

3. El *Quijote* (obra singular) como paradigma y como desmentido

Hablar ahora de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cuyo IV Centenario celebramos este año de 2.005 puede tomarse como una necesidad y, a la vez, como una temeridad, ¿por qué? Porque estamos asistiendo a la puesta en obra y orquestación de los fastos de la conmemoración de esta gran obra, cuya Primera Parte fue escrita en 1.605. Fastos, cuyo sentido originario es “una especie de calendario romano en el que se anotaban las fiestas, juegos, ceremonias y sucesos memorables”.¹ En un sentido análogo, en todos los países de habla española se están realizando actos de la más diversa naturaleza: desde estudios, seminarios y publicaciones, con pretensiones elitistas (eruditas) o bien divulgativas; hasta rutas turísticas que recorrerán los lugares y caminos del inmortal Alonso Quijano. Y habrá peleas entre muchos pueblos, porque todos quieren apropiarse la gloria de ser ese “lugar de la Mancha” con el que comienza el libro, cumpliendo, de manera perversa, con la intención del narrador Cidi Hamete de “dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenerlo por suyo”². Lejos estaba de poder imaginarse Cervantes que ese noble deseo de las villas y caminos de “ahijársele” iba a transformarse en un contencioso por convertirse en objetos de consumo en esta sociedad, en la que todo obra de arte puede convertirse en mercancía, como nos enseña Adorno.

Martín de Riquer, especialista cervantino ha dicho ³ que en ningún tiempo, desde que se escribió hasta ahora, ha habido necesidad de reivindicar el *Quijote*, ya que se le ha leído siempre, aunque cada época ha hecho su interpretación. Pero que las celebraciones pueden tener el aspecto positivo de vehicular su divulgación y despertar el deseo de leerlo. Lanzó un mensaje, que ha reiterado en numerosos textos, dedicado a los hombres y mujeres que aún no han leído las aventuras del ingenioso hidalgo : su desdicha por ello, pero, sobre todo su inmensa fortuna por poder asomarse a sus páginas por vez primera. Francisco Rico, otro amante de

¹ Según el Diccionario de María Moliner, 1.984.

² II, 74, pág. 1104, capítulo final. Todas las citas estarán referidas a la extraordinaria edición de la Asociación de Academias de la Lengua española, con motivo de V Centenario. Aparato crítico de notas útiles y eruditas de Francisco Rico; Alfaguara, Madrid, 2.004.

³ En el magnífico programa de Barcelona T V “*Saló de lectura*” del 29 de diciembre de 2.004.

Cervantes prometió,⁴ con convicción absoluta, que su lectura tiene la potestad de mejorar a los lectores, ya que Cervantes amó y reconoció la humanidad de los personajes y el lector reconocerá, de igual manera, su humanidad en ellos.

Ignorar la avalancha de fastos sería tarea imposible, así que habrá que intentar abrirse un camino, o escarbar un túnel entre el amontonamiento de palabras, actos o reflexiones suscitadas en esta celebración. No puedo albergar la pretensión de decir nada nuevo sobre este texto inmortal, que ha sido objeto de estudio de tantas y tan altas cabezas pensantes (Unamuno, Azorín, Martín Santos, Benet, Francisco Ayala, Torrente Ballestar, de entre los españoles y fuera de España Kafka, Freud, Navokov, Milan Kundera, Vargas Llosa, etc.), así pues, lo que se me ocurre es investigar, por el momento, el tema de la necesidad, o no, de los *paradigmas* en arte.

En la *Poética* de Aristóteles sólo se consideraban como “géneros literarios” paradigmáticos lo trágico, lo cómico y lo épico y, por consiguiente, sólo a ellos dedicó su reflexión el filósofo. Desde entonces hasta el momento actual se han sucedido avatares diversos con respecto a los citados géneros, e incluso se ha puesto en cuestión la idea misma de género como paradigma de clasificación narrativa. O se han creado géneros nuevos, como la novela, o el relato corto, o el cuento. También se ha producido la interfecundación y mezcla de los géneros, en la que las fronteras han desaparecido. Y esta hibridación de los géneros, que se da de manera preeminente en la contemporaneidad, produce textos en los que se mezclan el relato autobiográfico con el de ficción, a la vez que una reflexión sobre la escritura y sobre la vida. De todo ello es Cervantes su precursor, como se intentará dar cuenta en este escrito.

En *Don Quijote* hay caudal inagotable para indagar, porque en efecto, ¿no tiene elementos trágicos y cómicos, a la vez? Y otras preguntas más: ¿No ha sido considerada como la primera novela moderna? ¿Y no pertenecería, además, a la épica por su parodia, a la vez que plena realización de las novelas de caballería? El profesor Rico dice que hay dos posibles interpretaciones: la cómica y la trágica.⁵ En

⁴ En el mismo programa. Ambos son responsable de diversas ediciones de la obra.

⁵ Entrevista de Javier Rodríguez a F. Rico, “Babelia”, *El país*, 6- 11- 2.004

la época de Cervantes, incluido el propio autor, don Quijote fue considerado un personaje cómico. Sin embargo, los románticos lo consideran trágico. Y las dos interpretaciones las da Cervantes. En la Primera Parte,⁶ el héroe es presentado por su creador en situaciones cómicas, con salidas o contestaciones chuscas, aunque en muchas ocasiones sus actos sufren consecuencias desdichadas. Pero en la Segunda Parte, ya aparece siempre en posiciones que podríamos denominar trágicas. Trágica es su situación de permanente duda sobre sí mismo, duda e incertidumbre que le llevará hasta la puesta en cuestión de su propia identidad. Podemos decir que en él se ha producido una *disolución del yo*. Este tema lo matizaré y desarrollaré más adelante.

Así pues, el libro que tratamos de estudiar rompe con el paradigma de los géneros literarios anteriores. Se ha dicho que es una novela, la primera novela moderna; pero es mucho más que eso, ya que es una constelación de géneros, en los que se incluyen relatos o cuentos, a la manera de novela ejemplar, como *El curioso impertinente*; o de novela sentimental, como la historia de *Cardenio y Luscinda*, o de novela pastoril, como el cuento de *La pastora Marcela*, por citar sólo algunos de una larga serie. *Don Quijote* es un libro hecho de libros, un universo, que constituye en sí mismo un nuevo género literario. Cervantes rompe “*el tranquilo reino de leyes estéticas*”, en palabras de Eugenio Trías.⁷ Hay períodos en los cuales puede hablarse de un “estilo de época” (renacentista, manierista, barroco), en las que la obra es expresión de alguna generalidad común o compartida, con sus peculiaridades formales y compositivas y con su selección propia de objetos estéticamente relevantes. La tendencia opuesta es la que podríamos llamar “*revolucionaria*”, en la que se produce una ruptura con los paradigmas o leyes estéticas que han regido en épocas anteriores. En esos momentos, el artista experimenta su capacidad creadora por subversión respecto a cualquier ámbito de legalidad.

Cervantes encarnaría esta potencia revolucionaria. ¿Por qué? Porque rompe con los códigos, o los integra, superándolos. El espíritu del libro copia la estructura

⁶ Publicada en 1.605. La Segunda Parte Cervantes la publica diez años después, en 1.615, después de la aparición del *Quijote* apócrifo de Avellaneda.

⁷ *Filosofía el futuro*, Ariel, Barcelona, 1983, p. 150.

de las novelas de caballería, y a la vez reflexiona críticamente acerca de ellas, lo cual le permite rebasar el horizonte de normatividad que ellas regulaban. La ironía o socarronería de Cervantes es ese 'plus', ese 'más allá' del paradigma novela de caballería. El exceso, el plus constituye al *Quijote* en obra de arte singular, instauradora ella misma de un nuevo *paradigma universal*, que con posterioridad tratará de ser imitado. Cervantes tiene la potencia revolucionaria de entronizar un nuevo código, o nuevas leyes, que rebasan el ámbito de legalidad del punto de partida (novela de caballería) en que se inscribe. Crea un nuevo paradigma, pero es imposible de imitar; ahí radica la paradoja que convierte en desmentido e impugnación la necesidad de paradigmas en arte.

Creo que Borges así lo entendió, aunque no lo explicara con estas categorías estéticas. En 1939, en la revista *Sur* de Buenos Aires, aparece un breve texto firmado por Borges, en el que se alaba la obra de un tal *Pierre Menard, autor del "Quijote"*. Borges explica que Menard: "No quería componer otro *Quijote* -lo cual es fácil- sino el *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original, no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes". Borges se inventa con Menard la figura del lector ideal, que quiere rescatar un escrito, volviéndolo a crear tal como fue concebido por su autor. A partir de este texto de Borges nadie puede volver a leer un libro de la misma manera que lo hacían los anteriores lectores, porque nos ha transformado en lectores conscientes de responsabilidad creadora. Además, esta soberbia broma borgiana -ya que está planteando una tarea imposible de suyo -, es mucho más que un juego y nos "pone a pensar, de nuevo" (tal como quería Heidegger) sobre el controvertido problema de la necesidad, o no, de los paradigmas en la obra de arte.

