



CERVANTES Y LA
NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Tesis doctoral que presenta Isabel Castells Molina
bajo la dirección del doctor Andrés Sánchez Robayna.

1998

CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN

I. CERVANTES Y LA METAFICCIÓN

LA NOVELA CRÍTICA

LA NOVELA HACIÉNDOSE

LA NOVELA VIVIDA

II. CERVANTES Y LA NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

HACIA CERVANTES

UNAMUNO

AZORÍN

TIEMPO DE RENOVACIÓN: LUIS MARTÍN-SANTOS

LA NOVELA CRÍTICA: JUAN GOYTISOLO

LA NOVELA HACIÉNDOSE: GONZALO TORRENTE BALLESTER

LA NOVELA VIVIDA: JULIÁN RÍOS

APÉNDICE: «CERVANTEAR»

EN LA METANOVELA ESPAÑOLA RECIENTE

LUIS LANDERO

JOSÉ MARÍA MERINO

JUAN JOSÉ MILLÁS

CONCLUSIONES

AGRADECIMIENTOS

A José Montero Reguera y, muy especialmente, a Santiago López Navia, por haberme facilitado referencias bibliográficas que me han sido de enorme utilidad.

A Gonzalo Sobejano y Nilda Garcés, sin cuya intervención no hubiese podido acceder a los fondos de la Universidad de Columbia, en Nueva York, en diciembre de 1995.

Al personal de las plantas segunda y cuarta de la Biblioteca de la Universidad de La Laguna, por haber atendido en todo momento con amabilidad y diligencia mis constantes y no siempre sencillas demandas.

A Ramón Salas, a Ramón Plasencia, a Carlos Hernández y, especialmente, a Joaquín Ayala China, por haberme guiado con tesón y paciencia en mi desnortado camino por la selva informática.

A M^a Carmen Toledano y M^a José Chivite, amigas antes que compañeras, a quienes debo interesantes apreciaciones sobre mi trabajo y, principalmente, largas sesiones que convierten en un placer la estancia en la Facultad de Filología.

A Alfredo Arias, sencillamente, por estar siempre aquí; a Eva Cano y Cecilia Hernández, por alegrar mis días con sus flores *virtuales* y reales; a Lucía Azcárraga, por allanar siempre las dificultades y por su alegría contagiosa y cómplice; a Kurosh Khan Afshar, por acompañar mi recorrido hasta llegar a esa «última palabra» siempre dilatada; a Juan Antonio Cardete Agudo, por continuar la locura de Cardenio y a Nieves Blanco y Miguel Cardete, por apoyarla; a Florencio Luengo, por haber sido tan gustosamente el primer lector y animador incansable de todos los *fragmentos* de esta Tesis.

A Carlos Brito, mi inseparable cónyuge académico, por haberse convertido en un aliado imprescindible en mi peripecia personal e investigadora.

A Ana Sánchez-Gijón y Juan Antonio Castaño, a Laly Díaz y Josep Vilageliu, a David Galloway, a Cristo Cabrera y Domingo Yanes y a Alberto Mell, por haberme acompañado y animado en la *pleamar* y la *bajamar* de la redacción de este trabajo.

A José Ignacio Díez, a Luisa Fernanda Aguirre y a José Ramón Fernández de Cano, por dedicarse tan lúdica e intensamente a la *impronta cervantina*.

A mis tres hermanas: a Silvia, por haber despejado mi camino en los difíciles momentos finales; a Nieves, por ser mi bálsamo en los días agitados, y a Nuria, por haber vivido desde la distancia este trabajo casi como yo misma. También a Álvaro Borges, por comportarse tan gustosamente como mi hermano adoptivo.

A Alberto Castells, mi padre, por sus valiosas palabras de ánimo y consuelo, y, muy especialmente, a Encarna Molina, mi madre, a quien debo la ilusión y la fuerza que me han servido para realizar y disfrutar cada día un trabajo como este.

A Andrés Sánchez Robayna, a quien quiero dedicar esta Tesis, por haber apoyado desde siempre mi labor investigadora y por haberse comportado no sólo como un director ejemplar sino también como un amigo siempre dispuesto.

INTRODUCCIÓN

Cuando Jorge Luis Borges inventó a Pierre Menard como emblema de la reescritura, eligió la magna obra de Cervantes en su condición de texto que permite, y hasta reclama, ser visitado incesantemente; cuando Ortega y Gasset, por su parte, se preocupó por los signos diferenciales que permitían hablar del género novela, se acordó también del *Quijote*, la obra que, según él, se encuentra «en filigrana» contenida en todo ejercicio narrativo posterior a ella. Añadía Ortega, ya en 1914, que faltaba el libro que lo demostrase.

Este trabajo que presentamos aquí no pretende ser *ese* libro: de una parte, porque existen ya numerosos (y desiguales) estudios que se han ocupado de lo que, por el momento, denominaremos la *trascendencia* del *Quijote*, y, de otra, porque nuestro propósito de partida no es demostrar que Cervantes fundó la novela moderna ni establecer cómo lo hizo, sino analizar la repercusión que su proyecto creativo haya podido tener en algunos narradores españoles contemporáneos elegidos por diferentes motivos.

Cervantes y la novela española contemporánea, aunque, por su título, pudiera parecerlo, no pretende ser una historia de la novela española contemplada con ojos cervantinos, ni siquiera una historia de la presencia de Cervantes en *toda* la narrativa nacional del siglo XX: al contrario, este trabajo está concebido como una serie de calas que ilustran la modernidad del autor del *Quijote* y que, de modo secundario, pueden ser utilizadas quizás para extraer algunas conclusiones sobre la trayectoria del género desde 1605 hasta nuestros días.

Este es un trabajo que habla, fundamentalmente, de lectura y de escritura, de lectura *hecha* escritura. Desde su propio planteamiento paródico, el *Quijote* se erige como revisión de textos anteriores, revisión que redundan en creación de un texto nuevo, original y crítico. Por otra parte, ciertos autores contemporáneos leen, a su vez, a Cervantes y convierten, de nuevo, esa lectura en una escritura diferente pero al mismo tiempo, parecida, o quizás igual: una escritura que, además, tiene el signo del homenaje. Vayamos, entonces, por orden.

Este trabajo se compone de dos partes. En la primera, titulada «Cervantes y la metaficción», que constituye en rigor el *marco teórico* de nuestra investigación, intentamos establecer, en primer lugar, qué aspectos del *Quijote* (novela que, como es lógico, ocupa el primer lugar en nuestras indagaciones, sin que esto excluya nuestro interés por la obra global del autor) nos han interesado fundamentalmente. La segunda parte, titulada ya «Cervantes y la novela de metaficción en España», aplica las indagaciones de la primera a los autores contemporáneos elegidos (Juan Goytisolo, Gonzalo Torrente Ballester y Julián Ríos, fundamentalmente), que son puestos en relación, cuando corresponde, con otros escritores antagónicos o afines. Entre una y otra parte, hemos redactado dos epígrafes que, siquiera someramente, pretenden cubrir el espacio que, ya en nuestro siglo, media entre la inicial

recuperación de Cervantes y la obra de los autores estudiados. El primero, con el título «Hacia Cervantes» (confesado homenaje a Américo Castro), está dedicado a Unamuno y Azorín, que hicieron del autor del *Quijote* un estímulo esencial para sus propias y controvertidas empresas creativas, mientras en el segundo -«Tiempo de renovación»- nos ocupamos brevemente de Luis Martín-Santos, indiscutible pionero de una nueva orientación, más experimental, autoconsciente y moderna, de nuestra narrativa contemporánea. Finaliza este trabajo con un también breve Apéndice en el que elaboramos un pequeño asedio a ciertos autores del panorama más reciente que, sin haber confesado claramente su adscripción cervantina, construyen sus novelas siguiendo patrones que con toda probabilidad tienen su origen en el *Quijote*.

Nadie discutiría hoy en día que el *Quijote* es nuestra primera novela, el texto con el que se inicia lo que conocemos como modernidad, pero todos sabemos también que no se trata de la primera novela moderna por una sola razón. Por lo tanto, la tarea que se nos impuso en primer lugar fue la de acotar cuáles de los múltiples aspectos que el texto encierra podían interesarnos para nuestro propósito. Y aunque pueda resultar, en principio, paradójico, fueron los autores elegidos para esta investigación quienes nos dirigieron hacia aquellos aspectos de la invención cervantina que, por diversas razones, han sido, y siguen siendo, considerados más actuales. Por lo tanto, lo que analizamos en la primera parte de este trabajo es el resultado de la lectura que los autores de la segunda han realizado de Cervantes, lo que equivale a decir que presentamos no tanto una interpretación cervantina de las novelas contemporáneas elegidas como una interpretación de la novela de Cervantes basada en la lectura de ésta que dichas obras contienen. Veámoslo con más claridad.

Cervantes ha sido considerado padre de la novela moderna, entre otras muchas cosas, porque su mirada enormemente lúcida se ha dirigido simultáneamente en distintas direcciones: hacia la plasmación crítica de la sociedad, hacia la creación de tipos literarios profundamente complejos y hacia la esencia misma del hecho literario atendiendo tanto a la reflexión sobre éste como a su creación y recepción. Así pues, Cervantes no es sólo el padre de una riquísima galería de personajes inolvidables o el responsable de uno de los retratos más ajustados e irónicos de la España de la Contrarreforma: se trata, principalmente, del primer autor que reflexionó sobre qué era o debía ser la novela y en qué medida la literatura podía afectar a la existencia misma. Esta última faceta de su quehacer intelectual es, al menos, la que más nos ha interesado a nosotros, en la medida en que revela al *Quijote* como novela precursora de lo que se ha denominado *metaficción*: ficción sobre la ficción, literatura sobre la literatura, escritura sobre el hecho mismo de escribir, leer o protagonizar escritos propios o ajenos.

Para abordar el estudio del *Quijote* como novela metafictiva hemos empleado tres perspectivas que, en rigor, se contienen recíprocamente pero que hemos propuesto siguiendo un criterio metodológico que parte del punto de vista del autor empírico hasta desembocar en

el universo novelesco propiamente dicho. Hemos llamado a estas tres perspectivas «La novela crítica», «La novela haciéndose» y «La novela vivida». En la segunda parte de este trabajo cada una de ellas ha sido aplicada a uno de los autores elegidos: «La novela crítica» a Juan Goytisolo, «La novela haciéndose» a Gonzalo Torrente Ballester y «La novela vivida» a Julián Ríos.

En «La novela crítica», el *Quijote* se contempla como compendio de la narrativa anterior o contemporánea a su composición, no sólo la tan traída y llevada novela caballeresca, sino también otros géneros no menos importantes como el pastoril o el picaresco. Al someter a estos géneros a una revisión que puede ser paródica o respetuosa (y también ambas cosas simultáneamente), la novela de Cervantes se convierte, en efecto, en el primer ejemplo, o, al menos, el más complejo y logrado, de una escritura consciente de estar instalada en una tradición anterior y del lugar que ocupa, o quiere ocupar, en ella. El *Quijote* es, pues, un ejercicio ininterrumpido de crítica literaria, con la peculiaridad de que esta crítica se realiza dentro de la creación misma, y de diferentes maneras. La primera que hemos contemplado atiende a la presencia de los géneros narrativos mencionados anteriormente, que pueden estar en la médula misma del argumento, como sucede con el género caballeresco, o que pueden formar parte de historias intercaladas o secundarias que, sin embargo y al menos desde nuestro punto de vista, presentan un interés igualmente crucial, tal y como sucede con los episodios de tono pastoril o picaresco. No hemos contemplado otros géneros en cierto sentido *menores* como el sentimental, el bizantino o el morisco porque -y lo anunciamos desde ahora- nuestro trabajo ha tenido que desarrollarse necesariamente desde una continua labor de acotación.

Así, pues, la primera orientación desde la que hemos contemplado al *Quijote* en tanto que texto crítico nos ha conducido a diferentes episodios de la novela. Al ocuparnos del género caballeresco, y ante la imposibilidad de abundar en el tema que constituye, sin duda, el más estudiado desde siempre, nos hemos detenido en aquellos momentos en los que la concepción paródica se observa de forma más manifiesta (nacimiento y primeras aventuras del caballero o capítulos determinados, como el de Sierra Morena, en los que la relación con el género parodiado se hace más explícita). La presencia de los géneros pastoril y picaresco ha sido estudiada fundamentalmente partiendo de escenas o personajes situados en general en el *Quijote* de 1605 y puestos en relación con otras obras de Cervantes o de autores de su época. A partir de este cotejo, hemos intentado vislumbrar el verdadero alcance de la relación, difícilmente reductible a una posición clara, de nuestro autor con los géneros sometidos a juicio.

Una segunda perspectiva nos ha servido para introducirnos en la supuesta *teoría de la novela en Cervantes*, por utilizar el título del clásico estudio de Riley que ha supuesto un guía indiscutible en este apartado. Se trata de la actuación de los personajes mismos, algunos de los cuales (Sansón Carrasco, Diego y Lorenzo Miranda, el cura, el barbero, el canónigo

toledano o el mismo don Quijote) parecen comportarse en más de una ocasión como portavoces de ciertas ideas que pueden rastrearse en otros escritos del propio Cervantes. Aunque tomadas con mucha cautela, muchas de las opiniones de estos personajes pueden servirnos para vislumbrar las inquietudes teóricas del autor empírico y para mostrarnos, al mismo tiempo, la coherencia y unidad de su pensamiento, manifestada no sólo en el *Quijote* sino en su obra concebida como un todo unitario.

Aun mostrando la actividad crítica que acabamos de mencionar un notable interés, quizás el aspecto más atractivo de ésta consiste en el hecho de volverse, al mismo tiempo, hacia la propia obra en curso, en el momento en que se convierte, entonces, en autocrítica. El *Quijote* es, así, análisis de la ficción de su época, pero también de sí mismo en tanto que texto ficticio en desarrollo. En este apartado, abordamos temas como la pertinencia o no de las historias intercaladas, los supuestos *descuidos* de Cervantes y, en fin, los momentos más sobresalientes en los que el autor, a través de sus múltiples desdoblamientos, se autocondena o autoalaba, todo ello a través de una saludable y divertidísima ironía que sirve para tamizar la supuesta gravedad, y también la petulancia, de semejante tentativa. En este punto interviene uno de los aspectos más fascinantes de la propia historia del *Quijote*: la publicación del texto de Avellaneda, de la que nos ocupamos en este apartado porque Cervantes utiliza la autoalabanza como el más eficaz procedimiento para descalificar al apócrifo.

Llegados a este extremo que nos muestra ya claramente al autor retratándose en el propio acto de la escritura, acabamos desembocando en el siguiente punto de nuestro recorrido: el que hemos denominado «La novela haciéndose». En él nos ocupamos del que, sin duda, constituye el más embrollante enredo de Cervantes: el de desdoblarse en diferentes, y a veces contradictorias, voces narrativas que convierten su texto en un inaprensible laberinto de lecturas y escrituras simultáneas o antagónicas. Aparecen entonces el llamado «segundo autor», el escurridizo Cide Hamete Benengeli y el entrometido traductor morisco, todos ellos destinados a desmitificar y a afianzar continuamente la noción misma de autoría: supuestamente representantes de Cervantes, «padrastró» en teoría de la obra que leemos y cuya imagen reduplican, los diferentes narradores del *Quijote* constituyen, al mismo tiempo, la más rotunda constatación del poder demiúrgico del autor, que se nos revela al tiempo que juega a ocultársenos, que nos cautiva al tiempo que nos confunde.

El supuesto origen de las hazañas de don Quijote en los Archivos de La Mancha, junto a la caracterización de Cide Hamete Benengeli como historiador, nos conducen a otro de los temas cruciales del texto: la interferencia de los ámbitos de la verdad y la ficción, de la historia y la novela, al que dedicamos también unas breves páginas que nos sirven para enlazar con el último de los tres aspectos de esta primera parte: el que hemos denominado «La novela vivida».

En efecto, al concederle un doble *status* histórico y ficticio, Cervantes ha logrado convertir a don Quijote en el primer personaje autónomo autoconsciente: don Quijote *pertenece* a los Archivos de la Mancha, pero también a un texto, inventado por un sabio encantador, que tiene la posibilidad de conocer y enjuiciar. Es entonces cuando lo que Jorge Luis Borges denomina las «magias parciales» de nuestra novela llega a su máximo apogeo: los personajes juzgan a su autor y son capaces de tener entre sus manos el libro que les da *vida*, pero también el otro, el apócrifo, al que ellos mismos, continuando la labor iniciada por el autor empírico, descalifican rotundamente. Don Quijote, el personaje lector, es también el personaje leído, por los otros personajes que lo rodean y también por él mismo y, a la vez, después de haber planeado ser escritor, acaba por ser él mismo escrito.

En este extremo, Cervantes ha conseguido que su lector -incluso el más *profesional*- se haya sumergido completamente en este constante juego de prestidigitación que consiste en *hacer como si en realidad* sus personajes, narradores y narrados, lectores y leídos, existieran. Y, de hecho, lo hacen, en un texto autoconsciente cuya ficcionalidad no se oculta. No podemos negar que, en este último apartado, nosotros mismos hemos caído en más de una ocasión, aun queriendo evitarlo, en la trampa de *crear* en Cide Hamete o en el mismísimo don Quijote, personajes ambos a los que, en todo caso, nos hemos acercado intentando ponerlos en relación con otros, contemporáneos, anteriores o posteriores a la época de Cervantes, que forman parte igualmente de los juegos metafictivos.

Hemos intentado presentar una lectura del *Quijote* en movimiento, contemplándolo dentro y fuera de sí mismo como libro finalizado y a la vez en proceso. Paralelamente, hemos procurado que este análisis abarcara distintos tiempos: el de las obras que lo anteceden, el de sus contemporáneas y el de aquellas que de un modo u otro lo prolongan. Es por esta razón por la que, aun antes de entrar en la parte dedicada propiamente a los autores del siglo XX, en las páginas en las que hablamos del *Quijote* aparecen con relativa frecuencia los nombres de Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Lawrence Sterne y una serie de escritores menos conocidos pero que nos han interesado porque *continúan* la obra cervantina y nos ayudan a completar, desde nuestra perspectiva presente, su significado.

Estudiar a Cervantes y, más concretamente, el *Quijote* es un acto de osadía intelectual de cuyo riesgo hemos sido conscientes desde el principio. No es preciso insistir en la ingente bibliografía que la obra ha suscitado casi inmediatamente después de su publicación o, para ser más estrictos, en nuestro siglo. Intentar abarcar siquiera una mínima parte de lo que sobre ella se ha escrito es, como todos sabemos, empresa aún más imposible que la de Pierre Menard. Pero no más sencillo resulta, como todos sabemos, discernir y, en ocasiones, sencillamente localizar, lo fundamental frente a lo accesorio, lo riguroso frente a lo superficial, el acercamiento crítico frente a la interpretación tendenciosa o, en fin, el análisis creativo y fecundo frente a la fría autopsia de una obra que debería ser visitada con muchísima más cautela. Este no es un trabajo de *crítica de la crítica*, pero es inevitable que

en más de una ocasión hayamos desembocado en esta actividad, desde el momento en que hablamos sobre las diferentes lecturas -también apropiaciones- del texto tanto por parte de investigadores como de creadores propiamente dichos.

La amplitud de temas que plantea el *Quijote* y, lo que es más grave, el carácter *comunicante* de todos ellos nos han obligado, como hemos apuntado, a acotar continuamente nuestro campo de estudio. Un campo que, sin embargo, linda con muchos otros, si no con todos, que hemos tenido que soslayar o que abordar con más superficialidad de la que hubiésemos deseado. Por ejemplo, hablar del binomio historia-novela equivale a hacerlo sobre las relaciones entre verdad y ficción tanto en la época de Cervantes como en la nuestra; referirnos al traductor morisco o al propio Cide Hamete Benengeli implica desembocar en el tan complejo tema de la maurofilia o maurofobia cervantina; ocuparnos de la parodia exige calibrar con detenimiento las relaciones entre nuestra novela y sus múltiples hipotextos; hablar del nacimiento del género novela precisa una rigurosa puntualización terminológica que no siempre hemos podido realizar... Y los ejemplos podrían multiplicarse. En estos momentos, después de finalizado el trabajo, tenemos la sensación de haber rozado muchos (¿demasiados?) temas a los que nos ha conducido el planteamiento mismo de la investigación y, al mismo tiempo, esa sensación es la de haberlos tenido que abandonar cuando, con toda sinceridad, nos habría encantado detenernos en la mayoría de ellos, si no en todos. Esperamos que la imposibilidad de esa tentativa disculpe la inevitable generalización en la que en más de una vez nos hemos visto obligados a incurrir, por más que en todo momento hayamos sido conscientes de ello.

En todo caso, «La novela crítica» desde la perspectiva del autor empírico examinando la literatura de su época; «La novela haciéndose» desde la de diversos narradores intradieгéticos exhibiéndonos, desde dentro, la gestación del texto que estamos leyendo y, en fin, «La novela vivida» desde la de las criaturas ficticias autoconscientes suponen, a nuestro juicio, los tres hitos fundamentales que nos permiten hablar del *Quijote* como novela fundadora de las técnicas metaficcionales o, por lo menos, sentar las bases teóricas a partir de las cuales podamos demostrar el origen cervantino de tres proyectos narrativos contemporáneos bastante diferentes entre sí pero que comparten un planteamiento igualmente experimental.

En este punto, habría que justificar quizás la elección de unos autores frente a otros de los que, sin duda, podríamos haber hablado también aquí. Ya advertimos al principio, sin embargo, que este trabajo no pretende agotar la nómina de todos los escritores de nuestro siglo que deben algo a Cervantes, empresa esta que requeriría un marco de investigación más amplio que el presente, y quizás toda una vida.

Por otra parte, si aceptamos que Cervantes es el fundador de la novela moderna, obtenemos, sin demasiado esfuerzo, la conclusión de que todo creador de ficciones en prosa ha de contemplarlo como maestro. Las cosas no son tan sencillas ni las fuentes, conscientes o

no, de las que se nutre cada autor resultan identificables con seguridad en todos los casos. De manera que hemos optado por estudiar a varios autores que abierta, repetida e, incluso, orgullosamente reconocen en Cervantes el origen explícito de una o varias novelas suyas, y, más aún, a autores que, en mayor o menor medida, han dedicado a la obra del maestro diferentes escritos críticos que sirven para afianzar su presencia en sus respectivas indagaciones teóricas. No hemos buscado, pues, un supuesto cervantismo en la utilización, por parte de autores contemporáneos, de una u otra técnica que puede rastrearse claramente en el *Quijote*, el *Persiles* o las *Novelas ejemplares*, ni en este o aquel personaje que, por su comportamiento, puede parecérsenos a don Quijote o a Sancho, ni siquiera en obras que exploran de manera más o menos lograda la interferencia de los ámbitos de lo real y lo ficticio. Aun pareciéndonos este procedimiento legítimo, lo hemos desechado porque hemos preferido pisar terreno firme, de modo que la ilustración de la presencia de Cervantes en las novelas contemporáneas elegidas no sea tanto resultado de nuestra mayor o menor sagacidad para la literatura comparada como de nuestra capacidad de demostrar textualmente las confesiones de los propios autores analizados.

Juan Goytisolo, Gonzalo Torrente Ballester y Julián Ríos han confesado claramente la importancia que la obra cervantina ha desempeñado en sus respectivas trayectorias creadoras y, además, con mayor o menor intensidad o acierto, los tres se han ocupado del autor del *Quijote* en sus indagaciones críticas. Lo mismo puede decirse de los autores que los anteceden en este estudio: nadie podría negar la trascendencia de Cervantes en la obra filosófica y novelesca de Unamuno, ni en los textos literarios o ensayísticos de Azorín ni, en fin, en una obra como *Tiempo de silencio*, que incorpora en sus momentos más cruciales alguna referencia a la novela cervantina o a sus protagonistas. En las páginas que siguen pretendemos demostrar todas estas aseveraciones.

Con excepción, quizás, de Luis Martín-Santos, cuya muerte prematura nos privó sin duda de muchísimos escritos que nos hubieran sido de gran utilidad, todos los autores estudiados en este trabajo han sido abordados desde esta doble vertiente -creadora y crítica- de la que venimos hablando.

Así, Unamuno ha sido analizado, en primer lugar, atendiendo a diversos ensayos en los que nos habla de Cervantes. No ha sido sencillo resumir la evolución de este tema en toda su trayectoria, desde su inicial aprensión hacia el autor en aras de su peculiarísima apropiación del personaje de don Quijote hasta el final reconocimiento de sus cualidades técnicas, aplicada por él mismo a obras como *Niebla* y *Cómo se hace una novela*, a las que dedicamos igualmente algunas páginas en las que intentamos demostrar su planteamiento cervantino. Lo mismo hemos realizado en el caso de Azorín, responsable de una utilización en ocasiones tendenciosa de los personajes de Cervantes pero, al mismo tiempo, de apreciaciones críticas de gran sutileza que han contribuido en no poca medida a la valoración contemporánea del autor. Tanto Unamuno como Azorín han sido estudiados en relación con

ciertos acontecimientos -el desastre nacional de 1898 o el centenario del *Quijote* en 1905- que determinaron, para bien o para mal, la reactivación de la obra de Cervantes en nuestro siglo.

Nuestra siguiente cala ha sido dedicada, como hemos dicho, a Luis Martín-Santos, cuya única novela terminada -*Tiempo de silencio*- ha sido analizada como indiscutible puente entre los primeros autores estudiados y los que constituyen nuestra investigación propiamente dicha. *Tiempo de silencio* ha sido contemplada como pionera novela experimental en la que la presencia de Cervantes, explícita en diferentes episodios, no es un hecho ni gratuito ni secundario, sino que se incorpora a una nueva concepción de la ficción en prosa que no en vano vuelve los ojos hacia el más reflexivo de nuestros novelistas.

Una vez establecidos los hallazgos cervantinos que, a nuestro juicio, permiten hablar de su evidente actualidad y esbozados algunos de los antecedentes de su recuperación creativa y crítica en nuestro siglo, hemos creído estar en condiciones de abordar la segunda parte de nuestra investigación: aquella que nos permita ilustrar con ejemplos concretos todos los aspectos que hemos tratado de demostrar en la primera. Como hemos dicho, hemos elegido un autor contemporáneo por cada uno de los epígrafes dedicados a la labor novelística de Cervantes.

En el primero, «La novela crítica», nos hemos ocupado de Juan Goytisolo y muy especialmente de su novela *Reivindicación del conde don Julián*. Antes de adentrarnos, sin embargo, en el estudio del mencionado texto, hemos dedicado algunas páginas a los escritos teóricos en los que el autor se ha ocupado de Cervantes, lo que nos ha permitido valorar qué aspectos del maestro son los que le interesan y en qué medida éstos pueden aplicarse a su propia obra de creación. En efecto, el mismo Goytisolo nos conduce hacia el planteamiento de su novela, dirigiendo nuestra atención hacia episodios determinados. Son estas utilísimas confesiones las que nos permitieron analizar, por ejemplo, la escena de la biblioteca de Tánger, en la novela mencionada, en relación con el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, o ciertas páginas dedicadas a la pureza de la lengua con ciertos momentos del episodio de los duques cervantinos. *Reivindicación del conde don Julián* supone, después de *Tiempo de silencio*, obra con la que comparte muchos rasgos, tal vez la primera ocasión en el que el nombre de Cervantes tiene una función sustantiva en un proyecto narrativo: intencionadamente alzada contra las reductoras visiones de la obra realizadas por Unamuno y Azorín y, más generalmente, contra la utilización dogmática e interesada de nuestro patrimonio literario durante el franquismo, *Reivindicación del conde don Julián* supone, en su concepción global, una revisión del carácter nacional a través de sus textos, algunos de los cuales -entre ellos, naturalmente, los de Cervantes- son *salvados* y utilizados como guías y estímulos de semejante tentativa crítica, mientras otros son violentamente condenados por su condición, siempre según el autor, de portavoces de ciertos dogmas y prejuicios que han contribuido a la legendaria formación de la España negra. Más allá del acierto o desacierto de sus juicios, que no es nuestra competencia dictaminar, este planteamiento de la obra ha sido

analizado en este trabajo como resultado de una integración de la crítica en la propia labor creativa cuyo origen está en Cervantes.

Finalizamos el apartado dedicado a Goytisolo con el análisis de algunos episodios de su novela *Juan sin Tierra* que remiten directamente a algunos del *Quijote* y que permiten apuntalar una vez más la orientación reflexiva de su proyecto novelesco. Aunque estas dos novelas han constituido nuestro principal objeto de estudio, no hemos desechado otros textos de Goytisolo que nos han sido de gran utilidad para observar la coherencia de toda su obra y el incuestionable lugar que la influencia de Cervantes ocupa en ella casi desde sus inicios hasta nuestros días.

La siguiente cala está dedicada a Gonzalo Torrente Ballester, autor radicalmente distinto a Juan Goytisolo pero que comparte con él no sólo el interés hacia Cervantes sino la concepción experimental y lúdica de la escritura. Como en los casos anteriores, nos hemos ocupado en primer lugar de la atención crítica hacia el autor, manifestada en esta ocasión no sólo en diferentes textos publicados aisladamente sino en un libro -*El «Quijote» como juego*- cuyas ideas repasamos y aplicamos a la propia escritura de Torrente. Igual que sucedía en Goytisolo, el propio autor nos señala en diferentes textos autobiográficos como *Los cuadernos de un vate vago* o los *Cuadernos de la Romana* la novela en la que se basó de forma más directa en el *Quijote: Fragmentos de apocalipsis*, en cuyo prólogo nos conduce a planteamientos o capítulos de carácter cervantino.

Gonzalo Torrente Ballester ha sido elegido para ilustrar el apartado de «La novela haciéndose»: no otra cosa nos muestran estos *Fragmentos de apocalipsis*, en los que contemplamos el proceso, jubiloso o desasosegado, de la escritura desplegándose o borrándose y de los personajes naciendo o *rebelándose* contra su autor. Asimismo, asistimos a un emocionantísimo tratamiento del tema de las creaciones compartidas y apócrifas cuya protagonista es la Literatura misma. *Fragmentos de apocalipsis* es juego, pero también reflexión sobre la escritura, sobre la tradición literaria y sobre los cambiantes estados de ánimo del creador de ficciones. Autocrítica, narradores intradieгéticos y personajes autoconscientes se dan cita en esta novela a la que hemos aplicado la mayoría de los planteamientos que hemos visto en Cervantes.

Otra obra de Torrente Ballester ha merecido nuestra atención. Se trata de *La isla de los jacintos cortados*, novela que podía haber sido escrita, si no por Cervantes, sí por el mismísimo Alonso Quijano, y a la que hemos aplicado las reflexiones dedicadas a la interferencia de lo histórico y lo literario en el texto del *Quijote*. Esta interesantísima novela nos ha permitido demostrar la actualidad de esa indiferenciación de ámbitos que se encuentra en germen en la novela cervantina y que actualmente constituye uno de los aspectos más contemplados por la mayoría de las indagaciones sobre la naturaleza de la escritura, desde Roland Barthes hasta la llamada «metaficción historiográfica».

Como hicimos en el caso de Juan Goytisolo, no hemos querido limitarnos a las dos novelas estudiadas y hemos procurado atender a otros escritos, tanto de ficción propiamente dicha como de reflexión crítica o de memoria autobiográfica, que nos han permitido adentrarnos en el universo mágico y risueño de la imaginación torrentina. Una vez más, el palimpsesto de Cervantes se nos ha revelado en una escritura nueva, moderna, alegre y juguetona, una escritura que lleva el signo de la risa, pero también de la reflexión continuada y rigurosa.

La tercera y última de las tres calas que constituyen la segunda parte de nuestro trabajo ha sido dedicada a Julián Ríos, autor cuya trascendencia es, sin duda y por el momento, menos significativa en nuestro panorama narrativo que la de los dos anteriores. Sin embargo, el inventor de un proyecto narrativo aglutinado en torno a la novela *Larva* y que actualmente permanece inconcluso ha sido elegido precisamente por su rabiosa actualidad y por su rotundo experimentalismo. Siendo un proyecto aún en gestación, es inevitable que la obra de Ríos haya merecido menos atención por parte de la crítica, al tiempo que su mencionado carácter experimental ha originado no pocas objeciones. De todo ello hemos sido conscientes en el apartado dedicado a esta obra que, sin embargo, hemos analizado, una vez más, atendiendo en primer lugar a los escritos teóricos para aplicarlos luego a la producción novelesca propiamente dicha.

Más que las creaciones verbales que han hecho *enfadosamente* célebre a Julián Ríos, nos han interesado fundamentalmente ciertas audacias narrativas que hemos podido vincular con el tercero de nuestros planteamientos metafictivos: el que atiende a «La novela vivida». *Larva* nos muestra, en efecto, mediante sucesivos juegos con las voces narrativas, el proceso mediante el cual distintas criaturas literarias son conscientes en todo momento de la existencia de un narrador que glosa sus aventuras *escrivividas*, lo que trae consigo una interesante interferencia de planos: el de la escritura misma y el de lo escrito, el del inventor y el de la criatura inventada. Como en casos anteriores, no ha sido nuestra intención valorar el interés o la legitimidad de un proyecto como este: sencillamente nos hemos limitado a mostrarlo prestando especial atención a los momentos en los que la presencia del universo cervantino ocupa un lugar relevante.

Finaliza nuestro trabajo con un Apéndice en el que nos hemos ocupado fundamentalmente de tres autores que, utilizando la expresión de Juan Goytisolo, «cervantean (quizás) sin saberlo»: se trata de Luis Landero, José María Merino y Juan José Millás. El primero ha sido elegido por la creación de un personaje -Faroni- que tiene muchísimos puntos de convergencia con el de don Quijote y los dos segundos porque construyen sus ficciones partiendo de un criterio que es inequívocamente cervantino, sean o no conscientes de ello. Indudablemente estos autores sí han sido elegidos entre muchos otros que muy bien hubieran podido formar parte de este Apéndice, ya que ninguno de ellos ha reconocido declaradamente la influencia de Cervantes en su obra. Sin embargo, este Apéndice no

pretende explorar todas las novelas que tienen una orientación metafictiva -tan en boga, por cierto, en nuestros días-, sino mostrar algunos ejemplos que permiten ilustrar la vigencia de nuestro tema en el panorama narrativo más inmediato. En todo caso, han sido puestos en relación con otros escritores en los que hemos encontrado un comportamiento afín. Este Apéndice ha sido planteado como una suerte de «broche» final que nos ha servido, creemos, para comprobar la rotunda actualidad de una concepción de la novela cuya primera formulación debemos a Cervantes.

Aunque quizás sea innecesario hacerlo, queremos aclarar desde ahora que, no sólo en el caso de los autores estudiados en el Apéndice sino, en general, en todos aquellos de los que hemos hablado, incluidos los tres que constituyen nuestro objeto de estudio, no ha sido nuestro propósito realizar un acercamiento ni global ni exhaustivo a *todos* los aspectos relevantes o susceptibles de ser estudiados en los ejercicios narrativos a los que nos hemos aproximado. Queremos decir con esto que nos hemos visto necesariamente obligados a pasar por alto muchas de las características unánimemente consideradas sustantivas por la crítica en cada uno de los autores tratados, sencillamente porque nuestro foco de interés estaba centrado, como venimos diciendo, en aquellos elementos en los que puede rastrearse una huella cervantina de carácter significativo. Por esta razón no hemos hablado, por ejemplo, del peculiar uso de las personas narrativas o de la distribución de párrafos y capítulos en autores como Goytisolo o Ríos o, en fin, en el personalísimo mundo de símbolos y recurrencias que confieren a la obra de Torrente Ballester su sello característico. Del mismo modo que Cervantes era estudiado a través de los ojos de los autores contemporáneos, éstos han sido abordados desde los de Cervantes, y esto exigía en ambos casos -repetimos- un constante proceso de acotación.

Aunque nuestro marco de estudio se ha ceñido a la narrativa española contemporánea, hemos procurado ampliar nuestro punto de mira hacia autores extranjeros que, de un modo u otro, han podido ser relacionados con nuestras indagaciones. Cuando nos ha sido posible, hemos acudido a los textos en su idioma original, adjuntando nuestra propia traducción. En el resto de los casos, nos hemos servido de traducciones ajenas.

Con la excepción de Jorge Luis Borges, de inexcusable mención en este trabajo por su cenital formulación de la actualidad cervantina, hemos desechado completamente la mención de autores hispanoamericanos, por varias razones. La primera de ellas es que esto nos hubiera conducido hacia un ámbito que se aleja demasiado del que impone el perfil de esta investigación y la segunda, que no estamos demasiado seguros de la importancia que el autor del *Quijote* haya podido tener, al menos de la forma explícita que nosotros buscamos, en la novela moderna del Nuevo Mundo. Bien es cierto que existen autores como Guillermo Cabrera Infante, Carlos Fuentes o Severo Sarduy, incluso Lezama Lima, en quienes no sería difícil rastrear un comportamiento cervantino, pero también habría que ocuparse entonces de otros no menos relevantes como Julio Cortázar o Macedonio Fernández, por poner dos

ejemplos señeros, con lo que nuestro marco de investigación se desbordaría y alcanzaría proporciones difícilmente controlables de manera rigurosa. De manera que hemos optado por no pisar siquiera ese territorio, fascinante sin duda, que quizás dejemos para otra ocasión.

Es evidente que a la nómina de autores que, desde Juan Ruiz hasta Carlos Cañeque o, ya en el ámbito internacional, desde William Shakespeare hasta Paul Auster, se pueden añadir u omitir nombres en función de la capacidad de cada lector a la hora descubrir las relaciones entre Cervantes y la gran mayoría de los escritores modernos. Queremos dejar sentado, por lo tanto, que los escritores que, de una manera continuada o episódica, se dan cita aquí junto a los propiamente estudiados se han incorporado a este trabajo porque éste en muchos casos así lo ha exigido pero, básicamente, porque forman parte de nuestra propia experiencia lectora, de nuestras obras preferidas o de muchas otras que han desempeñado de algún modo un papel importante en nuestra personal relación con el género novela. Una relación que varía de lector a lector y, por lo tanto, de lector a lector de este propio trabajo, que puede echar en falta asociaciones ausentes aquí o, en el lado opuesto, encontrar innecesarias o inadecuadas muchas de las referencias que se establecen. Tanto un extremo como el otro nos parecen inevitables, pero también enriquecedores.

Si hablamos de escritura y reescritura, de lectura y relectura, no ha de extrañar que nombres como los de Gerard Génette, a quien debemos la mayor parte de la terminología narratológica que hemos empleado, presidan nuestra investigación. Junto a él, los de Mijail Bajtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, Robert Scholes y algunos otros han sido los avales teóricos de una concepción de la literatura como un patrimonio compartido de creación colectiva y *palimpsestosa*. Como integrantes, lo queramos o no, de estos llamados tiempos postmodernos en los que el eclecticismo no es ya tanto una opción como un imperativo, nos hemos basado en posturas teóricas que nos han servido para los distintos aspectos de nuestra investigación, sin que ello indique que las asumamos completamente o que sean compatibles o no con otras tantas a las que hemos acudido también en función de las exigencias de nuestro tema. Bien es cierto que ocuparse de Cervantes y, más exactamente, de la relación de Cervantes con la posteridad implica instalarse de lleno en los estudios de metaficción e intertextualidad, pero no que todos ellos hayan tenido que interesarnos por igual o que no hayamos suscrito unos planteamientos más que otros.

Por último, no podemos ocultar que unos autores o unos aspectos nos han fascinado más que otros. Sin intención de que nuestra visión personal empañara u obstaculizara el acercamiento riguroso a los textos, debemos reconocer que tampoco hemos hecho nada para evitar que se notaran nuestras preferencias o rechazos o que fueran fácilmente reconocibles las novelas que han conseguido cautivarnos frente a las que hemos estudiado porque el tema lo requería.

Ya hemos dicho que se trata de un trabajo sobre la lectura: la de Cervantes leyendo a la ficción de su época o leyéndose a sí mismo; la de los personajes leyendo a unos narradores

que, a su vez, se leen unos a otros; la de autores que leen a Cervantes y la de quienes realizan la lectura de esa lectura; la de nosotros mismos leyendo a Cervantes, a los lectores de Cervantes y a los lectores de los lectores de Cervantes. Y, en fin, la de ustedes mismos, que se disponen a incorporar sus propias experiencias lectoras mientras leen y juzgan esa serie de lecturas concatenadas que parten del sueño de un escritor que nos habla del vértigo (¿la locura?) del acto mismo de consumir, disfrutar y *vivir* en las ficciones.

**PRIMERA PARTE:
CERVANTES Y LA METAFICCIÓN**

De todos los aspectos que inaugura o desarrolla de forma rotunda y consciente el *Quijote*, el más llamativo, al menos desde nuestra perspectiva, es quizás el hecho de suponer uno de los pioneros ejemplos -si no el principal- de lo que actualmente concebimos como metaficción, entendida, muy a grandes rasgos, como el procedimiento mediante el cual una obra artística se contempla y analiza a sí misma y a los factores que la condicionan tematizando esta reflexión dentro de su propia génesis. En efecto, pocas obras como la de Cervantes -y no es arriesgado decir que ninguna en su época- han convertido la indagación sobre la literatura y sus alrededores en motivo central, tanto en los procedimientos diegéticos como en la elección de tono y estilo y, muy principalmente, en la construcción de los personajes.

Aunque resulte ocioso recordarlo, ya desde sus inicialísimas premisas, el *Quijote*, por el simple hecho de presentársenos, al menos en un principio, como diatriba contra un género narrativo determinado, constituye un replanteamiento del arte mismo de relatar y se instala de pleno en el territorio de la intertextualidad, en tanto que, al apoyar este propósito en la figura de un personaje que puede considerarse como paradigma de todos los lectores, elabora una suerte de teoría de la recepción que atiende a los efectos de la ficción dentro y fuera de la obra misma.

La audacia de semejante empresa no hace sino subrayar la actualidad de la obra de Cervantes, porque, en palabras de Marthe Robert: «el *Quijote* es, indudablemente, la primera novela "moderna" si entendemos por modernidad el movimiento de una literatura que, perpetuamente en búsqueda de sí misma, se interroga, se pone en tela de juicio, convierte en tema de sus relatos sus propias dudas y su fe sobre su propio mensaje»¹.

Y, más especialmente, su *oportunidad* en el momento mismo de su publicación, pues, según nos recuerda B. W. Ife, «lo que hacía falta era una clase de escritura que moviese a reflexión, no a una aquiescencia pasiva; una escritura que hiciese preguntas en lugar de afirmaciones; una escritura que cuestionase su propia condición y obligase al lector a examinar la suya propia»².

Se trata, así, de mirar al exterior tanto como al interior porque, como hace notar Wayne Booth, «las intrusiones discutiendo el libro mismo o sus fragilidades pueden variar desde un «entretanto» o una digresión explícita hasta la más minuciosa parodia de la técnica de otros autores»³.

