses*—sobre todo los mejores de ellos— son un prodigio de estilización humorística, más sutil, más compleja y difícil que la meramente cómica, y también más moderada que ésta. No son, como muchos los han llamado, realistas ni naturalistas, porque su realismo—tan ostensible, al primer acercamiento, en varios de ellos—sufre una doble estilización en opuestos sentidos: hacia la hondura del pensar y del sentir humanísimo del autor, y hacia la superficie varía y movediza de lo cómico. Esto es lo que les permite fundir el máximo de profundidad humana y de gracia y *donaire*, el máximo de seriedad y de risa que sea posible hacer

²⁸ J. BABELON, *Cervantès*, Éds. de la Nouvelle Revue Critique, París, 1939 (Coll. *A la gloire de...*); p. 199.

caber —aunados en su misma oposición— en tanta brevedad y ligereza. Para lograrlo, Cervantes concentra, abrevia, emplea un convencionalismo por el cual las palabras y los hechos no ocurren en ese momento y lugar, sino simbolizan una evolución de los personajes y toda una secuencia de reacciones y sentimientos que en realidad, sólo podrían darse en largo tiempo. Un ejemplo admirable es la transformación de Lorenza, la esposa casi niña, y de su marido, *El viejo celoso*. También suele emplear un movimiento uniformemente acelerado, un "crescendo" cómico-humorístico, que arrastra a los personajes y con ellos, al espectador. Esto es particularmente notable en *El retablo de las maravillas*.

Otro recurso cervantino —éste, empleado por Cervantes en su obra máxima, el *Quijote*— merece apenas una mención superficial. Me refiero a la *parodia* de los libros de caballerías. En la actualidad, en que esos libros son totalmente desconocidos para la mayoría de los lectores de la obra cervantina, la vigencia de este recurso estilístico es prácticamente nula. Y si es verdad que Cervantes tuvo, como primera intención, la de imitar burlescamente ese tipo de literatura, no nos queda más que abrir paso al asombro ante la desconocida victoria lograda por su genio humorístico subconsciente, sobre esa limitada intención consciente y primaria. La parodia no hace la menor falta al *Quijote*, para ser lo que es. Parodia hay también —y triple: de lo caballeresco, de lo mitológico y de lo pastoril— en la comedia *La casa de los celos*, que no pasa de ser un disparate dramático, aunque, por otra parte, sea interesante su análisis, como antecedente malogrado de la modalidad paródica cervantina.

* * *

El inconfundible estilo humorístico de Cervantes ofrece, dentro de su unidad, una extraña pluralidad de facetas. Cada quien podrá detener la vista en alguna o algunas, y considerarlas como los rasgos más salientes de su fisonomía. Para mí, dos de sus más notables características son una rara sutileza y una aristocracia sin par.

Con todo su lastre humano, el *sentimiento humorístico de la vida* se manifiesta en Cervantes, por medios sutiles, fuga-