Desde otra perspectiva, y con una intención muy diferente, es la lectura que hace Foucault del *Quijote*, en *Las palabras y las cosas*. Pero lo que me interesa para esta interpretación es que lo considera como *modelo* de figura literaria de tránsito ente dos épocas. Lo incluye en su proyecto de una "arqueología del saber", que estudia las diferentes configuraciones de la *epistème* a través de una peculiar periodización, que comienza en el Renacimiento (s. XVI y XVII), continua por lo que denomina Clasicismo (s. XVIII) y concluye en la Modernidad (a partir del s. XIX). El

paso de una a otra época se produce por discontinuidades en la historia del pensamiento y la cultura, por saltos. Al estudiar las “condiciones de posibilidad” (su arqueología del saber toma este concepto kantiano) en las que se da el acontecimiento del paso de una a otra *epistème*, el *Quijote* lo sitúa entre el Renacimiento y el Clasicismo, le da el estatuto de *umbral* del corte epistemológico entre ambos. Sigamos su argumentación.

Considera que en el Renacimiento las palabras y las cosas estaban ligadas por semejanzas, por similitudes y simpatías; el lenguaje no era considerado como arbitrario, sino como marca o espejo de las cosas. Naturaleza y cosas constituyen un mismo texto, “el gran libro del mundo”, que hay que descifrar. En el siglo XVIII las palabras y las cosas se separan. La reflexión de la escuela de Port Royal ya no considera que las palabras y las cosas estén ligadas por similitudes o afinidades, y el lenguaje, constituido por signos, es la mera relación convencional entre significante y significado. El *Quijote* sería la primera obra clásica, plasmación de las enseñanzas de Port Royal. El lenguaje ha roto su semejanza con el mundo, pero Don Quijote, que es una figura de tránsito, aún busca similitudes, las más mínimas analogías son solicitados como signos adormecidos que él descifra : rebaño-ejército, molinos-gigantes, ventas-castillos.

Lo que interesa al autor francés es que el personaje mismo se ha transformado en un libro, es “lenguaje, texto, hojas impresas, historia ya transcrita”⁸, e incluso en su configuración humana es semejante a un signo, “largo grafismo flaco como una letra, acaba de escapar directamente del bostezo de los libros.”⁹ Al asemejarse a los textos de los cuales es testigo (Amadís de Gaula, Bernardo del Carpio, Tirant lo Blanc o Palmerín de Oliva), don Quijote debe demostrar que los libros dicen verdad¹⁰, su tarea consiste en cumplir la promesa de los libros.

En la Segunda Parte de la novela, don Quijote encuentra personajes que han leído la Primera Parte y que lo reconocen a él, el hombre real, como el héroe del relato. Cervantes hace una operación moderna que podríamos denominar de ‘repliegue’ o de metalenguaje, que consiste en que la Segunda Parte se repliega

⁸ M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1968, p. 53.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ De las relaciones entre “verdad” histórica y “verosimilitud” literaria se hablará más adelante.

sobre la Primera y las palabras de la segunda parte dotan de realidad (fantaseada o imaginaria) al personaje. La Primera Parte de las aventuras del ingenioso hidalgo desempeña en la Segunda el papel que asumieron al principio del *Quijote* las novelas de caballería. Doble operación de repliegue y juego de espejos entre lo escrito, lo fantaseado y lo real.

El personaje de Don Quijote debe ser fiel a este libro en el que, de hecho, se ha convertido. Pero él no ha leído este libro, y no podrá hacerlo nunca, puesto que es él en carne y hueso. A fuerza de leer libros se ha convertido en un libro que recoge todo lo que él dice, ve o piensa. Don Quijote debe su realidad al lenguaje y permanece en el interior de las palabras, de los signos. A fuerza de leer libros se ha convertido en un signo errante en un mundo que no lo reconoce, puesto que es una figura de tránsito entre dos épocas; para sus contemporáneos lectores es un loco. ¿También nosotros hoy lo consideramos un loco, un paradigma de locura por mor del exceso de libros?

Finalmente, también puede guiarnos en esta interpretación Kant, que en la *Crítica del juicio* hace importantes reflexiones estéticas. La que nos atañe es la relativa al problema de las reglas necesarias a la obra de arte, cuando trata el tema del “genio”. Da de él la siguiente definición: “Es el talento (dote natural) que da las reglas al arte”, y después añade: “Es la disposición innata del espíritu (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da las reglas al arte.”¹¹ La naturaleza tiene aquí el significado de substrato del genio, algo así como lo instintual y originario. Algunas intérpretes se han referido a ello como el “inconsciente romántico”, precedente del reflexionado en el psicoanálisis.

Las cualidades del genio son: “originalidad” en cuanto talento singular y natural, y “ejemplaridad”, que significa que sus productos son modelos prototípicos, ellos mismos no nacidos de la imitación, pero que han de servir de inspiración para otros. Kant plantea la siguiente paradoja: el genio usa unas normas que le han guiado en la realización de su obra, pero sin embargo no sabe dar razón de ellas, ni tampoco puede comunicarlas a otros para que pudiesen ser seguidas como paradigmas, y aún añade que aunque las comunicase a otros no podrían ser aprendidas. ¿Por qué? Porque él mismo no conoce la norma; como dice el propio Kant, “la creación es inconsciente”. Lo único que se puede hacer es esperar a que la naturaleza

¹¹ Kant, *Crítica del juicio*, & 46.

otorgue otro nuevo genio, o que su ejemplo lo provoque. Borges sabía que Cervantes era un genio y que su obra no podría ser jamás imitada, por ello se inventa la figura del lector ideal, Pierre Menard, irónicamente genial, que vuelve a crear *El Quijote*.

Preguntado el profesor Rico ¹² acerca de si la novela española, después de Cervantes, es cervantina, contesta con un no rotundo. Ni la española, ni la francesa, ni la inglesa; aunque hay centenares de imitaciones. Es demasiado moderna, y hay que esperar a los siglos XVIII, XIX y XX a que surjan producciones artísticas al estilo de la novela cervantina. Rico dice que García Márquez, Italo Calvino y el propio Kafka son novelistas muy cervantinos. En España tenemos a Pérez Galdós, que intenta crear un nuevo Quijote en la novela *Nazarín*, personaje que también recorre el mundo para ayudar a los desdichados. Más tarde, el personaje de Nazarín fue recreada en el cine por Buñuel, otro genio que usa del distanciamiento de la ironía con su protagonista, al que también ama, como amaba Cervantes al caballero de la Triste Figura.

Podríamos continuar *in extenso* la cadena de recreaciones, parodias, críticas; pero ninguna copia o imitación ha conseguido estar a la altura del modelo. El *paradigma nuevo* que creó Cervantes, autor genial, excedió en tal grado a otros modelos; que sus seguidores no pudieron imitarlo con decoro, con la delicadeza y hondura de reflexión que exigía. *Don Quijote* crea una nueva manera de entender el mundo, da un nuevo sentido a las cosas que narra, explica a todos los que encuentra por los caminos, puesto que con todos habla (cabreros, duques, galeotes, venteros) esa otra manera de describir y comprender a la humanidad. Su lectura nos renueva y nos hace ser otros, como afirma emocionado el viejo profesor Riquer.

3. 1. El éthos de caballero y de escudero de la andante caballería

Los protagonistas de la novela son dos, y no sabría decir a cuál de ellos da mayor relevancia Cervantes, porque a los dos los creó con el mismo amor, profundidad y rigor eminentes.

¹² En la entrevista citada de "Babelia".

He rastreado a lo largo de la lectura del *Quijote*, con auténtico placer y minuciosidad, los rasgos de carácter que iban apareciendo y repitiéndose en los avatares que juntos comparten. Y es tarea sencilla, ya que les gusta hablar, en realidad no paran de hablar de todo lo divino y humano; pero sobre todo parecen sentir una especial satisfacción en hablar de sí mismos. Se definen de manera precisa, especifican y detallan sus presupuestos vitales o sus ideales: sus puntos de vista sobre la vida, la justicia, la libertad, el gobierno, la autoridad o la religión. Y he podido observar que no son tan distantes los principios de amo y escudero (como la crítica tradicional más manoseada quiso hacernos creer), tanto en lo relativo a sus valoraciones vitales, como sus mismas fantasías o sueños de grandeza, ya que ambos comparten la ilusión de ser los benefactores de la humanidad. Ni Sancho está absolutamente apegado a la tierra y a la realidad, ni Don Quijote a sus delirios. Y a medida que avanza el libro llega a producirse una casi fusión o contaminación entre ambos, hasta el punto en que casi podría decirse que intercambian sus papeles. Esa contaminación se hace evidente en la forma de expresión. Don Quijote se apercibe de ello y dice:

- “Nunca te he oído hablar, Sancho, tan elegantemente como ahora; por donde vengo a conocer ser verdad el refrán que tú algunas veces sueles decir:” No con quién naces, sino con quién paces”
- ¡Ah, pesia tal, señor nuestro amo! No soy yo ahora el que ensarta refranes, que también a vuestra merced se le caen de la boca de dos en dos mejor que a mí.”¹³

Sancho se contagia de la “elegancia” o erudición de su señor y éste, a su vez, del saber popular de los refranes de su escudero.