El *Quijote* es, pues, una obra que interroga y *se* interroga: novela de exploración cuya principal protagonista es la aventura de la creación libre y risueña, novela envolvente que

¹Marthe Robert, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid, Taurus, 1973, pág. 13, nota 1.

²B. W. Ife, *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona, Crítica, 1991, págs. 43-44.

³Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974, pág. 197.

incluye en su búsqueda al autor empírico con sus múltiples desdoblamientos intradieгéticos, al lector implícito, al lector ideal e, incluso, al lector que habita en el mismo relato; novela de personajes *anfibia*s que se desenvuelven dentro y fuera del ámbito del libro: novela de la lectura y novela de la escritura.

El carácter *comunicante* de todos estos aspectos -que constituyen, en rigor, uno solo- hace imposible una división temática cuya una intención no sea estrictamente metodológica: sólo a ella obedece la tripartición que proponemos en las páginas que siguen y que a continuación esbozamos.

En la primera parte -*La novela crítica*- pretendemos analizar el *Quijote* en su actitud hacia la tradición literaria, recordando su irónica posición entre el homenaje respetuoso y la parodia más o menos despiadada. Revisaremos también en este apartado algunas de sus principales reflexiones en torno a diversos aspectos literarios y la imbricación de teoría y práctica en su propio proyecto narrativo. Por último, atenderemos en este capítulo al efecto vertiginoso que deviene de la audacia de incluir en la crítica a la obra misma, allí donde el escritor se contempla en el propio «taller de la escritura» y se atreve a juzgar su quehacer de una forma más lúdica que objetiva. Este último aspecto nos sirve para introducirnos en el siguiente apartado de este capítulo (en el que, en verdad, muy bien podría incluirse): *La novela haciéndose*. Aquí nos ocuparemos del *Quijote* en tanto que precursor de lo que modernamente denominamos novela autorreferencial, concebida como obra que nos desvela su carácter de *artefacto* exhibiendo su mecanismo, obra cuyo tema principal es su propia factura, obra que no oculta su carácter ficticio y que de esta confesión recibe su más brillante rasgo. Esta *ficcionalidad asumida* constituye el aspecto principal del tercer y último apartado de este capítulo -*La novela vivida*-: en él nos centramos principalmente en la conciencia del personaje, que debe su razón de ser al hecho mismo de *saberse* literario. Don Quijote y otras criaturas del libro son hijos, pero también padres, de distintas ficciones: se saben inventados pero también inventan, viven en una novela pero también son capaces de situarse fuera de ella y juzgarla: crean y son creados, leen y son leídos. El círculo se cierra y volvemos al principio: la novela crítica y se juzga mientras se hace, pero también mientras se vive. Reflexión, creación, recepción: novela crítica, novela haciéndose, novela vivida.

I. REFLEXIÓN: LA NOVELA CRÍTICA

Los hombres famosos por sus ingenios, los grandes poetas, los ilustres historiadores, siempre, o las más veces, son envidiados de aquellos que tienen por gusto y por particular entretenimiento juzgar los escritos ajenos, sin haber dado algunos propios a la luz del mundo. (*Quijote*, II, 3)

Al poner en boca de Sansón Carrasco estas palabras que parecen desdeñar toda crítica literaria que no vaya refrendada por una paralela actividad creadora, Cervantes está vaticinando, a su manera, la noción de «crítico-artista» que siglos después defenderá Oscar Wilde. En efecto, pocas obras como el *Quijote* hacen suya la creencia de que «es la facultad crítica la que inventa formas nuevas» y que «la crítica ... más elevada ... considera la obra de arte como punto de partida para una nueva creación»⁴. Cervantes, en efecto, no está redactando un tratado sobre la literatura de su tiempo: sencillamente, lo incluye en una nueva novela que es, a la vez, revisión y propuesta, indagación y hallazgo, crítica y creación. Si quiere hablar de novela pastoril, inventa a Marcela o a los personajes de «la fingida Arcadia»; si se ocupa de la picaresca, aparece Ginés de Pasamonte y si desea reflexionar sobre las diferencias entre lo verdadero y lo verosímil, lo histórico y lo literario, sobre los componentes de la comedia o la novela ideales, lo hace intercalando estas preocupaciones teóricas en las conversaciones entre sus personajes. Y estos son sólo, como todos sabemos, unos pocos ejemplos.

Superada, por fortuna, la noción de «ingenio lego» sobre la que volveremos en el capítulo siguiente, Cervantes se nos muestra, en fin, como modelo de creador maduro y autoconsciente cuyo sólido proyecto narrativo resulta inseparable de la lectura e interpretación de la literatura de su tiempo, como han atestiguado sobradamente los pioneros estudios de Américo Castro⁵, Edward Riley⁶ y Jean Canavaggio⁷, por citar sólo tres hitos indiscutibles en la valoración moderna del pensamiento de nuestro autor⁸.

⁴Oscar Wilde, «El crítico artista», en *Ensayos. Artículos*, Barcelona, Orbis, colección Biblioteca Personal de Jorge Luis Borges, 1986, págs. 34 y 48. Aunque es evidente que Wilde exagera esta teoría hasta proclamar la superioridad -incluso la independencia- de la crítica respecto a la obra criticada, lo que lo hermana con Cervantes es el hecho de convertir la reflexión sobre un escrito ajeno en estímulo para la elaboración de uno propio. Como veremos en su momento, es quizás Unamuno quien personifica los excesos a los que puede conducir la postura extrema de Wilde.

⁵«Cervantes ha leído la literatura de su siglo, los tratadistas de poética y tal vez libros de carácter filosófico o ideológico. Sus ideas literarias no son [...] elemento adventicio que se superponga a la labor de su fantasía y de su sensibilidad, sino al contrario, parte constitutiva de la misma orientación, que le guiaba en la selección y construcción de la propia senda. La teoría y la práctica son inseparables aquí...»; Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Crítica, 1987, pág. 23. Esta cita corresponde a la primera edición de la obra en 1925. Años después, en la nueva edición ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez Puértolas (Barcelona, Noguer, 1973, pág. 48) se nos habla de la «actitud reflexiva y siempre sobre aviso, tan perceptible en toda la obra cervantina», añadiendo que «la preocupación de cómo deba ser la conducta es en él obsesionante. Si le restáramos la capacidad inventiva y creadora, nos hallaríamos frente a un posible moralista

Más recientemente, Robert Alter, en su conocido volumen sobre la metaficción, inicia su recorrido en Cervantes y subraya esa interrelación de análisis y experimentación en toda obra autoconsciente:

Literary criticism ... is intrinsic to the fictional world of the *Quixote* and of all the self-conscious novels that follow it. [...] Literary criticism is not, as it may sometimes seem, interpolated, but is an essential moment in the act of imagination, an act that is at once «conjunction and radical probing».⁹
 [La crítica literaria es intrínseca al mundo ficcional del *Quijote* y de todas las novelas autoconscientes que lo siguen. La crítica literaria no está, como a veces pueda parecer, interpolada, sino que es un momento esencial en el acto de imaginación, un acto que es a un tiempo «conjuro e investigación radical»].

No sólo en el *Quijote* se dan cita diferentes especulaciones sobre el hecho literario desde variadas perspectivas: muy al contrario, no hay obra cervantina que no incorpore, de un modo primordial o episódico, diferentes preocupaciones de carácter teórico. Si hacemos un brevísimo repaso nos encontramos, en efecto, ya en su primeriza *Galatea*, el «Canto a Calíope», una suerte de catálogo de la poesía renacentista que años después reanuda el autor en el *Viaje del Parnaso*; en las *Novelas ejemplares*, reflexiones sobre la novela pastoril («El coloquio de los perros») o sobre la poesía («El licenciado Vidriera») y varios experimentos con distintos géneros ya consolidados (picaresco en «Rinconete y Cortadillo», «La ilustre fregona» o el «Coloquio» mismo, bizantino o sentimental en «La española inglesa», «La fuerza de la sangre» y un largo etcétera); en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, todo un tratado sobre la *novela pintada* o *tejida* y, por último, su personal concepción del arte dramático en toda su producción teatral (ahí está, por ejemplo, la conversación entre «Comedia» y «Curiosidad» desarrollada en la jornada segunda de *El*

del Renacimiento».

⁶De momento, pensamos simplemente en el capítulo «Cervantes: su conciencia creadora y su instinto crítico», incluido en su imprescindible *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1989, donde leemos, por ejemplo, que «no podemos considerar su obra imaginativa como algo aparte de su labor crítica, por lo mismo que él no apartaba la crítica de sus obras de ficción», pág. 53.

⁷ Nos referimos a su también clásico artículo «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, VII (1958), págs. 13- 107, donde encontramos afirmaciones como estas: «los fragmentos de carácter estético literario [...] no forman ni mucho menos un "tratado" de poética: ni siquiera convendría llamarlos un "breviario" de doctrina literaria. Lo que más bien evocan son los *membra disjecta* de una reflexión ... íntimamente incorporada a la estructura de la novela» (pág. 16) y «Cervantes, en su preceptiva, no se enfrenta como teórico con los problemas de estética literaria, sino como escritor deseoso de encontrar la fórmula novelística capaz de corresponder a sus aspiraciones» (pág. 25).

⁸Tampoco debemos olvidar aquí las consideraciones a este respecto que se encuentran en la obra póstuma de Stephen Gilman *La novela según Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993 [la primera edición inglesa es de 1989], en concreto su particular interpretación de la noción de «ingenio lego» desarrollada en el capítulo III, titulado «Invención», especialmente las páginas 93 y 111.

⁹Robert Alter, *Partial magic. The novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975, págs. 12-13.

rufián dichoso o la interesante imbricación de realidad y ficción que encontramos en piezas como *El retablo de las maravillas* o *Pedro de Urdemalas*).

En los tres apartados que siguen intentaremos esbozar un resumen de los principales aspectos que hacen del *Quijote* paradigma de «novela crítica»¹⁰, poniéndolos en relación, cuando sea preciso, con ejemplos del resto de su producción que servirán para ilustrar la ya indiscutible unidad y coherencia de su proyecto creativo.¹¹ Y lo haremos desde dos perspectivas: una primera en la que Miguel de Cervantes lector pasa revista a la ficción de su época y vierte sus juicios bien con la creación de textos que muestran en la práctica su particular visión de distintos géneros, bien a través de reflexiones teóricas propiamente dichas puestas en boca de sus personajes y una segunda en la que Cervantes autor pero también lector de sí mismo es capaz de objetivar su propia obra en curso y someterla a examen.

CERVANTES ANTE LA FICCIÓN DE SU ÉPOCA

Con frecuencia se ha aplicado al propio Cervantes la conocida autodefinición del llamado «segundo autor» como «aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles»¹² para adjudicarle la condición de lector inveterado. A nadie se le ocurriría negar actualmente que el *Quijote*, como toda gran obra, es, en efecto, el resultado tanto de una escritura consciente como, muy especialmente, de una lectura atenta. Recordemos que Borges, al afirmar en el prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia* que «los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores»¹³ no hacía sino privilegiar el acto de la lectura frente al de la escritura, que, no es, por tanto, sino su resultado. Así las cosas, estas palabras de Jorge Aguilar Mora pueden aplicarse tanto a Borges como a Cervantes¹⁴: «la escritura ... se define como generación intertextual de

¹⁰Empleamos el concepto utilizado por Ignacio Elizalde en su artículo «El *Quijote* y la novela moderna», incluido en el volumen *Cervantes, su obra y su mundo*, al cuidado de Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pág. 955.

¹¹Recordemos, una vez más, que en *El pensamiento de Cervantes*, Américo Castro demostró sobradamente que nuestro autor «no compuso el *Quijote* con personalidad distinta de la que revelan las *Novelas*, el teatro o *Persiles*». La cita corresponde a la edición de 1987, pág. 20.

¹²Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1980, capítulo IX de la Primera Parte, págs. 101-102. En adelante, todas las citas corresponderán a esta edición. Las páginas, precedidas del número del capítulo (en caracteres arábigos) y de la parte del *Quijote* a la que pertenecen (en caracteres romanos), se indicarán entre paréntesis en el propio texto.

¹³Jorge Luis Borges, «Historia universal de la infamia» (1935), *Obras Completas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, volumen I, pág. 319.

¹⁴No es esta la única ocasión en la que saldrá a la luz la proximidad entre ambos autores. No en vano, Lelia Madrid, en su interesante libro *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*, Madrid, Pliegos, 1987, pág. 18, pone en evidencia que «la lectura de Cervantes profetiza la obra de Borges; pero es la poética de lectura de Borges la que permite señalar con precisión la así llamada contemporaneidad de Cervantes». Otros estudios sobre los escritos de Borges dedicados a Cervantes son «El cervantismo de Jorge Luis Borges», de Frederik Viña, en M. Criado de Val (ed.) *Cervantes, su obra y su mundo*, págs. 1087-1095, y, de Enrique Anderson Imbert, «El *Quijote* según Borges», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI (1988), 1, págs. 447-500, y «Nota adicional sobre Borges y el *Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIX (1991), n° 2, págs.

sentidos, una infinitud de redes que ligan los textos entre sí, que hacen perder su ilusoria unidad (el libro) y que ponen en primer plano la contraparte de la escritura (la lectura). [...] La escritura no es sino la textualización de la lectura».15

En los apartados que siguen veremos, así, cómo gran parte del *Quijote* es producto de esta lectura hecha escritura.

EL QUIJOTE INTERTEXTUAL: HOMENAJE Y PARODIA

La conocida afirmación de Julia Kristeva de que «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto»16 puede aplicarse al *Quijote* más que a ninguna otra obra de su tiempo. Desde el momento en que se define, ya en el mismo prólogo a la Primera Parte, como «una invectiva contra los libros de caballerías» (18), la obra de Cervantes supone el más nítido ejemplo de lo que Gérard Genette denomina «la hipertextualidad en su aspecto más definido: aquel en el que la derivación del hipotexto al hipertexto es a la vez masiva (toda la obra B derivando de la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial»17. Si, además, tenemos en cuenta que el *Quijote* incorpora, con variada intención, no sólo la novela caballeresca, sino también la pastoril, la sentimental, la morisca o la bizantina y, más aún, otros géneros como la poesía y el teatro, la obra se convierte en un verdadero compendio de la literatura del Renacimiento, haciendo suya la idea bajtiniana de que las verdaderas novelas son, ante todo, auténticas «enciclopedias» del lenguaje literario en las que se establece un diálogo activo entre los sucesivos eslabones de la tradición18.

Con frecuencia -incluso con ligereza- suele adjudicarse el concepto de «parodia» al *Quijote*, olvidando que la obra de Cervantes es mucho más que una refundición burlesca de la novela de caballerías y que la misma noción aludida tiene un significado bastante más amplio.

Como bien señala Linda Hutcheon, la parodia es un procedimiento enormemente eficaz cuando una obra metafictiva se propone calibrar las formas del presente a la luz de los

1067-1070. Aunque los textos del autor argentino habrán de aparecer en más de una ocasión, anunciamos de antemano que, por la propia naturaleza de este trabajo, no podemos analizar con el detenimiento requerido su enormemente sugestiva relación con Cervantes. Por otra parte, queremos aclarar también que nos detendremos principalmente en los textos en los que se refiere explícitamente a nuestro autor o a sus obras y que no podemos abordar como corresponde el carácter profundamente cervantino de su propio quehacer creador.

15Jorge Aguilar Mora, «Borges, el libro y la escritura», *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)*, nº 17 (1971), págs. 187-194. La cita corresponde a la página 193.

16Julia Kristeva, *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1981, pág. 190.

17Gérard Genette, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 19.

18Mijail Bajtin, *Teoría y práctica de la novela*, Madrid, Taurus, 1991, pág. 118.

aspectos más positivos de las del pasado¹⁹. En su condición de desviación de una «*doxa* literaria»²⁰, tiene, naturalmente, una función crítica y humorística, pero la autora nos recuerda que el prefijo griego «para» no indica solamente «contra» (con lo que la relación con el hipotexto sería de oposición, contraste), sino también «al lado» (de manera que esta relación sería además de acuerdo, intimidad)²¹. A la luz de estas interesantes puntualizaciones, el concepto «parodia» se libera en cierto modo de esa función devastadora que habitualmente se le asigna y se convierte en lo que la misma Linda Hutcheon define como «combinaison d'un «hommage» respectueux et d'un «pied de nez» ironique» [combinación de un homenaje respetuoso y de un guiño irónico].²²

La actitud de Cervantes hacia la literatura de su tiempo debe juzgarse, creemos, partiendo de estas premisas: al incluir en su nueva novela los modos narrativos que la preceden, nuestro autor está realizando una «transposición seria», por acudir nuevamente a la terminología de Génette²³, no una demolición implacable de unos textos cuyas propuestas no dejan de interesarle y hacia los que siente una simpatía que en ningún momento oculta: «al evidente propósito paródico -y estas son ahora palabras de Laura Rosana Scarano- se le suma entonces una moderna actitud de experimentación y manipulación de los niveles y componentes de la tradición narrativa»²⁴.

Si tenemos, así, en cuenta el consejo que el autor recibe de su *amigo* en el prólogo a la Primera Parte:

Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa²⁵, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla (18),

19Linda Hutcheon, «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, 46 (1981), págs. 140-155. Esta idea se encuentra en la página 146. También Bajtine, en la obra citada, pág. 126, se ocupa de subrayar la importancia de la parodia en el desarrollo de la novela como género.

20Seguimos todavía el artículo citado en la nota anterior, pág. 144.

21Art. cit., pág. 143.

22Linda Hutcheon, «Ironie et parodie; stratégie et structure», *Poétique*, 36 (1978), pp. 467-477. La cita corresponde a la página 469.

23*Op. cit.*, págs. 40-44.

24Laura Rosana Scarano, «La perspectiva metatextual en el *Quijote* de Cervantes», *Anales cervantinos*, 24 (1986), págs. 123-136. La cita corresponde a la página 125.

25Recordemos que Mijail Bajtin en su clásico libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Universidad, 1990, especialmente en la página 69, subraya el valor de la risa en el *Quijote* en su condición de novela dialógica. Este aspecto resultará esencial en el capítulo siguiente a la hora de prevenir los excesos interpretativos de los llamados «noventayochistas».

el *Quijote* se nos muestra como la mezcla idónea de las «burlas» y las «veras» en una intención constructiva en la que la omnipresencia del humor actúa como antídoto perfecto contra el dogmatismo. Así las cosas, esta «novela crítica» lo es aunque no ofrezca ninguna respuesta unívoca y precisamente porque vaticina ese carácter de *opera aperta* que actualmente consideramos inseparable de la modernidad²⁶. Recordemos ahora las dos invocaciones directas al lector:

así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calunien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della. (Prólogo a la Primera parte, pág. 12)

Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más. (II, 24, 738)

y podremos tener presente el *verdadero* -palabra que en Cervantes resulta, cuando menos, problemática- alcance de las afirmaciones sobre literatura que a continuación resumimos.

«*Todo él es una invectiva contra los libros de caballerías*»

No es nuestro propósito hacer ahora un análisis minucioso de la presencia del género caballeresco en el *Quijote*, no sólo porque excedería con mucho la finalidad de este capítulo sino porque supondría insistir en uno de los aspectos más estudiados de la obra casi desde su inmediata publicación. Por otra parte, el hipotexto fundamental -nos referimos, naturalmente, al *Amadís de Gaula*- está tan interiorizado en la conciencia del personaje que nos veremos obligados a volver a él en el tercer apartado de este capítulo, donde lo abordaremos desde la perspectiva que verdaderamente nos interesa.

Tanto Luis Andrés Murillo²⁷ como Juan Ignacio Ferreras²⁸, entre otros, se han detenido a analizar los aspectos paródicos que se dan cita en la grotesca forja del caballero a la que asistimos en los primeros capítulos de la novela.

Desde los titubeos en la construcción de lo que Ferreras denomina «mundo voluntario»²⁹ -nombre propio, nombre del caballo, búsqueda y elección de la amada- hasta la

²⁶En adelante matizaremos este aspecto, pues, si bien es cierto que la de Cervantes es una obra indudablemente antidogmática, no es tan «abierta» como, desde nuestra actual perspectiva y como admiradores de Eco, pretendemos en muchas ocasiones. Volveremos sobre esto en el segundo apartado cuando nos ocupemos del concepto de «baciuelmo». Dejémoslo, de momento, así, porque las dos afirmaciones que acabamos de aducir sí nos sirven para restar gravedad (que no seriedad o madurez) a sus indagaciones teóricas.

²⁷«El verano mitológico: *Don Quijote de la Mancha* y *Amadís de Gaula*», en George Haley (ed.), *El Quijote*, Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, 1984, págs. 91-102.

²⁸Juan Ignacio Ferreras, *La estructura paródica del «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1982.

²⁹El «mundo voluntario» es uno de los cuatro niveles de los que parte el autor para estudiar -aunque de forma un tanto esquemática- la mencionada «estructura paródica». Así lo define: «un verdadero *intramundo*, construido por el personaje mismo [...]. Este universo voluntario es interior y suele residir en la voluntad del personaje. [...] La conciencia del personaje recibe la realidad, pero de ella escoge siempre libremente lo que

resurrección de las «armas tomadas de orín y llenas de mohó» (I, 1, 37) de sus bisabuelos - que no hacen sino subrayar el carácter extemporáneo de la empresa de Alonso Quijano-, sin olvidar detalles significativos comentados por Murillo como la elección del inusual mes de julio³⁰ para realizar una, por lo demás, poco gloriosa salida «por la puerta falsa de un corral» (I, 2, 41), todo en la génesis del caballero don Quijote nos habla de la inadecuación entre un ideal literario ya en desuso y un entorno

-el «extramundo» al que se refiere Ferreras³¹- que definitivamente responde a otras exigencias argumentales y estilísticas. De ahí la hilaridad que resulta de las numerosísimas ocasiones en que el léxico de don Quijote entra en irresoluble conflicto con el «lenguaje de plaza pública» de los restantes personajes -tan finamente estudiadas por Helmut Hatzfeld³², Leo Spitzer³³ y Ángel Rosenblat³⁴- , desde Sancho Panza hasta los que se reúnen en las ventas³⁵, y de ahí el estrepitoso fracaso de toda tentativa de «desfacer algún tuerto» por parte del recién nacido caballero.

Si nos fijamos, de hecho, en la primera de ellas -la de Andresillo (I, 4)- observamos que, en rigor, la incompatibilidad a la que asistimos no es tanto de personajes como de géneros literarios: don Quijote, que viaja por La Mancha como por un libro -sobre este importante aspecto volveremos en el tercer apartado de este capítulo-, interpreta, *lee*, las malandanzas del muchacho apaleado aplicándoles unos códigos que resultan erróneos³⁶,

quiere o desea»; *op. cit.*, pág. 32. En el tercer apartado de este capítulo volveremos sobre este «mundo voluntario» construido a base de lecturas.

³⁰El crítico señala el carácter paródico de esta acotación temporal que opone «el calor excesivo [que] ha exacerbado las tendencias psicósomáticas del hidalgo manchego» a la «estación poética -primavera casi perpetua- de los libros que su imaginación invocaba»; *art. cit.*, págs. 91-92.

³¹*Op. cit.*, págs. 54-55. El «extramundo» corresponde simplemente a la realidad «objetiva».

³²Pensamos, desde luego, en su manual *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, Madrid, Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes, 1949, especialmente, dentro del capítulo «Caracterización», el epígrafe titulado «Por el lenguaje», donde leemos que Cervantes «sabe sacar los matices más finos de la caracterización, incluso de las relaciones entre las formas de hablar y los contenidos del lenguaje», pág. 129.

³³Nos referimos a su trabajo «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», de su libro *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955, especialmente páginas 185 y ss., donde analiza distintos ejemplos en los que se confrontan no sólo a los personajes como tipos sociales, sino como portavoces de posturas determinadas, precisamente a través de su cambiante uso del lenguaje, que, lejos de poseer un significado férreo, se muestra en nuestra novela enormemente variable y, en ocasiones, ambiguo. Volveremos sobre este trabajo más adelante, pues incluye interesantes ideas que nos conviene destacar.

³⁴*La lengua del «Quijote»*, Madrid, Gredos, 1971, especialmente los capítulos titulados «Sancho, prevaricador del buen lenguaje» y «El refranero y el habla de Sancho», págs. 33-43, donde contrasta los hábitos lingüísticos de los dos protagonistas y las numerosas ocasiones en que entran en conflicto.

³⁵De todos son conocidos, después de los estudios de Augustin Redondo, los aspectos carnavalescos, cuya carcajada liberadora es tan útil a la parodia, que se dan cita en las reuniones en ventas. Véase, por ejemplo, la página 162 de su artículo «La tradición carnavalesca en el *Quijote*», recogido en el volumen *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, ed. de Javier Huerta Calvo, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989.

³⁶Esta operación corresponde al «mundo transformado» propuesto por Juan Ignacio Ferreras, que «funciona como una especie de pantalla (casi siempre protectora) entre el héroe con su intramundo a cuestas y el extramundo devorador de ensueños»; *op. cit.*, pág. 45. En la página 71 encontramos la relación de episodios en los que, según el autor, se desarrollan estas transformaciones. También Edwin Williamson insiste en este crucial aspecto de la personalidad del caballero cuando afirma que «la locura de don Quijote no implica una brusca distorsión de la percepción visual, supone más bien una especie de obstinada interpretación errónea de situaciones cotidianas provocada por un deseo de hacerlas encajar en su obsesión caballerescas», *El «Quijote» y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991, pág. 140.

sencillamente porque corresponden a otro tipo de textos. Esto determina, de hecho, la relación dialéctica que mantiene con Sancho, quien constantemente exhibe ante su desnortado señor una desesperada *fe de erratas* que le recuerda que donde, según don Quijote, *dice* «gigantes», *debe decir* «molinos»; donde «ejércitos», «rebaños»; donde «castillos», «ventas», y así todo el largo etcétera sobradamente conocido hasta llegar a ese ambiguo «baciyelmo» en que las *lecturas* de ambos personajes empiezan a aproximarse.

Volviendo al caso de Andresillo, vemos que, como los restantes ejemplos citados, está más cercano al mundo de Lázaro de Tormes -y no hay sino que pensar en su violenta relación con el amo ciego- que al de Amadís de Gaula, donde los caballeros lo son realmente y las promesas se cumplen. Sólo por esta razón todo lector del episodio conoce perfectamente su desenlace mucho antes de la reaparición del muchacho en el capítulo 31 de la Primera Parte. Lo mismo cabe decir del encuentro con los galeotes, ante quienes don Quijote comete exactamente el mismo error y, en esta ocasión, con consecuencias más terribles. Finalizado el encuentro con Ginés de Pasamonte -personaje fundamental al que habremos de referirnos nuevamente en más de una ocasión-, a don Quijote no le queda más opción que recluirse en la soledad de Sierra Morena, en un intento de huir no tanto de la Inquisición como de un género literario en el que no sabe desenvolverse. De nuevo en la soledad de los montes, «pareciéndole aquellos lugares acomodados para las aventuras que buscaba» (I, 23, 231-232) y ajeno a las inquietantes *interferencias* del mundo *real* -más propias, como hemos apuntado, de la novela picaresca que de la de caballerías-, don Quijote puede regresar al único registro que conoce: a «un escenario que, para él, no es naturaleza, sino literatura», como puntualiza Márquez Villanueva³⁷. Justamente por eso asistimos inmediatamente después al momento en el que la relación de *imitatio* que mantiene con su modelo se desarrolla de manera más consciente. El episodio de Sierra Morena adquiere, entonces, una relevancia fundamental no sólo en la caracterización del personaje como ser *nacido de la literatura* -de eso nos ocuparemos en el tercer apartado de este capítulo- sino también en el juego paródico del que estamos hablando.

Si, según vimos más arriba, una de las funciones -y la más frecuente, por cierto- de la parodia era la de oposición y contraste entre dos o más textos, el episodio que ahora nos ocupa no puede estar más cercano al procedimiento. Todo él se basa, en efecto, en una doble confrontación: en un primer nivel, entre el código luctuoso de Amadís-Beltenebros y el arbitrario de don Quijote-Caballero de la Triste Figura y, en un segundo, entre el escudero estupefacto y el «enamorado» convencido de la nobleza de su proceder.

Recordemos que a la lapidaria epístola recibida por Amadís de parte de una Oriana injustificadamente vengativa (*Amadís de Gaula*, Libro II, capítulo XLIV³⁸), se oponen la

³⁷Francisco Márquez Villanueva, *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1975, pág. 36.

³⁸ La edición del *Amadís de Gaula* que manejamos es la de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Espasa-Calpe, 1991. La carta mencionada se encuentra en las páginas 521-522.

«luenga ausencia y unos *imaginados* celos» (I, 25, 258) (la cursiva es nuestra) de una imitación gratuita basada en la creencia de que el «punto» está en «desatinar sin motivo», «en seco» y como modo de demostrar «qué hiciera en mojado» (I, 25, 256).

Otro contraste importante es el que se establece entre los sentidos versos de Beltenebros y los del Caballero de la Triste Figura, cuyo carácter ridículo aparece remarcado por la rima en «-ote» y por estas palabras en las que el propio texto subraya su comicidad:

No causó poca risa en los que hallaron los versos referidos el añadidura *del Toboso* al nombre de Dulcinea, porque imaginaron que debió de imaginar don Quijote que si en nombrando a Dulcinea no decía también *del Toboso*, no se podría entender la copla; y así fue la verdad, como él después confesó. (I, 26, 271)

Alberto Sánchez, en su análisis de este episodio, señala asimismo el carácter grotesco de los poemas del caballero:

Los versos del Quijote penitente en Sierra Morena pertenecen más al talante del poeta *ludens* que al de un caballero enamorado. Son burlescos y en nada recuerdan la emoción de Amadís de Gaula ... ni tampoco pueden alinearse con otras composiciones de cierta dignidad estética que pueden atribuirse al despechado Cardenio y se nos muestran en otros capítulos del escenario de Sierra Morena³⁹.

Sin embargo, donde la parodia alcanza su más elevado nivel y, por tanto, su más carcajeante efecto es en la constante paradoja de los razonamientos entre caballero y escudero. El jugosísimo diálogo que se desarrolla entre los personajes es, sin duda, uno de los momentos en los que la novela se despeña con más claridad en los derroteros del absurdo: don Quijote escribe una carta a una *dama* que, sin embargo, «no sabe escribir ni leer» (I, 25, 261), lo que confiesa a un Sancho capaz asimismo de admitir que su bien conocida Aldonza Lorenzo tenga «por otro nombre» (I, 25, 262) el de Dulcinea⁴⁰. La confrontación de las dos perspectivas -la «real» de Sancho y la «ideal» de don Quijote⁴¹- es, a partir de entonces, constante: a la inadecuación del discurso del caballero al llegar a los árboles de resonancias bucólicas se opone el alivio del escudero al reconocer una guarida que les permita el descanso y ocultamiento; a las altisonantes palabras dirigidas a Rocinante, la invocación de

³⁹Alberto Sánchez, «Sobre la penitencia de don Quijote I, 26», en *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pág. 25.

⁴⁰Entramos, de este modo, en el particular uso que hace Cervantes de la polionomasia, sobre el que volveremos en el tercer apartado porque resulta crucial a la hora de establecer la cambiante identidad de los personajes a partir del nombre asignado: de Alonso Quijano a don Quijote, de Aldonza Lorenzo a Dulcinea, de Dorotea a Micomicona, etc., etc., etc.

⁴¹Entrecomillamos las dos nociones porque, como es bien sabido, es en este momento cuando se inicia claramente lo que Madariaga ha dado en llamar «La quijotización de Sancho» y, paralela a ella, «La sanchificación de don Quijote», en su *Guía del lector del «Quijote»*, capítulo VII, págs. 165-176, y capítulo VII, págs. 177-191, respectivamente. En el tercer apartado, «La novela vivida», desarrollaremos estas ideas más detenidamente. Lo que nos importa ahora no es tanto que don Quijote admita la tosquedad del modelo «real» de su Dulcinea, sino que su escudero sea capaz de seguirle después de conocer el carácter ficticio del universo de su señor.

Sancho hacia el perdido rucio; a la elevada carta a Dulcinea, la «libranza pollinesca» muy a propósito redactada en el reverso del mismo papel, por no mencionar la hilarante contrafactura de la misma que realiza el escudero ante los vecinos del pueblo cuando sustituye la «soberana y alta señora» del original (I, 25, 265) por la «alta y sobajada señora» (I, 26, 274)- más acorde, por cierto, con la naturaleza de la destinataria- que retiene en su memoria⁴².

La desmitificación de la amada -con la ruptura radical del modelo petrarquista en la línea vulgarizadora de los poemas burlescos de Diego Hurtado de Mendoza- que se realiza en este episodio no debe ser pasada por alto en este recorrido que atiende principalmente a la revisión por parte de Cervantes de los modelos literarios de su época. Al reconocer don Quijote que la imagen de la mujer esquiva no es más que un ingrediente necesario para representar el papel de amante lacerado y al hacerlo aludiendo explícitamente al carácter imaginario de «las Amariles, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de los libros» (I, 25, 263), está haciendo un guiño a una corriente poética en boga similar al que encontramos, por ejemplo, en la sustitución de las garcilasianas «dulces prendas» por las «tobosescas tinajas» que evoca el caballero a su llegada a la casa de don Diego Miranda (II, 18, 686)⁴³. Así las cosas, el «platonismo» de las relaciones de don Quijote y Dulcinea no obedece tanto al «recato y encerramiento con que sus padres, Lorenzo Corchuelo, y su madre, Aldonza Nogales, la han criado» (I, 25, 262)⁴⁴ como a la evidente intención de parodiar un código amoroso completamente estereotipado. Tenemos, así, de momento -pues más adelante aparecerán la encantada de Sancho y la inventada de la duquesa- dos Dulcineas: «la que merece ser señora de todo el universo» (I, 25, 262) y la «moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, [...] que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante» y «tiene mucho de cortesana» (*Ibidem*); una perfecta, explícitamente ideal, que consume el tiempo «ensartando perlas» y otra pestilente, hiperbólicamente masculinizada, incluso animalizada, que gana su diario sustento «ahechando dos hanegas de trigo en un corral de su casa» (I, 30, 329).

42Al abordar este divertido episodio, resulta forzosa la mención del inolvidable análisis de Pedro Salinas en «La mejor carta de amores de la literatura española», donde se refiere a la misiva como «la Gioconda de las cartas, mirándonos desde la página en que la enmarcó su autor, con el mismo aire misteriosamente sonrisueño de la otra»; *Ensayos completos*, Madrid, Taurus, 1983, tomo III, pág. 83.

43Garcilaso de la Vega es, como veremos en más de una ocasión, el poeta renacentista más citado en el *Quijote*. Sobre el particular, véase el trabajo de José Manuel Blecua «Garcilaso y Cervantes», en *Homenaje a Cervantes en el Cuarto Centenario de su nacimiento, 1547-1947*, Ínsula, 1947, págs. 141-150.

44Sobre los nombres de Aldonza Lorenzo y de sus progenitores, resultan muy interesantes las consideraciones de Augustin Redondo en su trabajo «Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso: algunos aspectos de la invención cervantina», *Anales cervantinos*, XXI (1983), págs. 9-22, especialmente las páginas 10-12. Por otra parte, Redondo relaciona a nuestra Aldonza con las serranas (hombrunas o estilizadas) de la tradición, desde el Arcipreste de Hita hasta el mismo Lope de Vega, e incluso con la Melibea de Fernando de Rojas, aspecto este último que le sirve para insistir en el entronque cuaresmal del protagonista.

La maestría de Cervantes reside tanto en saber mantener en cómica tensión estas dos perspectivas como en lograr que ambas se armonicen hasta el punto de convertir a la pareja de supuestos antagonistas en la que se basa la parodia en una unidad ya inseparable.

La imagen invertida de don Quijote cuando muestra a Sancho «en menos de media hora» (I, 25, 266) el alcance de su desvarío:

Y desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales, y luego, sin más ni más, dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas, la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante (I, 26, 268)

-crucial, como veremos, en un texto de Julián Ríos- actúa, así, como reflejo irónico de la actitud que el propio autor mantiene con respecto al hipotexto. El personaje don Quijote es, de este modo, un Amadís vuelto del revés, en la misma medida en que el libro *Don Quijote de la Mancha* es una contrafactura risible del libro *Amadís de Gaula*. Quizás por eso cuando el escandalizado escudero se apercibe de que «todo esto es fingido y cosa contrahecha y de burla» (I, 25, 259) podemos llegar a pensar que no se refiere sólo a las acciones de su excéntrico señor: nos está hablando también del episodio en sí mismo y de la novela que lo incluye.

Pastores de cartón piedra / pastores de carne y hueso

Cuando en el escrutinio de la librería de don Quijote el cura y el barbero tropiezan con *La Diana* y otros «del mismo género» y deciden que «estos no merecen ser quemados, como los demás, porque no hacen ni harán el daño que los de caballerías han hecho; que son libros de entendimiento, sin perjuicio de terceros» (I, 6, 79),

están haciendo, dentro de común línea *idealista* que ha posibilitado la comparación, una distinción fundamental entre el género que constituye el hipotexto básico y un segundo con el que Cervantes mantiene una actitud en cierto sentido ambigua. Como recuerda Riley, Cervantes critica con menos severidad a los textos pastoriles «porque son ficciones de carácter decididamente poético y no tratan de disfrazarse de otra cosa distinta»⁴⁵. De todos son conocidos los *coqueteos* de nuestro autor con el universo pastoril, desde su primeriza *Galatea* hasta la promesa de una segunda parte de esta obra en las testamentarias palabras dirigidas al Conde de Lemos que leemos al principio del *Persiles*⁴⁶.

⁴⁵*Op. cit.*, pág. 265.

⁴⁶«Todavía me quedan en el alma ciertas reliquias y asomos de las *Semanas del jardín*, y del famoso *Bernardo*. Si, a dicha, por buena ventura mía, que ya no sería ventura, sino milagro, me diese el cielo vida, las verá, y con ellas fin de la *Galatea*, de quien sé está aficionado vuesa Excelencia», Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Juan Bautista Avall-Arce, Madrid, Castalia, 1985, pág. 46. (En adelante, remitiremos siempre a esta edición.) Idéntico sentido podría quizás atribuirse a las palabras de Berganza en *El coloquio de los perros*, texto sobre el que volveremos enseguida y en el que encontramos interesantes apreciaciones sobre el género pastoril, al final de las cuales se nos promete «¿pensando tal vez en la segunda parte de *La Galatea*?»: «tiempo vendrá en que lo diga todo con mejores razones y con mejor discurso que

Son los estudios de Avalor-Arce los que se han encargado de subrayar la originalidad de *La Galatea* con respecto a las obras del género⁴⁷, insistiendo en la incorporación de elementos realistas que supone el mayor, aunque no exclusivo⁴⁸, logro de Cervantes. La mención, en efecto, de aspectos «terrenales» como el hambre y los alimentos o, incluso, escabrosos como la sangre ya en su novela pionera no es sino la antesala de una preocupación esencial que se traduce en la propuesta del cura de censurar en *La Diana* «todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada» (I, 6, 79) y que apunta no sólo a la supresión de elementos sobrenaturales sino también a un deseo de sustituir tan arbitrario *deus ex machina* por un manejo más ágil y maduro (lo que equivale a decir creíble) de la trama narrativa⁴⁹.

Por esta razón, a juicio de J. G. Casaldueiro, en todos los episodios *pastoriles* que encontramos en nuestra novela «Cervantes se cuida de dejar al descubierto la zona real, para que quede bien claro que se trata de un género literario cuyo estilo considera superior al de los libros de caballerías, cuya forma, sin embargo, no le satisface»⁵⁰. Revisemos brevemente estos episodios.

El primero de ellos tiene lugar en los capítulos 11 a 14 de la Primera Parte y ya en ellos Cervantes se ocupa de establecer la tajante diferencia entre «pastores cabreros y pastores pastoriles» de la que nos habla el mismo Casaldueiro⁵¹. Los primeros son, en efecto, los rústicos que comen bellotas y atienden estupefactos al conocido discurso sobre la Edad de Oro y los segundos quienes relatan o padecen los funestos amores por la esquiva Marcela. Es

ahora», Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, II, edición de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 309. En adelante, todas las citas de esta obra corresponderán a esta edición.

47Aparte de su conocido manual *La novela pastoril española*, sobre el que volveremos inmediatamente, pensamos ahora en su Introducción a *La Galatea*, donde afirma que «Cervantes tenía perfecta y muy clara conciencia de lo anti-pastoril que era, en el fondo, su pastoril», amparándose, por ejemplo, en el hecho de que «ha querido crear pastores vivos, de carne y hueso, y no las entelequias que la *Diana* de Montemayor había implantado en el suelo peninsular»; Miguel de Cervantes, *La Galatea*, edición de Juan Bautista Avalor-Arce, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, págs. 14 y 18 respectivamente.

48El propio Avalor-Arce encuentra ejemplos en Torquemada (Coloquio III de los *Coloquios satíricos*) y en el mismo Montemayor. La interpretación de este *protorealismo* se encuentra principalmente en las páginas 53 y 54 de su manual *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1975.

49La recomendación de tomar el agua encantada tiene lugar en el Libro Quinto de *La Diana*. Veamos cómo el autor pone en boca de la propia Felicia todo un reconocimiento de que la solución propuesta, aunque un tanto forzada, es la única *factible*: «olvidado pastor, si en tus males hubiera otro remedio sino este, yo te le buscara con toda la diligencia posible, pero ya que no puedes gozar de aquella que tanto te quiso sin muerte agena (y esta esté en mano de solo Dios), es menester que recibas otro remedio para no desear otra cosa que es imposible alcanzarla. Y tú, hermosa Selvagia y desamado Silvano, tomad este vaso, en el cual hallaréis grandísimo remedio para el mal pasado y principio para grandísimo contento, del cual vosotros estáis bien descuidados»; Jorge de Montemayor, *La Diana*, ed. de Francisco López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, pág. 291. En su nota aclaratoria con respecto a este sobrenatural comportamiento de la sabia Felicia, los editores se ocupan de la reacción de Cervantes, oponiendo el juicio negativo que acabamos de ver en estas palabras del escrutinio a uno más tolerante que aparece en *El coloquio de los perros*, concluyendo que «Cervantes bifurca el juicio según sea el personaje», nota 1, págs. 290-291.

50Joaquín Gimeno Casaldueiro, *Sentido y forma del «Quijote»*, Madrid, Insula, 1949, págs. 78-79.

51*Op. cit.*, pág. 77.

precisamente en la oposición entre unos y otros donde encontramos el encanto y la originalidad del episodio.

Recordemos la presentación de los personajes de este «caso de amor», donde queda patente el carácter *fingido* de su pastorilismo:

Pues sabed ... que murió esta mañana aquel famoso *pastor estudiante* llamado Grisóstomo, y se murmura que ha muerto de amores de aquella endiablada moza de Marcela, la hija de Guillermo el rico, aquella que se anda *en hábito de pastora* por esos andurriales. (I, 12, 120) (La cursiva es nuestra.)