ces, alados, eminentemente artísticos; porque Cervantes no es pensador, ni moralista ni filántropo, sino esteta. Su humorismo es un arte, y aun podría añadir, un arte muy "artístico", en cuanto que es, precisamente, ese tipo de arte complejo y difícil, capaz de incluir múltiples elementos relativos a muy diversos aspectos de la vida humana en toda su amplitud —elementos, de suyo, estéticamente neutros y aun antiestéticos— para después absorberlos, integrarlos y transfigurarlos artísticamente. En esto consiste la "rareza" del valor estético humorístico; en ello reside también su mérito. Cervantes produce una "belleza difícil", que surge violentando materiales recalcitrantes, como son el ridículo, el deliberado prosaísmo, la contradicción y la burla sistemáticas, las imágenes "feas" o plebeyas, la alusión escatológica, el lenguaje —a veces— disonante o cacofónico. Realiza el prodigio de asociar estos elementos con el más profundo y genuino lirismo y con la más alta tensión dramática, no yuxtaponiéndolos, sino logrando su integración en una unidad que aparece, a veces, como extravagante, pero que es real y efectiva. Realiza también el prodigio de ser patético —a veces enormemente patético— sin ser melodramático o sentimental. Y es que el humorismo cervantino, como todo arte verdadero, no brota directamente de la emoción humana primaria y elemental, que se confunde con el sentimentalismo; sino de la emoción estética, que es secundaria en cuanto que, si bien puede y suele partir de las mismas causas que la primera, está como adelgazada, depurada y liberada de su excesiva densidad humana por la intuición y la habilidad del artista. El humorismo cervantino es un arte, a la vez, humano y deshumanizado: humanísimo en su raíz más profunda, como algo que procede del hombre —de Miguel de Cervantes Saavedra, el "Bueno"—, que es para el hombre y está destinado a vivir entre los hombres; deshumanizado en su expresión estilística, informada por un ingenio excepcionalmente sutil y dinámico. El mismo Cervantes tuvo conciencia de esta rara sutileza de su expresión propiamente humorística, como lo demuestra en *El viaje del Parnaso*, al hacerse invitar así por Mercurio: "Pasa, raro inventor, pasa adelante/con tu su-

til designio y presta ayuda/a Apolo, que la tuya es importante" (cap. I).

En otro aspecto, su manera humorística tiene el sello aristocrático que Don Quijote atribuye a la poesía en general, cuando de ella dice: "...no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios... No se ha de dejar tratar de los truhanes ni del ignorante vulgar, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran. Y no penséis... que yo llamo aquí vulgo... a la gente plebeya y humilde; que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en el número de vulgo" (II-16). Este es uno de los pasajes en que el creador y su criatura, el hidalgo real y el imaginado se identifican. "Cervantes, el hidalgo español, es la más acabada representación de la finura humana, y su caballero, como dice un autor inglés, el prototipo del "gentleman" de todos los tiempos". Ambos, el humorista y el personaje humorístico, son aristócratas del espíritu.

* * *

Después del *Persiles*, y cuatro días antes de morir, Cervantes escribió el prólogo de esa obra, página que constituye su testamento humorístico. En él muestra que, hasta el fin, siguió siendo él mismo, con su incoercible voluntad de vida, disfrutada, a pesar de sus desdichas, con toda la posible plenitud; pero también con su cristiana sumisión a la muerte, puerta para él de nueva vida y de gozo nuevo y perdurable. Las postreras palabras que escribió están dedicadas, con acento plenamente humorístico, a la gratitud, a la amistad, y a esa su tenaz voluntad de alegría propia y ajena. Al "estudiante pardal" de la famosa anécdota que allí cuenta, dice, con profunda tristeza sonriente: "En fuerte punto ha llegado vuestra merced a conocerme, pues no me queda espacio para mostrarme agradecido a la voluntad que vuesa merced me ha mostrado"; y a los hombres —a todos ellos, muchos de los cuales fueron con él injustos— como a amigos consagra su despedida: "¡...adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo y deseando veros presto, contentos, en la otra vida!" Donaire, gracias y regocijo en el tiempo; contento asi-

mismo en la eternidad. Hasta el fin, Cervantes afirma —como en su obra entera— que el hombre se debe al hombre y que, además, puede ser feliz y estar alegre en esta vida —a pesar de sus limitaciones— y también en la otra.

En este testamento, el *sentimiento* que informa y penetra toda la obra humorística cervantina se halla entero y está, además, plenamente acrisolado. Ahí opera la acumulación intensiva de intuiciones y emociones realizada a través de toda una vida; ahí se expresa, condensada, la vivencia humorística del ingenio cuyo humorismo, rico en elementos constructivos, de signo positivo por esencia, tiene el poder de diluir, en un raudal de gracia poética, la amargura del desengaño, y de impulsar el espíritu, alegre, más allá de su propia tristeza.

TERESA AVELEYRA

Facultad de Filosofía y Letras.