Para la investigación de las dos personalidades de la inmortal novela volvamos a la definición de Aristóteles: “Llamo *carácter (éthos)* a aquello que nos hace decir de los personajes que actúan que poseen tales o cuales cualidades”.¹⁴ Y recordemos también que esas características, mantenidas a lo largo de su vida, a través de sus actos, constituirán la buscada idiosincrasia.

¿Cómo se define Don Quijote a sí mismo? La mayoría de las veces a través de su ideal de la caballería andante, de la que se siente digno representante:

¹³ II, 68, pág. 1066

“De ánimo valentísimo, porque defrauda con su tardanza el derecho de los tuertos,¹⁵ el amparo de lo huérfanos, la honra de las doncellas, el favor de las viudas y el arrimo de las casadas, y otras cosas de este jaez, que tocan, atañen, dependen y son anejas a la orden de la caballería andante.”¹⁶

Pero con este cumplimiento de su ideal también pretende conseguir algo para sí mismo, algo tan importante como es el “reconocimiento”, y así lo explicita sin falsos pudores innumerables veces. Ya al principio de la novela declara su objetivo, cuando dice que “poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama.”¹⁷ En la Segunda Parte, el deseado reconocimiento ya está empezando a cosecharlo, porque la historia de sus andanzas y aventuras ya ha sido escrita, de lo cual se enorgullece sobremanera. También Sancho, en repetidas ocasiones se muestra encantado de verse puesto en imprenta. Oigamos la argumentación de Don Quijote:

“Y así, por mis valerosas, muchas y cristianas hazañas, he merecido andar ya en estampa en casi todas o las más naciones del mundo: treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia, y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares, si el cielo no lo remedia.”¹⁸

Su *éthos ideal* es, por consiguiente, ser un representante honorable de la figura del caballero. Pero también tenemos algunas características de su personalidad cuando no lo encarna, cuando trata y habla de asuntos de la vida cotidiana con los distintos personajes con los que se encuentra. Y en este otro aspecto, aparece como “cortés y amigo de dar gusto a todos”, como dice de él el narrador, en el episodio del Caballero del Verde Gabán. Y en otro capítulo, en el diálogo con el canónigo¹⁹ que trata de disuadirlo de su tarea de caballero andante, don Quijote le contesta que tan sólo la lectura de los libros de caballería, incluso antes de ponerlos en práctica, le han mejorado su condición de hombre a secas, ya que le han provisto de las cualidades de comedido, liberal, generoso, cortés y paciente; en definitiva, una buena persona. Esta bondad, no sabemos si innata, o conseguida a través de la

¹⁴ *Poética*, Cap. 6 ,1450 a.

¹⁵ ‘Enderezamiento de las cosas torcidas’, es decir, ‘la reparación de las injusticias’. Nota de F. Rico.

¹⁶ II, 16, pág. 662.

¹⁷ I, 1, pág. 31.

¹⁸ II, 16, pág. 662. Lo habitual en la época eran mil quinientos ejemplares.

¹⁹ I, 50, pág. 511.

reiteración de actos bondadosos para cumplir con la figura que fantasea simbolizar, queda puesta de manifiesto en el capítulo final, cuando se nombra a sí mismo, por primera vez, como Alonso Quijano, y se añade el epíteto de “El Bueno”, con el que están de acuerdo los amigos y familiares, y su fiel Sancho, que están acompañándolo en los momentos de su muerte.

Para seguir el hilo de la investigación de las cualidades de Don Quijote, acudamos a la continuación de la definición aristotélica del *éthos* : “ *cualidades de un individuo, a través de una elección responsable y mantenida a lo largo de su vida, a través de sus actos.*” ²⁰ Aplicada a nuestro texto, encontramos que cumpliría con algunos elementos de la descripción, y no con otros. Alonso Quijano pasa años imbuido en la lectura de los libros de caballería, y como consecuencia dice de él Cervantes que “del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro.” Aquí ya encontramos una primera dificultad, ya que si se volvió loco, no podía llevar a cabo una elección responsable, como pedía Aristóteles. Pero profundicemos en el tipo de locura de nuestro héroe. Podemos aceptar que su comportamiento y sus palabras, cuando ambos se refieren a lo concerniente a su *éthos* o carácter de caballero andante está fuera de la realidad, y fuera de su época. La locura del cumplimiento de su ideal no le permite reconocer la imposibilidad de su tarea, pero sí le permite el darse cuenta de que está viviendo en otra época, a la que hace objeto de sus críticas, por eso añora la pasada edad de oro. Dice a Sancho, su escudero y paciente interlocutor, al que instruye:

“- Sancho amigo, has de saber que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro.” ²¹

Edad de oro, que pretende revivir las hazañas de los caballeros de la Tabla Redonda, los Doce de Francia, los Nueve de la Fama. Por consiguiente, conserva unos ciertos elementos reales con respecto al tiempo, criticando su época, a la que denomina “edad de hierro” por su injusticia y crueldad. ²² Sabe que su tarea es anacrónica, pero no la juzga utópica sino posible, ya que la está llevando a cabo;

²⁰ *Poética*, Cap. 6 ,1450 a.

²¹ I, 20, pág. 175.

²² Las empresas imperialistas y la defensa del Cristianismo contra el Islam, en el reinado de Felipe II traen miseria e inseguridad.

pero sobre todo fía en los efectos benefactores que tal empresa conllevaría para todos los débiles y desdichados.

La locura de don Quijote, si la consideramos tal, sólo se dispara en lo tocante a la caballería, pero sin embargo aparece como persona cuerda y sobre todo bien intencionada en el “donaire y discreción” con que encara las relaciones con todos los que trata y encuentra en sus andanzas, sin excluir a ninguno. En incontables ocasiones sus interlocutores quedan admirados del buen juicio de sus discursos y lo comentan entre ellos, a espaldas del héroe. Así sucede, por ejemplo, en el diálogo entre el cura, el amigo fiel de su aldea, y Cardenio, el enamorado:

“- Pues otra cosa hay en ello – dijo el cura- : que fuera de las simplicidades que este buen hidalgo dice tocantes a su locura, si tratan de otras cosas discurre con bonísimas razones y muestra tener un entendimiento claro y apacible en todo; de manera que como no le toquen en sus caballerías, no habrá nadie que le juzgue sino de muy buen entendimiento.”²³

Pero ya va siendo hora de que nos ocupemos del *éthos* de Sancho, y maravillarnos de la coherencia de su comportamiento y de lo claros que tiene sus rasgos de carácter. Cuando habla de sí mismo, comienza casi siempre diciendo:

“Sancho nací y Sancho pienso morir”²⁴

Y a continuación se lanza a reconocer, con orgullo, tanto sus cualidades como sus defectos, atribuyendo ambos a su naturaleza. Así dice:

“Bien es verdad que soy algo malicioso y que tengo mis ciertos asomos de bellaco, pero todo lo cubre y tapa la gran capa de la simpleza mía, siempre natural y nunca artificiosa; y cuando otra cosa no tuviese sino el creer, como siempre creo, firme y verdaderamente en Dios y en todo aquello que tiene y cree la santa Iglesia Católica Romana.”²⁵

La última parte de la cita se refiere a que era muy común entre los villanos presumir de cristianos viejos, por los problemas que la Inquisición podía acarrearles. Además, se ha de tener en cuenta que en el libro Cervantes hace una cierta defensa de los moriscos, contra los que se había dado el decreto de expulsión el año 1610. Así que cuando publica la Segunda Parte, en 1.615, ya éstos habían sufrido pena de

²³ I, 30. Pág. 309.

²⁴ II, 4, pág. 579.

²⁵ II, 8, págs. 603-604.

destierro y “terror y espanto”, como dice en otro de los capítulos ²⁶ el buen morisco Ricote, amigo de Sancho y de su misma aldea. Hoy podemos entender este sufrimiento de los moriscos, al pensar en la figura del deportado, o del asilado político. Como éstos, los moriscos amaban su lugar de nacimiento, en el que habían vivido durante generaciones y fueron obligados a emigrar.

La personalidad de Sancho está claramente reflejada en los refranes y sentencias, que son la quintaesencia del saber popular, y tal saber conlleva una socarronería y un humor que todavía en la actualidad nos hace reír a carcajadas.