Estamos, así, ante personajes que se disfrazan de pastores siguiendo el anhelo de libertad y vida retirada que caracteriza al género, en oposición a los «trabajos» de los cabreros *de veras* que se quejan de los «garranchos» que les golpean los pies (*Ibídem*) o que se expresan con la tosquedad que les es propia y que da lugar a las continuas correcciones de nuestro bien hablado caballero (I, 12, 121), «no pudiendo sufrir el trocar de los vocablos» (I, 12, 122) al que asiste durante todo el episodio. Como vemos, esta oposición se desarrolla continuamente mediante estructuras binarias que remarcan la diferencia entre los dos tipos de pastores: a la preocupación de los cabreros por quién ha de cuidar del ganado mientras se asiste al sepelio del enamorado (I, 12, 121), se opone el *otium* característico de los pastores dedicados a razonar sobre «casos de amor»⁵²; a los romances cantados «en rústico» por Antonio (I, 11, 117-118), se contrapone la «Canción desesperada» de Grisóstomo (I, 14, 136-137), henchida de petrarquismo; sin olvidar la importantísima disimilitud onomástica - popular en el caso de Antonio, literaria en el de Grisóstomo- cuya trascendencia a la hora de caracterizar a un personaje esbozamos más arriba.

La fatal muerte de Grisóstomo -por suicidio o no⁵³- tiñe de negro el *locus amoenus* y nos remite de nuevo a los pasajes más escabrosos de *La Galatea*⁵⁴, novela en la que no sólo su protagonista sino también la pastora Gelasia pueden verse como tímidos esbozos de la esquiva Marcela del episodio que ahora nos ocupa. La exaltada defensa de la libertad en el conocido discurso de la pastora -tan desvirtuado en ocasiones- debe ser entendida, en todo caso, como una suerte de hermanamiento con el mismísimo don Quijote, con quien comparte no sólo el hecho de preferir la amplitud de los campos a la estrechez de la aldea sino el deseo de adecuar su vida a unos modelos librescos. La libertad del mundo pastoril, por tanto, extiende su campo de acción adaptándose a un nuevo modelo de conducta que no hace sino apuntalar la toma de conciencia de un nuevo personaje, moderno y complejo.⁵⁵

52Vemos así que la consabida oposición *otium/negotium* se traslada al mismo ámbito para establecer diferencias *de grado* entre los propios pastores.

53El propio Martín de Riquer señala al final del episodio las opiniones contrastadas de Américo Castro y Avalle-Arce (I, 14, 145, nota 19).

54Pensemos, por ejemplo, en las sangrientas muertes de Carino, Crisalvo y Leonida en el libro Primero, páginas 95-98.

55De ello da muestra el poema de Rosario Ferré «La pastora homicida», versificación (o, mejor, paráfrasis casi textual en verso) del discurso de Marcela, incluido en *La Cervantiada*, a cargo de Julio Ortega, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993, págs. 41-43.

Lejos del hieratismo de las pastoras *de cartón piedra* que responden a esta definición de Avalle-Arce: «los pastores no son más que espectadores pasivos que presencian el burbujeante desfile de estas fuerzas vitales desde la atalaya aislada e ideal de su condición pastoril. La marejada de la vida pasa sin tocarlos»⁵⁶, Marcela se nos muestra como un ser palpitante, que defiende desde una roca-tribuna su proyecto personal hasta lograr convencer, en uno de los juegos perspectivistas tan frecuentes en el *Quijote*, no sólo al caballero y su escudero -testigos, a fin de cuentas, imparciales- sino incluso a quienes anteriormente condenaban su supuesta crueldad. De este modo, no es únicamente don Alonso Quijano quien decide forjar su propia identidad atendiendo a un acto de pura voluntad: el recién nacido don Quijote encuentra en Marcela su más próxima aliada, hasta el punto de que a él mismo podrían aplicarse estas conocidas palabras de la pastora: «yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos» (I, 14, 142) y «tengo libre condición y no gusto de sujetarme» (I, 14, 143).

Igualmente, en idéntica reversibilidad, a Marcela podría cuadrarle muy bien esta aún más famosa afirmación de don Quijote:

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.(II, 58, 980)

La pastora Marcela -personaje, a todas luces, más rico que Grisóstomo, que no se aleja en nada del modelo del pastor doliente y poeta- no sólo sirve, como hemos esbozado, para introducir en el estatismo del mundo pastoril un soplo de vida ardiente, sino que, más aún, actúa como una suerte de portavoz del que, sin duda, constituye el tema esencial del *Quijote*: la libertad⁵⁷.

Esta introducción de pastores «humanizados», «de carne y hueso» (incluso en aquellos que, como Marcela, tan sólo actúan⁵⁸), apunta, como mencionábamos al iniciar este

⁵⁶*La novela pastoril española*, pág. 95.

⁵⁷Desgraciadamente, no podemos extendernos ahora en tan atractivo tema. Recordaremos simplemente que esta defensa de la libertad la desarrolla Cervantes desde todos los ámbitos posibles: el de la construcción de los personajes (no pensamos sólo en don Quijote y Marcela: ahí está también la imponente figura de Roque Guinart o, en las *Novelas ejemplares*, los pícaros «aficionados» de *La ilustre fregona* o más «reales» de *Rinconete y Cortadillo*, o los peculiares protagonistas de *La gitánilla*, etc., etc.), el de la creación artística (como esperamos dejar patente en este primer capítulo, nuestro autor hace gala de una libertad absoluta al manejar a su antojo tanto su propio universo literario como el ajeno) y, de un modo más concreto, el de la oposición al cautiverio, tema tan cercano a la propia vida de Cervantes y que encontramos tanto en la historia del capitán cautivo del *Quijote* como en sus piezas dramáticas (*La Numancia*, *El trato de Argel*, por citar las más emblemáticas) o en *Novelas ejemplares* como *La española inglesa* y *El amante liberal*. Los ejemplos, naturalmente, podrían multiplicarse. Lástima que el libro de Luis Rosales *Cervantes y la libertad*, Madrid, 1960, no satisfaga plenamente las expectativas que provoca su prometedor título.

⁵⁸Sobre este importante aspecto volveremos al final de este capítulo y cuando nos ocupemos de los ensayos cervantinos de Gonzalo Torrente Ballester.

apartado, si no al intento de enriquecer con un barniz de realismo un mundo bucólico ya encorsetado, sí al de delimitar en lo posible los contornos de uno y otro ámbito.

El jugosísimo diálogo de Cipión y Berganza en *El coloquio de los perros* sobre el particular resulta en estos momentos una referencia inexcusable. Recordemos cómo Berganza nos hacía notar

los diferentes tratos y ejercicios que mis pastores y todos los demás ... tenían de aquellos que había oído leer que tenían los pastores de los libros, porque si los míos cantaban, no eran canciones acordadas y bien compuestas, sino un «Cata el lobo do va Juanica» y otras cosas semejantes, y esto no al son de chirumbelas, rabeles o gaitas, sino al que hacía el dar un cayado con otro o al de algunas tejuelas puestas entre los dedos; y no con voces delicadas, sonoras y admirables, sino con voces roncadas, que, solas o juntas, parecía, no que cantaban, sino que gritaban, o gruñían. Lo más del día se les pasaba espulgándose o remendando sus abarcas; ni entre ellos se nombraban Amarilis, Fíldas, Galateas y Dianas, ni había Lisardos, Lausos, Jacintos ni Riselos; todos eran Antones, Domingos, Pablos o Llorentes; por donde vine a entender lo que pienso que deben de creer todos: que todos aquellos libros vienen a ser cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna; que, a serlo, entre mis pastores hubiera alguna reliquia de aquella felicísima vida. (Págs. 308-309)

No muy tajantes deben ser las conclusiones resultantes de un coloquio en cuyo carácter sobrenatural se insiste continuamente -«vengo a pensar y creer que todo lo que hasta aquí hemos pasado y lo que estamos pasando es sueño, y que somos perros...», se nos recuerda (pág. 347)-, y así lo atestigua Avalor-Arce al comentar el fragmento: «desde un realismo inexistente -ideal, ya que el diálogo perruno es poesía (invención) pura- se critica un idealismo existente, como que el propio Berganza se dispara por él» para concluir que «el pasaje no es censura, por lo tanto, sino fecundación máxima de esa meta-realidad que se ha forjado Cervantes y de la que participa plenamente la novela pastoril»⁵⁹.

Llámesse realidad o meta-realidad, lo que sí es cierto es que este fragmento apunta a lo que el mismo crítico, al comentar el fragmento del *Coloquio* en cuestión, entiende como verdadero alcance de la «corrección» que nuestro autor impone al género: «la crítica de Cervantes, humorística e indulgente, puede describirse como la intromisión del sentido de la realidad histórica en ese mundo de pura poesía».⁶⁰

Idéntico sentido tiene la segunda ocasión importante en que aparece este tema: el episodio de la «Fingida Arcadia» (II, 58)⁶¹. Ya desde su propio planteamiento se anuncia claramente el carácter artificial de ese universo pastoril recreado, del mismo modo que en el caso de Grisóstomo y sus amigos, por jóvenes ociosos⁶². Nuevamente una de las tan

⁵⁹La novela pastoril española, pág. 257.

⁶⁰*Ibidem*, pág. 266.

⁶¹Conscientemente soslayamos el de las bodas de Camacho (II, 19-21), que, aunque insiste también en este tema, se aparta un tanto de nuestro interés central porque los protagonistas son labradores más que pastores propiamente dichos.

⁶²Tanto Avalor-Arce como Casaldueiro insisten en este aspecto. El primero, recordándonos que «con pleno conocimiento de causa se permite que la vida se haga literatura, pero siempre dentro de los límites preestablecidos por el hecho de saberse actores» (*Ibidem*, pág. 259); el segundo, puntualizando que «no es la pasión del amor la que obliga a muchachos y a muchachas a buscar el recogimiento de los prados ... para dar forma ... a su sentimiento, sino la necesidad de desdoblarse, de encontrarse en la representación» (*Op. cit.*, pág. 340).

frecuentes intromisiones del narrador se encarga de establecer la diferencia entre estas pastoras y las *de veras*:

al imprevisto se le ofrecieron delante, saliendo de entre unos árboles, dos hermosísimas pastoras; *a lo menos, vestidas como pastoras*, sino que los pellicos y sayas eran de fino brocado, digo que las sayas eran riquísimos faldellines de tabí de oro. (II, 58, 986.) (La cursiva es nuestra.)

La admiración de don Quijote por las jóvenes es menos intensa que la experimentada hacia Marcela, pues si en ésta alababa la autodeterminación y la cordura de sus razonamientos, en aquéllas pondera simplemente «el supuesto de [sus] entretenimientos» (II, 58, 986). Por otra parte, a la concordia dominante en el episodio de Marcela y Grisóstomo sucede en esta ocasión el doloroso desengaño sufrido por el caballero después de verse «pisado y acoceado y molido de los pies de animales inmundos y soeces» (II, 59, 992), con lo que el contraste entre la idealización de una Arcadía de mentira y la crudeza del mundo rústico es en esta ocasión todavía más brutal. No es ocioso recordar que estamos ya en un momento muy avanzado de la Segunda Parte y que las insidiosas intromisiones del mundo «real» van deteriorando poco a poco la conciencia del personaje, que a estas alturas ha sufrido ya las vejaciones en el palacio ducal o la inquietante visita a la cueva de Montesinos y está sólo a un paso de recibir sus más dolorosos golpes: la noticia del falso *Quijote* y la derrota en las costas barcelonesas de mano del Caballero de la Blanca Luna. Las coces de los toros parecen, de este modo, ir preparando la lección más dura que ha de aprender don Quijote y que no es otra -y en eso habrá de darle la razón a Berganza- que la de admitir el abismo que hay de los libros pastoriles a la vida en el campo. Quizás por eso nunca llega a realizar el deseo de convertirse en el pastor Quijotiz con el que distrae su ánimo menguado a su regreso a la aldea: los toros le han recordado que, también en este proyecto de adecuar la existencia a la página, tardaría bien poco en salir derrotado. Si ya en esta Segunda Parte don Quijote empieza a reconocer ventas donde antes veía castillos (hecho que asombra al propio narrador), del mismo modo se ve obligado a advertir toros salvajes donde antes veía tan sólo bellotas y zamponas que lo llevaban a evocar la Edad de Oro. El hecho de que ya el mismo don Quijote empiece a notar la diferencia entre el ideal escenario pastoril y la realidad de los campos parece conducirnos a la *verdadera* intención de Cervantes. Y subrayamos el término porque, como bien ha demostrado Américo Castro, nuestro autor, legitimando tanto el ámbito ideal como el realista, hace imposible la tajante oposición entre ambos: «la preceptiva enseñó a Cervantes a definir claramente el área del arte universal o idealista frente a la del particular o naturalista. Y una vez delimitado el perímetro, se complace en abrirle brechas y en hacer ver lo imposible de tal limitación»⁶³.

⁶³*El pensamiento de Cervantes* (ed. de 1987), pág. 36. No se nos oculta que, por el momento, estamos tratando el aspecto que sin duda constituye la piedra angular del pensamiento cervantino de forma un tanto esquemática. Habremos de volver, por tanto, sobre él en otros apartados de este trabajo.

Uno de los tan frecuentes guiños en los que el autor se *cuela* en el libro para juzgarse en boca de alguno de sus personajes parece prevenirnos contra la intención de establecer una conclusión definitiva, advirtiéndonos que el alcance de su relación con el género pastoril estará siempre en el ámbito de lo potencial, en este «quizá» hacia el que proyecta sus esperanzas el cura durante el escrutinio de la librería de don Quijote:

Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro [*La Galatea*] tiene algo de buena invención; propone algo y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre. (I, 6, 81)

Un caballero entre pícaros

Cuando en el capítulo 22 de la Primera Parte don Quijote, al liberar a los galeotes, emprende una de sus más disparatadas «aventuras», no sólo nos encontramos ante uno de los puntos culminantes de la estructura paródica de la obra sino, principalmente, ante una interesantísima confrontación de géneros narrativos. Si acabamos de ver a los cabreros «atónitos» y «suspensos» ante la jerga caballeresca empleada por don Quijote, es obvio que esta contraposición de «lenguajes» se hace más intensa al entrar en juego un género literario - el de la picaresca- que representa la irrupción del realismo en nuestra narrativa áurea. Ahora más que nunca las observaciones de Bajtin respecto a la novela como género dialógico encuentran en el *Quijote* uno de los ejemplos capitales. Nuestra obra, considerada como el modelo «que realiza, con una profundidad y amplitud excepcionales, todas las posibilidades literarias de la palabra novelesca plurilingüe y con diálogo interno»⁶⁴, sirve al autor ruso para ejemplificar su noción de «hibridismo novelesco», entendido como «un sistema de combinaciones de lenguajes organizado desde el punto de vista artístico; un sistema que tiene como objeto iluminar un lenguaje con ayuda de otro lenguaje, modelar la imagen viva del otro lenguaje»⁶⁵.

Nada más a propósito para ilustrar estas afirmaciones que la sabrosísima conversación mantenida en I, 22 entre don Quijote y cada uno de los condenados a galeras, donde se utiliza la dilogía como eficaz herramienta para la oposición de los universos -los discursos- del caballero y el pícaro. Así sucede, por ejemplo, cuando se habla de la condena de uno «por enamorado» (I, 22, 219) y de otro «por músico y cantor» (*ibidem*), actitudes ambas inherentes al código caballeresco y juzgadas, por tanto, positivamente por don Quijote, pero que en el

⁶⁴Mijail Bajtin, *Teoría y práctica de la novela*, citada, pág. 141.

⁶⁵*Ibidem*, pág. 177.

lenguaje del hampa aluden al latrocinio -el término «enamorado» se aclara con el complemento «de una canasta de colar»- o a la confesión bajo tortura respectivamente.

Cuando nos referíamos al episodio de Sierra Morena, aludíamos ya a esta incompatibilidad de géneros literarios que imposibilita la *acción* de don Quijote y no creemos necesario insistir ahora en la inadecuación del ¿amplio? sentido atribuido a la justicia por nuestro caballero⁶⁶ y los personajes con quienes la emplea y de la que parece ser consciente cuando se propone «encajar» a esa situación «la ejecución de [su] oficio: desfacer fuerzas y socorrer y acudir a los miserables» (I, 22, 218). Nos interesa más por el momento ocuparnos del que sin duda constituye el personaje central de este episodio -Ginés de Pasamonte- para, a través de él, intentar aproximarnos a la postura de Cervantes hacia el género picaresco.

Ginés de Pasamonte no es sólo un «homme-récit»⁶⁷ encargado de introducir en nuestra novela el género picaresco: es, además, un personaje que reaparece en la Segunda Parte para reproducir con su tablado de marionetas nada más y nada menos que la estructura del *Quijote* todo⁶⁸ y, por último, uno de los candidatos, si aceptamos la tesis de Martín de Riquer, a desvelarnos la identidad del falso Avellaneda⁶⁹. Por otra parte, al ser el autor del robo del rucio, Ginés de Pasamonte es responsable indirecto de una de las cuestiones textuales que más quebraderos de cabeza han dado tanto a Cervantes como a sus comentaristas. Todas estas razones indican ya de antemano que nos encontramos ante una criatura novelesca poliédrica y, por ello, mucho más compleja que la del pícaro considerado como arquetipo literario.

Como sucede tan a menudo con los personajes cervantinos -pensemos simplemente en Marcela-, Ginés de Pasamonte aparece desde el principio claramente diferenciado del resto, como enfocado con una luz directa que le permita una actuación de solista. Su presentación,

66 Véanse los comentarios de Riquer al principio del capítulo, pág. 216.

67 Tomamos el término de T. Todorov, quien en su *Poétique de la prose*, Paris, Editions du Seuil, 1971, nos habla de un tipo de «littérature *prédicative*» en la que «l'accent tombera toujours sur le prédicat et non sur le sujet de la proposition», pág. 78. [Una literatura *predicativa* en la que el acento recae sobre el predicado y no sobre el sujeto de la proposición]. Este tipo de literatura, ejemplificada, según el autor ruso, por *Las Mil y Una Noches*, está protagonizada por personajes que no interesan, así, como criaturas más o menos modeladas, sino en su condición de portadores de relatos: personajes transitivos más que héroes novelescos. Esta idea puede muy bien aplicarse a los pastores de la fingida Arcadia, pero no a personajes tan complejos como Marcela y, en mayor medida, a Ginés de Pasamonte.

68 Así lo demuestra George Haley en su artículo «El narrador en *Don Quijote*: el retablo de Maese Pedro», recogido en el volumen *El Quijote*, editado por él mismo y ya citado, págs. 269-287. Desarrollando las mismas ideas, aunque añadiendo la terminología de Genette, tenemos también el artículo de Manuel Durán «El *Quijote* visto desde el retablo de Maese Pedro», en *Anthropos*, nos. 98-99 (julio-agosto 1989), dedicados a Miguel de Cervantes y «la invención poética de la novela moderna», págs. 101-103.

69 Como es sabido, en su libro *Cervantes, Passamonte y Avellaneda* (Barcelona, Sirmio, 1988) Martín de Riquer propone la atractiva hipótesis, hasta ahora no confirmada pero tampoco rebatida (que nosotros sepamos), de que Gerónimo de Passamonte, al verse maltratado por Cervantes en el *Quijote* y convertido, por medio de un «sinónimo voluntario» (págs. 123 y ss.), en el galeote Ginés de Pasamonte, fue quien redactó la Segunda Parte apócrifa.

en efecto, es más llamativa que la de los demás galeotes y es él mismo quien defiende tanto su propia vida como el orgullo de tenerla registrada por escrito. Entramos así en uno de los aspectos esenciales del universo cervantino, que entronca en este caso también con el «factor que, en principio, más decisivamente convierte al pícaro en una criatura *literaria*: escribir su propia vida», en palabras de Francisco Rico⁷⁰.

Recordemos que cuando don Quijote, al ver a los galeotes encadenados, se dispone a conocer «la causa de su desgracia» (I, 22, 218), los propios comisarios lo invitan a preguntárselo directamente a ellos, subrayando su complacencia tanto en la transgresión social como en el hecho de relatarla: «vuestra merced llegue y se lo pregunte a ellos mismos, que ellos lo dirán si quisieren, que sí querrán, porque es gente que recibe gusto de hacer y decir bellaquerías». (I, 22, 219)

Antes de dar la palabra a Ginés de Pasamonte, veamos en Pedro de Urdemalas otro «candidato a pícaro», justamente por esa simultaneidad de experiencia y escritura. Leamos unos fragmentos de la autopresentación que nos lo muestra como un *cruce* entre Lázaro de Tormes y Guzmán de Alfarache y en la que subrayamos los versos relacionados con la escritura⁷¹:

Yo soy hijo de la piedra,
que padre no conocí:
desdicha de las mayores
que a un hombre pueden venir.

[...]

Allí, con dieta y azotes,
que siempre sobran allí,
aprendí las oraciones,
y a tener hambre aprendí;
aunque también con aquesto
supe leer y escribir,
y supe hurtar la limosna,
y disculparme y mentir.

[...]

Fuime, y topé con un ciego,
a quien diez meses serví,
que, a ser años, yo supiera
lo que no supo Merlín.
Aprendí la jerigonza,
y a ser vistoso aprendí
y a componer oraciones
en verso airoso y gentil.

(Jornada Primera, versos 600-705)⁷²

⁷⁰Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix-Barral, 1982, pág. 115.

⁷¹Otra vez citamos a Francisco Rico, quien aclara que al pícaro «no se le identifica por el planteamiento dramático, sino por el regusto narrativo. Si cabe tratar de «pícaro» al Pedro de Urdemalas de la comedia cervantina ... no es por la admirable trama en que interviene, sino por el largo y poco teatral monólogo en que relata su vida, combinando (incluso con reminiscencias literales) los esquemas autobiográficos del *Lazarillo* y el *Guzmán*»; *op. cit.*, pág. 107.

⁷²Miguel de Cervantes, *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*, ed. de Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1986, págs. 284-289.

Estas ideas, que sólo se sugieren en el caso de Pedro de Urdemalas (pues, a fin de cuentas, se habla de que sabe escribir, leer y «componer» más que del hecho explícito de narrar su propia vida), aparecen plenamente desarrolladas en el personaje que ahora nos ocupa. Oigámoslo a él mismo:

sepa que yo soy Ginés de Pasamonte, cuya vida está escrita por estos pulgares.

-Dice verdad -dijo el comisario-: que él mismo ha escrito su historia, que no hay más, y deja empeñado el libro en la cárcel en docientos reales.

-Y le pienso quitar -dijo Ginés-, si quedara en docientos ducados.

-¿Tan bueno es? -dijo don Quijote.

-Es tan bueno -respondió Ginés- que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que le sé decir a voacé es que trata verdades, y que son verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que se le igualen.

-¿Y cómo se intitula el libro? -preguntó don Quijote.

-*La vida de Ginés de Pasamonte* -respondió el mismo.

-¿Y está acabado? -preguntó don Quijote.

-¿Cómo puede estar acabado -respondió él-, si aún no está acabada mi vida? (I, 22, pág. 224)

Desde el momento en que Ginés de Pasamonte se refiere al *Lazarillo* y la considera como obra integrante de un «género», queda claro que, más que el personaje, es Miguel de Cervantes, autor y lector, quien nos está proponiendo un recorrido sobre un modo narrativo que desea someter a revisión⁷³.

Se trata ahora de advertir, una vez más las diferencias entre nuestro Ginés y el pícaro *oficial* del género. Si nos atenemos al primero de los aspectos señalados -el hecho de redactar una autobiografía-, queda perfectamente clara la distancia que separa *La vida de Ginés de Pasamonte* de *Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache*, por citar los dos paradigmas más notables del género.

Efectivamente, cuando Ginés alude a la imposibilidad de haber finalizado su libro si aún no lo ha hecho su propia existencia, está estableciendo la primera diferencia fundamental

⁷³Así comenta Claudio Guillén esta afirmación del pícaro: «no entendemos del todo bien qué es lo que Ginés de Pasamonte quiere decir cuando habla de un género basado en el *Lazarillo*. Pero sí sabemos que para él ese género es una evidencia muy clara (y que él, con Cervantes, quería superarlo). Es mucho más neto el perfil de su *decisión* -la de que existen unas obras con las cuales rivaliza- que el del grupo en cuestión [...]. Comprendemos asimismo que no nos encontramos ante el uso técnico o culto de la palabra, como en las perceptivas tradicionales, sino ante el descubrimiento espontáneo de una clase por parte de un lector-escritor que pertenece al más amplio de los públicos. ... en un plano ficticio, y sobre todo, en el del *Quijote*, donde la literatura se convierte en cauce de vida, resulta verosímil y casi razonable el que ciertos personajes sientan que la picaresca está muy cerca de la propia existencia. Aquí el género basado en el *Lazarillo* es doblemente imitable, por Ginés de Pasamonte el hombre pero también por el escritor (si bien ambos son ficticios), sin que ninguno de los dos tenga que perder el seso»; «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y el descubrimiento del género picaresco», *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pág. 207.

con respecto a las dos obras citadas⁷⁴. El relato de Ginés no se ocupa de un pasado que determina o explica el presente (el «caso»⁷⁵ en el *Lazarillo*, las galeras en el de Guzmán) y no es, por tanto, la exposición de una vida concluida desde una suerte de punto final -la «cumbre de toda buena fortuna» de Lázaro, la «atalaya» de Guzmán- que permite su evocación mediante la analepsis: muy al contrario, su libro constituye una mirada en progreso en la que vida y escritura son procesos simultáneos. Si, como ha establecido Rico, el *Guzmán* (y también el *Lazarillo*) se articula en dos tiempos: «un primer tiempo de acción, con un versátil Guzmanillo de protagonista; y un segundo tiempo de narración, en que el sesudo y penitente Alfarache levanta acta de sus pasadas trapacerías, entremetiéndolas de reflexiones morales»⁷⁶ que permiten hablar del «paso de actor a autor»⁷⁷, el libro-vida de Ginés se desarrolla gradualmente en un *presente continuo* que convierte al pícaro cervantino en *narrador* de sus propias peripecias.

Por otro lado, en Ginés no existen ni el amargo cinismo de Lázaro ni el arrepentimiento de Guzmán: su libro no está, pues, concebido ni como autojustificación⁷⁸ ni como *exemplum*⁷⁹.

⁷⁴Demos de nuevo la palabra a Guillén: «género significa aquí, esencialmente, autobiografía, con todos sus defectos y virtudes. [...] El uso de la primera persona como ficción narrativa esconde, desde el *Lazarillo* principalmente, la ficción o "mentira" temática. Todo ello lo pone de relieve "La vida de Ginés de Pasamonte" que Cervantes presenta como una autobiografía *real*. Por otra parte, toda vida narrada por el propio protagonista ha de quedar necesariamente incompleta, es decir, artísticamente imperfecta, carente de estructura; sólo la conciencia de una segunda o tercera persona permite que la novela sea, digamos con términos aristotélicos, "Poesía" y no "Historia". Cervantes vio y juzgó muy pronto que el aspecto más atrevido de la novela picaresca era su carácter pseudoautobiográfico. Pero toda su obra demuestra -y esto fue decisivo para la historia de la novela europea- que él rechazó lo que Ginés de Pasamonte aceptaba y practicaba»; art. cit., pág. 209.

⁷⁵Recordemos las conocidas palabras del Prólogo, que constituyen una auténtica justificación de la escritura de esta novela epistolar: «Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona», *Lazarillo de Tormes* (ca. 1553), edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 11.

⁷⁶*Op. cit.*, pág. 65.

⁷⁷*Ibidem*, pág. 68.

⁷⁸Como han demostrado tanto Rico como Claudio Guillén, la exposición de los lances de Lázaro en los diversos Tratados está encaminada a justificar el «caso», que no es otro que la ignominiosa situación en que lo ponen su mujer y el Arcipreste. El hambre, por un lado, y la escasa operatividad de la noción de «honra», por otro, parecen ser esgrimidos por el protagonista para explicar su degradación moral y su indiferencia ante una situación conyugal indigna pero que, sin embargo, le garantiza hogar, comida, ropa y empleo. El trabajo de Guillén al que nos referimos es «La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*», recogido en *El primer Siglo de Oro*, citado, págs. 49-65, de donde extraemos su célebre frase de que «el *Lazarillo* es, ante todo, un acto de obediencia» (pág. 54) que hace que el texto no esté dirigido en primer término al Lector, sino a un narratorio (el misterioso «Vuesa Merced») a quien se ve obligado a dirigir una explicación que constituye, en rigor, «una epístola hablada», *Ibidem*. Por su parte, Francisco Rico se ocupa del particular, por ejemplo, en el epígrafe «El caso», recogido en *Problemas del «Lazarillo»*, Madrid, Cátedra, 1988, donde leemos: «El núcleo del *Lazarillo*, a mi modo de ver, está en su final: a "el caso" (acaecido en último lugar y motivo de la redacción de la obra) han ido agregándose los restantes elementos -preludios e ilustraciones- hasta formar el todo de la novela», pág. 16.

⁷⁹En las páginas 83-34 de *La novela picaresca y el punto de vista*, citada, Francisco Rico señala cómo la forma autobiográfica apoya el *exemplum* mediante la imbricación de literatura y pedagogía.

Ambas obras, por eso mismo, poseen una estructura cerrada: el *Lazarillo* finaliza una vez aclarado el «caso»⁸⁰ e, incluso, el *Guzmán*, a pesar de prometer una «tercera y última parte» (lo que, más que nada, constituía un código genérico antes que la necesidad de seguir relatando una peripecia suficientemente culminada ya), termina cuando lo hacen los propios «pecados» de su protagonista:

Aquí di punto y fin a estas desgracias. Rematé la cuenta con mi mala vida. La que después gasté, todo el restante della verás en la tercera y última parte, si el cielo me la diere antes de la eterna que todos esperamos.⁸¹

Muy al contrario, en el caso de Ginés de Pasamonte se trata de un personaje dinámico, que en el momento en que lo encontramos por vez primera se dirige a galeras y al que, bastante después, volvemos a ver convertido en un titiritero más o menos honrado que responde al nombre de Maese Pedro y que suplica a don Quijote la restitución de las figuras que constituyen su sustento (II, 26, 761).

Poco sabemos de Ginés de Pasamonte (excepto que, por su ingrato comportamiento en nuestra novela, se asemeja más a la crueldad del pícaro barroco que a la ingenuidad del joven Lázaro) y nada se nos dice de sus potenciales evoluciones, porque, exceptuando la reaparición como Maese Pedro, Cervantes ha renunciado a relatarnos sus aventuras y, en uno de los frecuentes viajes de dentro hacia fuera de la obra que leemos, ha optado por proyectarnos hacia ese *otro* libro (sea el real del que nos habla Riquer⁸² o simplemente el atribuido a un personaje imaginario de la novela *Don Quijote*) del que Pasamonte es a la vez sujeto y objeto.

Menos mal que, ya en nuestro siglo, Cervantes encuentra en Diego de San José a la persona encargada de *exhumar* el manuscrito de la vida del pícaro⁸³. En la obra de San José conocemos datos de la vida de Ginés anteriores y posteriores a su encuentro con don Quijote, aunque lo que más nos interesa en estos momentos es *su particular* versión de los hechos.

⁸⁰Por eso, como demuestra Rico, la polémica adición de la frase «De lo que aquí adelante me sucediere, avisará a Vuestra Merced» en la edición de Alcalá es insostenible porque «rompe la estructura cerrada, pero respeta el disfraz epistolar que desde el principio adopta el *Lazarillo*», ed. cit., pág. 136.

⁸¹Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache* (1599), edición, introducción, notas y apéndices de Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983, pág. 905.

⁸²De hecho, en su ya citada obra el estudioso catalán analiza las características del libro «real» de Gerónimo de Passamonte, más adscribible al género de las biografías que al picaresco. Véase especialmente el capítulo titulado «Gerónimo de Passamonte narrador», donde se lo define como «un narrador fácil y expresivo, con ironía un poco campesina y capaz de dar vida a episodios decisivos en el relato o puramente marginales y que maneja con soltura el diálogo, y muy dado a apostillar sus afirmaciones o reflexiones con refranes y frases proverbiales», págs. 62-63. ¿Sería él mismo consciente de esas virtudes y por eso Cervantes ironizaba sobre ello al poner en boca de su contrafactura literaria que «mal año para el *Lazarillo*»?

⁸³El título completo de la obra es *Ginés de Pasamonte. Esta es la vida que el famoso pícaro inmortalizado por la pluma de Miguel de Cervantes se dejó empeñada en la cárcel. La halló y publica ahora por primera vez Diego San José* y apareció en Madrid en la Editorial V. H. Sanz Calleja, 1922. A Diego San José debemos otras obras en las que homenajea a Cervantes: *La ilustre fregona, comedia en tres actos y en verso* (1920), *La gitanilla, comedia en tres actos y en prosa* (1922) y *La fuerza de la sangre* (no hemos podido averiguar el año, pues la preparación de esta obra se cita en la edición de *Ginés* que hemos consultado).

Esto ocurre en la Segunda Parte de su autobiografía, cuyos capítulos III y IV relatan, citando literalmente, incluso con comillas, las palabras de Cervantes. Interesante es también el capítulo VI, donde refiere, aunque tangencialmente, un encuentro con Cardenio, a quien juzga tan loco como a su liberador. Pero los más *útiles* para nosotros son el VII, donde confiesa el famoso robo del rucio de Sancho (págs. 160-2), y el VIII, donde el escudero lo recupera, episodios ambos cuya ausencia en la primera edición del *Quijote* tantos quebraderos de cabeza dieron, como veremos, a su autor. Por último, el *hallazgo de este manuscrito* nos permite conocer la malhadada aventura del Retablo de Maese Pedro desde el punto de vista de éste (capítulos XII, XII y XIII).

Pero, dejando a un lado esta *versión* de Diego de San José, no podemos menos que preguntarnos cómo hubiese sido el texto de Ginés y qué debía tener de especial para jactarse de su superioridad con respecto a las obras del género. Estas cuestiones nos conducen de nuevo a nuestras reflexiones iniciales sobre el estereotipo literario que constituye la picaresca. Ginés, pícaro «real», se instala en la vida, pero a la hora de redactarla toma como punto de referencia unos modelos literarios perfectamente establecidos. De nuevo Francisco Rico puntualiza que «el *personaje* del pícaro es un carácter ... y el esquema de una vida: esquema que no se desprende necesariamente de la realidad, sino que deriva de una afortunada elaboración novelesca. Así, el héroe de la picaresca es también ... *una forma y una fórmula narrativas*».⁸⁴

De ello es consciente Ginés de Pasamonte y por ello participa de esa facultad de *saberse* literario que constituye la más llamativa de las *magias parciales* -volveremos sobre esta idea borgesiana- de la obra cervantina. Ginés de Pasamonte *es* vida, pero también *se sabe* literatura, y en esta jugosa imbricación reside la novedad -y también la paradoja- de su, según él, tan valioso texto. Demos de nuevo la palabra a Francisco Rico:

Cervantes denunciaba en el pícaro a un híbrido de realidad y literatura; sabía que la mezcla era superable por el lado de la realidad, pero también advertía que sin una cierta sujeción a la literatura el personaje se difuminaba hasta ser otro -y, entonces, ya no se trataba de «superar» sino de empezar de nuevo» [...]. Incluso a un pícaro real, como Ginés, se le imponía el cotejo con la literatura; y si *La vida de Ginés de Pasamonte* se hubiera uncido al «género» en cuestión (que no es el caso), no sería por obra de las «verdades», sino en virtud de las «mentiras», por combinar, por lo menos, la fórmula del *Lazarillo* y el protagonista del *Guzmán*»⁸⁵.

Conectamos de nuevo con esa artificiosidad consciente de la que hablábamos con respecto a la novela pastoril y vemos una vez más cómo los «hommes-récit» cervantinos manifiestan a cada paso una irresistible atracción hacia su género de origen. Como en el capítulo anterior, una ojeada a las *Novelas ejemplares* puede resultarnos enormemente esclarecedora.

⁸⁴La novela picaresca y el punto de vista, pág. 110.

⁸⁵Op. cit., págs. 112-113.

La *Novela de la ilustre fregona* puede recordarnos, en primer lugar, a esos jovencillos disfrazados de pastores que vimos en el apartado anterior, lo que nos permitirá constatar, una vez más, que es el modelo literario el que se impone al real:

Trece años, o poco más, tendría Carriazo cuando, llevado de una inclinación picaresca, sin forzarle a ello algún mal trato que sus padres le hiciesen, sólo por su gusto y antojo se desgarró, como dicen los muchachos, de casa de sus padres, y se fue por ese mundo adelante, tan contento de la vida libre, que en la mitad de las incomodidades y miserias que trae consigo no echaba de menos la abundancia de la casa de su padre, ni el andar a pie le cansaba, ni el frío le ofendía, ni el calor le enfadaba. [...] Finalmente, él salió tan bien con el asunto de pícaro, que bien pudiera leer cátedra en la facultad al famoso Alfarache. (139)⁸⁶

La mención explícita de la fuente elegida -Guzmán ahora, como lo fue Lázaro en el caso de Ginés- nos indica claramente que nos encontramos ante una *ficcionalización* de la vida picaresca, como queda patente poco después al decírsenos que Carriazo era «un pícaro virtuoso, limpio, bien criado y más que medianamente discreto» (140) que se desenvuelve en la «suciedad limpia» (141), más que significativo oxímoron con el que el autor está haciendo, una vez más, convivir las perspectivas real e ideal. No olvidemos, sin embargo, el posterior desarrollo de la «novela» (podríamos incluso hablar de dos novelas en una sola: una primera picaresca y una segunda de corte sentimental con intriga amorosa y anagnórisis incluidas⁸⁷) y, muy especialmente, las características peculiares del personaje principal. Carriazo no es un pícaro: simplemente, y en palabras de Juan Bautista Avalle Arce, «imita al pícaro, y esto lo pavonea como una carátula teatral»⁸⁸. Como acertadamente sugiere Blanco Aguinaga, «Diego no ha sido arrojado a la vida picaresca, sino que se ha lanzado a ella por gusto, sin que nada en su prehistoria lo haya determinado»⁸⁹. Igual que Marcela y que el mismo don Quijote, Diego Carriazo es, pues, otra muestra de lo que Américo Castro llama «personajes incitados»⁹⁰. Así pues, Cervantes no ha creado un representante más del paradigma «pícaro»,

⁸⁶La intención cervantina de parodiar a Alemán, tanto a través de Ginés de Pasamonte como en la ridiculización de la digresión continua en *El coloquio de los perros* o en esta irónica mención en *La ilustre fregona*, ha sido comentada por Claudio Guillén, art. cit., pág. 208.

⁸⁷De hecho, Riley habla de «un premeditado intento de casar los géneros del *romance* y la novela picaresca, lo que hasta entonces nadie se había atrevido a probar» en *Introducción al «Quijote»*, Barcelona, Crítica, 1990, pág. 39.

⁸⁸Juan Bautista Avalle-Arce, «Cervantes entre pícaros», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), págs. 591-603. La cita corresponde a la página 595.

⁸⁹Carlos Blanco Aguinaga, «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, 3-4 (julio-diciembre 1957), pág. 339. En este aspecto sigue insistiendo Juan Bautista Avalle-Arce en el artículo citado, donde leemos: «los pícaros de Cervantes carecen de linajes infamantes por el sencillo motivo de que el autor no consideró apropiado cargarlos de oprobio ya desde la cuna. Mucho antes de Ortega y Gasset, Cervantes bien sabía que la vida era un *hacerse*, no lo que recibimos *ya hecho*», pág. 593.

⁹⁰Partiendo, naturalmente, del modelo de don Quijote, define como personajes *incitados* a «those who seek nourishment in the manna of an incitement, and ... those who project outward illusions without meaning for others» («aquellos que buscan sustento en el maná de una incitación y aquellos que se proyectan hacia ilusiones sin importarles los demás»), Américo Castro, «Incarnation in *Don Quixote*», en Ángel Flores y M. J. Bernadete (eds.), *Cervantes across the Centuries*, New York, Gordian Press, 1969, pág. 149.

sino un ser perfectamente singularizado que por libre elección escoge su propio destino: «la inclinación -continúa Blanco Aguinaga- y no los rasgos hereditarios ..., ni sólo el medio ambiente, es lo que lleva a los individuos a sus actos. El individuo siempre por encima del tipo».91

Estamos, sin embargo, a años luz de la complejidad de don Quijote (de nuevo, el desenlace de la «novela», tan convencional, ayuda a poner las cosas en su sitio) y muy lejos también del mundo picaresco que nos describe el mismo Cervantes en otras obras más significativas a este respecto. Nos referimos, desde luego, a *El coloquio de los perros* y, muy especialmente, a *Rinconete y Cortadillo*.

Ya hemos hablado anteriormente de la primera de estas novelas y del importante hecho -¿paródico en este caso?- de que sean dos perros quienes relaten su autobiografía, pero es este hecho -el que sean *dos*- el que constituye la primera novedad importante, que comparte con *Rinconete y Cortadillo*, de un relato que se concibe ante todo como un «coloquio». No se trata tan sólo, pues, de una de las tan frecuentes «parejas» cervantinas92, sino de un texto en el que se ha sustituido la soledad, incluso la misantropía, características del pícaro -con la consiguiente utilización de la primera persona narrativa93- por la camaradería y el diálogo fructífero. El relato autobiográfico de Berganza se enmarca, pues, no en la solitaria evocación de unas Memorias, sino en una dinámica conversación en la que se escuchan también las frecuentes interrupciones de Cipión que, opinando continuamente sobre el relato al que asiste, hace las veces de conciencia crítica, atenuando el mensaje y dificultando una interpretación cabal de los hechos, cuyo significado queda, una vez más, en manos del lector. Demos de nuevo la palabra a Blanco Aguinaga: «gracias a que este pícaro de Cervantes no está solo ... , el lector, en vez de enfrentarse a una realidad cerrada y plana que debe rechazar o aceptar, recibe una realidad filtrada, entre paréntesis, una realidad dual sobre la cual es posible meditar y hasta vacilar»94.

La importante función de Cipión, además de apuntalar el tan traído y llevado perspectivismo cervantino -volveremos sobre esta idea-, se pone en esta ocasión al servicio

91 *Ibidem*.

92 Véase a este respecto, el interesante trabajo de Avalle-Arce «El cuento de los dos amigos» (*Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, págs. 151-211), donde se rastrea la tradición de este motivo y se analiza la novedad de Cervantes, tanto en *La Galatea* como en el propio *Quijote*. La casuística en «Rinconete y Cortadillo» es, naturalmente, distinta y nada tiene que ver con el cuento oriental cuya evolución se observa. Si mencionamos este trabajo es simplemente para hacer notar la predilección de nuestro autor por historias de amistad entre dos hombres, de las que encontramos más ejemplos en Carriazo y Avendaño de *La ilustre fregona*, etc.