No así el humor de los duques, cuyo episodio ocupa la mayoría de los capítulos de la Segunda Parte. Humor elemental y estúpido, que no llega ni siquiera a ser cruel. Éstos, por puro pasatiempo y necesidad de llenar sus muchas horas de ociosidad, les lleva a ensartar una serie de burlas disparatadas, siguiéndole la corriente a la locura de don Quijote, cuyas andanzas caballerescas conocen porque han leído la Primera Parte. En el palacio de los duques es tratado como un auténtico caballero andante y está maravillado de que lo reconozcan por primera vez; pero el desconfiado escudero no termina de fiarse de tales agasajos. Y cuando, como colofón de sus burlas, le dan a Sancho el deseado gobierno de la ínsula Barataria, que reiteradamente le ha prometido su amo, gobierna con tal acierto, ecuanimidad, justicia y discreción, que los burladores resultan burlados. Así lo considera el mayordomo de los duques, conocedor de la broma (“industria”, en palabras de Cervantes):

-“Dice tanto vuesa merced, señor gobernador, que estoy admirado de ver que un hombre tan sin letras como vuesa merced, que a lo que creo no tiene ninguna, diga tales y tantas cosas llenas de sentencias y de avisos, tan fuera de todo aquello que del ingenio de vuesa merced esperaban los que nos enviaron y los que aquí venimos. Cada día se ven cosas nuevas en el mundo: las burlas se vuelven en veras y los burladores se hallan burlados.” ²⁷

Podemos deducir de estas palabras la inteligencia (“ingenio”) de Sancho, cuando le hacen ocupar un puesto de responsabilidad. Pero lo que conmueve profundamente es el amor, agradecimiento y fidelidad que muestra para con don Quijote, al que

²⁶ II, 54.

²⁷ II, 49, pág 919.

respeto por su rango; pero que se convierte en amigo y compañero, al que reconviene y con el que disiente, en ocasiones, y al que también anima en sus momentos de decaimiento. Veamos un ejemplo de esto último:

-“Señor, las tristezas no se hicieron para las bestias, sino para los hombres, pero si los hombres las sienten demasiado, se vuelven bestias: vuestra merced se reporte, y vuelva en sí, y coja las riendas a Rocinante, y avive y despierte, y muestre aquella gallardía que conviene que tengan los caballeros andantes.”²⁸

De su fidelidad me veo impelida a volver a citar, porque no era mi intención intercalar tantas citas cuando comencé a escribir este texto, pero me ha sucedido lo que dice Carles Riba que acontece con la poesía, que no se puede parafrasear ni explicar, porque aquello que quiso ser dicho por el poeta, no puede decirse de ninguna otra manera. Así pues oigamos las palabras de Sancho a la duquesa, que pretende meter cizaña entre amo y escudero:

- “No puedo más (en el sentido de obrar de otra manera), seguirle tengo; somos de u mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, diome sus pollinos, y, sobre todo, yo soy fiel, y, así, es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y azadón.”²⁹ (en alusión a la muerte).

Y de esta manera sucede, en efecto, ya que a la cabecera del lecho de muerte está el fiel y amante Sancho, el cual pide a Don Quijote que se levante de la cama para poner en práctica su nueva aventura de hacerse pastores y resucitar los ideales de la Arcadia feliz. Sin embargo, no comparten esta disposición de ánimo los otros acompañantes del moribundo, los cuales “pasmáronse todos ante la nueva locura” : el cura, el barbero, el ama, la sobrina y el bachiller Sansón Carrasco, que disfrazado de Caballero de la Blanca Luna le ha vencido y le ha hecho prometer, bajo palabra de caballero, que estará un año sin ejercer la descabellada empresa. Todos piensan que al retenerlo un año en su casa será posible que sane de su locura. No parece ser este el desiderátum de Sancho, ya que le exhorta, en un intento desesperado de volver a su amo a las ganas de permanecer en esta tierra, a que continúe siendo su compañero de vida y aventuras, bajo cualquier nuevo disfraz., locura o ideal. ¿Por amor, por contaminación-fusión con el Caballero de la Triste Figura?

²⁸ II, 11, pág. 624.

²⁹ II, 33, pág. 808. Los paréntesis son añadidos de las notas de F. Rico.

Pero Alonso Quijano ha recobrado el juicio, lo cual agradece a la misericordia de Dios y abomina de “los detestables libros de caballería”. La opinión del médico es que muere de melancolía, por exceso de bilis negra, cual era la creencia de los antiguos que llevaba a estados de tristeza suave, abatimiento y pesimismo. En versión moderna hablaríamos de depresión, pero prefiero el término melancolía, que despierta remembranzas más acordes con el espíritu del libro, de don Quijote y de Cervantes, su creador.

3. 2. La pluralidad de voces narrativas

El *Quijote* es un libro de una gran modernidad, ya que fue el iniciador de la revolución que desemboca en la novela moderna. ¿En qué consiste esta revolución? En múltiples aspectos. Cuando los grandes novelistas, desde el siglo XIX hasta la actualidad, experimentan con las formas, alteran el tiempo, introducen pluralidad de voces en el narrador tradicional, modifican la figura ideal del héroe y la transforman en antihéroe, o juegan con el lenguaje y lo enriquecen, es posible que se consideren deudores de Cervantes, o al menos, deberían sentirlo así.

De estas estrategias estéticas revolucionarias me ocuparé fundamentalmente de dos: la alteración de la trama tradicional, aquella descrita en la *Poética* como planteamiento-nudo-desenlace y de la figura del narrador.

En este apartado nos ocuparemos de la cuestión del **narrador**. Dice Vargas Llosa, en el clarificador estudio que precede a la edición del *Quijote* que estoy manejando, que el problema esencial al que debe enfrentarse todo aquel que se dispone a escribir una novela es: ¿quién va a contar la historia? Cervantes la resuelve con maestría utilizando una pluralidad de voces narrativas, lo cual dota a su escrito de una deliberada y jocosa ambigüedad y de un perspectivismo adelantado a su época, que la novela posterior siguió poniendo en práctica.

Los narradores son fundamentalmente dos o tres, según la interpretación que hagamos, que paso a exponer a continuación. El narrador principal es un tal Cide Hameti Benengeli, cuyo manuscrito nunca leemos directamente, ya que es moro y escribe en árabe. En segundo lugar, tenemos la figura del traductor, que habla del supuesto autor original, del cual dice:

“Cuenta Cide Hamete, autor arábigo y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia.”³⁰

Y, por encima de estos dos, aparece un tercer narrador omnisciente, que se permite hacer comentarios al supuesto texto original, o al traductor; aquí la ambigüedad vuelve a entrar en juego y lo que propongo es ofrecer las palabras a la interpretación de ustedes:

“Llegando a escribir el traductor de esta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio y dice cosas tan sutiles que no tiene por posible que él las supiese, pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir lo que a su oficio debía.”³¹

Este narrador omnisciente parece empeñarse en demostrar la veracidad de la historia narrada, y en incontables ocasiones se refiere al autor original como “fidedigno autor” de la “historia verdadera”, contraponiéndola a las historias imaginadas de los libros de caballería (y en esto difiere de don Quijote, que las toma por verdaderas). El citado último narrador expone los siguientes argumentos para dar carta de autenticidad a las aventuras de don Quijote y Sancho: “Pero el autor de esta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos”, gracias a su buena suerte, encontró una caja de plomo que contenía

“Unos pergaminos escritos con letras góticas³², pero en versos castellanos, que contenían muchas de sus hazañas y daban noticia de la hermosura de Dulcinea.”³³

Aquí el equívoco se multiplica, ya que si en algún momento se ha dado a entender que Cide Hamete es contemporáneo de don Quijote, como personaje real, y de la historia que narra, ahora la remonta a tiempos pasados, ya que los documentos hallados estaban en los cimientos de una ermita que se renovaba. Y en cuanto a dar por realmente existente a Dulcinea, el juego es ya pasado de rosca, ya que incluso el propio don Quijote reconoce en algún momento que es un personaje de su

³⁰ I, 21, pág. 199.

³¹ II, 5, pág. 581. Teresa Panza también se da cuenta de ello y le dice a su marido que después que se hizo miembro (parte inseparable) de caballero andante, habla de tan rodeada (con tantos rodeos) manera, que no se le entiende (pág. 582).

³² “autenticadas”. Según la nota de Francisco Rico.

³³ I, 52, pág. 529.

imaginación, pero que a él le da igual que sea real o imaginaria, ya que la necesita como Dama para cumplir con su ideal amoroso de la caballería.³⁴

Además de estos tres narradores, aparecen innumerables personajes que se lanzan a contar historias intercaladas en la trama principal. La mayoría de relatores cuentan las historias de su propia vida, con detalle y delectación, las cuales son escuchadas por don Quijote y Sancho o por los acompañantes del momento, con no menor complacencia. Esta oralidad en la literatura, que tanto éxito tuvo en épocas pasadas, hoy está prácticamente perdida, aunque se conserva en los pueblos árabes. Aún puede tenerse la experiencia de escuchar a los narradores de cuentos en la plaza de Xemáa el Fna en Marrakech, en la que todos los días se reúnen una multitud de oriundos del país, y también turistas, fascinados y atrapados por la vivacidad de las historias. Puede tenerse esa experiencia, o leerla en los textos de Juan Goytisolo, en los que explica que allí aprendió los dialectos árabes porque se cree poseedor de “oído literario”, cualidad similar al oído musical, dice. Podemos ampliar el contexto de la narrativa oral a toda África, si recurrimos a la información que da Wole Soyinka, Nobel de literatura en 1987. Él mismo introduce en sus obras dramáticas elementos de narrativa oral, amén de cantos y danzas, con la intención de lograr una participación activa de la audiencia.

Sería otro tema apasionante hablar de la oralidad del *Quijote*, porque el libro es un manantial inagotable; pero ciñéndonos a nuestro tema actual, lo que quería poner de manifiesto es que es una novela de cuentistas y “relatores compulsivos”, como dice Vargas Llosa en el estudio citado. Toman la palabra como narradores, durante páginas y páginas, por ejemplo, la bella labradora Dorotea, Luscinda y su enamorado Cardenio, o el cautivo, o la mora Zoraida, y un largo añadido. Y en todos los casos los oyentes participan y se implican, y el que más lo hace es el caballero andante don Quijote, que presta su brazo y su valor a la bella Dorotea, transfigurada en su imaginación en la princesa Micominona. Todas estas narraciones se van intercalando en la trama principal, en un encabalgamiento de historias, “todas ellas verdaderas”, como se encarga en cada ocasión de decirnos el narrador de turno.

³⁴ I, 25, pág. 244.

3. 3. La *trama*, como “hilo de lino”

Las reflexiones anteriores nos llevan al segundo tipo de estrategias narrativas que pretendo investigar, la **trama**, que no sigue el trayecto lineal de desarrollo de los acontecimientos de la preceptiva aristotélica. Y para ello voy a recurrir al propio Cervantes, cuya genialidad precursora le hace ir intercalando en su escrito pautas estéticas de interpretación. Don Miguel de Cervantes dice que el argumento o el entramado de las cosas sucedidas ha de ser como *hilo de lino*. Habla el narrador externo u omnisciente de la época que le ha tocado vivir, de la cual dice que estaba:

“necesitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su verdadera historia (la de don Quijote y Sancho) ³⁵, sino de los cuentos y episodios de ella, que en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia; la cual prosiguiendo su *rastrillado, torcido y aspado hilo*”. ³⁶

Los términos en cursiva se refieren a las fases principales de la elaboración del hilo de lino, y está claro que se está refiriendo a la trama de la novela. En el tiempo en que se escribió el Quijote era una opinión ampliamente compartida que la obra de arte tenía que ofrecer a sus receptores y degustadores aspectos o vicisitudes de amplia *variabilidad*. Cervantes, en *Pedro de Urdemalas*, lo expresa de la siguiente manera: “la variación hace a la naturaleza y a las artes llegar a la plenitud de gusto y belleza.” ³⁷ De acuerdo con este criterio, los lances y aventuras de don Quijote y Sancho, que constituyen la trama principal, son múltiples y variadas. Y esta misma norma le llevará a ir intercalando, especialmente en la Primera Parte, una serie de relatos de estilos diversos, ya citados antes. Pero es de interés observar la relación que guardan entre ellos y con la trama principal. No constituyen historias independientes, sino que alguno de los personajes de cada una de ellas se relaciona con otros de la siguiente o de las anteriores, y todas las narraciones tienen algún tipo de implicación en la trama principal. Podemos pensar, atendiendo a la productiva metáfora cervantina, y añadiendo otra de mi cuenta, que son *hilos de lino* que entrelazados constituyen la *maroma* del texto del *Quijote*, en el cual se pondría en obra la categoría estética de la variabilidad.

³⁵ El paréntesis aclaratorio es mío.

³⁶ I, 28, pág. 274.

Pero aún podemos intentar otras interpretaciones de la riquísima maroma del texto estudiado, atendiendo, de nuevo, a las recomendaciones de la *Poética*. Se me ocurren tres aspectos a considerar. El primero tiene que ver con el encabalgamiento de las historias explicadas más arriba, es decir, la relación de las partes con el todo, que no puede dejar de hacernos pensar en lo que decía Aristóteles al respecto, aunque en su caso referido a la tragedia: “*las partes deben estar orgánicamente trabadas como en un ser viviente.*”³⁸ Tomada en consideración la predilección que muestra Aristóteles por las metáforas organiscistas, creo que puede aplicarse a nuestro texto, ya que tiene ritmo, respiración, y el interés vital por el destino de los protagonistas no decae nunca, no muere. A pesar de que conozco opiniones contrarias, que dicen encontrar obstáculos en las dichas historias secundarias, e incluso se las saltan, para acudir a la historia principal. Está claro que no comparto esta opinión.

El segundo aspecto a reflexionar es que la organización de la trama aristotélica está referida a la “*mímesis de una praxis ideal.*” Aplicada al texto que trato de interpretar parece adecuarse en extremo. *Don Quijote* es un hombre de acción, como exigían los griegos, que pone en práctica sus altos ideales de la andante caballería, por tanto es de espíritu elevado y esforzado y cumple con el requisito de la *praxis ideal*. Pero para conseguir la deseada *mímesis* en el texto literario es necesario, además del buen orden y disposición de las partes, que cada una de ellas ha de atender también a la “*forma expresiva o elocución.*” Esta sería la tercera consideración, en la que voy a detenerme más, porque en esta extraordinaria novela también se tiene en cuenta la expresión adecuada a cada una de las partes.

El lenguaje que usa don Quijote se ajusta siempre al tema tratado. Cuando habla de temas referentes a la caballería, desvaría y su expresión es de “redondeada manera”, como decía Teresa Panza que se le había contagiado a su marido de su amo; podría decirse que es un lenguaje rebuscado y erudito, o incluso una ensalada de tópicos literarios propios de los libros de Caballería. Sin embargo, cuando habla de otros asuntos habla con claridad, precisión y sensatez. También es

³⁷ Según nota de Francisco Rico, pág. 274.

³⁸ *Poética*, Cap. VII y VIII (1451^a) También las citas siguientes.

variable el lenguaje de Sancho en cada una de las partes, al principio es sabroso y lleno de saber popular, con sus dichos y refranes, como ya se puso de manifiesto. Pero cuando hace el papel de gobernador de la ínsula, emite sentencias como el sabio Salomón, incluso lo adorna con latinismos y cultismos, imitando a su caballero.

Muy diferente al de los protagonistas es el lenguaje que usa Cervantes en los cuentos e historias intercaladas en la trama principal : es mucho más retórico, incluso engolado; que tiene como consecuencia el que resulte más literario, con lo que se consigue un cierto distanciamiento de las historias narradas, a pesar de que por otra parte se empeña en presentarlas como verdaderas. Esta aparente paradoja no es incongruencia, sino adecuación a la parte correspondiente, y otro aspecto del humor de Cervantes. En las historias intercaladas, unas corresponden al género de novela pastoril, otras sentimental, otras son dramas de honor; todas ellas parodias geniales de los géneros correspondientes, como lo es en alto grado toda la novela, que es una jocosa parodia de los libros de Caballería, ruptura, revolución del género y nuevo paradigma imposible de imitar.

Aún citaré otro lugar, donde vuelve a hablarse de la *trama*, con una metáfora también de telas e hilos, pero ahora con una intención diferente, la de enseñar deleitando. El contexto es el diálogo entre el cura y el canónigo acerca de la bondad y malicia de los libros de caballería. Habla el último y dice:

-“ Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa *invención*, que tire lo que más fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una *tela de varios y hermosos lizos tejida*, que después de acabada tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es *enseñar y deleitar juntamente*. Porque la escritura *desatada* de estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico.”³⁹

Se cumplirían aquí varios de los principios estéticos de la teoría y práctica literaria de Miguel de Cervantes, que he resaltado en cursivas. Al principio de la cita se refiere a la literatura en general, que ha de procurar el interesar al lector con *invenciones* en el sentido de ficciones sorprendentes, en las que la fantasía (“la loca de la casa”, en certeras palabras de Teresa de Jesús) campe a sus anchas, pero manteniéndose

³⁹ I, 47, pág. 492.

en el terreno de lo razonable, de lo verosímil (de este tema hablaremos después). La cita continúa con la hermosa y fecunda metáfora de la *tela de varios y hermosos lizos tejida*, que cumpliría con el principio estético de la variabilidad, que coadyuva a la perfección y la belleza. La consecuencia que podría esperarse de un escrito de estas características es la de *enseñar y deleitar*. Desde la edad media y continuando en el Renacimiento, tanto los *exempla*, como los cuentos morales tenían la doble pretensión de entretener al lector (u oyente, ya que el nivel de analfabetismo era elevado) y al mismo tiempo educarle. Cervantes continuaría esta tradición, pero con el distanciamiento y el humor que le caracteriza, sin el rigor de los citados cuentos moralizantes. La última parte de la cita, la escritura *desatada* es una referencia a la no necesidad de sujetarse a las normas de la preceptiva clásica, lo cual realizó en la hibridación y mezcla de los géneros, de la que se habló al principio de este estudio.