93 Como recuerda Avalle Arce en el artículo citado, Cervantes subvierte la característica principal del género (la narración autobiográfica en primera persona) empleando la voz *objetiva* de un narrador omnisciente (*La ilustre fregona*, *Rinconete y Cortadillo*) o introduciendo esa narración autobiográfica en una conversación contrastada. Por si fuera poco, «la autobiografía de Ginés de Pasamonte, en el *Quijote* de 1605, hiperbolizada por su propio autor ... , daría un brutal mentís a todo lo anterior, pero en forma altamente significativa no se imprimió nunca, al quedar empeñada en las cárceles del rey», pág. 594.

94 Art. cit., pág. 331.

del afán didáctico de la novela picaresca barroca⁹⁵. Es este aspecto, unido a la peregrinación a través de varios amos y al relato en primera persona, lo que sitúa a Berganza en el ámbito de lo picaresco aunque, como vemos, la «novela» concebida en su totalidad difiere del planteamiento básico del género. De hecho, desde el punto de vista estructural, la novela contiene una importante novedad que ha sido subrayada por Avalle-Arce:

El coloquio de los perros y su novela-prefacio, *El casamiento engañoso*, forman de esta manera un mundo literario autosuficiente y perfecto. Todos los elementos primordiales de la realidad literaria están contenidos aquí, sin faltar uno: el autor [Berganza], el texto, el lector [Campuzano] y el crítico [Cipión]. En la búsqueda de una expresión más compleja para la novela ... , Cervantes ha triunfado en toda la línea, porque aquí nos ha dado el máximo de complejidad estructural contenido en la sencillez esquemática del diálogo.⁹⁶

Semejante complejidad formal ha servido, por otra parte, para que Riley la considere «la crítica más aguda que hace Cervantes de la picaresca»⁹⁷, teniendo en cuenta que «se dirige a lo más bestial de la naturaleza humana, opone el ejemplo a la predicación e incluye un comentario que queda reducido a conceder al lector ... el derecho a la réplica»⁹⁸.

Conviene tener presente -y volvemos de nuevo al ejemplo de Ginés- el hecho de que no hay conclusión de ningún tipo en este relato que, para empezar, se sitúa en el ámbito dudoso de una situación febril: no olvidemos que el alférez Campuzano -protagonista de la novela «marco» *El casamiento engañoso* (y el hecho de que nuestra «novela» no provenga de la realidad sino que esté engarzada a otra ficción es también significativo)- ha creído oír -o soñar- estos parlamentos en medio de un delirio, con lo que nos encontramos de lleno en esa

⁹⁵Sirvan como ejemplos las numerosas prevenciones contra la sátira (306-307) y la murmuración (308, 315) o, respecto al discurso mismo, contra la falsa erudición (318) o las digresiones (319). Observemos, sin embargo, cómo las disquisiciones de Cervantes desembocan, de un modo u otro, siempre en la literatura y no en el afán moralizador que caracteriza al género picaresco después de Alemán. Respecto a las prevenciones cervantinas contra la sátira, resultan muy interesantes las ideas de Anthony Close incluidas en su artículo «Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes», *NRFH*, XXXVIII, nº 2 (1990), págs. 493-511. Por otra parte, las ideas sobre la falsa erudición volverán a aparecer cuando nos ocupemos del «primo humanista» de II, 22-24. Más importantes son sus objeciones a la digresión continua, característica del *Guzmán* y blanco directo de su crítica al género picaresco, aspecto que, según Américo Castro, puede encontrarse ya en el prólogo a la Primera Parte del *Quijote*, donde no es Lope de Vega el único autor al que se condena por introducir en sus textos farragosas sentencias. Véanse especialmente las páginas 236 y ss. de su trabajo «Los prólogos al *Quijote*», en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1960. Respecto a sus temores contra la «novela pulpo», véanse las palabras de Riley sobre la variedad y la unidad en el capítulo IV de su *Teoría de la novela en Cervantes*, pág. 206. Un relato como el de la pastora Torralba (I, 20), en el que Sancho realiza un abuso exasperante de la digresión (hasta el punto de que el hecho de ser interrumpido en una de ellas supone su conclusión) sirve para ilustrar paródicamente esta idea.

⁹⁶Art. cit., pág. 597.

⁹⁷*Introducción al Quijote*, citado, pág. 39. Recordemos que también Américo Castro nos habla de una «radical y total oposición» entre Cervantes y Alemán, llegando incluso a proponer su conocida teoría de que precisamente «el *Quijote* surgió como reacción al *Guzmán de Alfarache* y concluyendo que «todo en el *Quijote* aparece como un "hacia sí mismo" y un "hacia el mundo de fuera", articulados ambos con verosimilitud de vida. Mateo Alemán se encara con ceño contra un mundo mal creado; Cervantes prefirió crearse el suyo sin rencor, aunque tomando precauciones y sorteando escollos»; *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, págs. 62-68. La cita corresponde a la pág. 68.

⁹⁸*Ibidem*.

«incertidumbre» que Todorov considera definitoria del género fantástico⁹⁹. Al lector, pues, prevenido de antemano con respecto a la veracidad de este relato, sólo le queda esperar a que un buen día Campuzano se decida a transcribir -y esta proyección al «más allá de la página» empieza a resultarnos familiar¹⁰⁰- la parte de su sueño que corresponde a la vida de Cipión. Entretanto, y ajeno a cualquier otra preocupación que no sea la del simple placer de oír un relato -y he aquí toda una teoría de la recepción literaria, sobre la que volveremos-, debe hacer suyas estas reflexiones del Licenciado Peralta que excluyen, desde luego, todo didactismo:

Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor Alférez pasar adelante con el segundo.

Con ese parecer -respondió el Alférez- me animará y disporné a escribirle, sin ponerme más en disputas con vuesa merced si hablaron los perros o no.

A lo que dijo el licenciado:

-Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta. (359)

Idéntica indeterminación encontramos en *Rinconete y Cortadillo*, novela que comienza, según señala Blanco Aguinaga, «in medias res»¹⁰¹ y que se diluye también en un final abierto y, una vez más, moralmente ambiguo:

Finalmente, exageraba cuán descuidada justicia había en aquella tan famosa ciudad de Sevilla, pues casi al descubierto vivía en ella gente tan pernicioso y tan contraria a la misma naturaleza, y propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida tan perdida y tan mala, tan inquieta, y tan libre y disoluta. Pero, con todo eso, llevado de sus pocos años y de su poca experiencia, pasó con ella adelante algunos meses, en los cuales le sucedieron cosas que piden más luenga escritura, y así se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de aquellos de la infame academia, que todos serán de grande consideración y que podrán servir de ejemplo y aviso a los que las leyeran.¹⁰²

⁹⁹Esta es, como se sabe, la idea central de su libro *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972. Véase especialmente la página 34, donde leemos: «En un mundo que es el nuestro, el que conocemos . . . , se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe los acontecimientos debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esa realidad está regida por leyes que desconocemos. [...] Lo fantástico ocupa el lugar de esa incertidumbre.»

¹⁰⁰Recordemos las palabras del cura que nos emplazan a esa prometida Segunda Parte de *La Galatea*, citadas en la página 34 de este trabajo.

¹⁰¹Art. cit., págs. 337-338.

¹⁰²I, 240. Un final igualmente abierto y mucho más irónico encontraremos años después en *El Buscón*, de Francisco de Quevedo (compuesto entre 1601 y 1613, aunque publicado en 1626): «La justicia no se descuidaba de buscarnos; rondábamos la puerta, pero, con todo, de media noche abajo, rondábamos disfrazados. Yo que vi que duraba mucho este negocio, y más la fortuna en perseguirme, no de escarmentado -que no soy tan cuerdo-, sino de cansado, como obstinado pecador, determiné, consultándolo primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella, a ver si, mudando mundo y tierra, mejoraría mi suerte. Y fueme peor, como v. m. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres»; Francisco de Quevedo, *La vida de Buscón llamado don Pablos*, edición de Fernando Lázaro Carreter, prólogo, notas y

Nada debe sorprendernos, a juzgar por este fragmento, que Pere Ballart, en su amplísimo estudio sobre el discurso irónico, haya elegido precisamente esta obra de Cervantes para este agudo comentario: «la ironía, omnipresente en el *Rinconete* [...], es el fiel de una balanza en que los valores morales, positivos y negativos, se equilibran completamente, de modo que en el lector se produce una verdadera suspensión del juicio»¹⁰³.

En efecto, todo es irónico en esta novela, desde los nombres de los personajes (que subrayan la idea de la marginalidad de la forma más cómica) hasta la inadecuación entre su lenguaje y sus hábitos¹⁰⁴, por no insistir en la rigurosísima *organización* de la Academia de Monipodio, donde la legislación del crimen a través de un código férreo produce un efecto más que carcajeante (pensemos simplemente en la «Memoria de las cuchilladas que se han de dar esta semana» [235], referida con toda naturalidad)¹⁰⁵.

También la organización formal de la novela ayuda a este propósito: concebida sencillamente como un cuadro de costumbres, no parece ofrecernos más que una visión, panorámica o detallada, de un modelo de vida -o de literatura- determinado. Demos de nuevo la palabra a Blanco Aguinaga, para quien la escena en casa de Monipodio, verdadero núcleo del relato, constituye un «cuadro de costumbres presentado, dentro del cuadro primero de Rincón y Cortado, ante dos espectadores que (como Cervantes, como el lector) no juzgan, sino que, asombrados, observan y oyen la vida haciéndose»¹⁰⁶.

Si el *Coloquio* se hacía con el diálogo, es ahora la mirada, escandalizada o cómplice, la que decide el desarrollo de *Rinconete y Cortadillo*: una y otra son, pues, novelas estáticas, que residen en la palabra o en la visión, no en la acumulación de experiencias de las que el lector deba extraer lección alguna. Y si la hay, será, desde luego, simplemente literaria: con estas novelas, y con el esplendoroso modelo de Ginés de Pasamonte, Cervantes está poniendo en tela de juicio los códigos férreos de un género narrativo por esos años ya perfectamente fijado, ofreciéndonos pícaros y relatos para todos los gustos. Terminaremos con unas

bibliografía de Antonio Gargano, Barcelona, Planeta, 1982, pág. 114.

¹⁰³Pere Ballart, «La "Academia infame" de Monipodio y el estatuto irónico de *Rinconete y Cortadillo*», incluido en el capítulo 7 de su libro *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Sirmio, Quaderns Crema, 1994, pág. 472.

¹⁰⁴Véase el estudio de Ballart, páginas 461-463.

¹⁰⁵Juan Eslava Galán, en su novela *El comedido hidalgo*, Barcelona, Planeta, 1994, a través de las peripecias de don Alonso de Quesada (más que significativo nombre para un protagonista cuya andadura coincide casi punto por punto con la del propio Cervantes) reconstruye el período sevillano del autor del *Quijote*, poniendo especial hincapié en sus supuestas relaciones con Monipodio, en las que, según *propone* la novela, pudo inspirarse para la redacción de «*Rinconete y Cortadillo*». Véanse especialmente el capítulo IV, donde aparece la presentación del «maestro de pícaros», y el XXXII, donde es Monipodio el encargado de interceder ante el inquisidor Osorio.

¹⁰⁶Art. cit., págs. 338. También Eleodoro J. Febres, en su trabajo «*Rinconete y Cortadillo*: estructura y otros valores estéticos», *Anales Cervantinos*, XI (1972), págs. 97-111, analiza la obra atendiendo a sus rasgos pictóricos. En las páginas 101-102 señala la imprecisión y el contraste, resaltando su efecto irónico.

palabras del todavía imprescindible artículo de Blanco Aguinaga, que tan bien ha sabido captar el *mensaje* cervantino:

Frente a la narración premeditada de vidas *a posteriori*, presentación polifacética de vidas haciéndose en presente. Frente al realismo que nos dice que el mundo todo es sólo «muladares y partes asquerosas» y engaño, el realismo prismático de la «suciedad limpia». En esta frase, como en la palabra «baciyelmo» ... , los contrarios, en vez de enfrentarse para la lucha [...], se unen para subrayar la ambigüedad de la realidad, para demostrarnos que «realismo» no significa necesariamente desengaño y suciedad absolutos frente a la limpieza y engaño absolutos de las novelas de fantasía; que no significa rechazo de la materia ni del espíritu, es decir, de la vida, sino fusión de ambos en goce vital¹⁰⁷.

HABLAN LOS PERSONAJES

Es frecuente que un novelista elija a una o varias de sus criaturas como portavoz de ideas que le conviene transmitir o rebatir. Sin mencionar, de momento -ya lo haremos en el apartado siguiente-, el importantísimo hecho de delegar incluso la tarea diegética en una o varias voces, es evidente que en todo momento quienes hablan en el *Quijote* son los personajes mismos, aunque, como ha dejado bien sentado Riley en su capital *Teoría de la novela en Cervantes*,

tampoco hay necesidad de llegar al extremo de desconfiar de todas esas opiniones sólo porque no están expresadas directamente como propias. Hay algunas notas que nos pueden servir de guía. Unas veces las opiniones de sus personajes coinciden con las que él expresa personalmente en otro lugar. Otras ... podemos presumir razonablemente que esta línea es la del autor. 108

El mismo crítico señala, en efecto, la importancia de personajes como Sansón Carrasco, el Cura, el Canónigo o el mismo don Quijote en sus momentos de lucidez a la hora de desarrollar importantes especulaciones sobre el hecho literario. Junto a ellos, encontramos en don Diego Miranda o en el autor de *Misceláneas*, por ejemplo, sendos «antagonistas» que sirven a Cervantes para desarrollar discusiones especialmente jugosas.

Resulta innegable, por tanto, que la gran mayoría de los personajes del *Quijote* tienen, cada uno a su manera, una relación más o menos íntima o visceral con la ficción. La mayoría son, de un modo u otro, lectores u oyentes de novelas de caballerías o de otros géneros, pero también, sobre todo en la Primera Parte, de las aventuras que refieren diferentes personajes

¹⁰⁷Art. cit., pág. 341. Una vez finalizado este apartado, llega a nuestras manos el artículo de Antonio Rey Hazas «El *Quijote* y la picaresca: la figura del hidalgo», *Edad de Oro*, XV, Universidad Autónoma de Madrid, 1996, págs. 141-160, que, al comparar el tratamiento de la conflictiva figura del hidalgo en el *Quijote* y en obras como el *Lazarillo*, el *Guzmán* o *La pícaro Justina*, establece unas relaciones interesantes entre nuestra novela y la picaresca hasta concluir que, partiendo de una preocupación sociológica similar, todas contribuyen con parejos esfuerzos a la creación de una tipo de novela que culmina con Galdós.

¹⁰⁸*Teoría de la novela en Cervantes*, citado, pág. 56.

secundarios o de relatos que, como el de *El curioso impertinente*, se saborean en las ventas; por otra parte, la gran mayoría está vocacionalmente vinculada al mundo de las letras: Sansón Carrasco es bachiller; don Lorenzo Miranda, poeta; su padre, don Diego, se solaza con libros profanos «de honesto entretenimiento» (II, 16, 671), sin olvidar a los que, en la Segunda Parte -los duques, Antonio Moreno- actúan como -y precisamente porque lo son- lectores y, en ocasiones, jueces, de la Primera. Dedicados de pleno a la recepción de distintas *historias* e incluso a la narración de muchas de ellas, los personajes del libro *Quijote* se nos muestran como voces autorizadas para analizar, así, los modos de relatar tanto, o más, que los relatos mismos¹⁰⁹. Oigamos, entonces, sus opiniones.

El escrutinio de la librería de don Quijote

Primera reflexión teórica y, por tanto, indiscutible toma de postura, más o menos rotunda, con respecto a la ficción de su época, el escrutinio de la librería de don Quijote supone una originalísima incursión en el *santuario de la lectura* que permite a Cervantes una de las oportunidades en las que desarrollar con mayor brillantez su doble condición de crítico y creador¹¹⁰. Como bien expresa Casaldueiro, el escrutinio obedece a una «necesidad espiritual del escritor de enfrentarse con su mundo, de enfrentarse críticamente con esa realización literaria que es la exigencia esencial de Cervantes. [...] No es un capítulo de historia de la literatura, es un capítulo para la historia de la literatura.»¹¹¹

¹⁰⁹En su estudio sobre los relatos orales que se multiplican en nuestra novela, Michel Moner ha dejado claro que la mayoría de los personajes del *Quijote* son, en mayor o menor medida, narradores de historias propias o ajenas. «Le personnage cervantin, comme celui des *Mille et une nuits*, est un conteur en puissance. Il suffit ... d'une question posée au moment opportun, d'une circonstance favorable ou d'une disposition complaisante de l'auditoire pour faire surgir du personnage le narrateur qui est en lui», pág. 183. [El personaje cervantino, como el de las *Mil y una noches*, es un cuentacuentos en pujanza. Surge de una pregunta planteada en el momento oportuno, de una circunstancia favorable o de una disposición complaciente del auditorio para hacer surgir del personaje el narrador que hay en él.] *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989. Recordemos sólo algunos ejemplos que evidencian la íntima solidaridad entre *historia* y *relato*. Tanto el que refiere Sancho sobre la pastora Torralba (I, 20), ya mencionado, como el de Cardenio sobre su propia vida (I, 24) dependen para su perfecta conclusión *exclusivamente* del modo de ser contados: ambos exigen absoluta linealidad y no pueden retomarse una vez interrumpidos. Otro caso llamativo lo encontramos en las palabras que dirige Fernando al cautivo y que en esta ocasión subrayan incluso cierta superioridad del modo de narrar frente al asunto narrado: «-Por cierto, señor capitán, el modo con que habéis contado este extraño suceso ha sido tal, que iguala a la novedad y estrañeza del mismo caso. Todo es peregrino y raro, y lleno de accidentes que maravillan y suspenden a quien los oye; y es de tal manera el gusto que hemos recibido en escuchalle, que, aunque nos hallara el día de mañana entretenidos en el mismo cuento, holgáramos que de nuevo se comenzara.» (I, 42, 453) Lo mismo sucede con el relato de Dorotea (I, 30) o, ya en la Segunda Parte, el de don Gregorio (II, 65). También en la Segunda Parte encontramos narradores de la importancia de Maese Pedro (II, 26) -lo veremos- o el mismo don Quijote a su regreso de la Cueva de Montesinos, donde tanto él como el primo se solazan con el hecho de narrar y escuchar respectivamente: «...prosigua vuestra merced, señor don Quijote; que le escucho con el mayor gusto del mundo.

-No con menor lo cuento yo- respondió don Quijote». (II, 23, 729)

¹¹⁰En este aspecto insisten los principales comentaristas de este episodio: así por ejemplo, Riley (*Teoría de la novela en Cervantes*, págs. 52-3) y, muy especialmente, Gilman («Los inquisidores literarios de Cervantes», incluido en el volumen colectivo de Haley, citado, págs. 122-141, y, más tarde, en *La novela según Cervantes*, también citado, págs. 148 y sigs.).

¹¹¹*Sentido y forma del «Quijote»*, citado, págs. 60-61 del capítulo titulado «Cervantes y la literatura del Gótico y la del Renacimiento».

Tres son los aspectos más notables de este peculiar ejercicio de crítica literaria: la variada naturaleza de los personajes, el estilo inquisitorial utilizado y la ambigüedad de muchos de los juicios.

Si atendemos al primero de estos aspectos, nos encontramos con un ama y una sobrina analfabetas, un barbero demasiado aficionado a las llamas y un cura bastante severo que ha sido relacionado con la vertiente más radical del pensamiento cervantino¹¹². Con tan pintorescos jueces, «Cervantes presenta los libros (e implícitamente a sus autores) como víctimas de la ignorancia, la incomprensión y el prejuicio»¹¹³: a espaldas de su propietario, la visita a la biblioteca constituye, en efecto, una auténtica profanación que, aunque redactada en clave de humor, nos indica claramente una postura intelectual por parte del autor conscientemente alejada del dogmatismo y las actitudes más visceralmente fanáticas. Veamos, por ejemplo, estas palabras del ama, cuya violencia precisa la inmediata y sonriente atenuación del cura:

-Tome vuestra merced, señor licenciado; rocíe este aposento, no esté aquí algún encantador de los muchos que tienen estos libros, y nos encanten, en pena de las que les queremos dar echándolos del mundo.

Causó risa al licenciado la simplicidad del ama, y mandó al barbero que le fuese dando de aquellos libros uno a uno, para ver de qué trataban, pues podía ser hallar algunos que no mereciesen castigo de fuego. (I, 6, 70-71)

Con esta llamada al discernimiento, el cura da paso a un análisis pormenorizado de libros cuyo escaso rigor *metodológico* ha llamado, sin embargo, la atención de la crítica. Como señala D. P. Testa:

El examen de libros se hace bajo la presión de una supuesta culpabilidad de lecturas malélicas y con una urgencia curativa, moral y literariamente crítica. Y hay que notar el aire casi caótico en el método de la selección y la base a veces caprichosa de algunos juicios y observaciones.¹¹⁴

No vamos a detenernos ahora en los aciertos o desaciertos que la posteridad ha encontrado en las opiniones de los personajes cervantinos ni en la valoración de cada una de las obras sometidas a examen. Sólo nos conviene recordar las razones que intervienen a la hora de salvar o condenar una obra y que podemos relacionar con otros momentos posteriores del *Quijote* que incluyen asimismo alguna reflexión de carácter teórico.

Como es lógico, la cuestión de la verosimilitud constituye uno de los motivos centrales, aunque no imprescindible -y empieza la ambigüedad- porque no supone una razón de peso ni para condenar a *La Diana*, a pesar del postizo *deus ex machina* que se le reprocha

¹¹²Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, pág. 57: «Por boca del cura [...] habla generalmente la voz de la más estricta conciencia crítica del autor».

¹¹³Gilman, «Los inquisidores literarios...», págs. 126-127.

¹¹⁴D. P. Testa, «Don Quijote y la intertextualidad», en Criado de Val, M. (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo*, Madrid, Edi-6, 1981, págs. 531-537. La cita corresponde a la página 534.

al considerar el episodio de la sabia Felicia¹¹⁵, ni para ponderar al *Tirant lo Blanc* en el que sin duda constituye el juicio más desconcertante del escrutinio¹¹⁶:

Dígoos, verdad, señor compadre, que, por su estilo, es éste el mejor libro del mundo; aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con todas estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen. Con todo eso, os digo que merecía el que le compuso, pues no hizo tantas necesidades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida. Llevadle a casa y leedle, y veréis que es verdad cuanto dél os he dicho (77).

Como ha hecho notar Riley en su comentario de este episodio, Cervantes no se nos muestra «ni como un riguroso preceptista ni como un innovador iconoclasta»¹¹⁷, de ahí la simultaneidad de afecto y crítica y el que ésta no sea férrea sino moderna y múltiple.¹¹⁸ El hecho -continúa Riley¹¹⁹- de que, además, justamente en el escrutinio nuestro autor sea, a la vez, crítico de sí mismo (*Vid. apud*, pág. 34, el fragmento en el que, en boca del cura, se enjuicia a *La Galatea*), ayuda a valorar la amplitud de sus miras y a iniciar uno de los aspectos más sobresalientes de su novela, como veremos pronto.

Esto explica también la insistencia con que Gilman se ha referido, tal vez cargando demasiado las tintas en alguna ocasión, a lo que para él constituye una suerte de parodia de los sistemas inquisitoriales. Es evidente que los elementos que conforman el escrutinio (la «escudilla de agua bendita» [70], la hoguera purificadora, los juicios mismos) son idénticos a los de los Autos de Fe y que «la fantasía del juicio inquisitorial es una parábola destinada a ilustrar los intereses propios e impropios de la crítica»¹²⁰ que no distingue entre la valoración estética y la dogmática¹²¹. Cervantes parece pronunciarse, así, entre burlas y veras, contra la quema de libros y personas¹²² y contra ciertos libros pero, ante todo, contra la castración de la libertad¹²³.

Recordemos, además, que también en el capítulo 32 de la Primera Parte se desarrolla una conversación sobre la lectura en la venta de Juan Palomeque «el Zurdo» que en gran medida reproduce el tono de este escrutinio¹²⁴. Observemos el sabrosísimo diálogo en el que el mismo ventero deja patente la impropiedad de este tipo de procedimientos *críticos*:

¹¹⁵«soy de parecer que no se queme, sino que se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada, y casi todos los versos mayores, y quédesele en buena hora la prosa y la honra de ser primero en semejantes libros». (79)

¹¹⁶Véase la nota de Riquer al pie del mismo (77) y Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, págs. 48-49.

¹¹⁷*Teoría de la novela en Cervantes*, pág. 51. En adelante, todas las citas de Riley corresponderán a esta obra, hasta que se indique lo contrario.

¹¹⁸Págs. 59 y 60.

¹¹⁹Pág. 60.

¹²⁰Citamos ahora por el libro *La novela según Cervantes*, pág. 149. Lo mismo en todas las ideas de Gilman que vienen a continuación.

¹²¹Pág. 148.

¹²²Pág. 150.

¹²³Pág. 151.

¹²⁴Véase, a este respecto, el ya clásico manual de Alban F. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton University Press, 1970, especialmente págs. 32 y 33, donde se relaciona este capítulo con el del escrutinio, deduciendo de sus *conclusiones* una suerte de evolución en la teoría cervantina dentro del mismo

- Falta nos hacen aquí ahora el ama de mi amigo y su sobrina.
 -No hacen -respondió el barbero-; que también sé yo llevarlos [los libros] al corral o a la chimenea, que en verdad que hay muy buen fuego en ella.
 [...]
 -Pues, ¿por ventura -dijo el ventero- mis libros son herejes o flemáticos, que los quiere quemar?
 -*Cismáticos* queréis decir, amigo -dijo el barbero-; que no *flemáticos*.
 -Así es -replicó el ventero. [...] (I, 32, 341)

En esta misma línea, la ya mencionada autocrítica de la que hace gala Cervantes sirve a Gilman para encontrar nuevas similitudes de forma entre un Auto de Fe y nuestro escrutinio que permiten aproximarnos al auténtico mensaje cervantino:

El confinamiento solitario, en lugar de ser un castigo, es una imagen de la torturante -aunque a la postre, benéfica- soledad del *entendimiento* del creador. La *reclusión* y la *enmienda*, explotadas estéticamente, son los requisitos indispensables, si alguien desea salvarse como artista. En lugar de condenar arrogantemente la ficción en su totalidad, debemos aprender a distinguir los textos valiosos de los que no lo son, y entonces, a través de un proceso de dolorosa autoflagelación aprender a crear la ficción valiosa.

En suma, el arrepentimiento estético y la autocontemplación creadora constituyen la «moral» del arte cervantino y son evidentes en cada una de sus obras.¹²⁵

Esta propuesta de discriminar las lecturas válidas de las que no lo son está incluida en el propio escrutinio, cuyo rigor inicial se va atenuando progresivamente hasta el punto de delimitar, como señala D. P. Testa, los ámbitos del texto propiamente dicho, con sus características estéticas, y de lo que constituye su recepción:

El movimiento de ideas, en líneas generales, sigue dando importancia a dos modos de interpretar un fenómeno. En este caso, ha habido un desplazamiento del primer planteamiento, que tenía que ver con la interpretación de que el trastorno de don Quijote (convertido en textualidad, diríamos nosotros) se debe a los libros en sí y no a su modo muy especial de vivirlos. Los extremos que se confrontan, entre si los libros son culpables o no son culpables, ya no están tan separados ni representan exactamente la misma situación básica que origina el escrutinio¹²⁶.

Veamos este significativo fragmento en el que el *Palmerín de Inglaterra*, obra del género caballeresco -y, por tanto, igualmente *nociva* desde el punto de vista *moral*- es liberada de las llamas no tanto por el prestigio de su autor como por sus valores intrínsecos:

Este libro, señor compadre, tiene autoridad por dos cosas: la una, porque él por sí es muy bueno, y la otra, porque es fama que le compuso un discreto rey de Portugal. Todas las aventuras del castillo de Miraguarda son bonísimas y de grande artificio; las razones, cortesanías y claras, que guardan y miran el decoro del que habla con mucha propiedad y entendimiento. (75-76)

Quijote. Volveremos sobre este aspecto cuando tratemos de la conversación entre el caballero y el canónigo de Toledo.

¹²⁵Pág. 151.

¹²⁶D. P. Testa, «Don Quijote y la intertextualidad», citado, pág. 534.

En esta intervención del cura se dan cita importantes ideas que encontraremos de nuevo en la defensa que hace el canónigo de la novela ideal, en la que el «artificio», entendido como despliegue imaginativo, ha de ir atemperado por la *claritas* y el decoro. Dejémoslas apuntadas por el momento, pues volveremos sobre ellas enseguida.

Ya nos hemos ocupado anteriormente de la relación de Cervantes con la novela pastoril, recordando el benevolente tratamiento al que la somete en el escrutinio. Respecto al segundo género importante -la picaresca-, señala Riley¹²⁷ su ausencia en este episodio, lo que no debe extrañarnos teniendo en cuenta que el enfebrecido hidalgo sólo acogía en su biblioteca aquel tipo de lecturas de corte idealista que lograron causar estragos en su conducta, no las que se ocupaban de las desventuras de *outsiders* como Lázaro o Guzmán.

El escrutinio termina de forma abrupta y sin conclusiones de ningún tipo que aporten el corolario teórico de los juicios emitidos. Habrá que esperar a que el canónigo retome estas disquisiciones fragmentarias e interrumpidas para enunciar, camino de la aldea, la que se ha dado en considerar la *teoría de la novela en Cervantes*.

De momento tenemos este simpático tribunal literario que da pie a un movimiento bidireccional de *destrucción creadora*¹²⁸ que otorga la nota más característica y moderna de la escritura cervantina, donde, de nuevo en palabras de Gilman «la ficción se fabrica en el mismo proceso de atacar y destruir la ficción -un proceso negativo y positivo a la vez, algo parecido al arte de un Picasso»¹²⁹.

Efectivamente, mediante esta suerte de dualidad, Cervantes no sólo construye su proyecto narrativo: el escrutinio mismo que -no lo olvidemos- constituye ante todo una serie de juicios sobre literatura puestos en boca de los personajes literarios consigue el curiosísimo efecto de dotar a éstos de una fascinante «apariencia de realidad», de manera que el autor logra no sólo transmitirnos unas ideas determinadas sobre la novela, sino, a un tiempo mismo, apuntalar la consistencia de sus criaturas, que en momentos como estos se nos antojan más que nunca como seres «de carne y hueso». Así lo ha hecho notar Richard Predmore:

Quando el Cura, el Barbero, el Ama y la Sobrina trajinan con los libros en la biblioteca de Don Quijote, pasándoselos, dejándolos caer, tirándolos por la ventana, su misma presencia física entre ellos lleva al lector, casi sin sentir, a distinguir entre los amigos de don Quijote y todas aquellas otras gentes que viven sólo en unos libros que así pueden manejarse. 130

¹²⁷*Op. cit.*, pág. 163.

¹²⁸Volveremos sobre este oxímoron al estudiar a Juan Goytisolo, que recrea precisamente este episodio en la visita del protagonista de *Reivindicación del Conde don Julián* a la biblioteca de Tánger. La resurrección del escrutinio está inmersa en la crítica a Unamuno quien, como habremos visto también, lo soslaya en su discutida *Vida de don Quijote y Sancho*. Todo esto no hace sino demostrarnos, una vez más, la trascendencia de este asedio a la biblioteca del hidalgo.

¹²⁹«Los inquisidores literarios de Cervantes», pág. 123.

¹³⁰Richard Predmore, *El mundo del Quijote*, Madrid, Ínsula, 1958, pág. 25.

Y más «real» todavía se nos revela el canónigo, pues es él precisamente quien insiste, desde la literatura misma, en nociones como la de la verosimilitud. Dejémosle hablar.

Conversaciones con el canónigo

«*Alter ego* más cultivado» de Cervantes y «la persona de más prestigio intelectual del libro», tal y como lo han definido Gilman¹³¹ y Testa¹³² respectivamente, el canónigo de Toledo que aparece entre los capítulos 47 y 50 de la Primera Parte es, sin duda, el personaje que con total unanimidad ha sido considerado como el más autorizado portavoz de las ideas sobre la ficción que aparecen en el *Quijote*, sobre todo a partir del pionero y tantas veces citado manual de Riley *Teoría de la novela en Cervantes*.

En este capital trabajo, el crítico inglés ha dejado sentadas, como todos sabemos, las bases de lo que en el *Quijote* es una suerte de apriorismo teórico y en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* lograda realización¹³³, siguiendo el mismo criterio que Canavaggio y Forcione, autores ambos de sendas obras igualmente capitales a este respecto¹³⁴.

No vamos ahora a reproducir las afirmaciones, sobradamente conocidas, de estos trabajos. Nos limitaremos, pues, a recordar someramente los juicios vertidos en las conversaciones entre los personajes que leemos en estos capítulos del *Quijote* para relacionarlos con los aspectos más relevantes de nuestra propia investigación.

Lo primero que llama la atención es el humorístico contraste -¿destinado quizás a restar gravedad a los juicios sobre la ficción que se incluyen?- entre la trascendencia de los temas tratados -cómo ha de ser la novela ideal, diferencias entre verdad poética y verdad histórica, efectos de la lectura, autoridad de la letra impresa, entre otros- y el tono paródico y carnavalesco del contexto en el que se desarrollan: don Quijote enjaulado y creyéndose víctima de un encantamiento¹³⁵, el atónito Sancho esforzándose en *desfacerlo* descubriendo si a su señor «le ha venido gana y voluntad de hacer aguas mayores o menores, como suele

131«Los inquisidores literarios...», pág. 129.

132Art. cit., pág. 535.

133 «La estrecha correspondencia existente entre las opiniones del canónigo ... y las del propio Cervantes se comprueba con el testimonio del *Persiles*», *Teoría de la novela en Cervantes*, pág. 57. En adelante, hasta indicación en contrario, todas las citas de Riley corresponderán a este libro.

134El trabajo de Canavaggio al que nos referimos es el ya citado «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*», donde se nos habla del *Quijote* como etapa «reflexiva» y del *Persiles* como etapa «constructiva», pág. 105. Por su parte, Alban F. Forcione, en su también citado *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, considera las conversaciones que se desarrollan en estos capítulos como «Cervantes' most complete and profound statement of a theory of literature» («la más completa y profunda formulación de una teoría literaria por parte de Cervantes»), pág. 91, teoría que en el mismo volumen el propio Forcione aplica a la obra póstuma de nuestro autor.

135Véase la contextualización que del motivo del enjaulamiento hace Martín de Riquer en su comentario al inicio del capítulo 47, pág. 494.

decirse» (I, 48, 512), la «discreta» Dorotea disfrazada de princesa Micomicona¹³⁶, el cura y el barbero «con sus antifaces» (I, 47, 497)..., elementos todos, en fin, más cercanos a un cortejo risible de Carnestolendas que a una sesión de académicos.

Con todo, sigue tratándose de una de las amenísimas conversaciones entre viajeros destinadas a animar la monotonía del paisaje manchego cuya relevancia reside ahora en los temas tratados y, muy especialmente, en su precisa ubicación al final de la novela que las incluye, convirtiéndose, de este modo, en su conclusión y espejo¹³⁷. Tres son las conversaciones mencionadas: las dos primeras se desarrollan entre el cura y el canónigo, que departen sobre la novela ideal (capítulo 47) y sobre las comedias (capítulo 48), en tanto que la tercera (capítulos 49 y 50) -y, a nuestros ojos, más importante- tiene lugar entre el mismo canónigo y el propio don Quijote. En franco contraste, como hemos señalado, se añade una cuarta conversación entre el caballero y su escudero que sirve como contrapunto escatológico a la seriedad de los temas debatidos.

Los parlamentos del capítulo 47 se inician con la introducción del autor empírico en el ámbito de sus propios personajes, esta vez a través de la alusión a la *Novela de Rinconete y Cortadillo*,

por donde entendió [el cura] ser alguna novela, y coligió que, pues la del *Curioso impertinente* había sido buena¹³⁸, que también lo sería aquella, pues podría ser fuesen todas de un mismo autor. (I, 47, 497)

Antes de calibrar los juicios vertidos en estos capítulos, debemos recordar la compleja posición del canónigo como «lector/ crítico / teórico / filósofo y hasta escritor frustrado», en palabras de Testa¹³⁹, posición que, naturalmente, determina su consideración de las ficciones caballerescas, condenadas por una parte, pero, por otra, responsables de un cierto disfrute estético que no niega haber obtenido¹⁴⁰. Esta circunstancia pone el acento en una cuestión importantísima en nuestra novela que había sido abordada de forma tangencial en el ya mencionado capítulo 32 de esta misma Primera Parte: «a la expresión semi-humorística -nos habla de nuevo Gilman- de gustos estéticos en el escrutinio, se ha añadido ahora una clara

136Recordemos las consideraciones de Augustin Redondo sobre este nombre, que viene a significar «la que es dos veces mona» en su artículo «La tradición carnavalesca en el *Quijote*», citado, pág. 170.

137Si aceptamos la teoría de que, en un primer momento, el *Quijote* era una suerte de *novela ejemplar* que finalizaba con el escrutinio de la librería del caballero (véase el comentario de Riquer al inicio del capítulo 7, pág. 82), convertido, de este modo, en una suerte de colofón teórico, lo mismo podríamos decir con respecto a estas importantísimas conversaciones que cierran esta Primera Parte y en las que el autor parece ofrecernos su *última palabra* en materia de ficción. Tengan o no ambos el mismo carácter conclusivo -o *protoconclusivo*-, la relación entre el escrutinio y estos diálogos, en lo que respecta a su ubicación, no debe ser, en todo caso, pasada por alto.

138Notemos cómo Cervantes inicia su autoelogio irónico, aun antes de recibir las críticas sobre la pertinencia de esta novela ante las que deberá defenderse en el capítulo 3 de la Segunda Parte.

139Art. cit., pág. 535.

140Véase Ife, *op. cit.*, pág. 36.

preocupación sociológica, es decir, una preocupación por los efectos de la literatura en la sociedad». 141

De todos es conocido el largo parlamento, ampliamente analizado por Riley¹⁴², que leemos entre las páginas 501 y 504 de este capítulo 47, en el que el canónigo toledano desarrolla las famosísimas objeciones al género caballeresco, del que execra sus «desaforados disparates» (502) y el que sean «en el estilo duros¹⁴³; en las hazañas increíbles; en los amores, lascivos¹⁴⁴, ...; necios en las razones ... y, finalmente, ajenos a todo discreto artificio» (503), contraponiéndoles las características de lo que es para él la novela ideal, género híbrido entre la épica y la historia que, basándose en las nociones de decoro y verosimilitud, sea capaz de narrar relatos que «facilitando los imposibles, allanando las grandezas y suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan» (503), sin renunciar tampoco a cierta enseñanza moral (502). A este parlamento se refiere Testa, analizándolo como una *mirada* de Cervantes no sólo *alrededor* sino también *al interior* de su propia ficción:

En lo que dice el canónigo, tenemos la impresión de que Cervantes quiere que las afirmaciones sobre el arte literario tengan su importancia trascendental teórica, pero al mismo tiempo sirven para una defensa intra-textual. En tan admirables páginas con que termina Cervantes el capítulo ... , los lectores también participamos en una alegría y un placer que seguramente vienen de una sobrecarga textual. Estas vibraciones se deben al hecho de que Cervantes da al modelo literario que describe el canónigo una segunda funcionalidad. El modelo describe también aspectos que apuntan hacia adentro y produce así una fiel correlación precisamente de la obra que hemos estado y, en efecto, estamos leyendo. Merece notarse que Cervantes, como en muchas otras circunstancias, sigue utilizando a su personaje no sólo como espejo teórico y práctico de su nueva obra, sino también para comentar otros temas literarios.¹⁴⁵

141«Los inquisidores literarios...», pág. 129.

142No creemos necesario reproducir aquí las también conocidísimas afirmaciones del estudioso británico. Mencionaremos, por tanto, tan sólo las páginas, a nuestro juicio más importantes, en las que pueden encontrarse: sobre los «desaforados disparates» y la «hermosura y concordancia», págs. 43 y sigs. y 141; sobre la crucial cuestión de la verosimilitud, págs. 89, 191, 193 y 283; sobre admiración e instrucción del público lector, 146 y sigs. y 154 y sigs.; sobre la fantasía, págs. 283 y sigs.; sobre las ideas de la unidad y la variedad, págs. 190 y sigs. y también 216 y sigs.; sobre el oficio del novelista, págs. 206 y sigs.; sobre el decoro, págs. 211 y sigs., sobre las relaciones entre novela, historia y épica, 241 y sigs.. Por otra parte, en la página 89 se encuentra un resumen, muy práctico, de las ideas del canónigo sobre la novela ideal.

143También Juan de Valdés había criticado el estilo del *Amadís* en los siguientes términos: «en el estilo peca muchas veces con no sé qué frías afetaciones que le contentan, las cuales veo bien que o se usavan en el tiempo que él escribió, y en tal caso no sería dino de reprensión, o que quiso acomodar su estilo al tiempo en que dize que aconteció su historia, y esto sería cosa muy fuera de propósito, porque él dize que aquella historia aconteció poco después de la pasión de nuestro redentor, y la lengua en que él escribe no se habló en España hasta muchos años después. Esto mesmo se puede decir de los vocablos», Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. de José María Lope Blanch, Madrid, Castalia, 1969, pág. 47. La misma idea vuelve a desarrollarse más adelante, pág. 170. Aunque en este caso la crítica es más bien de carácter lingüístico (estas palabras se sitúan en un momento en el que Valdés y Pacheco departen sobre libros escritos en un castellano «puro»), sí es cierto que sus consideraciones sobre la afectación coinciden con las que años después formula Cervantes a través del canónigo.

144El mismo Juan de Valdés reprobaba la lascivia del *Amadís* en estos términos: «Descuido creo que sea en no guardar el decoro en los amores de Perión con Elisena, porque no acordándose que a ella haze hija de rey, estando en casa de su padre, le da tanta libertad y la hace tan deshonesta, que con la primera plática la primera noche se la trae a la cama», *Diálogo de la lengua*, pág. 172.

145Art. cit., pág. 535.

Si leemos estos tan famosos versos de *El Viaje del Parnaso* podemos comprobar, en efecto, la relación del largo parlamento del canónigo con la consideración que tenía Cervantes de su propia narrativa. En cursivas, marcamos los términos en que se basa la mencionada identificación:

Palpable vi... Mas no sé si lo escriba,
 que a las cosas que tienen de imposibles
 siempre mi pluma se ha mostrado esquiva;
 las que tienen vislumbre de *possibles*,
 de *dulces*, de *süaves* y de *ciertas*,
 esplican mis borrones *apacibles*.
 Nunca a disparidad abre las puertas
 mi corto ingenio, y hállalas contino
 de par en par la *consonancia* abiertas.
 ¿Cómo pueda agradar un desatino,
 si no es que *de propósito* se haze,
 mostrándole el donayre su camino?
 Que entonces *la mentira satisface*
quando verdad parece y está escrita
 con *gracia* que al discreto y simple aplaze. 146

Estas palabras nos recuerdan nuevamente a Juan de Valdés, que defiende también la verosimilitud y condena al *Amadís* porque no la alcanza con sus escritos «descuidosos» y faltos de decoro:

siendo esto así que los que scriven mentiras las deben escribir de suerte que se lleguen, quanto fuere possible, a la verdad, de tal manera que puedan vender sus mentiras por verdades, nuestro autor de *Amadís*, una[s] veze[s] por descuido y otras no sé por qué, dize cosas tan a la clara mentirosas que de ninguna manera las podéis tener por verdaderas¹⁴⁷.