3. 4. La novela como género; a vueltas con la *verosimilitud* : realidad y ficción

En la historia del nacimiento y desarrollo de la novela, la trama ocupaba un lugar privilegiado para la comprensión narrativa. Fracasada la preceptiva tradicional, inaugurada por Aristóteles y seguida con mayor o menor rigidez y fortuna en épocas posteriores, la trama se reduce a simple 'hilo de la historia' o resumen de los acontecimientos. Cervantes introduce las ingeniosas transformaciones de las que hemos dado cuenta. Pero en el proceso evolutivo del género novela, aparece un problema más urgente que el arte de la composición argumental, este nuevo conflicto es el de la **verosimilitud**. Se entiende por tal la necesidad de ser fiel a la realidad, de igualar el arte con la vida.

El origen del término *novela* se lo disputan varias lenguas. Unos dicen que procede del italiano *novella* (que deriva, a su vez, del latín *nova*, "noticia"), entendiéndose por tal un relato de ficción intermedio entre el cuento corto y el *romanzo* o narración extensa. En el castellano del Siglo de Oro, el término novela mantenía la acepción de relato breve, y en este sentido la utiliza Cervantes en sus *Novelas ejemplares*. Posteriormente servirá para designar la narración extensa, correspondiente al italiano *romanzo* y al francés *roman*. Los ingleses la denominan *novel*, en el sentido de "nuevo o fresco en carácter o estilo" (Jan Watt), convencidos

de ser ellos los que inventan un género literario nuevo o inédito y Defoe y también Richardson hacen declaraciones al respecto. Dejemos a los especialistas debatir la primicia de la innovación de este género literario, e intentemos dar una definición aproximativa en la que eventualmente podrían coincidir. Tengamos en cuenta los cambios de sensibilidad que se han ido gestando en el tiempo y que en la edad moderna comienza a desinteresarse de los grandes relatos épicos en verso, cuyos protagonistas eran héroes. La vida moderna despierta una nueva sensibilidad y nuevos intereses por temas y aspectos de la vida cotidiana. La *novela* ha de narrar estas historias y los personajes han de ser seres corrientes en situaciones de vida cotidiana, el *éthos* aristotélico ya no es exigido a los protagonistas, ni se requiere su vinculación con dioses o héroes de un pasado legendario. El corolario ahora exigido es la voluntad de fidelidad a la experiencia, es decir, la *verosimilitud*.

Las narraciones históricas exigen *verdad*, es decir, correspondencia entre lo dicho y lo sucedido; ya Herodoto hablaba de la necesidad de que los hechos narrados no se revelen como mentirosos, pero el historiador sólo puede tener una visión limitada de las cosas, la que le permiten sus fuentes de información. Sin embargo, a la literatura no parece exigírsele este requisito de fidelidad a los hechos, leer puede ser considerado un acto de fe, ya que se le concede al narrador una visión omnisciente que ofrece a los lectores las vivencias, emociones o pensamientos de los protagonistas. Basta con interesar al lector, aunque lo narrado no sea verdad; la literatura tiene el estatuto de la *ficción*.

Pero esta afirmación, que hoy entendemos que es consustancial a la literatura, a la que llamamos relato de ficción, no tuvo esta evidencia u obviedad en el inicio del género novela, a la cual se exigía, sin embargo, verosimilitud, pero sin reflexionar ni tener conciencia de la complejidad de convenciones que ello exigía.

Seguiremos ahora, en parte, las reflexiones de Paul Ricoeur⁴⁰ acerca de la diversidad de procedimientos empleados para lograr la citada verosimilitud, y hablaremos de dos de ellos: la autobiografía y el género epistolar. La novela inglesa, en sus inicios en el siglo XVIII, ejemplifica ambos casos. Defoe en *Robinson Crusoe* echa mano a la pseudoautobiografía en su deseo de representar la vida en su

⁴⁰ *Op. cit.*, *Tiempo y narración*, II, págs. 389-395.

verdad cotidiana. Así recurre a la imitación de periódicos, memorias o autobiografías auténticas escritas por hombres formados en la disciplina calvinista del examen de conciencia. Richardson, en *Pamela y Clarisa*, prototipo de novela sentimental precedente de la sensibilidad romántica, usará el recurso del intercambio epistolar. Se cruzan cartas entre la heroína y el héroe y sus respectivos confidentes, con lo cual el autor pretende diversificar los puntos de vista y así representar con mayor fidelidad y verosimilitud las visiones masculina y femenina de las experiencias vitales y sentimentales.

Pero ni Defoe ni Richardson reflexionaron acerca del artificio de la *convenciones* que utilizaban para dar carta de naturaleza a la buscada verosimilitud de sus relatos. ¿Por qué? Probablemente porque ambos estaban imbuidos de la convicción de los filósofos empiristas, especialmente de Locke, que defendía que el “lenguaje transmite el conocimiento de las cosas”. Esta confianza en la función referencial del lenguaje al mundo, si se traslada a la literatura, permite el nacimiento de un género nuevo del que estamos hablando: el género novela. Ya hemos dicho que los ingleses estaban convencidos de ser ellos los creadores y lo llamaron *novel*. El artificio que usa Defoe, como también utilizaron los escritores de “Memorias”, era recurrir al repertorio del pasado, basándose en una memoria supuestamente infalible. Del mismo modo era pura convención la usada por Richardson, al pretender transcribir de manera instantánea, espontánea y sin disfraz los pensamientos y emociones en las cartas que cruzan sus protagonistas. Este procedimiento permitiría al lector compartir la situación psicológica del escritor en el intercambio epistolar: la mezcla sutil de inhibición y desahogo que experimenta el espíritu de aquel que decide confiar a la pluma sus sentimientos más íntimos, que el lector recibe con la no menor sutil mezcla de indiscreción de la mirada y la impunidad de una lectura solitaria.

En los ejemplos citados la pretensión era establecer una correspondencia, lo más ajustada posible, entre la obra literaria y la realidad que imita. Con lo cual se estaba produciendo una versión limitada o restrictiva de la idea de *mímesis* de la *Poética*, en el sentido de mera copia o imitación, sin la aspiración aristotélica de “*mímesis* de una *práxis* ideal.”

En la llamada novela realista, la verosimilitud fue la exigencia clave, que suponía una analogía implícita entre lo narrado y la vida real. Lo más verosímil era lo que se aproximaba lo más posible a lo ordinario y lo cotidiano, la “prosa de la vida” , como la nombra Hegel en la *Fenomenología del espíritu*. Esta prosa de la novela se oponía a lo maravilloso de la tradición épica y a lo sublime del drama clásico. La novela va a ir modificando sus estrategias formales, como la trama, los personajes y los acontecimientos, para intentar apropiarse de la compleja realidad de la vida. De tal manera, que los artificios de la composición novelesca se van haciendo cada vez más necesarios; pareciera que se exigen convenciones más sofisticadas para representar lo natural y lo real. Consecuencia de ello es que el recurso a lo verosímil no podía ocultar, por mucho tiempo, el hecho de que la verosimilitud no es sólo analogía o semejanza con la realidad, sino *apariencia de lo verdadero*. Esta diferencia entre realidad y apariencia necesitaba de espíritus lúcidos para ponerla de manifiesto, reflexión que llevan a término tanto los novelistas como los teóricos de la literatura y que concluye en la afirmación de que la novela es *arte de ficción*, según la conocida definición de Henry James. El reconocimiento del estatuto de ficción tardó tiempo en hacerse evidente, porque se había ocultado o enmascarado tras la vocación o motivación realista de la novela.

¿Cómo se sitúa Cervantes en este debate y qué grado de conciencia, también adelantada a su época, tiene de ello? Si lo verosímil no es más que analogía con lo verdadero, en el *Quijote* se pone de manifiesto la habilidad genial de hacer-creer a los lectores que el artificio ha de ser tomado como verdad, como testimonio auténtico sobre la realidad y sobre la vida. Por eso continuamente proclama que don Quijote y Sancho son personajes reales y que sobre ellos se ha escrito una historia verdadera. Pero al agudo ingenio o la clarividencia de Cervantes se suma su ‘espíritu de juego’, que se pone de manifiesto en la humorada de que en la Segunda Parte del *Quijote* aparecen personajes que han leído la Primera Parte y ahora se encuentran con los personajes reales de amo y escudero, cuyas aventuras les fascinaron.

De la exigencia de verosimilitud ya citamos con anterioridad, en el diálogo entre el cura y el canónigo acerca de los libros de caballería, que deberían ser escritos con “ingeniosa invención”, pero que se aproxime “lo más posible a la

verdad”, manteniéndose en el terreno de lo razonable. Y con este imperativo Cervantes hace lo que podríamos denominar una crónica de su época. Describe las formas de vestir y las comidas, con todo género de detalles; las maneras de divertirse, tanto de los humildes cabreros como de los aristócratas; también nos sitúa en el escenario de los caminos desolados y los peligros que acechan a los viajeros en aquella Castilla insegura y miserable. Asimismo podemos hacernos una idea bastante exacta del funcionamiento de las ventas, a las cuales los hombres con “pudientes” se llevaban, además de su condumio y sus propios cocineros, incluso sus camas. De la verosimilitud o adecuación, a cada caso, del lenguaje que usan los personajes ya dimos cuenta con anterioridad, tanto del retórico y amanerado de los eruditos y los cultos, como del directo y chusco usado por el pueblo.

Sin embargo, hay otros muchos elementos en el *Quijote* que rehuyen deliberadamente la convención de la verosimilitud, haciendo una transición lúdica a lo maravilloso y lo ideal, de tal manera que la ficción va apoderándose de la vida real, no sólo de la de don Quijote y de su influenciado escudero, sino de todos los de su entorno. En casi todos los capítulos de la Segunda Parte, aproximadamente la mitad, transcurrida en compañía de los duques; éstos disponen que en su castillo la “vida se vuelva ficción”, como dice Vargas Llosa en el citado estudio. Y sigue diciendo: “la ficción suplantaré a la vida, volviéndose ésta fantasía, sueño realizado, literatura vivida.”

Pero aún hay más artificios, ahora de ‘falsa verosimilitud’, en una nueva pirueta paradójica contra la convención. Es el recurso usado por don Quijote, que consiste en que cuando sus fantasías no se adecuan a la realidad, recurre a los “encantadores”, personajes frecuentes en las novelas de caballería, enemigos mortales y envidiosos de las hazañas de los andantes caballeros, aunque también hay encantadores sabios y amigos que colaboran con ellos. Los encantadores, además, pueden tomar apariencia de hombres para lograr sus objetivos. Uno de estos casos es el siguiente, en el que don Quijote dice a Sancho, en el tono aleccionador que suele:

“Y en lo que dices que aquellos que allí van y vienen con nosotros son el cura y el barbero, nuestros compatriotas y conocidos, bien podrá ser que parezca que son ellos mismos; pero que lo sean realmente y en efecto, eso no lo creas en ninguna

manera: lo que has de creer y entender es que si ellos se les parecen, como dices, debe de ser que los que me han encantado habrán tomado esa apariencia y semejanza, porque es fácil a los encantadores tomar la figura que se les antoja, y habrán tomado las de estos nuestros amigos, para darte a ti ocasión de que pienses lo que piensas y ponerte en un laberinto de imaginaciones”⁴¹

El caballero, al que llevan enjaulado de vuelta a su casa por los buenos oficios de sus amigos, pretende convencer a Sancho de que lo que él cree realidad es ficción, sus amigos no son tales, sino encantadores transmutados, y que lo que pretenden es justamente engañarlo, en sus palabras, poner “un laberinto de imaginaciones” en su cabeza. Pero Sancho, en este caso, no se deja convencer y replica a su amo:

“¿Y es posible que sea vuestra merced tan duro de cerebro y tan falto de meollo, que no eche de ver que es pura verdad la que le digo, y que en esta su prisión y desgracia tiene más parte la malicia que el encanto?”⁴²

Pero el caballero está cansado y abatido y necesita de la coartada de los encantamientos para justificar su actual mansedumbre y falta de valor al dejarse llevar a casa enjaulado.

Hay otras ocasiones en que Sancho sí cree en los encantamientos, como en el caso de Dorotea, transformada en la princesa Micominona, por el engaño del cura y el barbero y naturalmente aceptada por don Quijote, al que se le dice que había de librar a la bella del encono de un gigante que le había arrebatado su reino. El caballero se ofrece gentilmente a “desfacer el entuerto” y con su espada revienta unos cueros de vino, que él toma por gigantes. La ventera y Maritornes, muestran a grandes gritos su enojo. El cura lo sosiega todo, prometiendo pagar los cueros de vino y Dorotea intenta consolar a un Sancho abatido diciéndole:

“que cada y cuando que pareciese haber sido verdad que su amo hubiese descabezado al gigante, le prometía, en viéndose pacífica en su reino, de darle el mejor condado que en él hubiese. Consolose con esto Sancho y aseguró a la princesa que tuviese por cierto que él había visto la cabeza del gigante, y que por más señas tenía una barba que le llegaba a la cintura, y que si no parecía era porque todo cuanto en aquella casa pasaba era por vía de encantamento.”⁴³

⁴¹ I, 48, pág. 499.

⁴² *Idem*, pág. 500.

⁴³ I, 35, pág. 369.

El consuelo que ofrece Dorotea, siguiendo en el engaño, porque su discreción y su trato con Sancho le han hecho conocerlo bien, es ofrecerle un gobierno, que ella sabe que los andantes caballeros acostumbran hacer con sus fieles escuderos. Y Sancho, engatusado y feliz, aún argumenta a favor del encantamiento.

Otros personajes de la novela no recurren a los encantamientos, pero utilizan otras estratagemas de ficción cuando quieren conseguir algo. Es el caso de una de las historias sentimentales intercaladas en la trama de “finos lizos”, la de la historia de la bella Quiteria, a la que sus padres quieren obligar a casarse con el rico Camacho. Antes de celebrarse los esponsales, su amado Basilio representa un ‘suicidio’ escenificado ante los futuros esposos y los convidados, y en el fingido trance de muerte pide al cura que los case, con el chantaje moral de que si no lo hace, morirá sin confesión. El cura los casa y Basilio ‘resucita’ y ante la evidencia del amor, Camacho no sólo los perdona, sino que permite que siga la espléndida fiesta. Cervantes aprecia los finales felices y en todas las historias intercaladas siempre triunfa el amor.

En toda la novela, el juego entre la realidad y la ficción va revistiendo a ambas hasta tal punto que los ropajes de una y otra parecen irse intercambiando. El propio Don Quijote ya no sabe si lo que vive es real o producto de su fantasía. El caso extremo es el acontecido en la cueva de Montesinos, de la que hablaremos a continuación.

3. 5. “De la grande aventura de la cueva de Montesinos”: versión cervantina de *la bajada a los infiernos*

“El viaje al más allá es la empresa definitiva del héroe mítico.”⁴⁴ Dice Margarita Ramírez Montesinos, especialista en estudios clásicos, cuyos análisis seguiré ahora, en parte. Ya en la Epopeya mesopotámica, el primer gran libro de la humanidad, (2.600 a.C.) el héroe Gilgamés, a través de las diferentes sagas, va buscando desesperadamente la inmortalidad. Muy distinto es el motivo que lleva a Odiseo al Hades, adonde va a consultar al adivino Tiresias, el único que puede darle

⁴⁴ “La bajada a los infiernos de Don Quijote”. Ver en la red la Revista de Literatura “El fantasma de la glorieta”, nº 11.

orientación y consejo para volver a Ítaca, la amada patria, tras largos años de exilio y desventuras.

Confrontados ambos, a la búsqueda de la transcendencia del héroe mítico oriental, el héroe griego también necesita viajar al “más allá”, al reino de los muertos, pero con la finalidad de buscar orientación en el “más acá”; inaugurando el pragmatismo de nuestra cultura occidental. En efecto, en el Libro VI de *La Eneida*, Virgilio, poeta latino del año 70 a. C., hace descender a su héroe Eneas al Averno con una intencionalidad de pragmatismo político, en esta ocasión. Pretende en su versos una exaltación del sentimiento nacionalista al hacer de Roma la patria del mundo. Otro eslabón de la cadena de la tradición lo constituye Luciano de Samosata, del siglo II d. C. Pero ya su época ha experimentado el ocaso de los valores heroicos y vive el escepticismo de una sociedad en decadencia, a la que fustiga y contra la que dirige sus burlas. Maestro de oratoria primero, a edad tardía inicia una brillante actividad satírica, que hoy denominaríamos ensayismo moral. Luciano hace descender a su personaje, Menipo, el filósofo, a los dominios de Plutón con la intención de preguntar a Tiresias acerca de los requisitos para una “vida buena”, una pregunta pragmática, de nuevo, a la que Tiresias contesta:

“La vida de los hombres corrientes es la mejor y la más prudente”

De la que podemos deducir que los ideales clásicos de la fama y el honor se han perdido y que el viaje al “más allá” es un pretexto para satirizar y moralizar contra sus contemporáneos, los cuales van en pos del poder, el dinero y la gloria mundana. Me he extendido más en Luciano porque probablemente Cervantes y su don Quijote podríamos incluirlos en esta órbita, más que en la de los otros personajes y autores citados. Aunque también veremos diferencias importantes, que paso a exponer a continuación.