Pero, con ser estas ideas cruciales, nos interesa más por el momento esa otra perspectiva de carácter sociológico apuntada por Gilman, no sólo porque repercute directamente, como veremos, en la configuración de don Quijote como personaje, posibilitando, además, la contextualización del héroe con otras criaturas de la misma novela más afines a él de lo que en principio parece, sino también porque inicia un camino enormemente atractivo que transitarán, con tono e intención diversa, tanto Miguel de Unamuno como Gonzalo Torrente Ballester.

En los capítulos 49 y 50¹⁴⁸ tiene lugar un diálogo entre el canónigo y don Quijote que prolonga algunas de las ideas que habían aparecido ya en el capítulo 32.

146Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso. Poesías varias*, edición crítica de Elías Rivers, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, versos 49-63 del capítulo VI, pág. 151.

147Diálogo de la lengua, pág. 171.

148En el 48 se han desarrollado en boca del cura las también famosísimas reflexiones sobre la comedia, con la célebre alusión a Lope y con esa ambigua propuesta de crear una suerte de censura estética que Gilman relaciona con el episodio del escrutinio. No vamos a detenernos ahora en este aspecto, por apartarse un tanto del objetivo central de nuestro estudio.

Recordemos primero este capítulo: mientras don Quijote duerme y antes de leer la *Novela del curioso impertinente*, el ventero, su familia, el cura, el barbero, Cardenio, Dorotea y Sancho departen sobre las ficciones caballerescas. De estas conversaciones, merecen destacarse los siguientes fragmentos:

Y, como el cura dijese que los libros de caballerías que don Quijote había leído le habían vuelto el juicio, dijo el ventero:

-No sé yo cómo puede ser eso; que en verdad que, a lo que yo entiendo, no hay mejor letrado en el mundo, y que tengo ahí dos o tres dellos, con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no sólo a mí, sino a otros muchos. Porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí, las fiestas, muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destes libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta, y estámosle escuchando con tanto gusto que nos quita mil canas; a lo menos, de mí sé decir que cuando oyo decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto, y que querría estar oyéndolos noches y días. (339-340)

Esta encendida defensa del placer que deviene de la ficción (en este caso, *oída* más que leída, lo que añade interesantes perspectivas sobre la cuestión de la transmisión oral de la literatura en nuestra novela) y que convierte al ventero en todo un *protoquijote*, acaba desembocando, como es de esperar, en una confusión entre los límites de la *verdad* y la imaginación que el cura se apresura en despejar, sin el menor éxito:

-Mirad, hermano -tornó a decir el cura-, que no hubo en el mundo Felixmarte de Hircania, ni don Cirongilio de Tracia, ni otros caballeros semejantes que los libros de caballerías cuentan, porque todo es compostura y ficción de ingenios ociosos, que los compusieron para el efeto que vos decís de entretener el tiempo, como lo entretienen leyéndolos vuestros segadores; porque realmente os juro que nunca tales caballeros fueron en el mundo, ni tales hazañas ni disparates acontecieron en él.

-¡A otro perro con ese hueso! -respondió el ventero-. ¡Como si yo no supiese cuántas son cinco y adónde me aprieta el zapato! No piense vuestra merced darme papilla, porque por Dios que no soy nada blanco. ¡Bueno es que quiera darme vuestra merced a entender que todo aquello que estos buenos libros dicen sea disparates y mentiras, estando impreso con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que habían de dejar imprimir tanta mentira junta, y tantas batallas y tantos encantamientos que quitan el juicio! (343)

Observemos ahora la afinidad entre estas palabras y las de don Quijote en el capítulo 50:

-¡Bueno está eso! -respondió don Quijote-. Los libros que están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron, y que con gusto general son leídos y celebrados de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros, finalmente, de todo género de personas, de cualquier estado y condición que sean, ¿habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas, punto por punto y día por día, que el tal caballero hizo, o caballeros hicieron? Calle vuestra merced, no diga tal blasfemia, y créame que le aconsejo en esto lo que debe de hacer como discreto, si no léalos, y verá el gusto que recibe de su leyenda. (521)149

Tanto el indocto ventero como el más cultivado, pero igualmente crédulo, hidalgo tienen una *fe* ciega en la autoridad de la letra impresa -y subrayemos que don Quijote se

149 Véase el comentario de Riley a este fragmento en las páginas 201-202.

refiere a las razones del cura como «blasfemias»-, mostrándosenos como ardientes paladines de lo que Manuel García Pelayo denomina «la verdad del libro», entendido éste como objeto sagrado que, en diferentes culturas, «simboliza la sabiduría, el destino y el secreto del mundo, y su norma de vida»¹⁵⁰.

Es aquí cuando don Quijote defiende verbalmente su merecida condición de «embajador de la lectura», por utilizar la feliz expresión de Carlos Fuentes¹⁵¹: incapaz de diferenciar, dentro de las cubiertas de un libro, lo histórico de lo literario, las personas de los personajes, ejemplifica como nadie la confusión reinante en su época, hecho cuya trascendencia ha sido señalada por Wardropper en un interesante estudio¹⁵² y que no sólo alarmaba a Cervantes sino también a otros autores como el mismo Juan de Valdés.

Entramos de lleno en uno de los aspectos más interesantes del universo cervantino y que, de un modo u otro, retomarán algunos de los autores aquí estudiados: Juan Goytisolo - aunque, para ser estrictos, debemos señalar que se refiere exclusivamente a la novela - sostiene que todo aquello que pasa a formar parte de un libro se convierte automáticamente en literatura; Torrente Ballester recrea en *La isla de los jacintos cortados* las investigaciones de un historiador que pretende demostrar que Napoleón Bonaparte fue tan sólo una *invención necesaria*, en tanto que Miguel de Unamuno, el más *quijotizado* y extremista de todos, considera más real a don Quijote que al propio Cervantes. De todo ello hablaremos detenidamente en su momento. Quedémonos, por ahora, con las contrastadas aserciones de don Quijote y un *discreto* canónigo cuya identificación con el propio Cervantes parece ya fuera de duda.

Con el «Caballero del Verde Gabán»

Antes de iniciar nuestro recorrido por el siguiente diálogo sobre literatura, debemos tener presente que éste se desarrolla en la Segunda Parte de la novela, lo que ya constituye un elemento diferencial importante que determina en gran medida la naturaleza y alcance de los temas tratados. En efecto, no es igual la percepción que de don Quijote y Sancho tienen los personajes de la Primera Parte que la que poseen los de la Segunda, lectores, o no, de la

¹⁵⁰*Las culturas del libro, Obras Completas, vol. II, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991, pág. 1566.*

¹⁵¹Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994, pág. 76.

¹⁵²Nos referimos a «*Don Quijote: ¿ficción o historia?*», incluido en el volumen de Haley citado, págs. 237-252. Sobre este trabajo volveremos cuando nos ocupemos del recurso del cronista ficticio. De momento, nos interesan las ideas contenidas en las páginas 240-241 y, muy especialmente, 244-246.

Primera y capaces, por tanto, de cotejar a los personajes *leídos* con los contemplados, o, por decirlo de otra manera, de contrastar a los *héroes de tinta* con las *personas de carne y hueso* que el azar, o la voluntad (pensemos en los duques) ha puesto en su camino. También varía, como estudiaremos en su momento, la percepción que de sí mismos tienen don Quijote y Sancho: al anhelo de alcanzar «eterno nombre y fama» (I, 1, 36) por parte del caballero ha seguido la comprobación de la existencia de la *historia* de Cide Hamete Benengeli, en tanto que el obsesivo deseo de gobernar la ínsula por parte del escudero ha sido casi eclipsado por la, para él increíble, constatación de que también él es un «presonaje» (II, 3, 583) de la misma. De igual manera, también los juicios sobre las lecturas o sobre la frontera, a menudo imprecisa, entre verdad e historia, se ven afectados a la hora de ser expresados por personajes que pueden haber leído, junto a las aventuras de don Quijote y Sancho, las conversaciones entre los demás personajes que hace poco acabamos de ver.

Este aspecto resulta crucial y a menudo se descuida al concebir, desde nuestra óptica presente, a la novela de Cervantes como unidad, cuando, en rigor y desde el punto de vista de su génesis y publicación, nunca lo ha sido: así lo demuestra Isaías Lerner, al considerar el *Quijote* como texto «múltiple en el sentido más elemental: se trata no de un texto sino de dos, y juntos terminan por ser inevitablemente un tercer texto».153 Tenemos, de momento (en adelante veremos que aún podemos añadir dos más), tres *Quijotes* y tres lecturas posibles de la obra cervantina: la de la Primera Parte, de 1605; la de la Segunda Parte, de 1615; y, en fin, una posterior a la última fecha en la que las dos se leen como un solo texto. Incluso en las dos primeras posibilidades, puede darse el caso de leer sólo la Primera Parte o sólo la Segunda, como textos independientes. Si aplicamos este razonamiento también *al interior* del libro, tenemos, como hemos visto más arriba, personajes que han leído la Primera Parte, lo que hace que su encuentro con los protagonistas sea un *re-conocimiento*, y personajes que no la han leído, con lo que se muestran ante ellos como una suerte de *tabula rasa* que va siendo completada con los *signos* de caballero y escudero. Esto es lo que sucede con don Diego Miranda, bautizado, en un ya irrefrenable afán nomenclador, por don Quijote como *Caballero del Verde Gabán*.

El encuentro entre estos dos caballeros antagónicos tiene lugar en un momento cumbre -tal vez el único- de la *vida* de don Quijote, que irrumpe en el camino de don Diego «contento, ufano y vanaglorioso ... por haber alcanzado vitoria de tan valiente caballero como él se imaginaba que era el de los espejos» (II, 16, 664). Ya la autopresentación que realiza el caballero, pletórica de referencias literarias, pone el acento en la jactancia del *saberse impreso*:

... soy caballero
destos que dicen las gentes
que a sus aventuras van.

153 Isaías Lerner, «*Quijote*, Segunda Parte: parodia e invención», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), n.º. 2, págs. 817-836. La cita corresponde a la página 818.

Salí de mi patria, empeñé mi hacienda, dejé mi regalo, y ... quise resucitar la ya muerta andante caballería, y ha muchos días que ... he cumplido gran parte de mi deseo, socorriendo viudas, amparando doncellas y favoreciendo casadas, huérfanos y pupilos, propio y natural oficio de los caballeros andantes; 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 ya de mi historia, y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares, si el cielo no lo remedia. (II, 16, 670)

En este soberbio párrafo que demuestra a las claras la peculiar interpretación que de sus propias aventuras hace el caballero (que nosotros sepamos, el único huérfano o pupilo al que ha socorrido es el malhadado Andresillo y la muy peculiar restitución de la honra de la *Dueña Dolorida* está aún por llegar), don Quijote habla de sí mismo en unos términos que sólo podía utilizar ante alguien que no ha leído la Primera Parte, de cuya publicación le ofrece unos datos irónicos en el momento de su redacción pero que la posteridad se ha encargado de confirmar. A párrafos como este parece referirse Lucien Dällenbach cuando nos recuerda que «nos hallamos, pues, dentro del círculo de un libro que se adelanta a su futuro, dando mentís a su propia existencia so pretexto de no ser tal libro, sino realidad». 154

Estas palabras se confirman con la atónita reacción de don Diego:

Acertastes, señor caballero, a conocer por mi suspensión mi deseo; pero no habéis acertado a quitarme la maravilla que en mí causa el haberos visto; que puesto que, como vos, señor, decís, que el saber ya quién sois me la podría quitar, no ha sido así; antes, agora que lo sé, quedo más suspenso y maravillado. ¿Cómo y es posible que hay hoy caballeros andantes en el mundo, y que hay historias impresas de verdaderas caballerías? No me puedo persuadir que haya hoy en la tierra quien favorezca viudas, ampare doncellas ni honre casadas, ni socorra huérfanos, y no lo creyera si en vuesa merced no lo hubiera visto con los ojos. ¡Bendito sea el cielo!, que con esa historia, que vuestra merced dice que está impresa, de sus altas y verdaderas caballerías, se habrán puesto en olvido las innumerables de fingidos caballeros, de que está lleno el mundo, tan en daño de las buenas costumbres y tan en perjuicio y descrédito de las buenas historias. (II, 16, 270)

Es destacable en este fragmento la aparición de términos como «suspenso» o «maravillado» que sólo habíamos visto en la Primera Parte: en la Segunda ya nadie se asombra ante don Quijote, pues ha leído sus hazañas y, al verlo, no hace sino *confrontar* la página con la *vida*, sin olvidar que ningún lector del texto de 1605 podría aceptar la *versión* que el caballero ofrece al desinformado Diego Miranda, que no tiene más remedio que tomarla por cierta. Esta caracterización de don Quijote y su historia como *verdaderos*, aparte de incidir definitivamente en las *magias parciales* del texto, como veremos pronto, está, en este caso, destinada a contextualizar las conversaciones sobre literatura que constituyen ahora el centro de nuestro interés. El hecho de que don Diego Miranda sea el único personaje importante de la Segunda Parte que no conoce la Primera tiene, por tanto, consecuencias

154 Lucien Dällenbach, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991, pág. 111.

interesantes: por un lado, permite establecer una oposición tajante entre los interlocutores - con lo que el juego de los dobles que apareció en el capítulo anterior¹⁵⁵ se actualiza, encontrándonos ahora ante una pareja de caballeros no idénticos sino antagónicos-; por otra, nos deja calibrar los juicios de ambos y, en fin, consigue ofrecernos la visión más *objetiva* y, quizás por eso mismo, más *atinada*, de nuestro caballero. Hechas estas precisiones, pasemos a comentar el diálogo entre los dos caballeros que tiene lugar en el capítulo 16 y, a continuación, entre don Quijote y el hijo de Don Diego -don Lorenzo Miranda- desarrollada en el 17.

Es don Diego, como todos sabemos, un modelo viviente del tópico del *aurea mediocritas* y se solaza con libros profanos «de honesto entretenimiento, que deleiten con el lenguaje y admiren y suspendan con la invención, puesto que éstos hay muy pocos en España» (671). Es, por tanto, el único personaje de todo el *Quijote* que no lee novelas caballerescas, actitud de *pureza intelectual* que, como hemos visto, no posee ni el mismísimo canónigo de Toledo. Quizás por esta razón los coloquios desarrollados en su casa tienen tanta importancia, pues como afirma Lerner: «no es casual que haya en la Segunda parte menos comentarios generales sobre literatura y que el más extenso se dé en la casa del Caballero del Verde Gabán: el único de los personajes no fugaces, junto con don Quijote y Sancho, que no ha leído la Primera parte». ¹⁵⁶

En el ideal de vida sobria y mesurada que proclama don Diego, no caben las lecturas poco provechosas y de ahí su temor ante la idea de que su hijo, en lugar de «estudiar otras ciencias [esté] tan embebido en la de la poesía, si es que se puede llamar ciencia» (672). De esta duda parte el primer debate literario: ¿qué es la poesía?; ¿puede ser considerada una ciencia?; el poeta, ¿nace o se hace?..., cuestiones todas de gran actualidad en la época de Cervantes¹⁵⁷ y a las que don Quijote, en una intervención que, en rigor, constituye un discurso, pretende dar respuesta. Leamos un fragmento de su conocida definición de la poesía:

La poesía, señor hidalgo, a mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad, y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. (673)

Comparemos esta definición con esta otra incluida en el *Persiles*:

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; es habilidad, que tanto vale cuanto se estima; es un rayo que suele salir de donde está encerrado, no abrasando, sino alumbrando; es

¹⁵⁵Nos referimos al encuentro con Sansón Carrasco disfrazado de Caballero de los Espejos, nombre de lo más significativo a la hora de «multiplicar» la imagen de don Quijote.

¹⁵⁶Art. cit., págs. 821-822.

¹⁵⁷Vid. Riley, págs. 114 y sigs.

instrumento acordado que dulcemente alegra los sentidos, y al paso del deleite, lleva consigo la honestidad y el provecho. (Tercer Libro, cap. II, pág. 284)

El parecido con las palabras de don Quijote es, como se observa, notable. En su comentario a las mismas, que considera debidas a «una de las concepciones más notablemente conservadoras» sobre la lírica, Márquez Villanueva concluye que:

la respuesta de don Quijote a las desazones paternas de don Diego constituye una de esas piezas oratorias insertas en la obra con el más obvio proceso ornamental: páginas de gran lucimiento en que mostrar lo que el autor es capaz de hacer con un tema convencional, manejado bajo un respeto escrupuloso hasta lo zumbón de la retórica más académica. 158

Quizás por eso mismo, la prudencia de que hace gala el caballero termina de confundir a don Diego, «que fue perdiendo de la opinión que con él tenía, de ser mentecato» (675). Entramos así en el aspecto más interesante de este episodio: la oscilación entre locura y cordura o, lo que es lo mismo, entre acciones y razones en la actuación de don Quijote. En unas muy interesantes «proposiciones» sobre Cervantes, Maxime Chevalier nos plantea el binomio «Don Quijote, ebrio de novela, ... Alonso Quijano, nutrido de buenas letras»¹⁵⁹. Es el primero quien acaba de hablar; será el segundo quien, para desconcertar del todo a su mesurado contertulio, emprenda inmediatamente después (capítulo 17) la más arbitraria, junto a la de Sierra Morena, de todas sus *hazañas*: la aventura de los leones, momento culminante en la estructura paródica de la obra y segunda de las *victorias* de un *caballero* más pagado de sí mismo que nunca.

Finalizada la hazaña y establecido rotundamente el contraste entre los dos caballeros (el *doméstico* y el *andante*), llegamos a la casa de don Diego, ya en el capítulo 18, donde le espera a don Quijote otra conversación sobre literatura que hará tambalear de nuevo su supuesta locura y, con ella, el mismo contraste recién aludido. La visita toda rezuma poesía ya desde la entrada del caballero, quien recita unos versos del soneto X de Garcilaso para aplicarlos a unas poco apropiadas «tinajas» portadoras del recuerdo de Dulcinea: un nuevo guiño -pero también homenaje y contextualización- por parte de Cervantes para mitigar quizás el tono elevado de las reflexiones que siguen, tal y como vimos también en el episodio del canónigo. Lo cierto es que los versos recitados hacen las veces de tarjeta de visita ante don Lorenzo, quien aprovecha para someter sus propios poemas al criterio de su peculiar invitado. Así, a la reflexión de don Quijote sobre las glosas, sigue la lectura de una de ellas por parte del joven poeta (691) o, en sentido inverso, a la mención de un certamen por don Lorenzo sucede el comentario del caballero -que en estos momentos más que nunca se nos revela como portavoz de Cervantes- sobre la justicia o injusticia de los mismos (688). Por

158 *Personajes y temas del «Quijote»*, citado, pág. 190.

159 Maxime Chevalier, «Cinco proposiciones sobre Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), págs. 837-848. La cita está extraída de la página 844.

otra parte, tengamos en cuenta que el escepticismo del autor del *Quijote* ante los poetas célebres había sido representado también por el propio protagonista, quien había sentenciado que «las coplas de los pasados caballeros tienen más de espíritu que de primor» (I, 13, 234).

Lo más llamativo es, con todo, la curiosa identificación que don Quijote establece entre la caballería y la poesía (689) y que, precisamente porque empieza a tratar cuestiones espinosas, termina con la charla de forma abrupta y da lugar a la conocidísima definición del caballero por parte de don Lorenzo, la definición que, sin duda, más se ajusta a su naturaleza y al binomio que anteriormente proponía Chevalier: «no le sacarán del borrador de su locura cuantos médicos y buenos escribanos tiene el mundo: él es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos». (690)

Alonso Quijano cuando lee y piensa la poesía; don Quijote cuando la vive y la convierte en acto, nuestro caballero llega en este episodio a una de las cimas de su complejidad como personaje. En ella reside, más que en el carácter novedoso o no de los argumentos desarrollados, el principal atractivo de estas charlas en las que la reflexión literaria se incorpora al asunto narrativo mismo hasta el punto de poder ser aplicada a su protagonista en su condición de criatura poliédrica y dinámica.

Con el «primo humanista»

A años luz de la prudencia y discreción de don Diego, y lejos también de su hijo don Lorenzo, que sí es un «verdadero humanista, que tiene ante los libros una postura bien distinta», como apunta Aurora Egido¹⁶⁰, el peculiar personaje innominado¹⁶¹ que nuestros héroes conocen en las simpáticas bodas de Camacho y que habrá de conducirlos a la Cueva de Montesinos permite a Cervantes elaborar una de las más despiadadas parodias de toda la novela, destinada, una vez más, a sugerir su postura ante los distintos géneros: «con el personaje del primo realiza un nuevo ejercicio de crítica literaria, referido en esta ocasión a todo un tipo de literatura que se caracteriza por la erudición pedante, vacía, sin provecho, dedicada a la búsqueda del origen o la explicación de las cosas más diversas y peregrinas»¹⁶².

¹⁶⁰Aurora Egido, *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre «La Galatea», el «Quijote» y el «Persiles»*, Barcelona, PPU, 1994, pág. 173, nota número 93.

¹⁶¹No es frecuente esta indeterminación en una novela que, como hemos visto, se recrea constantemente en la polionomiasia. El caso del primo es uno de los pocos, a decir verdad, de nuestra obra, con el ama y la sobrina.

¹⁶²José Montero Reguera, «Humanismo, erudición y parodia en Cervantes», *Edad de Oro*, XV (1996), págs. 87-109; la cita corresponde a la página 101. Este artículo, por otra parte, resume el estado actual de la cuestión de la identificación del personaje. Por otra parte, resultan interesantes las consideraciones de Celina Sabor de Cortázar en su artículo «El *Quijote*, parodia antihumanista. Sobre literatura paródica en la España barroca», *Anales Cervantinos*, XXII (1984), págs. 59-75, especialmente páginas 71-73. En este artículo, además, se incluye un atractivo cotejo entre el *Quijote* y otras obras paródicas de la época, como la misma *Gatomaquia* de Lope.

Tan peculiar guía, poseedor también de una «ridícula propensión a confundir la fábula poética y el hecho empírico», lleva a Riley a concluir que «como hombre de letras, es un personaje tan extravagante como lo es el hombre de armas don Quijote»¹⁶³. Ya su inicial presentación es completamente irónica:

su profesión era ser humanista; sus ejercicios y estudios, componer libros para dar a la estampa, todos de gran provecho y no menos entretenimiento para la república; que el uno se intitulaba *el de las libreas*, donde pinta setecientas y tres libreas, con sus colores, motes y cifras, de donde podían sacar y tomar las que quisiesen en tiempo de fiestas y regocijos de los caballeros cortesanos, sin andarlas mendigando de nadie, ni lambicando, como dicen, el cerbelo, por sacarlas conformes a sus deseos e intenciones. (22, 722)

No olvidemos tampoco que anteriormente se nos había dicho que el tal primo era «muy aficionado a leer libros de caballerías» (22, 721), lo que en nuestra novela no puede ser sino un juicio negativo. Nada sorprende, por tanto, que, después de enumerar los hilarantes títulos de sus obras *Metamorfoseos, o Ovidio español, Suplemento a Virgilio Polidoro y Transformaciones*- y de responder, con total *propiedad* al interrogatorio de Sancho (que, en realidad, se pregunta y se contesta él mismo) sobre «quién fue el primero que se rascó en la cabeza» o «quién fue el primer volteador del mundo» (723), la *sinrazón* del primo dé lugar a esta lapidaria conclusión del escudero, que en este episodio se comporta como «campeón del sentido común»¹⁶⁴: «a buena fe que si me doy a preguntar y a responder, que no acabe de aquí a mañana. Sí, que para preguntar necedades y responder disparates no he menester yo andar buscando ayuda de vecinos». (II, 22, 723-724)

En boca del escudero está haciendo Cervantes una dura crítica no sólo a las *Misceláneas*, género que constituye el blanco indiscutible de la parodia, sino también a los excesos de la erudición y de la *imitatio*.¹⁶⁵ El carácter grotesco de este *autor*, por otra parte, no sólo desacredita un género, sino también a escritores que, como Lope de Vega, acudían a *Poliantas* y otras obras de este tipo para dar rienda suelta a sus delirios de exhibicionismo cultural. Este aspecto podría añadir interesantes perspectivas a la hora de abordar la delicada relación entre ambos autores y podría ser considerado como una nueva respuesta por parte de Cervantes a los ataques del Fénix. Si recordamos la historia de esta rivalidad, nos encontramos, ya en el prólogo a la Primera Parte, un irónico consejo por parte del amigo:

no hay más sino que vos procuréis nombrar estos nombres, o tocar estas historias en la vuestra ... , y dejadme a mí el cargo de poner las anotaciones y las acotaciones; que yo os voto a tal de llenaros los márgenes y de gastar cuatro pliegos en el fin del libro. Vengamos ahora a la citación de los autores que los otros libros tienen, que en el vuestro os faltan. El remedio que esto tiene es muy fácil, porque no habéis de hacer otra cosa que buscar un libro que los acote a todos, desde la A hasta la Z, como vos decís. Pues ese mismo abecedario pondréis vos en este libro; que, puesto que a la clara se vea la mentira, por la poca necesidad que vos teníades de aprovecharos dellos, no importa nada; y quizá alguno habrá tan simple que crea que de todos os habéis aprovechado en la simple y sencilla historia vuestra (17)

¹⁶³Introducción al *Quijote*, pág. 158.

¹⁶⁴Son palabras de Lerner, en su comentario a este episodio en el artículo citado, pág. 835.

¹⁶⁵Vid. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, págs. 108 y 127-128.

En esta cita que incluye sendas alusiones a *Peregrino en su patria* e *Isidro*, de Lope¹⁶⁶, Cervantes no está haciendo otra cosa que proponer un tipo de literatura despojada de inservibles aditamentos pseudoeruditos que constituye, en última instancia, un ataque sin ambages a un criterio de autoridad que su propio texto fulmina al ser delegado en una o varias voces intradiegeticas. En la misma línea, los sonetos paródicos incluidos al principio y al final de esta misma Primera Parte -*apadrinados* por escritores tan *ilustres* como Babieca y Rocinante o los «Los Académicos de la Argamasilla»- responden a un deseo de diferenciar su libro de otros como *La hermosura de Angélica*, del mismo Lope, que apareció precedido de «doce poesías laudatorias de diversos autores, entre los cuales hay un príncipe, un marqués, dos condes y dos damas»¹⁶⁷. Teniendo esto presente, y añadiéndolo a la relación, confesada ya el prólogo del mismo *Quijote* de Avellaneda, entre éste y el fundador del Teatro Nacional, la figura del primo, al ridiculizar a un tipo de fuentes bibliográficas, hace lo propio con sus usuarios, aspecto que no podía pasar inadvertido ante un escritor tan susceptible como Lope.

Lo que sí es cierto es que estamos ante una idea central en el pensamiento cervantino: ahí está, por ejemplo, el licenciado Vidriera llevándose a Nápoles, entre otros libros, «un *Garcilaso* sin comentario» (*Novelas ejemplares*, II, 47) y, ya en el importantísimo capítulo 3 de esta Segunda Parte, la desazonada constatación por parte de don Quijote, después de conocer los *deslices* de su cronista arábigo, de que su historia «tendrá necesidad de comentario para entenderla» (585). Las paradójicas respuestas de la posteridad han dado la razón, a veces de forma exagerada, a nuestro caballero, quien ni en sus momentos de máximo entusiasmo podría haber imaginado ediciones de su historia como la de un Rodríguez Marín. De estas paradojas se hace eco Higinio Suárez Pedreira en su simpática novela *La resurrección de don Quijote de la Mancha*, donde nuestros héroes, aclamados por sus lectores, *regresan a la vida* y son objeto de encendidos homenajes. En medio de ellos, visitan una biblioteca y hojean distintas ediciones de su novela. Leamos la reacción de don Quijote ante las que demuestran un excesivo alarde erudito: «todo eso demuestra ... que la fama de mis fechos ha llegado a ser tal, que aquellos que no son capaces de comprender mi historia se entretienen en esas minucias para participar en el placer de los que la han leído». ¹⁶⁸

Volviendo de nuevo a nuestro primo, no debemos olvidar que es tan absoluta su indiferenciación de lo fabuloso y lo científico que es el único personaje que cree puntopor punto el relato del descenso a la Cueva de Montesinos¹⁶⁹, cuyo carácter inverosímil deja

¹⁶⁶Vid. la nota 20, en la misma página citada, de Martín de Riquer.

¹⁶⁷Riquer, pág. 14, nota 7.

¹⁶⁸Higinio Suárez Pedreira, *La resurrección de don Quijote*, La Coruña, editorial Moret, 1946, pág. 83. Sobre la antinomia erudición / lectura apasionada volveremos en el capítulo siguiente, cuando nos ocupemos de Unamuno y Azorín. Por su fecha de publicación, esta novela se sitúa en ese contexto.

¹⁶⁹Y no sólo lo cree, sino que decide incluir alguno de sus elementos, como la mención de los naipes, en su *Suplemento de Virgilio Polidoro, en la invención de las antigüedades*. No es ocioso recordar que Lope de Vega

patente el mismísimo Cide Hamete Benengeli, como veremos en su momento. Señalemos por ahora que ningún otro personaje -y de nuevo la maestría en el *ars combinatoria* de Cervantes- podía haber conducido a nuestro héroe hacia ese «trayecto espacial, temporal y onírico» que supone el descenso a la cueva, tal y como señala Aurora Egido¹⁷⁰ quien, además, recuerda que «el Primo ofrece a pedir de boca el engarce de las lagunas de Ruidera con las metamorfosis que el sueño provoca»¹⁷¹. La relación entre este pintoresco personaje y un episodio tan crucial como el de la Cueva de Montesinos nos recuerda, como en el ejemplo anterior, que toda reflexión sobre literatura está íntimamente ligada a la evolución del personaje. Tras la convivencia con otro doble -esta vez de *lo mismo*- cuyo *exilio de la realidad* casi supera al suyo propio, don Quijote inicia a su regreso de la cueva un progresivo acercamiento al sentido común que se observa claramente en el siguiente y último episodio que comentamos.

Don Quijote en la imprenta

La recreación de una imprenta tiene un carácter similar a la del escrutinio, ya que se trata en ambos casos de estancias habitadas por libros, siendo la primera el lugar de su encuadernación y factura, y la segunda el de su clasificación y depósito. La diferencia estriba en que, mientras en el escrutinio don Quijote se encontraba ausente -¡y qué interesante hubiese sido encontrarnos alguna vez con el hidalgo comentando, orgulloso, su patrimonio bibliográfico!-, en la imprenta el personaje contempla admirado cómo se hacen los libros, con tanto interés y fascinación como si estuviera asistiendo al milagro mismo de la génesis.

En Barcelona -sostiene Carlos Fuentes-, don Quijote rompe definitivamente los amarres de la ilusión realista y hace lo que jamás hicieron Aquiles, Eneas o Roldán: visita una imprenta, entra al lugar mismo donde sus hechos se convierten en objeto, en producto legible. Don Quijote es remitido a su única realidad: la de la literatura. De la lectura salió; a las lecturas llegó. Ni la realidad de lo que leyó ni la realidad de lo que vivió fueron tales, sino espectros de papel.¹⁷²

Se trata, así, de una suerte de retorno al origen, pero también de acercamiento progresivo al mundo empírico. Don Quijote, visitando la fábrica de libros, franquea también una frontera que le permite empezar a distinguir el libro-ilusión del libro-objeto.

es autor de un soneto (el 134 de sus *Rimas*) titulado justamente «De los inventores de las cosas», donde hace uso de una relación de figuras de la Antigüedad para desembocar en su sempiterno calvario amoroso: «Halló Baco la parra provechosa, / Ceres el trigo, Glauco el hierro duro, / los de Lidia el dinero mal seguro, / Casio la estatua en ocasión famosa; / Apis la medicina provechosa, / Marte las armas y Nembrot el muro, / Scitia el cristal, Galacia el ámbar puro, / y Polinoto la pintura hermosa. / Triunfos Libero, anillos Prometeo, / Alexandro papel, llaves Teodoro, / Redamanto la Ley, Roma el gobierno; / Palas vestidos, carros Ericteo, / la plata halló Mercurio, Cadmo el oro, / amor el fuego, y celos el infierno.» *Edición crítica de las «Rimas» de Lope de Vega*, a cargo de Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones, 1993, pág. 481.

¹⁷⁰Aurora Egido, *op. cit.*, pág. 137.

¹⁷¹*Ibidem*, pág. 154.

¹⁷²*Op. cit.*, pág. 85.

La negativa de Ludmilla, personaje de la tan cervantina novela de Italo Calvino *Si una noche de invierno un viajero* a la idea de visitar una imprenta, da cuenta de este riesgo:

Hay una línea fronteriza: a un lado están los que hacen los libros, al otro los que los leen. Yo quiero seguir siendo una de las que leen, por eso tengo cuidado de mantenerme siempre del lado de acá de esta línea. Si no, el placer desinteresado de leer se acaba, o se transforma en otra cosa, que no es lo que yo quiero. Es una línea fronteriza aproximada, que tiende a borrarse: el mundo de los que tienen que ver profesionalmente con los libros está cada vez más poblado y tiende a identificarse con el mundo de los lectores. [...] Sé que si cruzo esa frontera, aunque sea ocasionalmente, por casualidad, corro el riesgo de confundirme con esa marea que avanza; por eso me niego a poner los pies en una editorial, ni siquiera unos minutos.¹⁷³

Nuestro «embajador de la lectura», mucho menos «desinteresado» que Ludmilla y dispuesto a llegar al fondo de la ficción, sí traspasa esa línea fronteriza y con este entusiasmo recorre la imprenta:

Sucedió, pues, que, yendo por una calle, alzó los ojos don Quijote, y vio escrito sobre una puerta, con letras muy grandes: *Aquí se imprimen libros*; de lo que se contentó mucho, porque hasta entonces no había visto emprenta alguna, y deseaba saber cómo fuese. Entró dentro, con todo su acompañamiento, y vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en ésta, enmendar en aquella, y, finalmente, toda aquella máquina que en las emprentas grandes se muestra. Llegábase don Quijote a un cajón y preguntaba qué era aquello que allí se hacía; dábanle cuenta los oficiales, admirábase y pasaba adelante (II, 62, 1026),

actitud que da pie a un nuevo interrogatorio de contenido libresco en el que, en este caso, es nuestro hidalgo juez y, a veces, parte.

El primer autor *enjuiciado* es el responsable de un libro titulado *Le Bagatele*, «que es como si en castellano dijésemos *los juguetes*; y aunque este libro es en el nombre humilde, contiene y encierra en sí cosas muy buenas y sustanciales» (1026). Semejante autopresentación se presta quizás a una relación especular con la obra que la contiene: recordemos que Gonzalo Torrente Ballester nos habla de *El «Quijote» como juego* y que el mismo Cervantes parece insistir en el carácter lúdico de su proyecto narrativo en estas conocidas palabras del prólogo a las *Novelas ejemplares*:

mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables, antes aprovechan que dañan. (52)

Lo más interesante, sin embargo, de la charla mantenida con este autor son las reflexiones sobre la traducción, no tanto por su originalidad -sus juicios son más bien despectivos¹⁷⁴- como por el hecho de que constituyen un ejemplo más de la preocupación

173 Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid, Siruela, 1995, págs. 107-108.

174 Valentín García Yebra, en el capítulo dedicado a «La traducción en el siglo de oro» de su libro *Traducción: historia y teoría* (Madrid, Gredos, 1994), testimonia una corriente de florecimiento y desprestigio paralelos de esta actividad: «Muchos de los traductores [...] fueron también y ante todo grandes escritores. Esta circunstancia, que podía dar brillo a la

cervantina por los *alrededores* de la literatura y, muy especialmente, porque pueden sernos útiles a la hora de valorar la importante figura del traductor morisco como un eslabón más en la cadena de *intérpretes* de la historia de don Quijote.

La presentación de este personaje se inicia, tal y como indica Michel Moner, con una «parodia de la traducción *de verbo ad verbum*»¹⁷⁵:

Yo apostaré una buena apuesta que adonde diga en el toscano *piache*, dice vuesa merced en castellano *place*; y a donde diga *più*, dice *más*, y el *su* declara con *arriba*, y el *giu* con *abajo* (1027)

y con esta conocida reflexión:

me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que, aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se veen con la lisura y tez de la haz,

que lleva a nuestro caballero a concluir que «el traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio ni elocución» (*Ibidem*)¹⁷⁶

Sus últimas palabras, sin embargo, parecen introducir un juicio positivo, reconociendo que una buena traducción es antes una *versión* (a veces superior) que una copia del original en otra lengua:

Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio de traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen. Fuera desta cuenta van los dos famosos traductores: el uno, el doctor Cristóbal de Figueroa, en su *Pastor Fido*, y el otro, don Juan de Jáuregui, en su *Aminta*, donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original. (*Ibidem*)¹⁷⁷

Ejemplos como este nos recuerdan que quien está hablando es el «Alonso Quijano, nutrido de buenas letras» al que se refería Chevalier y a quien no es arriesgado identificar con el propio Cervantes, que, como hace notar Moner, parece estarnos ofreciendo en boca de su

traducción, por otra parte la oscurecía, pues los lectores y los autores mismos tendían a dar más importancia que a las traducciones a las obras originales. Por lo demás, tampoco faltaban entonces quienes tuvieran en poco la traducción» (pág. 150). Esto podría explicar la postura, en cierto sentido ambigua, de Cervantes, como veremos pronto.

¹⁷⁵Michel Moner, «Cervantes y la traducción», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 2 (1990), págs. 513-524. La cita corresponde a la página 520.

¹⁷⁶En esta consideración, don Quijote (¿Cervantes?) parece no reconocer otra actividad que la desarrollada, por ejemplo, por la prestigiosa escuela de Traductores de Toledo, destinada a traducir del latín al romance. Sobre esta escuela, véanse las reflexiones de Américo Castro en *España en su historia. Cristianos, Moros y Judíos*, [1948] Barcelona, Crítica, 1984, especialmente páginas 267 y sigs. y 469 y sigs.

¹⁷⁷En el artículo citado (págs. 142-143), Valentín García Yebra, de la mano de Menéndez Pelayo, corrobora el juicio positivo de esta traducción de Jáuregui. Lo que puede interesarnos más adelante es que en esta traducción el poeta se tomó ciertas libertades, como la supresión de algunos versos del original. El hecho de que, a pesar de esto, Cervantes la alabe puede ayudarnos a neutralizar la presumible valoración negativa del entrometido traductor del texto de Cide Hamete Benengeli. Dejémoslo así por el momento, pues volveremos sobre ello cuando corresponda.

personaje un «esbozo de teoría de la traducción».178 Este «esbozo» se ampliará - complicándose, como es habitual en Cervantes- cuando nos ocupemos del ya mencionado traductor morisco.

Similar cordura manifiesta, en efecto, el hidalgo en su comentario al siguiente libro, *Luz del alma*, del que nos dice que «estos tales libros, aunque hay muchos deste género, son los que se deben imprimir, porque son muchos los pecadores que se usan, y son menester infinitas luces para tantos desalumbrados» (1028).

Esta llamada a la *claridad del espíritu*, superpuesta a las imaginaciones caballerescas, debe interpretarse como una muestra del paulatino regreso de «Alonso Quijano, el Bueno»179, quien, como hemos visto, está presente en don Quijote bastante antes del sueño que le hace recobrar la razón, ya en su lecho de muerte. Por otra parte, no es ocioso recordar que poco después de salir de la imprenta, nuestro caballero librará su última y definitiva batalla contra «El Caballero de la Blanca Luna», batalla cuyo funesto desenlace lo obligará a regresar a la aldea y al triste final que todos conocemos.

Un nuevo brote de la locura caballerisca encontramos en las palabras que dedica don Quijote (y ahora es *de nuevo él*) a la obra que narra las aventuras de su *alter ego* apócrifo:

Ya yo tengo noticia deste libro ... y en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos, por impertinente; pero su San Martín le llegará, como a cada puerco; que las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdaderas tanto lo son mejores cuanto son más verdaderas. (1029)

Estas importantísimas palabras nos conducen al aspecto que analizamos a continuación: el mecanismo mediante el cual la mirada crítica se dirige a la propia obra en curso y cómo la valoración de ésta se lleva a cabo mediante la confrontación con la apócrifa.

CERVANTES ANTE SU PROPIA FICCIÓN

Quizás el aspecto más fascinante del *Quijote*, al menos desde nuestra perspectiva actual, consiste en el hecho de extender su acción crítica no tanto a la ficción que lo rodea, según acabamos de ver, sino, principalmente, a su propia gestación como novela. Cervantes critica la ficción de su época mientras construye una nueva, el *Quijote*, pero lo realmente original (pues no es difícil que cualquier obra literaria contenga una propuesta teórica, explícita o encubierta) es que se muestra capaz, a la vez, de criticar su propia creación

178 Art. cit., pág. 520.

179 Vid. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, pág. 139.

mientras la elabora. El *campo de operaciones*, así pues, se amplía y el *Quijote* pasa a ocuparse también de los efectos que él mismo, concebido ya como libro publicado, produce dentro y fuera de sus cubiertas: *cubiertas afuera*, siendo Cervantes-autor quien se hace eco de las críticas recibidas por sus lectores empíricos; *cubiertas adentro*, siendo los diferentes *autores* (nos referimos a los narradores intradieгéticos) o los personajes-lectores quienes atacan o defienden la propia novela que les da vida. Lo interesante, repetimos, es que esta mirada bidireccional se produce *sin salir del Quijote*, convertido, así, en obra que es capaz de contener todos los aspectos que rodean a la creación: redacción, ordenación, autoexamen, aceptación o rechazo del público lector, efectos de la lectura, historia editorial, traducciones e, incluso, imitaciones, porque, como veremos, hasta el texto del falso Avellaneda pasa a formar parte de la obra de Cervantes, quien se apodera de ella hasta anularla en su propio terreno.

Decíamos en nuestras palabras iniciales que, en rigor, todos estos aspectos constituyen uno solo y que es bien difícil establecer límites epistemológicos a una obra que se complace en confundirlos. Teniendo esto presente, dediquémonos ahora, por el momento, sólo a los momentos más explícitos de autocrítica: aquellos en que el *Quijote*-novela publicada se juzga en el *Quijote*-novela en gestación (esto es, cómo la Primera Parte se analiza en la Segunda) y aquellos en que la publicación del apócrifo se convierte en un elemento de primer orden para esta operación. Queden para los siguientes apartados la importante *colaboración* de los narradores intradieгéticos -que veremos en el denominado «La novela haciéndose»- y los efectos que la publicación de los dos *Quijotes* produce en los propios personajes del *Quijote* -aspecto que trataremos en el apartado «La novela vivida».