Si comenzamos por la época que a uno y otro autor les tocó vivir hay algunas similitudes, en el sentido de ser tiempos tardíos, de crisis de valores y de inicio de la debacle de los respectivos imperios políticos. Luciano vive en la época media del Imperio romano, y es contemporáneo del emperador-filósofo Marco Aurelio, también comprometido en la crítica moral de su época. En los tiempos de Cervantes, contemporáneo de Felipe II, aunque en su territorio aún se decía aquello de que “no se ponía el sol”, empezaba a extenderse la idea de que el reino, otrora victorioso,

empezaba a decaer. Los desastres de la Armada Invencible a manos inglesas, las continuas guerra, en especial contra el Turco, llevan a dos consecuencias opuestas; por una parte, a cruzadas de remoralización de la corte y de la sociedad, y por parte de los espíritus más perspicaces a un alto grado de conciencia crítica. La primera parte del *Quijote* se publica ya en tiempos de Felipe III, que es el que da los permisos para imprimirlo, y en su reinado la decadencia se acentúa .

No es de extrañar, por consiguiente, que en Luciano y Cervantes, espíritus lúcidos, se hallen presentes la parodia y la burla de los correspondientes ideales perdidos; en el primero de los ideales homéricos, en el segundo, como sabemos, de los ideales de la andante caballería.

¿Cuáles son los motivos que aduce Don Quijote para su descenso a la cueva de Montesinos? Unos puramente humanos, como la curiosidad, que expresa así:

“Ver a ojos vistas si eran verdaderas las maravillas que de ella se decían por todos aquellos contornos.”⁴⁵

Otros objetivos, en los que insiste, tienen que ver con sus ideales de conseguir fama y honor y una cierta alusión a su destino, cuando dice;

“Que tal empresa como aquesta, Sancho amigo, para mí estaba guardada”.⁴⁶

Si continuamos la investigación por esta vía, la “cueva”, en los libros de caballería, tiene el simbolismo de la experiencia de los límites, experiencia que produce siempre fascinación y horror. Las normas de la caballería exigían unos ciertos ritos de purificación, en los que el héroe había de acometer hazañas extraordinarias, como matar dragones que defendían la entrada a cuevas donde estaban princesas cautivas, o realizar viajes a parajes lejanos y desconocidos llenos de peligros. Estas empresas eran acompañadas por encantadores, talismanes o seres maravillosos, que ayudaban u obstaculizaban las aventuras del caballero. Y llama la atención que don Quijote, puesto a inventar lo que aconteció en la cueva, no se adjudique hazaña alguna, como no sea el valor que se necesitaba para meterse en aquel lugar oscuro y desconocido, pendiente de una sogas que sujetaban desde fuera Sancho y el estudiante aficionado a los libros de caballería, conocedor de la zona de las lagunas de Ruidera, dónde se decía que estaba la cueva. Sancho

⁴⁵ II, 22, pág. 717.

⁴⁶ *Idem*, pág. 720.

intenta persuadir a su señor de que desista de su empresa, pero convencido de la inutilidad, aún lo anima en su descenso, con amor y gracejo:

-“¡Dios te guíe y la Peña de Francia, junto con la Trinidad de Gaeta,⁴⁷ flor, nata y espuma de los caballeros andantes! ¡Allá vas, valentón del mundo, corazón de acero, brazos de bronce!”⁴⁸

Cuando don Quijote sale de la cueva no ha pasado más de media hora, según los acompañantes, pero el caballero cree haber pasado tres días con sus noches. ¿Qué dice haber visto? Comienza con una descripción realista de los resquicios y los agujeros, para lanzarse a continuación a una descripción llena de fantasía

“Me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza, ni imaginar la más discreta imaginación humana.”⁴⁹

Ese hermoso paraje, situado en la profundidad de una cueva, no cumple ningún requisito de verosimilitud realista, como tampoco la serie de personajes, que allá viven encantados por el sabio Merlín, desde hace quinientos años, a la espera de ser liberados justamente por nuestro héroe. Por eso, el anciano Montesinos, que aparece, en primer lugar, lo recibe así:

“Luengos tiempos ha, valeroso caballero don Quijote de la Mancha, que los que estamos en estas soledades encantados esperamos verte.”⁵⁰

Después se encuentra con el caballero Durandarte, el que según el romancero castellano, en el momento de su muerte en Roncesvalles, pide a su primo Montesinos que le arranque el corazón y se lo lleva a su amada Belerma, como prueba de amor. En la descripción de los amantes el humor de Cervantes se dispara hasta la caricatura y el esperpento. Dice de Durandarte:

“Tenía la mano derecha (que a mi parecer es algo peluda y nervosa, señal de tener muchas fuerzas su dueño).”⁵¹

Y a su amada la describe:

“Era cejjunta, y la nariz algo chata; la boca grande, pero colorados los labios; los dientes, que tal vez los descubría, mostraban ser ralos y no bien puestos, aunque eran blancos como unas peladas almendras”.⁵²

⁴⁷ En referencia a dos conocidos santuarios, según nota de F. Rico.

⁴⁸ *Idem*, 721.

⁴⁹ II, 23, pág. 723.

⁵⁰ *Idem*, pág. 724.

⁵¹ II, 23, pág. 724.

No es necesario seguir la descripción para darnos cuenta de la parodia de las bellas Damas de la religión de la caballería.

El lugar está muy poblado, ya que luego aparecen Ruidera y sus hijas y sobrinas, en número de siete, como las conocidas lagunas, transformadas en tales por los artificios de Merlín. Y finalmente aparece Dulcinea, en la forma de labradora en que creyó verla una única vez, engañado por Sancho. En este punto, el escudero ya desconfía del todo del relato de su amo.

En conclusión, la aventura de la cueva ha sido un fracaso, no ha liberado de sus encantamientos a ninguno de los personajes, y cuenta que cuando le pregunta a Montesinos acerca de cómo hacerlo, éste contesta que ya será avisado de cómo y dónde. Tampoco ha traído noticias del “más allá” para poder utilizarlas en el “más acá”; es un personaje desengañado, más próximo a Menipo que los otros héroes de los que se ha hablado. Pues, aunque los argumentos para convencer a Sancho y al estudiante, aparentemente tienen la misma contundencia de otras ocasiones y son del tipo: “cuya verdad no admite réplica ni disputa”,⁵³ el propio don Quijote no está convencido de sus explicaciones. Hasta tal punto que en su estancia en Barcelona, en casa de Don Antonio Moreno, que prosigue en la misma actitud de engaño que se había dado en el castillo de los duques, le intenta hacer creer al caballero que posee una cabeza encantada, que contesta preguntas. Nuestro héroe “estuvo por no creer a Don Antonio”⁵⁴, pero como era bien nacido y agradecido en su condición de huésped, acepta preguntarle a la cabeza parlante:

“Dime tú, el que respondes: ¿fue verdad, o fue sueño lo que yo cuento que me pasó en la cueva de Montesinos?”⁵⁵

Y en su lecho de muerte se da el desmentido final. El artificio usado por Cervantes es hacer hablar a Cide Hamete del acontecimiento de la cueva:

“Dicen que se retractó de ella y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias.”⁵⁶

En el capítulo final, sin embargo, el caballero moribundo no hace siquiera mención al episodio de la cueva, porque su retractación es de mayor alcance, a la totalidad de

⁵² *Idem*, pág. 728.

⁵³ *Idem*, pág. 733.

⁵⁴ II, 62, pág. 1.024.

⁵⁵ *Idem*, pág. 1.029.

su vida. Una vida a la que los ideales habían prestado alas, especialmente a su ideal de libertad. Son famosas sus palabras al respecto:

“- La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres.”⁵⁷

Cuando don Quijote recobra el juicio, la contrapartida es la pérdida de su ideal de libertad. Los anchos caminos de Castilla habían sido símbolo del universo en el que realizar sus buenas obras, recluirse en su casa y en su aldea es para él cautiverio, “el mayor mal que puede venir a los hombres.” Por su desengaño vital y la desaparición de sus ideales muere de melancolía. Había configurado su identidad a partir de los rasgos de caballero andante, al abjurar ahora de su *éthos*, se produce una *disolución del yo*. Me viene a la memoria una posible analogía con el poeta Rilke, que conector de sus desequilibrios, no quería someterse a una terapia psicoanalítica, porque a pesar del sufrimiento que le ocasionaban sabía que toda obra creadora entraña sufrimiento, y porque temía que “*si dejaba expulsar los demonios, posiblemente los ángeles saldrían con ellos*”. Don Quijote bajó a los infiernos, reconoció los demonios de su ideal-ficción de la andante caballería, perdió la identidad que sus demonios le habían configurado; pero al expulsarlos, no salió también de él su ángel de bondad. Porque Alonso Quijano (como se nombra a sí mismo por vez primera), ya no identifica su yo con “El caballero de la triste figura” (como lo había nombrado Sancho); tampoco ya encuentra su identidad en el “El caballero de los leones” (denominación que se da a sí mismo después del valeroso episodio); en la hora de la muerte es sólo Alonso Quijano, el Bueno. Y como tal símbolo de bondad universal e intemporal ha pasado a ocupar el no lugar y el no tiempo del mito.

⁵⁶ II, 24, pág. 734.

⁵⁷ II, 58, págs. 984-985.