Una actitud ante la creación como la que acabamos de ver nos informa, una vez más, de la solidez de un proyecto narrativo que de ninguna manera puede tildarse de inconsciente, pues, como recuerda Canavaggio:

esta conciencia creadora ... no puede ser pura espontaneidad; implica en todo rigor una labor reflexiva del novelista sobre su propia creación, paralela a esta y que, en último término, se confunde con aquella reflexión sobre las doctrinas literarias del tiempo encerrada en la preceptiva del *Quijote* 180.

Y al mismo tiempo nos revela una postura tremendamente inteligente porque, gracias a ella, «una y otra vez Cervantes tiene la precaución de desarmar a sus posibles críticos siendo él el primero en criticarse»¹⁸¹. Postura, pues, *defensiva*, pero también abierta, en la que el diálogo se bifurca dirigiéndose asimismo hacia una suerte de introversión crítica que inaugura lo que Carlos Fuentes define como

180 Art. cit., pág. 83.

181 Riley, *Teoría de la novela...*, pág. 55.

una nueva manera de leer el mundo: una crítica de la lectura que se proyecta desde las páginas del libro hacia el mundo exterior, pero también, y sobre todo, y por primera vez en la novela, una crítica de la creación narrativa contenida dentro de la obra misma: crítica de la creación dentro de la creación.¹⁸²

Vamos a estudiar esta autocrítica atendiendo en primer lugar a los textos *paralelos* a la novela misma -los «paratextos» de Genette-, espacios apropiados para este tipo de operación autocontemplativa y, en segundo término, a los juicios contenidos en ella, atendiendo especialmente a ciertos momentos de la Segunda Parte.

LOS PARATEXTOS

Este concepto ha sido acuñado por Genette para aludir a lo que para él supone el segundo tipo de transtextualidad,

constituido por la relación ... que en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende.¹⁸³

En las páginas siguientes estudiaremos tanto los dos prólogos redactados por Cervantes mismo como los encabezamientos que, con toda probabilidad, podemos atribuir al narrador intradieгético o «segundo autor». Estos deberían, en rigor, corresponder al apartado siguiente, donde estudiamos las respectivas *responsabilidades* autoriales, pero, por estar situados, aunque sólo en apariencia, *fuera* del texto mismo y por incluir importantes valoraciones de la obra, los analizamos ahora.

Dos prólogos: 1605 y 1615

El prólogo del *Quijote* de 1605 se inicia con la conocida imagen en la que Cervantes «se retrata en pleno ejercicio intelectual»¹⁸⁴: -y, estando ... suspenso, con el papel delante, la

¹⁸²*Op. cit.*, pág. 15.

¹⁸³*Palimpsestos*, citado, págs. 11-12.

¹⁸⁴Riley, *Teoría de la novela...*, pág. 54.

pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría... (13)-, lo que nuevamente nos recuerda las nociones de autoconsciencia y reflexión estética en las que venimos insistiendo continuamente, adelantándonos al calificativo de «ingenio lego» que habremos de encontrar más adelante.

Con este punto de partida, nada debe sorprendernos que en este prólogo se den cita importantes ideas de la obra a la que dan paso. Recordemos, además, que todo prólogo supone escritura *a posteriori*, de manera que no sólo presenta: también explica y justifica una aventura ya finalizada.

La ironía es el tono omnipresente en los paratextos cervantinos, como irónico es, por ende, el texto que anticipan. La primera ironía de un prólogo firmado por el autor empírico Miguel de Cervantes consiste, como todos sabemos, en el hecho de delegar toda presunta responsabilidad con respecto al texto prologado al *puntualizarnos*: «aunque parezco padre, soy padraastro de don Quijote» (12), actitud que le permite no sólo pulverizar el tópico de la *captatio benevolentiae*, sino elaborar toda una *opera aperta avant la letre*. En efecto, poca univocidad y menos ortodoxia puede esperarse de una obra en la que el autor se dirige al lector empírico en estos términos:

no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo 185 vieres ..., tienes ... tu libre albedrío como el más pintado ... y así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere...(12).

Resulta comprensible conceder esta libertad al lector si ya quien redacta el prólogo, aun habiendo deseado que su libro fuese «el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse» (11), confiesa haber conseguido tan sólo «una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina; sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro» (13).

El sentido antifrástico de estas palabras es evidente, máxime si tenemos en cuenta que en *El viaje del Parnaso* se autodefine como «raro inventor» (capítulo I, verso 222) y si recordamos su muy clara postura ante los excesos eruditos, como acabamos de ver al referirnos al personaje de *el primo*.

Por otra parte, resulta muy sugestivo el desdoblamiento que en este prólogo realiza Cervantes, transformando el monólogo en diálogo y haciendo de su amigo y consejero la *voz visible* de su conciencia crítica. Pronto veremos este recurso en Unamuno, que nos ofrece también dos *versiones* (la suya y la de su personaje Víctor Goti) de un mismo prólogo, y en Torrente Ballester, que divide su conciencia autocrítica en las posturas opuestas del narrador intradieгético y de su amiga (a su vez inventada por él mismo) Lénutchka.

185¿No se trataba de su hijastro? Vamos viendo, así, ya desde el prólogo, la constante y humorística entropía en que se desenvuelve el texto, principalmente cuando habla cualquiera de sus múltiples *autores*.

Otras ideas bien conocidas aparecen en este prólogo de 1605: la consideración del *Quijote* como «invektiva contra los libros de caballerías» y el propósito básicamente humorístico, aspectos sobre los que ya se ha dicho algo en las páginas anteriores. Por último, quisiéramos resaltar que, al final y como de pasada, Cervantes se vanagloria de la creación del personaje de Sancho Panza, sin duda una de las novedades esenciales sobre la que volveremos en seguida.

Entre 1605 y 1615 pasan muchas cosas: una de ellas, la publicación y éxito (pero también las críticas) de la Primera Parte del *Quijote*; otra, la aparición en 1614 de la obra apócrifa de Avellaneda. En el prólogo de 1615 la segunda circunstancia se impone a la primera, lo que decide la reacción, entre dolida y airada, de Cervantes-autor, pero también de Cervantes-ser humano ante los insultos recibidos y ante tan indigna apropiación de sus criaturas novelescas¹⁸⁶. Esta es la característica más llamativa de este prólogo, donde encontramos la más ardiente defensa de los *derechos de autor* y donde quien habla no es ya el «padrastró» del prólogo anterior, sino el padre, legítimo y único, de un hijo cuya autenticidad se opone firmemente a la bastardía del de Avellaneda. Muy lejos quedan ya las palabras de Ariosto «Forsi altro canterà con miglior plectro» (545) con que el propio Cervantes terminó su *Quijote* de 1605, y más lejos aún las nociones de *imitatio* e invención compartida que definieron gran parte de la poética renacentista. Sin embargo, la respuesta a Avellaneda que más nos interesa es la que se aloja en la novela misma, de modo que dejaremos este tema por ahora para retomarlo cuando corresponda.

Encabezamientos de los capítulos

La comicidad del *Quijote* empieza ya desde el índice. A ningún lector que se disponga a echar una ojeada previa a la novela podría, en efecto, pasarle inadvertida la novedad de esos epígrafes que ironizan sobre las aventuras que presentan o que, convirtiéndose tan sólo en compendios de sí mismos, renuncian al carácter informativo convencionalmente atribuido a estos resúmenes de las aventuras por venir. Y muy especialmente el lector de la época de Cervantes, acostumbrado a epígrafes «objetivos» tipo *Amadís de Gaula*¹⁸⁷, no podía menos

¹⁸⁶En «Los prólogos al *Quijote*», ya citado, Américo Castro insiste nuevamente en la autoconsciencia del proyecto narrativo cervantino, evidente ya en el prólogo de 1605 e innegable en el de 1615, precisamente gracias a la autoproclama como creador absoluto de sus personajes.

¹⁸⁷Rodríguez de Montalvo es, desde luego, absolutamente explícito, incluso prolijo, en sus encabezamientos. Veamos sólo un ejemplo de cada uno de los Libros en que se divide el *Amadís*: Libro I, capítulo XXXVII: «De cómo vino la nueva a la reina de que era preso el rey Lisuarte, y de cómo Barsinán essecutaba su traición, queriendo ser rey, y al fin fue perdido, y el rey restituido en su reino» (tomo I, pág. 435), Libro II, capítulo LII: «De cómo la donzella de Denamarcha fue en busca de Amadís, y a caso de ventura, después de mucho trabajo, aportó en la Peña Pobre, donde estava Amadís, que se llama Beltenebros, y de cómo se vinieron a ver con la señora Oriana» (tomo I, 577), Libro III, cap. LXVI: «Cómo el rey Cildadán y don Galaor yendo su camino para la corte del rey Lisuarte encontraron una dueña que traía un feroso donzel acompañado a doze caballeros, y

que sorprenderse ante tan singulares encabezamientos y, por lo tanto, carcajearse ante un efecto paródico perfectamente conseguido incluso antes de iniciarse la lectura de las hazañas del anticaballero.

Podemos hablar, así, de dos tipos básicos de encabezamiento: el que vierte distintas opiniones bien sobre los personajes, bien sobre la aventura misma, bien sobre el modo de contar o la necesidad de la escritura, y un segundo tipo, de carácter *intransitivo* que sólo nos revela la propuesta humorística que en sí mismo encierra. Hagamos un breve repaso.

Empezando por el primer tipo, que podríamos denominar *encabezamiento crítico*, destacan, en primer lugar, aquellos en los que (disfrazado o no en el «segundo autor») Cervantes no puede menos que regocijarse ante la originalidad de las aventuras por él inventadas. Para evitar que esta relación resulte demasiado extensa, nos limitaremos a marcar en cursiva las palabras que nos interesan. En la Primera Parte tenemos (los números corresponden al capítulo): III, la «*graciosa* manera que tuvo don Quijote en armarse caballero», VI: «*donoso* y grande escrutinio», VII: «espantable y *jamás imaginada* aventura de los molinos de viento, con otros sucesos de felice recordación», IX: «*estupenda* batalla que el gallardo vizcaíno y el valiente manchego tuvieron», XX: «de la *jamás vista ni oída* aventura...», XXIII: «*una de las más raras* aventuras que en esta verdadera historia se cuentan», XXV: «que trata de las *estrañas* cosas que en Sierra Morena sucedieron al valiente caballero de la Mancha ... », XXVIII: «De cómo salieron con su intención el cura y el barbero, con otras cosas *dignas de que se cuenten* en esta *grande* historia», XXVII: «que trata de la *nueva y agradable* aventura que al cura y al barbero sucedió en la misma sierra», XXIX: «que trata del *gracioso* artificio y orden que se tuvo en sacar a nuestro enamorado caballero de la asperísima penitencia en que se había puesto», XXXI: «de los *sabrosos* razonamientos que pasaron entre don Quijote y Sancho Panza ... », XXXVI: «que trata de la *brava y descomunal* batalla que don Quijote tuvo con unos cueros de vino tinto, con otros *raros* sucesos que en la venta le sucedieron», XXXVII: «la historia de la *famosa* princesa Micomicona, con otras *graciosas* aventuras», XXXVIII: «que trata del *curioso* discurso que don Quijote hizo de las armas y las letras», XLIII: «la *agradable* historia del mozo de mulas, con otros *estraños* acaecimientos ... », XLIV, «los *inauditos* sucesos de la venta», XLVI: «De la *notable* aventura de los cuadrilleros, y la gran ferocidad de nuestro *buen caballero* don Quijote», XLVII: «Del *estraño* modo con que fue encantado don Quijote de la Mancha, con otros *famosos* sucesos»; XLVIII: «Donde prosigue el canónigo la materia de los libros de caballerías, con otras cosas *dignas de su ingenio*», XLIX: «Donde se trata del *discreto* coloquio que Sancho Panza tuvo con su señor don Quijote», L: «De las *discretas*

fueles rogado por la dueña que suplicasen al rey que lo armase caballero. Lo cual fue hecho, y después por el mismo rey conoció ser su hijo» (tomo II, 44), Libro IV, LXXVIII, «De cómo el cavallero de la Verde Espada, que después llamaron el Cavallero Griego, y don Bruneo de Buenamar y Angriote de Estravaus se vinieron juntos por el mar acompañando a aquella muy hermosa Grasinda, que venía a la corte del Rey Lisuarte, el cual estaba delibrado de enviar a su hija Oriana al emperador de Roma por muger. Y de las cosas que pasaron declarando su demanda» (II, 241). Todas las citas corresponden a la edición de Avalle-Arce ya mencionada.

altercaciones que don Quijote y el canónigo tuvieron ... », LII: «la *rara* aventura de los deceplinantes».

Otros encabezamientos irónicos son los que se adelantan a la posteridad, vaticinando la celebridad de las aventuras que presentan, hecho este llamativo si consideramos que nos encontramos aún en el *Quijote* de 1605¹⁸⁸: tal es el caso del capítulo XLVII, ya mencionado, y del XIX: «de las *discretas* razones que Sancho pasaba con su amo ... con otros acontecimientos *famosos*». Por otra parte, son destacables los epígrafes que se refieren a la pertinencia, incluso necesidad, del texto en su condición de transmisor de hechos insoslayables; XVIII: «donde se cuentan las razones que pasó Sancho con su señor don Quijote, con otras aventuras *dignas de ser contadas*», XLII: «que trata de lo que más sucedió en la venta y de otras muchas cosas *dignas de saberse*». Por último, en esta Primera Parte, llama la atención el encabezamiento del capítulo XLV, que hace referencia a una de las ideas básicas de la novela: «donde se acaba de averiguar la duda del yelmo de Mambrino y de la albarda y otras aventuras sucedidas, *con toda verdad*¹⁸⁹».

Ya en la Segunda Parte, el tono irónico y jactancioso se acentúa: II: «Que trata de la *notable* pendencia que Sancho Panza tuvo con la sobrina y ama de don Quijote, con otros sujetos *graciosos*», IV: «Donde Sancho Panza satisface al bachiller Sansón Carrasco de sus dudas y preguntas, con otros sucesos *dignos de saberse y de contarse*», V: «De la *discreta y graciosa* plática que pasó entre Sancho Panza y su mujer Teresa Panza, y otros sucesos *dignos de felice recordación*», XI: «De la *estraña* aventura que le sucedió al *valeroso* don Quijote con el carro, o carreta, de Las Cortes de la Muerte», XII: «De la *estraña* aventura que le sucedió al *valeroso* don Quijote con el bravo Caballero de los Espejos», XIII: «Donde se prosigue la aventura del Caballero del Bosque, con el *discreto, nuevo y suave* coloquio que pasó entre los dos escuderos», XVII: «De donde se declaró el último punto y extremo adonde llegó y pudo llegar el *inaudito* ánimo de don Quijote, con la *felizmente acabada* aventura de los leones», XVIII: «De lo que sucedió a don Quijote en el castillo o casa del Caballero del Verde Gabán, con otras cosas *extravagantes*», XIX: «Donde se cuenta la aventura del pastor enamorado, con otros *en verdad graciosos* sucesos», XXI: «Donde se prosiguen las bodas de Camacho, con otros *gustosos* sucesos», XII: «Donde se da cuenta [de] la *grande* aventura de la cueva de Montesinos, que está en el corazón de la Mancha, a quien dio felice cima el *valeroso* don Quijote de la Mancha», XXV: «Donde se apunta la aventura del rebuzno y la *graciosa* del titerero, con las *memorables* adivinanzas del mono adivino», XXVI: «Donde se prosigue la *graciosa* aventura del titerero, con otras cosas *en verdad harto buenas*», XXIX:

188 Las alusiones al éxito de la novela son, como sabemos, un elemento esencial en el *Quijote* de 1615, que se nutre precisamente de él, pero curioso en el de 1605, que no ha sido publicado cuando se escriben los citados augurios. Cervantes, juega, pues, desde muy temprano, con las supuestas reacciones de los destinatarios - internos o externos- de su propio texto en gestación. Volveremos sobre todo esto.

189 Como veremos en su momento, la repetida alusión al concepto de «verdad» en los paratextos no hace sino apuntalar el tratamiento irónico al que se lo somete en toda la novela. Lo importante aquí es que, naturalmente, la rotundidad del paratexto se ve inmediatamente invalidada nada más empezar a leer el capítulo en cuestión, donde «verdadero» es, sencillamente, un término inoperante.

«De la *famosa* aventura del barco encantado», XXXIII: «De la *sabrosa* plática que la duquesa y sus doncellas pasaron con Sancho Panza, *digna de que se lea y de que se note*», XXXIV: «Que cuenta de la noticia que se tuvo de cómo se había de desencantar la sin par Dulcinea del Toboso, *que es una de las aventuras más famosas deste libro*», XXXV: «Donde se prosigue la noticia que tuvo don Quijote del desencanto de Dulcinea, con otros *admirables* sucesos», XXXVI: «Donde se cuenta la *estraña y jamás imaginada* aventura de la dueña Dolorida ... », XXXVII: «Donde se prosigue la *famosa* aventura de la dueña Dolorida», XXXIX: «Donde la Trifaldi prosigue su *estupenda y memorable* historia», XLII: «De los consejos que dio don Quijote a Sancho Panza antes que fuese a gobernar la ínsula, con otras cosas *bien consideradas*», XLIV: «Cómo Sancho Panza fue llevado al gobierno, y de la *estraña* aventura que en el castillo sucedió a don Quijote», XLVIII: «De lo que le sucedió a don Quijote con doña Rodríguez, la dueña de la duquesa, con otros acontecimientos *dignos de escritura y de memoria eterna*», LI: «Del progreso del gobierno de Sancho Panza, con otros sucesos *tales como buenos*», LVI: «De la *descomunal y nunca vista* batalla que pasó entre don Quijote de la Mancha y el lacayo Tosilos ... », LVII: «Que trata de cómo don Quijote se despidió del duque, y de lo que le sucedió con la *discreta y desenvuelta* Altisidora ... », LXIII: «De ... la *nueva* aventura de la hermosa morisca», LXIV: «Que trata de la aventura *que más pesadumbre dio a don Quijote* de cuantas hasta entonces le habían sucedido», LXVII: «De la resolución que tomó don Quijote de hacerse pastor y seguir la vida del campo, en tanto que se pasaba el año de su promesa, con otros sucesos *en verdad gustosos y buenos*», LXIX «Del *más raro y más nuevo* suceso que en todo el discurso desta *grande* historia avino a don Quijote», LXXIII: «De los agujeros que tuvo don Quijote al entrar de su aldea, con otros sucesos *que adornan y acreditan esta grande* historia».

Nos referíamos anteriormente también a un segundo tipo de encabezamiento que denominábamos *intransitivo* por su carácter estrictamente autorreferencial o por encerrar una paradoja tal que oscurece su propio mensaje. No es extraño que lo encontremos en la Segunda Parte, donde la audacia humorística y las alusiones a la propia historia se multiplican. Veámoslos (dado que el carácter irónico está en todo el paratexto, no marcamos ningún término en especial): VI: «De lo que le pasó a Don Quijote con su sobrina y con su ama, y es uno de los importantes capítulos de toda la historia», IX: «Donde se cuenta lo que en él se verá», X, «Donde se cuenta la industria que Sancho tuvo para encantar a la señora Dulcinea, y de otros sucesos tan ridículos como verdaderos», XXIII: «De las admirables cosas que el estremado don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa», XXIV: «Donde se cuentan mil zarandajas tan impertinentes como necesarias al verdadero entendimiento desta grande historia», XXVIII: «De cosas que dice Benengeli que las sabrá quien le leyere, si las lee con atención», XXXI: «Que trata de muchas y grandes cosas», XL «De cosas que atañen y toca[n] a esta aventura y a esta memorable historia», LIV: «Que trata

de cosas tocantes a esta historia, y no a otra alguna», LV: «De cosas sucedidas a Sancho en el camino, y otras que no hay más que ver», LVIII: «Que trata de cómo menudearon sobre don Quijote aventuras tantas, que no se daban vagar unas a otras», LIX: «Donde se cuenta del extraordinario suceso, que se puede tener por aventura, que le sucedió a don Quijote», LXI: «De lo que le sucedió a don Quijote en la entrada de Barcelona, con otras que tienen más de lo verdadero que de lo discreto», LXII: «Que trata de la aventura de la cabeza encantada, con otras niñerías que no pueden dejar de contarse», LXVI: «Que trata de lo que verá el que lo leyere, o lo oirá el que lo escuchare leer», LXX: «Que sigue al de sesenta y nueve, y trata de cosas no escusadas para la claridad desta historia».

En estos divertidísimos paratextos, Cervantes nos está dando toda una lección de cómo concibe su *nuevo* género, ofreciéndonos en cada uno de ellos una imagen reducida de su novela: en efecto, si la redacción del *Quijote* es el tema mismo del *Quijote*, ¿por qué no habría de suceder lo propio con los paratextos? Las estructuras especulares funcionan, entonces, en todos los niveles del texto para iluminar el tipo de escritura que nuestro autor propone. Puede que los encabezamientos, tal y como están redactados, nos informen poco sobre las aventuras de don Quijote, pero, por contra y *precisamente* por eso, nos lo están diciendo todo sobre las intenciones de Cervantes como inventor de la novela irónica.

LA NOVELA-ESPEJO: EL «QUIJOTE» LEYÉNDOSE

Pero, aun siendo tremendamente originales los aspectos recientemente señalados, lo que sin duda constituye el rasgo más novedoso del *Quijote* es, como todos sabemos, el hecho de convertir a la Primera Parte en elemento esencial de la Segunda, audacia narrativa que sirve a Cervantes para un doble propósito: por un lado, le permite realizar, jugando, su ejercicio de autocritica y, por otro, en la medida en que la pone en boca de sus propios personajes, le sirve para intensificar la ficcionalidad consciente de éstos, que se reconocen, ahora más que nunca, como criaturas literarias.

Una vez más será Riley quien apadrine nuestras reflexiones:

El hecho histórico de la fama de la primera parte de la novela queda introducido en la ficción de la siguiente, y al hacer esto Cervantes elimina la frontera que separa el mundo interior de la obra artística del mundo viviente exterior. Por último, sin mencionarlo nunca directamente, esboza un contraste entre el libro que Don Quijote imagina se está escribiendo sobre él y el que realmente se ha escrito, y ello constituye la ironía suprema -y la comedia y la tragedia- de la obra de Cervantes.¹⁹⁰

El profesor inglés introduce en estas palabras otra idea sumamente interesante: el *Quijote* de 1605 es una obra literaria, pero también un «hecho histórico»¹⁹¹: en ese año se ha

¹⁹⁰Teoría de la novela..., págs. 312-313.

¹⁹¹Vicente Llorens incluye a la propia Primera Parte entre los hechos históricos que conviven con los literarios en su trabajo «Historia y ficción en el *Quijote*», recogido en el manual de Haley, págs. 253-265.

publicado, *de verdad*, un libro que tiene, como hemos apuntado anteriormente, dos tipos de lectores: los *intradiegéticos* (Sansón Carrasco, los mismos don Quijote y Sancho, los duques...) y los *empíricos* (entre ellos Lope de Vega, Avellaneda y todos nosotros), de manera que, al incluir esa Primera Parte en la Segunda, Cervantes consigue un doble efecto: el de catapultar a los personajes al «mundo exterior»¹⁹² y, lo que es más *grave*, el de zambullirnos a todos nosotros en el interior de la novela. Si somos tan lectores de la novela como sus propios personajes, ¿no será que también nosotros...? Pero dejemos que sea Borges quien, con sus conocidas «magias parciales», nos introduzca en estas cuestiones cuando nos ocupemos de «La novela vivida».

Detengámonos de momento exclusivamente en la autocrítica cervantina, dejando para después el efecto que en los personajes (e incluso en los lectores más *quijotizados*) ejerce el hecho de ser ellos quienes se encargan de realizarla. Olvidemos, pues, por ahora los distintos niveles de ficción y pensemos simplemente en un autor omnipotente que maneja todos los hilos de su creación y la somete a su propia mirada crítica y veremos cómo la solidez -y, por tanto, autoconsciencia- de su proyecto narrativo aparece iluminada con luz aún más intensa. Lucien Dällenbach insiste, en efecto, en la autoalabanza implícita en este juego:

tal autoinculpación retrospectiva sirve también a la mayor gloria de la realización presente: dejando en manos de sus dos héroes la tarea de restablecer la verdad en todos sus detalles, el autor está sugiriendo que la segunda parte de su obra se sitúa por encima de la primera, ya famosa, y que, rivalizando consigo misma, ha conseguido vencerse.¹⁹³

Semejante empresa consigue que la intertextualidad a la que nos hemos referido en páginas anteriores se convierta ahora en *intratextualidad*:

si el texto se autocomenta -nos dice Lelia Madrid-, ya sea a través de los personajes y de los narradores, quiere decir que genera un movimiento de intertextualidad consigo mismo (además de la intertextualidad creada por la parodia). Si el texto se hace diferente en los distintos niveles y ejercicios de lectura/escritura que propone y acumula versión sobre versión, significa que la letra está comentando a la letra, que el signo vuelve al signo. [...] El texto se hace auto-referencial¹⁹⁴.

La Primera parte juzgada en la Segunda

¹⁹²Lucien Dällenbach: «la ficcionalidad, afirmada desde el principio, convierte en escándalo narrativo el hecho de que los protagonistas, como escapados del primer libro, pretendan, en el segundo -tributario de la misma fuente-, alzarse en jueces del primero; este medio privilegiado de jugar con la ilusión, esta intrusión de lectores ficticios en la esfera donde sólo la ficción puede leerse es precisamente lo que permite que los personajes intenten salirse del mundo que les es propio»; *op. cit.*, pág. 109.

¹⁹³*Op. cit.*, págs. 106-7.

¹⁹⁴*Op. cit.*, pág. 49.

Antes de introducirnos en la operación autocrítica puesta en boca de los distintos narradores intradiegticos, comentaremos los dos capítulos en que la autorreferencialidad es más evidente: se trata del segundo y el tercero de esta Segunda Parte, que relatan el momento en que Sansón Carrasco hace conocer a nuestros héroes la existencia del libro de Cide Hamete Benengeli. Tres son los elementos que, aprovechando la publicación *real* de la Primera Parte y sus consecuencias editoriales y críticas, se dan cita en estos capítulos: el famoso descuido del robo del rucio, la pertinencia o no de las historias intercaladas y algunos datos concretos, irónicos o no, sobre la impresión y traducción del libro. Dejaremos para el epígrafe «La novela vivida» el estudio de los aspectos que atañen a la perspectiva de los personajes como criaturas literarias autoconscientes.

Al referir la recepción del libro de Cide Hamete, Sansón Carrasco pone una vez más el acento en el perspectivismo, recordando que «hay diferentes opiniones, como hay diferentes gustos» (II, 3, 582): entre las favorables, están las de quienes disfrutaban con la comicidad de ciertos lances cuya escritura agrada bien poco a nuestro aristotélico caballero (volveremos sobre ello) y entre las negativas, las de aquellos lectores frustrados ante algunas «lagunas» de la historia:

algunos han puesto falta y dolo en la memoria del autor, pues se le olvida de contar quién fue el ladrón que hurtó el rucio a Sancho, que allí no se declara y sólo se infiere de lo escrito que se le hurtaron, y de allí a poco le vemos a caballo sobre el mismo jumento, sin haber parecido. También dicen que se le olvidó poner lo que Sancho hizo de aquellos cien escudos que halló en la maleta de Sierra Morena, que nunca más los nombra, y hay muchos que desean saber qué hizo dellos, o en qué los gastó, que es uno de los puntos sustanciales que faltan en la obra. (II, 3, 587)

La respuesta de Sancho debe esperar al capítulo siguiente, con lo que Cervantes consigue aplicar al discurso mismo la técnica del suspense: si Rodríguez de Montalvo utilizaba el «entrelazado» para mantener el interés del lector y hacerlo pasar de un capítulo a otro y conocer así el final de las aventuras de Amadís, nuestro autor hace lo propio no sólo con los sucesos de su personaje, sino -y he aquí cuando empezamos a hablar de metaficción- con el relato mismo, concebido como tal. La redacción del *Quijote* se convierte, así, en parte esencial del argumento del *Quijote*, de tal forma que el lector no se conforma con saber qué aconteció a los personajes: desea, además, saber ciertos detalles de la conversión de esos mismos acontecimientos en libro. Lo curioso es que tantas expectativas aparecen defraudadas en una rápida respuesta en la que Sancho (esto es, Cervantes) se limita a salir del paso: «a eso [a lo del robo del rucio] no sé qué responder, sino que el historiador se engañó, o ya sería descuido del impresor» (4, 589).

No creemos que sea este el lugar de reproducir la polémica cuestión de los pasajes correspondientes a la pérdida y hallazgo del rucio, puntualmente analizada por Martín de

Riquer¹⁹⁵ y que, con razón o sin ella, Cervantes no deja de achacar al impresor. En II, 27, vuelve, en efecto, con el mismo argumento:

Este Ginés de Pasamonte ... fue el que hurtó a Sancho Panza el rucio; que por no haberse puesto el cómo ni el cuándo en la primera parte, por culpa de los impresores, ha dado en qué entender a muchos, que atribuían a poca memoria del autor la falta de emprenta. (764)

Lo evidente es que aquí un autor consciente de un error importante de su obra se hace eco de él al comentarla: lo original reside, como hemos visto, en el *quién* y en el *dónde* de estos comentarios. Detengámonos en quiénes hablan.

Como tantas veces sucede en nuestra novela, a Cervantes le vienen distintos *incidentes* exteriores como anillo al dedo para apuntalar su propia ficción: no hablamos sólo de las posibilidades que le brindó el lance de Avellaneda, que veremos enseguida, sino el mismo hecho de que sea Sancho el personaje relacionado con uno de los momentos álgidos de la autocrítica. Recordemos que justo al final del Prólogo a la Primera Parte, el autor nos recuerda que la verdadera novedad de su novela consiste precisamente en el compañero del héroe:

Yo no quiero encarecerte el servicio que te hago en darte conocer tan noble y tan honrado caballero; pero quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero, en quien, a mi parecer, te doy cifradas todas las gracias escuderiles que en la caterva de los libros vanos de caballerías están esparcidas (19),

en irónico contraste con este mismo capítulo 3, donde don Quijote dice que «nunca hazañas de escuderos se escribieron» (580).

Así las cosas, resulta enormemente significativo que «uno de los puntos sustanciales» de la obra sea algo tan aparentemente nimio como la circunstancial desaparición ¡del burro del escudero!¹⁹⁶ Estamos, desde luego, ante una «antinovela» (en el sentido que le atribuye Genette) que pone el acento en los aspectos cotidianos y nos habla por tanto de una nueva forma de relatar, y desde luego, ante un omnipresente humorismo que ilumina o *sobreilumina* a su antojo distintos pasajes para intensificar tanto la autorreferencialidad como la parodia. ¿Qué sabemos, en efecto, del escudero de Amadís? ¿Se nos menciona alguna vez a su burro? Recordemos otra vez que Cervantes inaugura este desplazamiento hacia personajes inusitados ya en los sonetos laudatorios del *Quijote* de 1605, poniendo uno de ellos precisamente en boca de Babieca y el propio Rocinante-, quienes acaban concluyendo nada más y nada menos que «... el amo y escudero o mayordomo / son tan rocines como Rocinante» (29).¹⁹⁷

¹⁹⁵Véanse I, 23, nota 1, págs. 230-232; I, 25, nota 18, pág. 257 y I, 30, nota 17, pág. 327.

¹⁹⁶Recordemos que Augustin Redondo se ocupa de la función del burro como «complemento» indispensable de la figura de «el gordo» que encarna Sancho Panza, destinado a aportar a la novela el elemento humorístico y desmifitador inherente al universo carnavalesco. Véase, por ejemplo, su artículo «La tradición carnavalesca en el *Quijote*», citado, especialmente la página 158. La importancia concedida a este animal en el fragmento que ahora nos ocupa sirve para apuntalar esta dimensión.

¹⁹⁷Por cierto, hablando de literatura *hípica*, resulta muy llamativa la obra de Miguel Buñuel *Rocinante de la*

Lástima que no se le haya concedido al propio rucio la oportunidad de explicarnos él mismo qué fue lo que *realmente* le sucedió...¹⁹⁸ Tendremos que agradecer (¿nosotros o el mismísimo Cervantes?) a Gabriel García Márquez la molestia de haber puesto las cosas en su sitio en su texto «La libranza del pollino», donde recoge y ordena todos los fragmentos correspondientes al rucio y los convierte en una *historia* coherente¹⁹⁹. Esto sin olvidar, claro está, la versión del propio Ginés que nos ofrece Diego San José, de la que ya hemos hablado y que difiere notablemente de la de Cide Hamete:

Dícenme que en dicho libro que trata de las aventuras dese famoso don Quijote, cuéntase aquesta como acaecida en la mesma noche que siguió a la mañana en que nos pusiera en libertad a los que mal de nuestro grado íbamos a remar en las galeras del rey, pero no fue sino más de ocho días después, que todos anduvimos escondidos en aquellos lugares por huir de la Santa Hermandad. Sin duda aquel sabio arábigo Cide Hamete Benengeli, que dicen que escribió tal historia, la oyó mal o padeció error de fechas al escribirla; mas ello no es cosa que merme un punto la justa fama de aquella obra ni quite verdad a estos mal pergeñados renglones de mi vida.²⁰⁰

Volviendo, en fin, a nuestra obra y a la versión de Sancho que recoge Cide Hamete, nos interesa ahora ver cómo el hecho de que sea un personaje -o incluso el narrador²⁰¹- quien haga referencia a la fortuna editorial del libro no es sino una muestra palpable de esa «nostalgia de lo exterior tan característica de los héroes del *Quijote*» de la que nos habla Dällenbach²⁰² para concluir que:

Mancha (Madrid, Editora Nacional, 1963) que, aunque destinada a un público infantil y de tono, por tanto, ingenuo y desenfadado, contiene una interesante reescritura del texto cervantino desde el punto de vista de Rocinante y Rucio. Lo interesante es que el primero, igualmente enloquecido por las lecturas (su *modelo libresco* es el *Amadís de Unicornia*), vive las mismas aventuras que su amo: se enamora de Blanca del Toboso, es armado «caballo andante», padece un escrutinio, emprende batallas contra molinos de viento y cueros de vino, viaja en Clavileño, desciende a Montesinos, etc., etc. Curiosamente, el capítulo XIII se ocupa «De cómo Rocinante conoció a Maese Perico y de la aventura que tuvo con su retablo», donde el caballo, igual que don Quijote, destroza el teatrillo pero no se aprovecha el dato del robo del rucio a la hora de rescatar este personaje cervantino. En todo caso, se trata de una simpática recreación que finaliza con el encuentro de don Quijote, Sancho Panza, Rocinante y el Rucio, convertidos los cuatro en un solo *espíritu andante* y «decididos a remediar los males que aquejan al mundo, prestos a recibir todos los golpes y con el propósito firme de no regresar nunca jamás a un lugar de la Mancha cuyo nombre no hace falta recordar» (pág. 154).

¹⁹⁸¿Se encontraría la relación de estos hechos en esa Tercera Parte del *Quijote* que dice estar escribiendo «El burro zancón» de un *Capricho* de Ramón Gómez de la Serna? Leamos su simpática, y siempre iconoclasta, conclusión: «Sospecho que aquella Tercera Parte del *Quijote* debía estar bien de realidad, además de escrita en el mejor y más puro de los castellanos, en el castellano del rebuzno, que es el más denso y sesudo». Ramón Gómez de la Serna, «El burro zancón», *Caprichos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, pág. 191.

¹⁹⁹Gabriel García Márquez, «La libranza del pollino», en Julio Ortega (ed.), *La Cervantiada*, citada, págs. 259-261. En más de una ocasión habremos de volver sobre este sabrosísimo manual de conjunto en el que distintos autores contemporáneos franquean las numerosas puertas que Cervantes deja abiertas y hacen de la obra del maestro punto de partida para la creación de sus propios y encantadores textos.

²⁰⁰Ginés de Pasamonte..., citado, págs. 161-162.

²⁰¹Esta cuestión corresponde al apartado siguiente, pero planteemos simplemente la paradoja que encierra: si la referencia al descuido del impresor corresponde a Cide Hamete Benengeli, *responsable principal* de la *historia* de don Quijote, ¿cómo puede saber, *desde la diégesis* lo que sucede *después*, una vez publicada la historia? ¿Escribió Cide Hamete *uno* o *dos* libros? Si uno solo, ¿cómo puede conocer las vicisitudes editoriales de su bipartición? Si dos, ¿por qué el «segundo autor» no nos relata las circunstancias de la aparición de un segundo manuscrito?

²⁰²*Op. cit.*, pág. 109.

nos hallamos, pues, dentro del círculo de un libro que se adelanta a su futuro, dando mentís a su propia existencia so pretexto de no ser tal libro, sino realidad.

[...]

... lo que con mayor frecuencia suele tomarse del *Quijote* [...] es el principio de recurrencia por el cual el libro puede incluirse en su propio proyecto o anamnesis.²⁰³

Semejante paradoja temporal -la obra se nos muestra a la vez en *gerundio* (haciéndose) y en un *futuro* que es ya *pretérito* (publicada)- se observa también en la cuestión de la pertinencia o no de la novela *El curioso impertinente*, historia intercalada ante la que protestan tanto los lectores -intra y extradieгéticos- como los mismos protagonistas:

Una de las tachas que ponen a la tal historia -dijo el bachiller- es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*, no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote.

-Yo apostaré -replicó Sancho- que ha mezclado el hi de perro berzas con capachos.

-Ahora digo -dijo don Quijote- que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tienta y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba, respondió: «Lo que saliere». Tal vez pintaba un gallo, de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: «Este es gallo». Y así debe de ser mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla.

-Eso no -respondió Sansón-; porque es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen «Allí va Rocinante». [...]

-... no sé yo qué le movió al autor a valerse de novelas y cuentos ajenos, habiendo tanto que escribir en los míos ...

En esta larga cita que nos muestra a *un personaje al encuentro de su autor* se inicia lo que constituye, como veremos, el eje básico de la novela de Cervantes, cifrado precisamente en la dialéctica entre don Quijote y Cide Hamete Benengeli: en el fragmento que hemos leído, en efecto, hemos observado cómo el personaje, pugnando por un protagonismo que se disputa incluso con Sancho, reprocha a su autor las digresiones que lo apartan de su propia historia. Haciendo esto, no sólo defiende y reclama su señorío literario: está actuando como portavoz de distintos lectores que, entusiasmados con las aventuras de los dos protagonistas, leyeron quizás con fastidio esa otra historia que, a diferencia de las otras intercaladas en la Primera Parte, no tiene ninguna -al menos, en apariencia- relación con la principal²⁰⁴. Al condenar esta intromisión, Sancho ataca la falta de unidad y don Quijote la ausencia de una intención estética premeditada y transparente, aspectos ambos que resultaban cruciales en la defensa de la novela ideal que vimos en el canónigo. El «sistema Orbaneja» que con tanta desilusión comprueba don Quijote tiene que ver, por el contrario, con el tipo de novela

²⁰³*Op. cit.*, pág. 111.

²⁰⁴Es bien conocida la postura de Wardropper en defensa de esta novela intercalada en su trabajo «The Pertinence of *El Curioso Impertinente*», *Papers of Modern Language Association*, vol. LXXII, nº 4, 1º parte (septiembre de 1957), págs. 587-600. Como veremos en su momento, Miguel de Unamuno la considera totalmente «impertinente» porque lo distrae de la contemplación de su héroe. Por el contrario, Wardropper sostiene que sólo disfrutando del «artificio» de la novela intercalada se consigue saborear, e incluso interpretar correctamente, la «verdadera historia» del caballero, pág. 600.

«vivípara», espontánea, de la que nos hablará pronto Miguel de Unamuno. Por último, la «necesidad de comentario» que vaticina don Quijote no es sino otra prospección irónica por parte de Cervantes pero que la posteridad se ha encargado, según hemos apuntado ya, de confirmar y magnificar.

Demos la palabra ahora a Cide Hamete Benengeli, quien debe defenderse ante tantos ataques. Debemos tener bien presente la siguiente cita, pues cobrará una importancia capital cuando, en el próximo apartado, nos detengamos en la figura del historiador arábigo:

Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que, por huir deste inconveniente, había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del Curioso impertinente y la del Capitán cautivo, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas, o con prisa, o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto cuando, por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz. Y así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece; y aun éstos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y, pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir. (II, 44, 876-877)

Dejando aparte las cuestiones que esta larga digresión implica²⁰⁵ y la oscilación que observamos en Cide Hamete entre la búsqueda de verdad propia del historiador y el afán de lucimiento estético más acorde con la función del novelista (temas todos que, como venimos diciendo, nos vemos obligados a dejar «en suspenso» hasta el próximo apartado), nos interesa ahora olvidar un poco esa «ilusión de realidad» con que contemplamos al historiador fingido y centrarnos en la reacción de Cervantes autor ante una de las críticas principales a la Primera Parte de su obra. *La novela del Curioso impertinente* puede ser -de hecho lo es- una digresión (y ya vimos cómo en *El coloquio de los perros* se nos prevenía de los peligros de la «novela-pulpo»); sin embargo, esto no la invalida ni como texto autónomo, por su intrínsecos valores estéticos («la gala y artificio que en sí encierra»), ni como parte de una obra en la que se sitúa nada más y nada menos que para intensificar la *realidad* de los personajes, que, al situarse *fuera* de ese relato que pueden escuchar y juzgar, se nos antojan *un poco menos ficticios* que Anselmo y Lotario. Este «modo de queja que tuvo el moro de sí mismo» lo es, en el fondo, del propio Cervantes, quien, en última instancia está ironizando sobre las críticas recibidas y

205 ¿Quiénes dicen que este párrafo «no le tradujo su intérprete»? Si es así, ¿cómo pudo conocerlo el «segundo autor»? ¿Maneja acaso más de una fuente? ¿Cómo pudo Cide Hamete conocer, según nos preguntábamos también antes, las reacciones ante la Primera Parte? ¿Fue, entonces, él mismo quien dividió el *Quijote* en dos? ... Volveremos sobre todos estos interrogantes y muchos otros.

aprovechando una vez más para jugar con sus lectores y demostrarles no sólo el dominio sobre su creación, sino la jactancia del demiurgo que se vanagloria de sus propios hallazgos, realizados o potenciales. Cervantes nos hace saber en estos momentos que le debemos no sólo lo que ha escrito: también somos acreedores de lo que *no* ha escrito. Sus continuadores, que pueden así emprender los caminos que él no tomó, lo han demostrado. Lástima que uno de ellos haya sido Avellaneda, aunque hasta esto mismo supo aprovecharlo Cervantes para su propia glorificación.

Dos «Quijotes»: el «verdadero» y el apócrifo

Efectivamente, la aparición de la continuación de Avellaneda, aparte de otras importantísimas repercusiones que veremos en su momento, supone un elemento esencial en esta operación autocrítica de la que venimos hablando.

La primera mención del apócrifo tiene lugar en el capítulo 59 de la Segunda Parte, lo que permite pensar que fue ese el momento en el que Cervantes, al tiempo que redactaba su Segunda Parte, tuvo noticias de su publicación. Este suceso que, como se nos dice en el paratexto, «se puede tener por aventura» trae consigo un interesantísimo cambio de rumbo señalado por Dällenbach en estos términos: «desaparece la autocrítica en beneficio de la crítica: a partir de LIX de la segunda parte, la primera no despierta sino alabanzas; tan pronto como aparece la obra del impostor, en ella se concentran todas las condenas».206

En efecto, la supuesta aceptación de los errores de la propia obra en curso es inmediatamente sustituida por un continuo autoelogio verificado precisamente por contraste con la segunda *versión* de la historia de don Quijote que se pretende -y se consigue- desacreditar.

En este capítulo, don Juan y don Jerónimo se nos muestran como lectores auténticamente privilegiados porque son concedores de los *dos Quijotes* y, si seguimos devanando el hilo de la madeja, de los *tres*: el de Cide Hamete Benengeli (el *de tinta*), el de Avellaneda (el *impostor*) y el de *carne y hueso* que tienen delante (el *verdadero*). Por su parte, don Quijote debe afrontar la noticia que lo convierte en personaje *doblemente escrito* y *doblemente leído*, aspecto este que desarrollaremos con detenimiento en el tercer epígrafe - «La novela vivida»- cuando hablemos de los efectos que tiene en la autoconsciencia literaria del caballero el saberse objeto de dos plumas tan distintas.

Todo el diálogo se encamina, así, a la descalificación de esta nueva Segunda Parte, opuesta en varios detalles, más o menos insignificantes (el carácter de Sancho, el nombre de su cónyuge, el amor de don Quijote por Dulcinea) a la *veracidad* de la primera, cosa que pueden comprobar los contertulios de nuestros héroes al tener la *suerte* de haber podido conocer *personalmente* a los *auténticos*.

206 *Op. cit.*, pág. 107.

En este capítulo se ataca la obra del apócrifo, como vemos, especialmente por su falta de veracidad y también por no haber logrado ni tan siquiera rozar la complejidad de los personajes. En efecto, cuando don Juan y don Jerónimo se despiden, *reconocen* a nuestro héroe por esa doble condición de loco-cuerdo que, según vimos con el del Verde Gabán, constituye su rasgo más característico:

Con esto se despidieron y don Quijote y Sancho se retiraron a su aposento, dejando a don Juan y a don Jerónimo admirados de ver la mezcla que había hecho de su discreción y de su locura, y verdaderamente creyeron que éstos eran los verdaderos don Quijote y Sancho, y no los que describía su autor aragonés. (1000)

La siguiente aparición de la obra de Avellaneda tiene lugar en una situación que contribuye poderosamente hacia una degradación del texto que se va haciendo de forma progresiva hasta su final aniquilación. En esta ocasión, el apócrifo aparece en el infierno y dentro del sueño de un personaje a su vez fingido, la casquivana Altisidora del palacio ducal. En una visión completamente acorde con las imágenes del Bosco y del Quevedo del *Sueño del infierno*, la muchacha asiste a un peculiarísimo juego de pelota:

-La verdad que os diga -respondió Altisidora-, yo no debí de morir del todo, pues no entré en el infierno; que, si allá entrara, una por una no pudiera salir dél, aunque quisiera. La verdad es que llegué a la puerta, adonde estaban jugando hasta una docena de diablos a la pelota, todos en calzas y en jubón [...]; y lo que más me admiró fue que les servían, en lugar de pelotas, libros, al parecer, llenos de viento y de borra, cosa maravillosa y nueva; pero esto no me admiró tanto como el ver que, siendo natural de los jugadores el alegrarse los gananciosos y entristecerse los que pierden, allí en aquel juego todos gruñían, todos regañaban y todos se maldecían.

[...]

... hay otra cosa que también me admira, quiero decir me admiró entonces, y fue que al primer voleo no quedaba pelota en pie, ni de provecho para servir otra vez; y así, menudeaban libros nuevos y viejos, que era una maravilla. A uno dellos, nuevo, flamante y bien encuadernado, le dieron un papirotazo que le sacaron las tripas y le esparcieron las hojas. Dijo un diablo a otro: «Mirad qué libro es ése». Y el diablo le respondió: «Ésta es la Segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha, no compuesta por Cide Hamete, su primer autor, sino por un aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas». «Quitádmelo de ahí -respondió el otro diablo-, y metedle en los abismos del infierno: no le vean más mis ojos». «¿Tan malo es?», respondió el otro. «Tan malo -replicó el primero-, que si de propósito yo mismo me pusiera a hacerle peor, no acertara». Prosiguieron su juego, peloteando otros libros, y yo, por haber oído nombrar a don Quijote, a quien tanto adamo y quiero, procuré que se me quedase en la memoria esta visión.

-Visión debió de ser, sin duda -dijo don Quijote-, porque no hay otro yo en el mundo, y ya esa historia anda por acá de mano en mano, pero no para en ninguna, porque todos la dan del pie. Yo no me he alterado en oír que ando como cuerpo fantástico por las tinieblas del abismo, ni por la claridad de la tierra, porque no soy aquel de quien esa historia trata. Si ella fuere buena, fiel y verdadera, tendrá siglos de vida; pero si fuere mala, de su parto a la sepultura no será muy largo el camino. (II, 70, 1072-73)

La conversión del libro en pelota «desechable», justamente en el mismísimo infierno y nada más y nada menos que dentro del sueño de una impostora supone una completa descalificación de la obra del apócrifo que habla por sí sola. Llama la atención en la respuesta de don Quijote su consciencia de andar «como cuerpo fantástico por las tinieblas del abismo», donde una poderosa sobrecarga semántica que apunta hacia la des-realización o

hacia el vértigo de la nada («fantástico», «tinieblas», «abismo») sirve para apuntalar una vez más su anhelada autenticidad. Y logrará conseguirla del todo una vez que Cervantes haya cometido la mayor audacia de su novela: el robo de un personaje de Avellaneda, Álvaro Tarfe, a quien hace firmar un *documento formal que certifique* que don Quijote es el *verdadero*, el único, frente al impostor de la obra apócrifa.

... yo soy don Quijote de la Mancha, el mismo que dice la fama, y no ese desventurado que ha querido usurpar mi nombre y honrarse con mis pensamientos. A vuestra merced suplico, por lo que debe a ser caballero, sea servido de hacer una declaración ante el alcalde deste lugar, de que vuestra merced no me ha visto en todos los días de su vida hasta agora, y de yo no soy el don Quijote impreso en la segunda parte, ni este Sancho Panza mi escudero es aquel que vuestra merced conoció.

-Eso haré yo de muy buena gana -respondió don Álvaro-, puesto que cause admiración ver dos don Quijotes y dos Sanchos al mismo tiempo, tan conformes en los nombres como diferentes en las acciones; y vuelvo a decir y me afirmo que no he visto lo que he visto ni ha pasado por mí lo que ha pasado. (II, 72, 1085)

Las consecuencias que semejante afirmación tiene tanto para don Quijote y Sancho como para el propio Álvaro Tarfe, convertido por Cervantes (no por Avellaneda, su padre) en personaje moderno, habremos de verlas al final de la Primera Parte de este estudio, cuando nos ocupemos de la actitud de las criaturas novelescas ante sus distintos narradores. Dejémoslo de momento así.

Lo que nos interesa ahora es comprobar cómo esta operación afecta a la labor autocrítica. ¿Podía Cervantes encontrar una forma más audaz de vapulear a la continuación apócrifa que robando uno de sus personajes y haciendo que sea él mismo quien reniegue de ella? Su *Quijote* no sólo es el *verdadero* -volveremos sobre esta idea- y el mejor escrito: también es el único que da cobijo a criaturas modernas y complejas. El de Avellaneda, por el contrario, es torpe e inverosímil y por ello vaga entre las llamas del infierno y es automáticamente rechazado por lectores que se rinden ante el encanto del original. Nuestro autor acentúa, de esta forma, la glorificación de su proyecto personal, que consigue no sólo mediante esta reacción ante Avellaneda -lo que, en el fondo, no supone más que el aprovechamiento inteligente de una circunstancia adventicia- sino, aún más, mostrándonos, de forma sumamente irónica, el mismo proceso de su novela haciéndose. Véamoslo.

II. CREACIÓN: LA NOVELA HACIÉNDOSE

LA BIFURCACIÓN DE LAS FUNCIONES AUTORIALES

-Quiero que me aclaréis un punto, dijo don Quijote, que hasta aquí no he visto claro, y es que, si Cide Hamete Benengeli escribió la historia de mis hazañas, ¿cómo es que se le da tanta fama a Miguel de Cervantes, que no hizo sino transcribirlas?

-Errado estáis en eso, aclaró el Presidente, porque el tal Cide Hamete es un historiador imaginario de quien se vale Cervantes para tomar mayor libertad al describir vuestras hazañas, favorables o adversas, y para hacer llegar al público conocimiento vuestros pensamientos, por ocultos que fueren.

Higinio Suárez Pedreira, *La resurrección de don Quijote de la Mancha*

Esta incertidumbre del caballero a la hora de discernir claramente a quién corresponde la paternidad de su libro está poniendo el acento en uno de los aspectos más fascinantes de nuestra novela. La continuación de Higinio Suárez Pedreira de la que hemos extraído la cita, aunque se encuentre a años luz del hipotexto, está formulando una propuesta interesante: la reacción del personaje autoconsciente que, por más que pueda *salir* del libro que le dio vida y juzgarlo, no llega al extremo de manejar las nociones de narratología y se muestra incapaz de distinguir entre narrador y autor empírico. Como veremos en el apartado siguiente, don Quijote *sabe* que es objeto de la pluma de Cide Hamete pero, entonces, ¿quién es ese tal Cervantes? La duda de don Quijote es, pues, muy legítima y de ella partiremos para aproximarnos a los velos tras los que se oculta Cervantes con el fin de inaugurar la novela lúdica y moderna. Por otra parte, nosotros mismos comprobaremos que, una vez aceptado el juego cervantino, tampoco estamos a salvo de caer, en más de una ocasión, en el mismo desconcierto que el resucitado caballero.

En el apartado anterior, fundamentalmente al tocar el aspecto de la autocrítica, hemos visto cómo los elementos que rodean a la propia redacción del texto *Quijote* constituyen parte esencial de su argumento mismo. Cervantes no está, pues, hablándonos sólo de las andanzas del caballero y su escudero, sino también -y, en ocasiones, más aún- del proceso de su misma composición. Inaugura, así, lo que Gonzalo Sobejano considera la característica básica de la metaficción: «ese volverse la novela sobre sí misma para hacer sentir que no sólo se está leyendo la escritura de una aventura sino también la aventura de una escritura».207

207«Teoría de la novela en la novela española última (Martín Santos, Benet, Juan y Luis Goytisolo», en Dieter, Kremer (ed.), *Aspekte der Hispania im 19 un 20 Jahrhundert*, Akten des Deutschen Hispanistentages, Hamburgo, H. Buske, 1983, págs. 11-31. La cita corresponde a la pág. 12.

En la mente de todos están las palabras del prólogo que convierten a Cervantes no en padre sino en «padraastro de don Quijote» (12), lo que trae consigo una divertida y complicada bifurcación de las funciones autoriales que traslada en no pocas ocasiones el ejercicio diegético a los territorios de la sinrazón. Ya hemos visto cómo Cervantes *juega* con la ficción ajena, parodiándola o remodelándola: veremos ahora cómo hace lo mismo con la suya y sus propios lectores. Todos sabemos que Cervantes se sirve, al menos en principio, de tres *voces* principales: la de Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo que recopila de los Archivos de la Mancha las hazañas de don Quijote; el traductor morisco que traslada al castellano el texto de Cide Hamete y, en fin, el llamado «segundo autor», encargado de transmitirnos el resultado de ese doble proceso. Esto trae consigo, como primera consecuencia, el hecho de que el *Quijote*

-narrado siempre en estilo indirecto y cuyos episodios se nos relatan precedidos de un «dice que»- se nos muestre como un proceso de varias y continuadas lecturas y escrituras: Cide Hamete *lee* los Arhivos y *escribe* su texto; el traductor *lee* a Cide Hamete y lo *reescribe*; el segundo autor *lee* al traductor, a quien vuelve a *reescribir*; Cervantes *lee* al segundo autor y *escribe* -¿o *reescribe*?- el *Quijote*; nosotros leemos (ya sin cursiva) a Cervantes... y los autores estudiados en este trabajo *reescriben* a Cervantes y su *Quijote*. De semejante estructura al nacimiento del concepto de novela tal y como lo entendemos ahora no hay sino un paso, pues, como afirma Lelia Madrid:

Cuando se habla de espacios, no es azarosa la metáfora, porque se trata de privilegiar el distanciamiento, la mediatez que debe tener la lectura / escritura. Re-escribir el *Quijote*, a través de su traductor, del segundo autor, de los comentarios de los personajes (en la segunda parte), del lector del *Quijote*, re-construir el discurso de Berganza en *El coloquio de los perros* son ejercicios cruciales para el género novela y son la novela misma. 208

Esto no hace sino reproducir -continúa la misma estudiosa- el propio carácter dialógico de la obra, vuelto ahora hacia ella misma:

El diálogo que ocurre a nivel actancial puede muy bien extrapolarse a la relación entre textos leídos / narrados ... y sus oyentes; asimismo, a la que existe entre Cervantes lector y los libros de caballerías y entre el texto del *Quijote* y sus narradores [...]. Todas estas relaciones que se cumplen a través de un acto de lectura son las que deben destacarse porque la función del diálogo es crucial en tanto va a privilegiar lo diferente. El *Quijote* se quiere como narrativa autoconsciente y por ello rechaza la posibilidad de su uniformidad, de ser un producto siempre idéntico, concluso. [...] Para que el discurso se diferencie de sí, para que actualice su reescritura siempre cambiante, debe crear fisuras que permitan la configuración de instancias diferentes, capaces de dialogar entre sí y de establecer los necesarios niveles de intertextualidad, los espacios donde la novela comienza a comentarse a sí misma. 209

Ya en el apartado anterior habíamos visto, de la mano de Borges, la importancia que tiene el acto de la lectura como generador de textos y no creemos necesario aducir ahora ninguna cita para recordar las consideraciones de Genette al respecto, principalmente en sus

208 *Op. cit.*, pág. 40.

209 *Op. cit.*, págs. 29-30.

Palimpsestos, libro que nos habla precisamente de lecturas y reescrituras. Lo interesante ahora es que el autor del *Quijote*, a diferencia del apartado anterior (excepción hecha, claro está, de los comentarios dedicados a la autocrítica que, como dijimos, muy bien podrían haberse colocado aquí), no es lector de otros textos, sino lector del suyo en el propio acto de su redacción. La imagen del espejo, de la escritura narcisista, tal y como la denomina Linda Hutcheon, viene ahora a ocupar el lugar que ya desde el principio de este trabajo estaba reclamando: la novela de Cervantes no es ya sólo, como decía Stendhal, «un espejo que se pasea a lo largo de un camino»²¹⁰: es, además, ese espejo vuelto hacia él mismo y hacia el texto que está escribiendo²¹¹. Así las cosas, el archilector del *Quijote* es aquel capaz de interesarse en la misma medida por cada una de las dos orientaciones de este espejo, prestando atención no sólo a lo que acontece a los personajes sino al proceso que convierte este acontecer en texto. Dejemos que sea George Haley quien, en su fundamental estudio e este respecto, nos lo explique:

Paralela a la supuesta historia de las aventuras de don Quijote, [en] la novela se incluye otra historia suplementaria, con desarrollo autónomo y distinto reparto de autores. Esta es la historia de cómo las aventuras de don Quijote llegaron a conocerse y transmitirse [...] Señala los pasos a través de los cuales un fragmento²¹² llegó a transformarse en libro completo, proceso que, en la mayoría de los novelistas, si es que ocurre, ocurre en cuadernos de trabajo o en diarios. En *Don Quijote*, por el contrario, este proceso hecho luz sobre el papel, constituye parte de la novela en cuanto tal. A medida que evoluciona, al albur de las aventuras de don Quijote, esta historia secundaria desarrolla su propia intriga, con sus propios momentos culminantes, que tienen poco que ver con la empresa loca de don Quijote, y mucho con la necesidad de que la historia se remate y llegue a convertirse en libro²¹³.

²¹⁰La cita exacta es «un roman est un miroir qui se promène sur une grande route», Stendhal, *Le rouge et le noir*, édition de H. Martineau, París, Garnier, 1960, pág. 357.

²¹¹También Stendhal es, sin embargo, capaz de enfocar ese espejo hacia su propia tarea, demostrando que realismo y autoconsciencia no están reñidos. Leamos ahora el contexto en el que se encuadra la cita anterior: se trata de un paréntesis en el que el narrador se dirige hacia nosotros para comentar sus propias ideas sobre la novela, al tiempo que justifica la suya propia: «(Cette page nuira de plus d'une façon au malheureux auteur. Les âmes glacées l'accuseront d'indécence. [...] Ce personnage est tout à fait d'imagination [...]. Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera para vous accusé d'être immoral! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former. Maintenant qu'il est bien convenu que le caractère de Mathilde est impossible dans notre siècle, non moins prudent que vertueux, je crains moins d'irriter en continuant le récit des folies de cette aimable fille.)», *op. cit.*, págs. 356-357. [(Esta página perjudicará en más de un aspecto a su infeliz autor. Las almas glaciales le acusarán de indecencia. [...] Este personaje es totalmente imaginario [...]. Pero, señor mío, una novela es un espejo que se pasea por un largo camino. Tanto refleja ante nuestros ojos el azul de los cielos como el fango de los charcos del camino. ¡Y acusa usted de immoral al hombre que lleva el espejo en su mochila! ¡Su espejo muestra el fango y acusa usted al espejo! Acuse más bien al largo camino donde se encuentra el charco, o mejor aún al inspector de caminos que deja que se encharque el agua y se forme el fango. Una vez establecido que el carácter de Matilde es imposible en nuestro siglo, no menos prudente que virtuoso, disminuye mi miedo de irritar si continúo el relato de las locuras de esta encantadora muchacha.)]

²¹²No por casualidad, como veremos en su momento, *Fragments de apocalipsis* es precisamente el título de la obra de Torrente Ballester que hereda de Cervantes este procedimiento de la novela *haciéndose* mediante la acumulación de distintos «retazos».

²¹³George Haley: «El narrador en *Don Quijote*: el retablo de Maese Pedro», citado, págs. 269-287. El fragmento transcrito corresponde a las páginas 269-270.

Incluso la segunda perspectiva puede imponerse a la primera (lo que, sin ir más lejos, sucede en nuestro trabajo), como manifiesta de nuevo Linda Hutcheon:

If ... the fascination which the adventures of the «fiction» exercise is inversely proportionate to the exhibition of the generative, productive procedures [...], then it will be both the *mises en abîme* which operate on the «narration» level -verbally and structurally- and those which involve both the «narration» and the «fiction» which are of particular interest here.²¹⁴

[Si la fascinación que producen las aventuras de la ficción es inversamente proporcional a la exhibición de los procedimientos generativos y productivos, entonces serán las *mises en abîme* quienes operen en el nivel de la «narración» -verbal y estructuralmente- y aquellas que envuelven tanto la «narración» como la «ficción» son las que resultan de particular interés aquí]

Es sabido que fue André Gide quien, a partir de su novela *Los monederos falsos*, creó el concepto de «mise en abîme»: recordemos que en ella el autor simultanea el argumento de la novela *Los monederos falsos* con el Diario de la redacción de *Los monederos falsos*, llevando hacia el extremo el procedimiento cervantino e inaugurando lo que realiza Torrente Ballester en *Fragmentos de apocalipsis*. Los ejemplos de novelistas que se valen de este recurso (Sterne, Fowles y otros tantos que irán apareciendo en este trabajo) podrían multiplicarse y en su mayoría se encaminan hacia un doble movimiento de crear y destruir la ilusión del lector, quien logra a un tiempo involucrarse en unos hechos que percibe como *reales* y ser consciente de que éstos no son más que *ficción*, resultado de un artefacto verbal cuyo desarrollo se le muestra a cada paso:

Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition; the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion. In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between 'creation' and 'criticism' and merges them into the concepts of 'interpretation' and 'deconstruction'.²¹⁵

[Las novelas metaficcionales tienden a construirse sobre el principio de una fundamental y continua oposición: la construcción de una ilusión ficcional (como en el realismo tradicional) y la puesta al descubierto de esa ilusión. En otras palabras, el más elemental denominador común de la metaficción consiste en crear ficción y hacer simultáneamente una afirmación sobre la creación de esa ficción. Estos dos procesos se sostienen juntos en una tensión formal que acaba con las distinciones entre 'creación' y 'crítica' y las convierte en los conceptos de 'interpretación' y 'deconstrucción'.]

Si a estas ideas unimos el planteamiento del *Quijote* como resultado de diferentes versiones de uno ¿o varios? hechos, obtenemos una enorme complicación en la tramoya verbal de un texto que se nos revela tan fragmentario y provisional como la propia vida:

In providing a critique -continúa Waugh- of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.²¹⁶

214 Linda Hutcheon, *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario, 1980, pág. 54.

215 Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Nueva York, Routledge, 1984, pág. 5.

216 *Op. cit.*, pág. 2.

[Al proporcionarnos una crítica de sus propios métodos constructivos, este tipo de textos no sólo examina las estructuras fundamentales de la ficción narrativa, también explora la posible ficcionalidad del mundo fuera del texto literario ficticio.]

Como veremos con más detenimiento cuando nos ocupemos del doble *status* de nuestro texto como novela y como historia, la *esencia real* de los hechos de nuestro caballero se nos escapa continuamente a través de los múltiples intersticios en los que se deslizan las palabras e interpretaciones que intentan apresarlos. No existe *verdad* alguna susceptible de ser fijada en un texto definitivo: no podía ser menos en la novela-baciyelmo que, como bien recuerda Américo Castro, nace en una «realidad oscilante»²¹⁷ que «se resuelve en puntos de vista, en representación y también en voluntad»²¹⁸. Novela prismática y no fosilizada en un texto inmutable, el *Quijote* se instala en el pensamiento moderno, entre otras cosas, desde el momento en que se plantea como un conjunto de impresiones paralelas y finalmente inapresables. Como recuerda Ruth El Saffar,

the creation of levels of fiction calls into question, inevitably, the status of the Absolute. In its absence, words would lose their power to evoke things and would become objects themselves, opaque and non-referential.²¹⁹

[... la creación de niveles de ficción cuestiona, inevitablemente, el status de lo Absoluto. En su ausencia, las palabras perderían su poder de evocar cosas y se convertirían ellas mismas en objetos, opacos y no referenciales].

Nada más cercano a la idea de la «levedad» defendida por Italo Calvino, especialmente la que se encierra en la siguiente definición: «un aligeramiento del lenguaje mediante el cual los significados son canalizados por un tejido verbal como sin peso, hasta adquirir la misma consistencia enrarecida».²²⁰

Se trata de una «levedad» unida a las nociones de «suspensión» y «autoironía» que, heredadas del Barroco histórico, definen a lo que actualmente se ha dado en llamar el «neobarroco»²²¹.

El *Quijote*, pues, pionero ejemplo de novela metafictiva, es moderno, entre otras cosas, porque su lenguaje es, como el de la literatura que persigue Calvino, leve pero enormemente significativo, allí donde la misma levedad encierra una propuesta de escritura más autocomplaciente que transitiva.

²¹⁷El pensamiento de Cervantes (1980), pág. 80.

²¹⁸*Ibidem.*, pág. 88.

²¹⁹Ruth El Saffar, «Cervantes and the Games of Illusion», en Michael Mc. Gaha, *Cervantes and the Renaissance*, Juan de la Cuesta, Pennsylvania, 1980, pág. 143.

²²⁰Italo Calvino, «Levedad», en *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989, pág. 28.

²²¹Para estas ideas, resulta iluminador el ensayo de Andrés Sánchez Robayna «Barroco de la levedad», incluido en su *Silva gongorina* (Madrid, Cátedra, 1993, págs. 181-191) y cuyas últimas palabras muy bien pueden aplicarse a Cervantes: «el neobarroco contempla la materia del mundo desde la materia sin peso de la palabra, desde la ingrátida concreción de la forma». La cita corresponde a la página 191.

Y ya que hablamos de modernidad, quizás no sea ocioso recordar que también en «El jardín de los senderos que se bifurcan», de Jorge Luis Borges, encontramos un libro definido como «un acervo indeciso de borradores contradictorios»²²².

Analicemos, pues, los distintos «borradores» del *Quijote*, recordando con Haley su estructura:

Mediante su manejo del autor ficticio, uno de los tópicos favoritos del género caballeresco, Cervantes se las ingenió para poner ante el lector una novela ya concluida y, a la vez, todavía en proceso de realización; la interacción dinámica de una historia con sus narradores dramáticos y sus lectores teatralizados.²²³

Corresponde, en líneas generales, a Cide Hamete la autoría de la «historia concluida» y al «segundo autor» la que se exhibe en su «proceso de realización»²²⁴. Entre ellos se sitúa el traductor, igualmente «teatralizado», que nos deja también oír su voz. Empezaremos por el «segundo autor» que es quien, a fin de cuentas, nos transmite el texto.

UNA NOVELA CONTADA POR SU «SEGUNDO AUTOR»

Paradigma por excelencia de la función del lector (recordemos que él mismo se autodefine como «aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles» en I, 9, 101-102), el «segundo autor» del *Quijote*, con quien debemos identificar a esa primera persona que nos habla la mayoría de las veces (*por desgracia*, no todas, como veremos), posee una doble condición de emisor y receptor que complica en extremo su participación en la novela.

Recordemos hechos bien conocidos: todo parece relativamente normal durante los ocho primeros capítulos, en los que un narrador medianamente omnisciente que utiliza a veces la primera persona nos cuenta, con mayor o menor exactitud, una *historia* determinada. De repente esa historia se ve truncada y empezamos a oír la voz de alguien -otro lector- que se queda tan frustrado como nosotros:

en aquel punto tan dudoso paró y quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que della faltaba.

Causóme esto mucha pesadumbre, porque el gusto de haber leído tan poco se volvía en disgusto, de pensar el mal camino que se ofrecía para hallar lo mucho que, a mi parecer, faltaba de tan sabroso cuento. (I, 9, 100)

²²²En *Ficciones, Obras Completas*, volumen II, pág. 66.

²²³Art. cit., pág. 269.

²²⁴Incluso esto debe matizarse porque, como veremos, en uno de estos tan divertidos *imposibles* del texto, somos capaces también de contemplar al propio Cide Hamete en el proceso de la escritura de su texto.

Italo Calvino, en la ya mencionada novela *Si una noche de invierno un viajero*, de título ya fragmentario, lleva al extremo este procedimiento, contándonos el pertinaz desconsuelo de un lector (de hecho, no conocemos ni su nombre: es sólo eso, un Lector) que, por diferentes circunstancias, se ve obligado a dejar siempre interrumpida la lectura de varias novelas que quedan, por tanto, para él siempre inconclusas. A medida que avanza el texto de Calvino, el Lector (intra y extradiegético) comprende que el juego es precisamente ese: degustar sólo retazos de múltiples escrituras que permiten al autor (¿Italo Calvino o el escriba invisible de ese Libro Único con el que soñaba Borges?) experimentar con diferentes relatos cuyos títulos forman al final una sola frase en la que se condensa la propuesta de una novela que defiende, en definitiva, el acto de leer en sí mismo. El reto de Calvino es, desde luego, interesante y consigue atrapar al lector en esa concatenación de ansias que terminan con una sonrisa y con la propuesta ya señalada y consiste, en fin, en hacer lo mismo que Cervantes, sólo que *más veces*: Calvino nos muestra, en efecto, qué hubiese pasado si el «segundo autor» hubiese encontrado en Toledo no el manuscrito de la historia de don Quijote, sino otro, igualmente interesante que, como el primero, está inconcluso, lo que lo conduce en busca de otro manuscrito, que no es continuación del primero ni del segundo, sino inicio, igualmente inconcluso, de un tercero, no menos fascinante, que lo lleva al encuentro de un cuarto..., etcétera, etcétera. Por suerte (para él y para nosotros) nuestro «segundo autor» -ahora, todavía, lector-, a diferencia del de Calvino, tuvo la fortuna de encontrar inmediatamente, y justo en el punto en que lo encontró (¡qué casualidad!) el relato que lo tenía hechizado y que consigue leer hasta el final y, además, contárnoslo a nosotros al mismo tiempo. Y es ahora cuando esta lectura se transforma en escritura (toda una alegoría de la Literatura moderna, diríamos hoy) y podemos imaginar a este narrador -ya personaje- en su mesa con el texto de Cide Hamete a un lado y, al otro, las páginas en blanco del suyo: *leyendo y escribiendo* (a la vez) el *Quijote*. Semejante tarea bien merece una recompensa que él mismo reclama: «es digno nuestro gallardo Quijote de continuas y memorables alabanzas; y aun a mí no se me deben negar, por el trabajo y diligencia que puse en buscar el fin desta agradable historia» (I, 9, 101).

Como explica Aurora Egido en uno de sus fundamentales trabajos sobre el arte de la memoria,

el descubrimiento del cartapacio de Cide Hamete se convierte en *hazaña* del narrador que corre parejas con las que el héroe lleva a cabo para acrecentar su fama. Cervantes no sólo se preocupa de insertar numerosas voces en el marco narrativo, sino de declarar su traslado a la escritura. Memoria fiel y fija que va más allá de las evidencias efímeras de la memoria oral que tiñe toda la obra.²²⁵

Intermediario entre Cervantes y Cide Hamete Benengeli, el «segundo autor» sirve, en primera instancia, para mostrar la ficcionalidad del recurso del manuscrito encontrado y para

²²⁵Aurora Egido, «La memoria y el *Quijote*», *Cervantes*, 11 (1991), págs. 3-44. La cita corresponde a la pág. 16. Este trabajo se encuentra recogido también en *Cervantes y las puertas del sueño*, citado, págs. 93-135.

mantener en todo momento al autor empírico fuera de la diégesis: de esta forma, Cervantes no *tiene* que mostrarse él mismo encontrando el texto que da lugar a su libro, sino que, transgrediendo el procedimiento mediante la invención de este *delegado* suyo, no hace sino intensificar su absoluto control sobre su creación. Una vez más, la ironía tamiza la autodefinición del autor como «padraastro» de una novela que se nos presenta como un complicado teatro de títeres cuyos hilos maneja con suprema pericia.

Así pues, el «segundo autor» sería, por utilizar la terminología de Genette, un narrador heterodiegético («ausente de la historia que cuenta»: la de un hidalgo llamado don Quijote, escrita por Cide Hamete)²²⁶ y, al mismo tiempo, intradiegético-homodiegético²²⁷ (pues él mismo pertenece a la historia que nos relata el libro *Don Quijote de la Mancha*, inventada por Miguel de Cervantes, habida cuenta de que es quien protagoniza y nos relata en primera persona las aventuras que rodean al hallazgo del manuscrito que contiene las de don Quijote y que, como hemos visto, son parte esencial del argumento).

La complicación aumenta cuando estas mismas propiedades pueden aplicarse a otros personajes-narradores que se dan cita en este mismo nivel: los pastores que cuentan los funestos amores de Grisóstomo en I, 12; Don Quijote y Sancho y sus diferentes relatos (el de la mujer lasciva en I, 25, por ejemplo, en el caso del primero; o el famoso de la pastora Torralba en I, 20, o el de la aventura de los rebusnos en II,25, por parte del segundo) o los que, también en el nivel intradiegético, cuentan sus propias historias (Dorotea, el Cautivo, el propio don Quijote a la salida de Montesinos, Sancho al final de la aventura de Clavileño...), actuando también como narradores homodiegéticos. Y esto por no hablar de Sansón Carrasco, encargado nada más y nada menos que de referir a nuestros personajes en II, 3 las características de la historia que los incluye a ellos tanto como a él mismo...

Pero volvamos a nuestro «segundo autor», dejando a un lado estas multiplicaciones especulares que de su función realiza Cervantes en otros personajes, y recordemos que su misión en la novela es la de encontrar el manuscrito, mandarlo traducir y hacérselo llegar, aunque no con la objetividad que llegaría a convertirlo en un mero transmisor, pues es él, como afirma Haley, un «narrador que no se limita a referir lo ya escrito, sino que, como el traductor ... , interpola su propia reflexión sobre la versión de los hechos»²²⁸. A él, lector sumamente agradecido y complaciente, debemos, además, los múltiples elogios dirigidos a Cide Hamete Benengeli, cuyas cualidades como historiador celebra continuamente.

No es extraño que, después de tanta intromisión, se desdibuje la consistencia misma del texto del arábigo, convertido ya, en palabras de Alter, en «a representation within a representation within a representation of what one finally hesitates to call reality»²²⁹ [una representación dentro de una representación dentro de una representación de lo que uno

²²⁶G. Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pág. 299.

²²⁷Genette, *Ibidem*, pág. 202.

²²⁸Art. cit., pág. 43.

²²⁹*Op. cit.*, pág. 8.

finalmente duda en llamar realidad]. El recurso empleado en la inmediatamente anterior narrativa caballeresca para otorgar cierto verismo a los hechos expuestos aparece en nuestra novela precisamente para producir el efecto contrario: hacernos ver que lo que estamos leyendo no es más que un conjunto de ficciones encadenadas. Y eso que no hemos hecho más que empezar.

Sin ir demasiado lejos, hagamos un rápido repaso a algunos textos de Jorge Luis Borges, primer gran reivindicador de la potencialidad de esta suerte de fantasma intradieгético, callado pero omnipresente, en su doble función de receptor y, sólo en segunda instancia, emisor. Ya en las mencionadas palabras introductorias a la *Historia universal de la infamia*, nos dice, colocándose en un *status* similar al del narrador cervantino:

En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor²³⁰ y lector. A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores²³¹.

No vamos a recorrer ahora todos los ejemplos en los que el autor argentino se sirve de la técnica del manuscrito encontrado y nos limitaremos a los textos directamente relacionados con Cervantes. El más llamativo es, desde luego, «El acto del libro», recogido en *La cifra*, donde imagina que el manuscrito comprado por el «segundo autor» se encuentra en la biblioteca de Alonso Quijano y es quemado por el cura, en la ya comentada escena del escrutinio. Consecuencia: el texto que contiene el *Quijote* está incluido y es destruido en el propio *Quijote*, lo que -he aquí la paradoja y la fuerza de la ficción- en modo alguno repercute en su desenlace:

El hombre tuvo el libro en las manos y no lo leyó nunca, pero cumplió minuciosamente el destino que había soñado el árabe y seguirá cumpliéndolo siempre, porque su aventura ya es parte de la larga memoria de los pueblos²³².

Como vimos también con Calvino, Borges no hace sino dar un paso más que Cervantes para intensificar las intenciones de éste. Si en el *Quijote* el manuscrito (elemento *real* que da *veracidad* a lo narrado) acaba por perder ese carácter al difuminarse en la niebla de sus diferentes comentadores, en el texto de Borges ya es sencillamente innecesario, porque, incluso sin él, el porvenir literario del caballero es capaz de realizarse.

La misión del segundo autor parece, por tanto, ser justamente la de incrementar la irrealidad del recurso del manuscrito encontrado, aparte, claro está, de la de operar «el paso,

²³⁰Aunque Cervantes desdobra estas dos funciones con la invención del traductor morisco, creemos que estas palabras de Borges pueden aplicarse, en nuestra obra, sólo a su «segundo autor», teniendo en cuenta que se está insistiendo, más que nada, en el acto de la lectura.

²³¹*Op. cit.*, pág. 289.

²³²Jorge Luis Borges, «El acto del libro», en *La cifra*, incluido en el volumen IV de sus *Obras Completas*, citadas, pág. 194.

la síntesis, de los libros, al libro»²³³. Esto no debe llevarnos, sin embargo, a concluir que las labores de *dispositio* le corresponden enteramente: a fin de cuentas, él tan sólo convierte dos textos (el de Cide Hamete y su traducción) en uno, pues es el autor arábigo quien asume esas funciones respecto del suyo propio (división en partes, hilazón de capítulos, fórmulas de invocación al lector, por ejemplo) y aún otras, rayando a veces en lo imposible. Vamos a verlo.

CIDE HAMETE BENENGELI, «AUTOR» DEL «QUIJOTE»

La presencia de Cide Hamete Benengeli en la novela es tal que, como bien afirma Ruth Snodgrass El Saffar

al prestar importancia a la función que desempeña el principal narrador ficticio, Cide Hamete, se hace patente que no es el personaje don Quijote, sino la dialéctica representada por la oposición don Quijote / Cide Hamete la que constituye la base de la novela. [...] Don Quijote está explícitamente consciente de que necesita un autor y Cide Hamete, en su famoso discurso final, indica claramente su necesidad de don Quijote²³⁴.

De la pirandelliana relación del caballero con su cronista nos ocuparemos en el próximo apartado, de manera que nos detendremos ahora en las diferentes apariciones del arábigo y sus variadas actitudes ante sus personajes, la historia y el discurso mismo. Acudiremos de nuevo a las palabras de George Haley, quien resume muy bien en esta larga cita las diferentes funciones del sabio historiador:

Con la aparición del moro cronista ... la historia de la narración de *don Quijote* se convierte esencialmente en la historia de cómo narra Cide Hamete, con evidentes reminiscencias de la presencia refleja de los demás intermediarios. [...] A medida que la novela avanza, el empeño narrativo de Cide Hamete se va convirtiendo en una misión tan militante como la caballerescas profesión de su héroe. [...] La historia de Cide Hamete acaba cuando, tras describir la muerte de don Quijote, aleja su atención del protagonista y el lector, que hasta entonces la habían retenido, para entonar un canto de cisne a su propia pluma. Al arrinconar el instrumento de escritor que ha mantenido al mismo tiempo como arma, sugiere el paralelismo obvio con la entrega de su espada por parte del héroe, coincidiendo así, por última vez en la obra, las armas y las letras. La parodia del rito caballeresco, es un adiós muy en su punto a la historia de Don Quijote, en la cual se dijo la de cómo llegó a escribirse. Pero mientras la misión de don Quijote acaba en derrota y en desilusión, a los esfuerzos del cronista les corona el éxito: el glorioso triunfo literario de una narración perfectamente conclusa.²³⁵

Preciso es dejar claro de antemano que la revisión que vamos a realizar no puede ocuparse de *todas* las ocasiones en las que se deja ver, directa u oblicuamente, nuestro

²³³Haley, art. cit., pág. 41.

²³⁴Ruth Snodgrass El Saffar, «La función del narrador ficticio en el *Quijote*», en George H. Haley (ed.), *El Quijote*, citado, págs. 288-299. La cita corresponde a la página 294.

²³⁵Art. cit., pág. 271.

historiador: mencionaremos, por tanto, tan sólo las más relevantes para la novela y para nuestro propio estudio.

Es la de Cide Hamete una figura a la par objetiva y poco fiable, lejana y familiar, austera y jactanciosa. Su posición respecto a lo narrado parece ser, en principio, distante (efecto que se consigue mediante la alusión a esas otras «fuentes» de las que extrae su historia -los Archivos de la Mancha, depósito de lo ya pretérito-) pero, al mismo tiempo, se muestra cercano -incluso pariente- de sus propios personajes:

Sucedía a estos dos lechos el del arriero, fabricado ..., como se ha dicho, de las enjalmas y de todo el adorno de los dos mejores mulos que traía, aunque eran doce, lucios, gordos y famosos; porque era uno de los ricos arrieros de Arévalo, según lo dice el autor desta historia que deste arriero hace particular mención, porque le conocía muy bien, y *aun quieren decir que era algo pariente suyo*.

Fuera de que Cide Hamete Benengeli fue *historiador muy cumplido y muy puntual en todas las cosas*, y échase bien de ver, pues las que quedan referidas, con ser tan mínimas y tan rateras, no las quiso pasar en silencio; de donde podrán tomar ejemplo los historiadores graves, que nos cuentan las acciones tan corva y tan sucintamente, que apenas nos llegan a los labios, dejándose en el tintero, ya por descuido, por malicia o ignorancia, lo más sustancial de la obra. (I, 16, 158) [La cursiva es nuestra]

En este ejemplo vemos también cómo se alaba en Cide Hamete, a quien en otra ocasión se define como «flor de los historiadores» (II, 61, 1015), su prolijidad²³⁶, cualidad que lo convierte en el «puntualísimo escudriñador de los átomos desta verdadera historia» (II, 50, 926). El arábigo en esta y otras ocasiones, como afirma López Navia («escudriñador», a su vez, «de los átomos» de las diferentes apariciones del cronista dentro y fuera del *Quijote*), «brilla por su profesionalidad»²³⁷, presentando a la cadena de sus curiosos lectores los más nimios detalles de la historia.

No es esta, sin embargo, su cualidad más constante pues, a pesar de los elogios que le regala de continuo el «segundo autor», debemos reconocer que Cide Hamete se muestra como un historiador no demasiado escrupuloso, sobre todo si tenemos en cuenta que sus inexactitudes arrancan con la obra misma cuando no es capaz de descubrirnos ni siquiera el nombre de su personaje:

Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana. Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad. (I, 1, 34)

Vamos a partir del supuesto de que es Cide Hamete quien escribe estas palabras²³⁸ y notemos la inmensa ironía de acompañar a la defensa de la verdad una despreocupación

²³⁶Véase Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, pág. 201.

²³⁷Santiago Alfonso López Navia, *La ficción autorial en el «Quijote» y en sus continuaciones e imitaciones*, Universidad Europea de Madrid, CEES Ediciones, 1996, pág. 70.

²³⁸Recordemos que un inmenso signo de interrogación recorre los ocho primeros capítulos, anteriores al hallazgo del manuscrito pues, aunque podemos suponer que los redactó el mismo cronista, ¿quién los tradujo? y ¿cómo llegaron a manos del «segundo autor»?

absoluta por la exacta identidad del sujeto de su crónica, aunque esto mismo redundará, como veremos en su momento, en la necesaria nebulosa que ha de rodear al hidalgo hasta que decide convertirse en caballero. Lo que nos interesa por ahora es que las nociones de «verdad» e «imprecisión» se compatibilizan en esta novela que convierte a la entropía en su principal herramienta irónica. Así se observa en otros ejemplos:

le tomó la noche entre unas espesas encinas o alcornoques; que en esto no guarda la puntualidad Cide Hamete que en otras cosas suele (II, 60, 1001),
 Don Quijote, arrimado a un tronco de una haya o de un alcornoque -que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era-, al son de sus mismos suspiros cantó de esta suerte... (II, 68, 1060)

o, en fin,

... cuando se levantó para subir en el rucio vio que del Toboso hacia donde él estaba venían tres labradoras sobre tres pollinos, o pollinas, que el autor no lo declara... (II, 10, 627)

Este último ejemplo, que se sitúa en el momento en que Sancho urde el más importante embuste de la novela -el supuesto encantamiento de Dulcinea, *convertida* en soez labradora-, nos sirve para enlazar con otro aspecto fundamental de la actuación de Cide Hamete, que entra en claro contraste con lo que acabamos de ver. Nos referimos ahora a la absoluta omnisciencia del arábigo, que, aunque no sea capaz de distinguir entre animales o árboles, sí consigue introducirse en el pensamiento de sus personajes, cuyos monólogos interiores nos transmite. Esto equivale a decir, en otras palabras, que nuestro autor no se está comportando como historiador, sino como novelista. En efecto, si se trata de un historiador que sólo conoce a través de referencias documentales los sucesos que transmite, resulta, cuando menos, extraño que sea capaz de relatarnos punto por punto, por ejemplo, lo que pensó don Quijote al quedarse solo en Sierra Morena; lo que hablaron, sin testigo alguno, caballero y escudero en la famosa noche de los batanes o, sin ir más lejos, las tribulaciones internas que tanto agobiaban a Sancho en relación a la problemática entrega de la misiva a Dulcinea.

Cabe concluir, entonces, que Cide Hamete Benengeli, como buen historiador, consulta las fuentes primero y que, después, exaltado con el profundo conocimiento que va teniendo de sus personajes, empieza a *imaginar* sus reacciones, peligrosa operación esta última para la objetividad de su empresa, pero llave mágica que le permite a la vez transitar la generosa senda del creador. En ella se encuentra de lleno en esta importantísima digresión, que ya reprodujimos en el apartado anterior y que retomamos ahora subrayando los momentos claves de autocrítica y deseo de reconocimiento:

Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue *un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo*, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y

la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, *cuyo fruto no redundaba en el de su autor*, y que por huir deste inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían con ellas, o con priesa, o con enfado, sin advertir *la gala y artificio que en sí contienen*, el cual se mostrara bien al descubierto cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a la luz. Y así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun estos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, *teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo*, pide no se desprecie su trabajo, y que le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir. (II, 44, 876-877) [La cursiva es nuestra]

Es evidente que quien habla aquí es Cervantes y en pocos momentos puede verse tan claramente como en este que es Cide Hamete Benengeli esa «máscara de seda», tal y como la definió Nabokov²³⁹, tras la que se oculta el *verdadero padre* de don Quijote²⁴⁰. Esto nos permite retomar aquellos aspectos cruciales de la autocrítica que dejamos pendientes en el anterior apartado y que analizamos ahora al detenernos en el recurso del historiador fingido. Esta identificación entre el autor empírico y el principal de los narradores intradieгéticos trae como inevitable consecuencia que este último se revista de poderes artísticos y que la supuesta sobriedad de su condición de historiador se vea constantemente eclipsada por la autosuficiencia del novelista ante su propia capacidad demiúrgica. Así lo revela tanto la más que soberbia relación de las cosas que podría haber escrito como su desazón ante la incomprensión por parte del público del «artificio» de sus relatos intercalados que, como en otra ocasión él mismo (¿o el «segundo autor»?) dice, «no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia» (I, 27, 293).

En esta importante intromisión del «yo» de Cide Hamete se nos está hablando de las nociones de unidad y prolijidad y de cómo la segunda puede menoscabar a la primera²⁴¹,

²³⁹Vladimir Nabokov, *El Quijote*, traducción de M^a Luisa Balseiro, Barcelona, Ediciones B, 1987, pág. 111.

²⁴⁰Sólo partiendo de esta identificación -es Miguel de Cervantes quien nos habla ahora y parece importarle bien poco que nos demos cuenta- se justifican ciertas *incongruencias* de este párrafo: ¿a quién se refiere ese «dicen» con que se inicia la cita? Si el traductor omitió el párrafo, ¿cómo pudo conocerlo el segundo autor? Por otra parte, ¿cómo puede Cide Hamete Benengeli simultanear la redacción de su texto con las críticas del mismo? ¿Es que fue él quien lo dividió en dos partes y pudo, por tanto, conocer las reacciones ante la Primera? Entonces, ¿por qué no se nos cuentan las circunstancias del hallazgo de la Segunda? ¿es él, entonces, y no el segundo autor quien se despide de nosotros al final de la Primera Parte?, etc., etc. El juego de Cervantes está precisamente en todas estas interrogaciones cuya única respuesta parece apuntar hacia sí mismo, manejando sonriente todos estos hilos que confunden al lector al tiempo que le recuerdan que todo no es más que un artificio, que es él, creador omnipotente y rotundamente autoconsciente, quien controla en todo momento su texto.

²⁴¹En su comentario a este episodio, Riley afirma que «el propio Cervantes admitía que esta unidad [la reconocida por la mayoría de los críticos en la primera parte] es menos perfecta que la conseguida en la segunda parte, en que los principios se hacen más rígidos y apremiantes (quizás las objeciones expuestas por algunos de sus primeros lectores constituyen el impulso inicial que motivó este endurecimiento de los principios)», *Teoría de la novela en Cervantes*, pág. 195.

reconociéndose que la digresión continua puede restar interés al texto concebido en su totalidad.

Ya en el *Persiles*, Cervantes manifiesta, en boca de Mauricio, ciertas prevenciones contra la digresión excesiva, y observemos, de paso, cómo también su novela póstuma -protagonizada por «hommes récit» y enormemente autorreflexiva- constituye toda una reflexión sobre el arte mismo de relatar:

Paréceme, Transila, que con menos palabras y con más sucintos discursos pudiera Periandro contar los de su vida; porque no había para qué detenerse en decirnos tan por extenso las fiestas de las barcas, ni aun los casamientos de los pescadores, porque los episodios que para ornato de las historias se ponen, no han de ser tan grandes como la misma historia; pero yo, sin duda, creo que Periandro nos quiere mostrar la grandeza de su ingenio y la elegancia de sus palabras. (Libro Segundo, cap. XIV, págs. 234)

Por la misma razón Cide Hamete Benengeli se esfuerza en demostrar el interés de las historias intercaladas no tanto para el público lector sino -y es lo que nos interesa ahora- para sí mismo en su condición de escritor que desea dar rienda suelta a su propio afán de lucimiento personal; de este modo, relatos como el de *El curioso impertinente* no sólo desplazan nuestra atención de las aventuras de don Quijote hacia las de otros personajes, sino también hacia el propio Cide Hamete Benengeli en su doble estatuto de narrador y, quizás, inventor²⁴². Como afirma Alan S. Trueblood en su comentario a este fragmento,

se percibe cierto orgullo de artista en las palabras de Cide Hamete, que ha sabido atenerse a la ley estética inherente a su obra, como el asceta que, al renunciar a lo mundano, siente robustecerse su fibra moral. Lo cual no impide que la idea de aquello a lo que ha renunciado lo siga tentando, y que Cide-Cervantes se muestre impaciente por haberse echado a cuestras «una historia tan seca y tan limitada como ésta de don Quijote».²⁴³

La digresión, en efecto, el apartarse continuamente de un supuesto hilo principal, es una de las herramientas principales en el desarrollo de una obra cuyo protagonista es sencillamente el goce mismo de la escritura desatada: lo importante no es ya, entonces, la *historia* en sí, desde el momento en que el centro de la atención se ha desplazado hacia el *discurso* en su libérrimo desarrollo. Y si no, oigamos estas reflexiones de Tristram Shandy, ese otro gran narrador intradieгético de confesada prosapia cervantina:

For in this long digression which I was accidentally led into, as in all my digressions (only one excepted) there is a master-stroke of digressive skill, the merit of which has all along, I fear, been overlooked by my reader, -not for want of penetration in him, -but because`tis an excellence seldom looked for, or expected indeed, in a digression; -and it is this: That though my digressions are all fair, as you observe -and that I fly off from what I am about, as far and as often too as any writer in Great

²⁴²No olvidamos, sin embargo, que el hallazgo del manuscrito de *El curioso...* se realiza junto a otra obra de Cervantes: *Rinconete y Cortadillo*, con lo que el autor empírico pasa a ser mencionado ¡y leído! por el narrador intradieгético, quien a su vez, se refiere a él cuando nos habla de ese «tal Saavedra» en la narración del Cautivo. Pero de todo eso nos ocuparemos cuando desarrollemos la teoría borgesiana de las «magias parciales».

²⁴³A. S. Trueblood, «Sobre la selección artística en el *Quijote*: "lo que ha dejado de escribir" (II, 44)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. X (1956), págs. 44-50. La cita corresponde a la página 46.

Britain; yet I constantly take care to order affairs so, that main business does not stand still in my absence. [...]

By this contrivance the machinery of my work is of a species by itself; two contrary motions are introduced into it, and reconciled, which were thought to be at variance with each other. In a word, my work is digressive, and it is progressive too, -and at the same time.

[...]

Digressions, incontestably, are the sunshine; -they are the life, the soul of reading; take them out of this book for instance, -you might as well take the book along with them; -one cold eternal winter would reign in every page of it; restore them to the writer; -he steps forth like a bridegroom, -bids All hail; bings in variety, and forbids the appetite to fail.²⁴⁴

[Es el caso que en esta larga digresión en la que me he visto envuelto accidentalmente, como en mis otras digresiones (excepto una), existe un toque maestro de talento digresivo, cuyo mérito me temo ha pasado casi desapercibido para el lector, no por su falta de penetración, sino por ser un valor raramente buscado y hallado en una digresión; y es este: que aunque todas mis digresiones son, como podrán observar, honradas y yo me aparto del tema principal tanto y con tanta frecuencia como cualquier otro escritor de Gran Bretaña, ocurre que me preocupo siempre de organizar las cosas de tal forma que mis cuestiones principales nunca permanecen tranquilas en mi ausencia. [...] Debido a este designio, el plan de mi obra es en sí mismo un género; dos fuerzas contrarias y que supuestamente están reñidas entre sí, se encuentran, y reconcilian en ella. En una palabra, mi obra es digresiva, y al mismo tiempo progresiva. [...] Las digresiones, indudablemente, son la aurora, la vida, el alma de la lectura. Sáquenlas de este libro, por ejemplo, y no quedaría nada de él; un eterno y frío invierno reinaría en cada una de sus páginas; devuélvanselas al escritor y éste avanzará con la fuerza de un recién casado, con nuevo aliento, aportando variedad y sin miedo a desfallecer.]

Aunque es evidente que Sterne lleva hasta los extremos el regusto cervantino por la digresión (tengamos en cuenta que las «opiniones» de Tristram Shandy ocupan muchísimo más que su «vida», y que, paradójicamente, la novela, articulada como digresión continua a partir de las conversaciones entre su padre y su tío mientras el personaje nace, termina justamente ¡cuatro años antes! de que éste llegue a ver la luz), no es menos cierto que nos encontramos ante sendas muestras de relatos metafictivos que ocupan gran parte de su desarrollo en la reflexión, gozosa y autocomplaciente, sobre el propio proceso de composición del texto.

En efecto, el historiador-novelistas Cide Hamete (luego veremos cómo de parte de los propios personajes se le atribuyen otros calificativos como «mago» o «nigromante») controla a la perfección el material que maneja, que es capaz de ordenar y distribuir con verdaderos alardes de profesionalidad -en términos retóricos, diríamos que es un maestro de la *dispositio*. Así, por ejemplo, entre los capítulos 27 y 28 del *Quijote* de 1605 leemos:

Aquí dio fin Cardenio a su larga plática y tan desdichada como amorosa historia; y al tiempo que el cura se prevenía para decirle algunas razones de consuelo, le suspendió una voz que llegó a sus oídos, que en lastimados acentos oyeron que decía lo que se dirá en la cuarta parte desta narración, que en este punto dio fin a la tercera el sabio y atentado historiador Cide Hamete Benengeli. (292-293)

¿A qué puede venir tan arbitraria división en partes más que al deseo de mostrarnos la presencia (satánica, diría Unamuno) del autor en el texto? ¿A quién sino a un autor deseoso de hacerse notar se le ocurriría dividir no en capítulos, sino en partes, una aventura justo en

²⁴⁴Laurence Sterne, *The life & opinions of Tristram Shandy*, London, Penguin Books, 1967, págs. 94-95. En adelante, todas las referencias a la obra corresponderán a esta edición, indicándose la página entre paréntesis.

medio de una conversación? Todo parece indicar que estas subdivisiones de la historia (nos referimos a las partes en que se divide el texto sin contar las dos *reales*: el *Quijote* de 1605 y el de 1615) son una concesión al dominio del arábigo, que selecciona a su antojo la distribución de su material narrativo, algo así (y vamos cayendo por momentos en la trampa de creer *de verdad* en la existencia del narrador intradieгético) como si a Cervantes-autor le correspondiera la redacción del texto principal en dos momentos, según sus propias circunstancias vitales y creativas, y a Cide Hamete-vice-autor, la subdivisión de la división mayor que hizo el primero... Lo cierto es que incluso Cide Hamete Benengeli (y es este uno de los aspectos más *inquietantes* -¿o sería mejor decir simplemente audaces?- del texto) es consciente de la existencia de los dos *Quijotes* de Cervantes, porque, como hemos visto, es capaz de referirse en la Segunda Parte a las críticas recibidas en la primera, tanto por parte de los lectores *de cubiertas afuera* (esto quedaría dentro de la *lógica* y daría más valor a su condición de historiador) como por parte de los lectores *de cubiertas adentro* (y aquí es cuando percibimos más que nunca que Cervantes juega en todo momento con nosotros y con nuestra propia capacidad de digerir tanta *magia parcial*). En todo caso, esto le sirve para demostrar que *se sabe leído* cuando, por ejemplo, elude cierta información de la que «bien se acordará el que hubiese leído la primera parte desta historia» (II, 27, 764).

No escasean las ocasiones en las que el omnipotente, incluso caprichoso, narrador interrumpe su relato, dejando al lector un tanto decepcionado (situaciones como esta reproducen especularmente la ya comentada de los capítulos octavo y noveno de la Primera Parte):

Volvieron a subir don Quijote y Sancho; con el mismo aplauso y música llegaron a la casa de su guía, que era grande y principal, en fin, como de caballero rico; donde le dejaremos por agora, porque así lo quiere Cide Hamete. (II, 61, 1016).

Algunas veces se muestra más benévolo, como cuando decide revelar el misterio de la cabeza encantada «por no tener suspenso al mundo» (II, 62, 1024-1025); aunque otras se retrata como lo que Juan Bautista Avalle-Arce denomina «narrador infidente» por su deseo de «retener información capital para la debida intelección del texto, información que no se comparte con el lector hasta mucho después»²⁴⁵. Para acuñar este concepto, Avalle-Arce se refiere a cómo Cide Hamete nos escamotea importante información sobre Sansón Carrasco, cuyas intenciones, aunque bien conocidas por él desde el principio de la Segunda Parte, no nos revela hasta el capítulo 70, como hizo igualmente en el caso de Maese Pedro, cuya verdadera identidad (Ginés de Pasamonte) no nos declara hasta habernos engañado tanto como pudo estarlo don Quijote ante el retablo de marionetas²⁴⁶. ¿Podemos concluir, por

²⁴⁵Juan Bautista Avalle Arce, «Las voces del narrador», en el monográfico dedicado a Cervantes en la revista *Insula*, n° 538 (octubre 1991), pág. 5.

²⁴⁶No hemos podido detenernos en esta cuestión analizada por Haley en el artículo repetidamente citado, pero de todos es sabido que el episodio del Retablo de Maese Pedro, con sus diferentes narradores, con la presencia del traductor y con la incorporación de los efectos de la ficción en los receptores, reproduce la estructura toda

tanto, que nos encontramos ante un narrador poco fiable o, en el peor de los casos, perverso? Más justo para el arábigo sería pensar que nos las vemos con un talentoso escritor que maneja con propiedad las técnicas de suspense (no en vano, Avalor-Arce lo relaciona con Agatha Christie y otros relatos de tipo detectivesco) y que él mismo ha advertido la potencialidad de su historia y desea *dosificársela* a su lector para que la disfrute con mayor fruición (¿no se llamaba *fruidor* a ese lector voraz al que se refiere Eco?) y, principalmente, para garantizarse él mismo, como escritor deseoso de éxito, que no será capaz de abandonarla.

Semejante dominio y complacencia con su tarea se extiende hacia sus personajes, con quienes se encariña hasta el punto de desear haberlos conocido personalmente: «Aquí hace Cide Hamete un paréntesis, y dice que por Mahoma que diera, por ver ir a los dos así asidos y trabados desde la puerta al lecho, la mejor almalafa de dos que tenía (II, 48, 910)».

Y notemos ahora idéntica reacción en *Tristram Shandy*, con referencia precisa a estas mismas palabras:

... I vow and protest, that of the two bad cassocks I am worth in the world, I would have given the better of them, as freely as ever Cid Hamet [*sic*] offered his, -only to have stood by, and heard, my uncle Toby's accompaniment. (191)

... prometo solemnemente que de las dos miserables sotanas que tengo en este mundo, sería capaz de dar la mejor de ellas, con tanta liberalidad como Cid Hamet ofreció la suya, sólo por haber podido estar allí de pie y escuchar el acompañamiento de mi tío Toby.

En ejemplos como estos observamos que tanto el *Quijote* como el *Tristram Shandy* son «novelas haciéndose» que atienden no sólo al argumento sino a las reacciones del narrador durante su gestación. Sin embargo, en nuestra novela esto se puede rastrear en varios niveles²⁴⁷: primero se nos ha mostrado cómo el «segundo autor» ha convertido en texto único el manuscrito de Cide Hamete y su traducción; vemos ahora nada más y nada menos que a éste redactando su texto y, gracias al traductor, podemos leer, además, los juicios e impresiones personales que escribe al margen. Son justamente estos peculiares paratextos los que nos permiten *llegar al corazoncito* de este arábigo al que injustamente se viene calificando de mentiroso desde el principio de la obra. Cide Hamete, convertido, pues, en un personaje más de la obra de Cervantes, evoluciona en su valoración de don Quijote y Sancho, reflexiona sobre ellos o ciertos aspectos de la vida, duda, se lamenta...: nos deja, en fin, oír sus palpitations tras el texto que escribe.

En el mismo capítulo del que hemos extraído la cita anterior leemos:

Aquí exclamó Benengeli, y escribiendo, dijo: «¡Oh, pobreza, pobreza! [...] Yo, aunque moro, bien sé, por la comunicación que he tenido con cristianos, que la santidad consiste en la caridad, humildad, fee, obediencia y pobreza Pero tú, ... pobreza ..., ¿por qué quieres estrellarte con los hidalgos y bien nacidos más que con la otra gente? (II, 44, 880-881)

del *Quijote*: de este modo, Cide Hamete-Cervantes ha conseguido hechizarnos a nosotros (los lectores de afuera) tanto como las leyendas caballerescas a don Quijote.

²⁴⁷También los hay en la de Sterne, naturalmente, pero no podemos detenernos ahora en este cotejo.

Como todos sabemos, estas palabras corresponden al triste momento en que don Quijote, solo y desvalido (Sancho está ya en la ínsula), contempla con impotencia una carrera en su media, todo ello en medio de las crueles burlas a las que lo someten los duques, personajes a quienes no duda Cide Hamete en juzgar muy duramente: «Y dice más Cide Hamete: que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados, y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahinco ponían en burlarse de dos tontos. (II, 70, 1071)²⁴⁸.

Esta creciente identificación con el personaje, que corre pareja a la del propio Cervantes, tiene su momento culminante en el conocidísimo aparte que escribe el arábigo al finalizar el relato del descenso a la cueva de Montesinos:

No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito; la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles; pero ésta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible; que no dijera él una mentira si le asaetearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más; puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della, y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias. (II, 24, 738)

No nos detendremos ahora en las numerosísimas reflexiones críticas que han suscitado estas palabras de Cide Hamete, sin duda, las más comentadas de toda la novela; de manera que nos limitaremos a enumerar someramente las principales consecuencias de semejante reflexión para lo que con gran acierto López Navia considera un «retroceso en la conquista de la omnisciencia»²⁴⁹ por parte de este historiador cuya supuesta puntualidad no ha dejado de ponderarse en otros momentos del libro.

Lo primero que llama la atención de este pasaje es el hecho de que sea un moro -por lo tanto, «mentiroso»²⁵⁰- quien se cuestiona sobre la veracidad de lo que cuenta su personaje, hecho que parece neutralizar la validez del razonamiento (el alcance de una verdad formulado desde una mentira) y de sus posibles conclusiones. Pero la misma formulación de la duda altera nuestra consideración de Cide Hamete, que, al presentarnos sus zozobras y dejarnos oír su voz, pasa a convertirse en un personaje más, pero sin salir de la diégesis. Por otra parte, su confianza en don Quijote demuestra que lo considera un personaje *real*, ajeno a él, lo que lo

²⁴⁸Veamos en *La mujer del teniente francés* (Barcelona, Anagrama, 1995), de John Fowles, otra obra metafictiva que volveremos a mencionar, a un narrador intradiegetico que se permite opinar también sobre sus personajes mientras nos relata sus vidas: «De las tres mujeres jóvenes que pasan por estas páginas, en mi opinión era Mary, sin duda, la más linda. Era con mucho la más vivaz y menos egoísta; y sus encantos físicos armonizaban con estas cualidades...», pág. 77.

²⁴⁹*Op. cit.*, págs. 110-111.

²⁵⁰Recordemos que tanto el segundo autor en I, 9 como el propio don Quijote en II, 3 se desazonaron ante la naturaleza *infiel* de nuestro historiador, que hacía temer sobre la veracidad de lo narrado.

define como cronista, transcriptor fidedigno de hechos constatables, y no como creador de posibles poéticos, y también que aprecia al personaje, lo que disminuye el poder corrosivo de las descargas irónicas que ha ido deslizándose por toda la obra²⁵¹.

Sin embargo, al dejar la solución en manos del lector -y recordemos que también Tristram Shandy, en las célebres páginas en blanco de su peculiar autobiografía, invita al suyo a «completar» la novela o que Fowles le ofrece varios desenlaces posibles-, Cide Hamete relativiza la conclusión y vuelve a comportarse como un novelista, y, además, como un novelista *moderno* al que perfectamente puede aplicarse la conocida definición de *opera aperta* como «mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo referente»²⁵². Estas palabras de Eco, unidas a las consideraciones de Bajtin sobre el carácter dialógico, a las de Castro sobre la naturaleza prismática de la novela y a las de Borges sobre la contradicción como única *verdad* literaria, sitúan al *Quijote*, en este momento más que nunca, en el núcleo mismo del pensamiento contemporáneo. Por otra parte, en este episodio, Cervantes *violenta* hasta el límite el juego diegético -¿no era el Barroco, movimiento que con todo honor nuestro autor inaugura, un auténtico *tour de force* con las posibilidades todas de la escritura, que la modernidad hereda?-, convirtiendo al narrador en lector de su personaje, pero lector crítico, en la medida en que lo «condena ... en tanto ... fabulador de una versión sobre sí mismo»²⁵³. Este hecho, que apuntala, como veremos pronto, la idea del *escrivivir*, invierte los papeles, convirtiendo a don Quijote en un creador y a Cide Hamete en un escriba mal informado, desorientado y confuso²⁵⁴. Semejante intercambio permite que a este fragmento puedan aplicarse las palabras que Jorge Luis Borges dirige «A quien leyere» su *Fervor de Buenos Aires*: «nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor»²⁵⁵.

Si no es ni Cervantes, ni siquiera Cide Hamete, sino *la literatura misma* quien habla en boca de un personaje, poco queda aquí de esa jactancia con la que el cronista ensoberbecido nos hacía agradecerle lo que «había dejado de escribir», y mucho, en cambio, del modelo de escritor desvalido y abrumado por la grandeza de su propia creación.

Veámoslo ahora -y nuestra simpatía por el moro, igual que por don Quijote, aumenta por momentos- en algunas confesiones de impotencia e indefensión²⁵⁶.

251Una de las más conocidas, y que tanto molestó a Unamuno (volveremos sobre ello), es la que encierran las palabras escritas al concluir don Quijote su famoso discurso de la Edad de Oro: «Toda esta larga arenga -que se pudiera muy bien escusar- dijo nuestro caballero, porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada...» (I, 11, 116).

252Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1990, pág. 34.

253Lelia Madrid, *op. cit.*, pág. 54.

254Sobre este aspecto, véase el capítulo titulado «Cide Hamete: Narrator, Character and Spectator», en el libro de Ruth el Saffar *Distance and control in «Don Quijote»: A Study in Narrative Technique*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1975, especialmente pág. 135.

255Obras Completas, volumen I, pág. 36.

256Sobre este aspecto, y en relación a las palabras de II, 48, véase el libro de El Saffar *Distance and control...*,

Fijémonos, por ejemplo, en su apelación a los dioses para poder relatarnos la toma de posesión de la ínsula Barataria por parte de Sancho (y notemos de paso que la presencia de Cide Hamete se incrementa notablemente en el episodio del palacio ducal, uno de los máximos hallazgos de toda la novela):

¡Oh, perpetuo descubridor de los antípodas, hacha del mundo, ojo del cielo, meneo dulce de las cantimploras, Timbrio aquí, Febo allí, tirador acá, médico acullá, padre de la Poesía, inventor de la Música, tú que siempre sales y, aunque lo parece, nunca te pones! A ti digo, ¡oh, sol, con cuya ayuda el hombre engendra al hombre!, a ti digo que me favorezcas, y alumbres la escuridad de mi ingenio, para que pueda discurrir por sus puntos en la narración del gobierno del gran Sancho Panza; que sin ti, yo me siento tibio, desmazelado y confuso. (II, 45, 886).

Es evidente que esta invocación a Apolo -dios de la poesía y no de la historia- sigue conduciendo, bien que por vía paródica -pensemos, si no, en la tan distinta apropiación que de esta figura mitológica hizo Petrarca²⁵⁷-, a Cide Hamete a las tribulaciones del escritor cuando se siente abandonado por las Musas y duda de su propia capacidad ante lo inefable. Lo mismo encontramos en la divertida aventura de los leones, cuando, una vez más, deja que sea su personaje quien se exprese por sí solo:

¡Oh, fuerte y sobre todo encarecimiento animoso don Quijote de la Mancha [...]! ¿Con qué palabras contaré esta tan espantosa hazaña, o con qué razones la haré creíble a los siglos venideros, o qué alabanzas habrá que no te convengan y cuadren, aunque sean hipérbolas sobre todos los hipérbolos? [...] Tus mismos hechos sean los que te alaben, valeroso manchego; que yo los dejo aquí en su punto, por faltarme palabras con que encarecerlos. (II, 17, 681)

Otro importante narrador intradieгético encontramos en los años de redacción de nuestra novela: nos referimos al que aparece en *La lozana andaluza* (1528), de Francisco Delicado, cuyas relaciones con Cervantes ya han sido puestas de manifiesto en más de una ocasión. Como todos sabemos, el autor del «retrato» de Lozana aparece continuamente en el acto de la escritura, ya sea para confesarnos, igual que acabamos de ver ahora mismo en Cide Hamete, sus limitaciones -como en el mamotreto XIV, en el que estando Lozana y Rampín durmiendo, nos dice que «quisiera saber escribir un par de ronquidos»²⁵⁸-, ya sea para suspender la acción e interponer «información para que se entienda lo que en adelante ha de seguir» (XVII, 87)²⁵⁹, o simplemente para pedir a Rampín «un poco de papel y tinta» (XLII, 176) que le permita escribir algo que acaba de ocurrírsele.

especialmente páginas 127-128.

²⁵⁷Más adelante completaremos esta idea cuando hablemos de las relaciones entre don Quijote y la lírica renacentista.

²⁵⁸Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, edición de Bruno Damiani, Madrid, Castalia, 1990, pág. 76. Posteriores referencias a esta obra se indicarán en el mismo texto, mencionando solamente el número de página y de «mamotreto».

²⁵⁹Esto sucede entre los mamotretos XVI y XVIII, donde, como hemos visto en Cervantes entre los capítulos VIII y IX del *Quijote* de 1605, Delicado interrumpe la acción justamente para explicarnos cuál es su relación con lo narrado y el estatuto real de los personajes. En él lo vemos conversando con Rampín sobre Lozana y sobre otras lindezas que nos informan del carácter «alegre» de su conducta. Este mamotreto XVII, con toda

Aunque, como hemos apuntado en nota, la actuación de ambos narradores intradieгéticos es bastante diferente -el de la novela de Delicado es *más* personaje, puesto que oscila de la diégesis a la propia historia con mayor desenvoltura²⁶⁰ mientras nuestro Cide *sólo* escribe-, nos encontramos en ambos casos ante dos novelas que tienen un común propósito: la búsqueda de la *verdad*, explícito en *La Lozana*, concebida como un retrato «del natural», y más que irónico en el *Quijote*. Si no, veamos estas palabras incluidas al final de la Primera Parte que, aunque Haley atribuye al «segundo autor», muy bien pueden deberse al propio Cide, dada la buscada entropía que, a este respecto, encierra el texto:

Y los [hechos de don Quijote] que se pudieron leer y sacar en limpio son los que aquí pone el fidedigno autor desta nueva y jamás vista historia. El cual autor no pide a los que la leyeren, en premio del inmenso trabajo que le costó inquerir y buscar todos los archivos manchegos, por sacarla a luz, sino que le den el mismo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballerías, que tan válidos andan en el mundo: que con esto se tendrá por bien pagado y satisfecho, y se animará a sacar y buscar otras, si no tan verdaderas, a lo menos de tanta invención y pasatiempo. (I, 52, 540)

En estas palabras que, una vez más, apuntalan la identificación de Cide con Cervantes, encontramos una nueva muestra del *Quijote* como narrativa autoconsciente: más allá, en efecto, de la calificación de las aventuras narradas como «verdaderas» (en claro contraste con el deseo de que se les dé el mismo crédito que a las ficciones caballerescas, consideradas de antemano como «mentiras»), demuestran que quien las escribe está plenamente apercebido de la novedad que encierra la novela que las aloja, así como de su carácter lúdico e imaginativo. La propia paradoja señalada -el que Cide Hamete compare su texto (histórico, en tanto que extraído de los Archivos) con obras de ficción- vuelve a mostrárnoslo como novelista. Y, por si nos quedara alguna duda sobre ello, su conocidísima

probabilidad intercalado a posteriori, resulta, por lo tanto, fundamental y requiere por sí mismo un estudio individualizado que permita establecer de forma más contundente la relación entre Delicado (en este caso como experimentador pionero) y Cervantes. Antonio Vilanova, en su artículo «Cervantes y *La Lozana andaluza*» (*Insula*, nº 77, mayo de 1952) no lo menciona. José María Díez Borque se refiere a él como el inicio de «la aportación verdaderamente original de Delicado», en su artículo «Francisco Delicado, autor y personaje de *La Lozana andaluza*», *Prohemio*, 3 (1972), pág. 458. Más recientemente, Tatiana Bubnova en «Cervantes y Delicado», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pág. 572, lo estudia como ejemplo de metaficción. Por desgracia, no podemos detenernos ahora en las relaciones entre estas dos novelas y la actuación de sus narradores intradieгéticos: recordemos simplemente que, mientras Cide Hamete Benengeli no sale jamás de los límites de la diégesis, el *retratista* que pretende pintar con palabras la vida de la prostituta se mueve en el mismo nivel que ella, con la que comparte idéntico lenguaje de plaza pública y comunes y placenteros hábitos...
²⁶⁰Un experimento embrionario sobre este particular supone la curiosa *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro (1492), en la que el «autor», más que un escritor propiamente dicho mostrándose en el ejercicio de su actividad, aparece haciendo las veces de *celestino* entre el infortunado Leriano y la hierática Laureola. De hecho, si no fuese porque se autodenomina «el auctor», lo consideraríamos un personaje más, cómplice del amante y peligro para la honestidad de la amada. Véámoslo sufrir ante el funesto desarrollo de los amores en los que actúa como intermediario: «vista su determinada voluntad, pareciéndome que de mi trabajo sacava pena para mí y no remedio para Leriano, despedíme della [de Laureola] con más lágrimas que palabras, y después de besalle las manos salíme de palacio con un nudo en la garganta, que pensé ahogarme por encobrir la pasión que sacava; y salido de la cibdad, como me vi solo, tan fuertemente comencé a llorar que de dar bozes no me podía contener», Diego de San Pedro, *Obras Completas II. Cárcel de amor*, edición de Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1971, pág. 154.

invocación a la pluma, a quien concede la palabra al finalizar la Segunda Parte, habla por sí sola no ya de su condición de artista, sino de un creador celoso que esgrime derechos de exclusividad ante el material escrito:

Y el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma:

-Aquí quedarás, colgada desta espetera y deste hilo de alambre, ni sé si bien cortada o mal tajada peñola mía, adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte. [...]

Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordessillesco que se atrevió, o se ha de atrever, a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros ni asunto de su resfriado ingenio; a quien advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote, y no le quiera llevar, contra todos los fueros de la muerte, a Castilla la Vieja, haciéndole salir de la fuesa donde real y verdaderamente yace tendido de largo a largo, imposibilitado de hacer tercera jornada y salida nueva; que, para hacer burla de tantas como hicieron tantos andantes caballeros, bastan las dos que él hizo, tan a gusto y beneplácito de las gentes a cuya noticia llegaron, así en éstos como en los estraños reinos». Y con esto cumplirás con tu cristiana profesión, aconsejando bien a quien mal te quiere, y yo quedaré satisfecho y ufano de haber sido el primero que gozó el fruto de sus escritos enteramente, como deseaba, pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote, van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna. (II, 74, 1098-99)

En esta soberbia metonimia que define a las claras el espíritu del escritor -ya en el episodio del Caballero del Verde Gabán habíamos leído que «la pluma es la lengua del alma» (II, 16, 675)-261, incluso sin tener en cuenta las consecuencias en la autovaloración que conlleva el *affaire Avellaneda*, observamos que nuestra novela es ya una tríada compuesta por Cervantes-Cide Hamete-don Quijote, convertidos en un todo indisoluble. Más arriba habíamos visto, con Haley, hasta qué punto se identificaban las empresas del caballero y su cronista y cómo espada y pluma convergían a la par en un simétrico canto de cisne: Cervantes necesita a Cide Hamete, Cide Hamete necesita a don Quijote, don Quijote necesita... ¿a Cide Hamete o a Cervantes? A estas alturas ya poco importa. Lo único cierto aquí es que el cronista arábigo, como *cabeza visible* de la narración que leemos, presenta un comportamiento múltiple y complejo: lee (los Archivos) y es leído (por el traductor, por el «segundo autor», por sus personajes y por nosotros mismos); juzga (a don Quijote, a Sancho, a los duques, a las aventuras mismas) y es juzgado (por sus personajes y por sus lectores *de cubiertas adentro* y *de cubiertas afuera*); escribe (el texto del que estamos hablando) y es reescrito y corregido (por continuadores, benévolo o malintencionados, y también por sus

261El tema no es nuevo. Recordemos, si no, el gracioso diálogo de Tomé de Burguillos con su pluma, en un soneto del que sólo reproducimos el primer cuarteto: «-Pluma, las musas, de mi genio autoras, / versos me piden hoy. ¡Alto; a escribillos! / -Yo sólo escribiré, señor Burguillos, / estas que me dictó rimas sonoras», Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, *Obras Poéticas*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, págs. 1352-3. Sobre este tema en Lope de Vega y otros autores barrocos, véase el trabajo de Aurora Egido «Escritura y poesía. Lope al pie de la letra», *Edad de Oro*, XIV (1995), págs. 121-149, especialmente páginas 124-5, 127, 131-32, 139, 145 y 147-8. De la misma autora, el trabajo dedicado a Quevedo «La escritura viva en la poesía de Quevedo», en Axel Schönberger und Klaus Zimmermann (eds.), *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus. Festschrift für Dietrich Briesemeister zum 60. Geburtstag*, Domus Editoria Europaea, Frankfurt am Main, 1994, especialmente pág. 804.

personajes); transmite (a través de ese constante «dicen que») y opina; cree y desconfía; controla y es controlado. Agotadora labor que bien merece estos elogios que en un momento determinado le dedica su primer y más incondicional lector, nuestro «segundo autor»:

Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como ésta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas della, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a luz distintamente. Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las tácitas, aclara las dudas, resuelve los argumentos; finalmente, los átomos del más curioso deseo manifiesta. ¡Oh autor celeberrimo! ¡Oh don Quijote dichoso! ¡Oh Dulcinea famosa! ¡Oh Sancho Panza gracioso! Todos juntos y cada uno de por sí viváis siglos infinitos, para gusto y general pasatiempo de los vivientes. (II, 40, 849)

Lástima que su *texto original* haya tenido que llegarnos *filtrado* por un traductor morisco no demasiado objetivo. ¿O es tal vez una suerte? Véamoslo.

ATRIBUCIONES DEL TRADUCTOR MORISCO

Cuando Severo Sarduy escribe

el *Quijote* se encuentra en el *Quijote* -como *Las Meninas* en *Las Meninas*- vuelto al revés: del cuadro en el cuadro no vemos más que los bastidores; del libro en el libro, su reverso: los caracteres arábigos, legibles de derecha a izquierda, invierten los castellanos, son su imagen especular; el Islam y sus «embelecadores, falsarios y quimeristas» son también el reverso, el Otro del cristianismo, el bastidor de España²⁶²,

no sólo está insistiendo en la ya comentada estructura de nuestra novela como un juego de reflejos a veces contradictorios; el autor cubano está, además, poniendo el acento en uno de sus aspectos más irónicos: el hecho de que sea precisamente un *infiel* el encargado de redactar la crónica de la que se nutre la obra cumbre de la narrativa hispánica. La consecuencia que semejante pirueta tiene para el tema que ahora nos ocupa es así de rotunda: el *Quijote* «es» una traducción. De sobra está decir lo que esto significa a la hora de pulverizar la noción de autor: ya no sólo no aparece Cervantes como responsable principal de su texto, pues, como hemos visto, se debe a un «segundo autor» que a su vez depende de otro escrito por un historiador arábigo; la cuestión reside ahora en la imposibilidad de conocer directamente el *texto original*, para cuya intelección debemos acudir a una tercera voz: la del traductor. Lo que equivale a afirmar que éste, lejos de ser un intermediario más, es el personaje clave dentro de esta enmarañada madeja de narradores intradieгéticos. En efecto, en la cadena de lectores y re-escritores que supone el *Quijote*, el traductor es, en sentido estricto, el receptor verdaderamente privilegiado de las palabras del arábigo: él es el único que las ha conocido directamente y, por lo tanto, no es arriesgado concluir que es él, y no el

²⁶²Severo Sarduy, *Barroco*, Buenos Aires, Editorial Suramericana, 1974, pág. 80.

«segundo autor», ni mucho menos el propio Cide Hamete, cuyo texto se va diluyendo por momentos, el principal narrador de nuestra novela. En el morisco debemos, pues, *confiar* para conocer el texto arábigo, lo que supone en ocasiones un verdadero *acto de fe*, pues no estamos ante un traductor objetivo que se limita a trasladar historias ajenas sino que, muy al contrario, se trata de un lector crítico que opina, selecciona, resume e, incluso, contradice el texto original. A él debemos -si aceptamos, claro está, la lúdica propuesta cervantina- también *agradecer* la gracilidad de la prosa, la pureza idiomática (principalmente en las simpáticas «prevaricaciones» de Sancho) y, en fin, su *encomiable profesionalidad* a la hora de mantener el ritmo ágil y el tono irónico de nuestra primera novela, hecho este aún más meritorio si atendemos a las reflexiones de Luce López-Baralt sobre el morisco como «casta» decadente que va olvidando su lengua original y empieza a balbucear la de la cultura dominante, con las dificultades que esto implica a la hora de traducir de una a otra:

Cuando los moriscos someten su castellano aljamiado a la tarea ingente de traducir otra cultura, la árabe, que había alcanzado tan grandes extremos de sofisticación en la Península siglos atrás, pero que ahora va quedando reducida a un pálido recuerdo, su romance exhibe un empobrecimiento semántico similar²⁶³.

Si a ello añadimos el hecho de que se trata de la traducción de una traducción -si Cide Hamete consulta los Archivos de la Mancha, es de suponer que los leyó en castellano y tuvo que traducirlos al árabe para componer su texto²⁶⁴-, la labor del morisco aljamiado resulta valiosísima y no parece estar reconocida, dentro de la obra, en su justa medida. ¿O tal vez sí? Empecemos por el principio.

Para ello, debemos volver de nuevo al momento del hallazgo del manuscrito. El «segundo autor» encuentra un texto escrito en caracteres arábigos y se lo muestra a un morisco elegido al azar (curiosa manera, por cierto, de seleccionar al transmisor principal de nuestra *historia*):

Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese, y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara de otra mejor y más antigua lengua, le hallara. En fin, la suerte me deparó uno, que, diciéndole mi deseo y poniéndole el libro en las manos, le abrió por medio, y leyendo un poco en él, se comenzó a refír. (I, 9, 102)

Como sucede también con el «segundo autor» (incluso, como hemos visto, con el propio Cide Hamete), desde el momento en que este morisco aljamiado aparece actuando en

²⁶³Luce López-Baralt, *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, Madrid, Hiperión, 1985, pág. 129.

²⁶⁴Y, por cierto, ¿cómo sería este texto? ¿Reflejaría la decadencia de la lengua árabe de la que nos habla López-Baralt o sería uno de los últimos brotes de su antiguo esplendor? En ambos casos, la tarea del traductor resulta esencial: en el primero, para ennoblecer el texto original; en el segundo, para mantener puro su estilo... Dada la referencia a las *Ninfas y pastores de Henares* (de 1587), que permite al «segundo autor» deducir que «la historia de don Quijote debía de ser moderna» (I, 9, 101), podemos pensar que la lengua utilizada por Cide Hamete se encontraría, muy probablemente, en el estado de empobrecimiento señalado.

una escena determinada, se convierte en un personaje más de la novela *Quijote* y, además, en un personaje en cierto sentido caracterizado. Al menos así lo considera Antonio Martí Alanis, quien llega a afirmar, quizás exageradamente, que «esta es la característica más definida del traductor; su sentido del humor y la capacidad de reírse al detectar la situación humana de lo cómico»²⁶⁵.

Lo cierto es que, una vez identificado el texto como el de las hazañas de don Quijote, asistimos al acuerdo entre los dos personajes:

Apartéme luego con el morisco por el claustro de la iglesia mayor, y roguéle me volviese aquellos cartapacios, todos los que trataban de don Quijote, en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada, ofreciéndole la paga que él quisiese. Contentóse con dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo, y prometió de traducirlos bien y fielmente y con mucha brevedad. Pero yo, por facilitar más el negocio y por no dejar de la mano tan buen hallazgo, le truje a mi casa, donde en poco más de mes y medio la trajo toda, del mismo modo que aquí se refiere. (I, 9, 102-103)

Lo primero que llama la atención, tanto en este párrafo como en el anterior, es el poco valor que se da a la tarea de nuestro traductor: primero se nos ha dicho que, de no haberlo encontrado, habría resultado igualmente sencillo dar con alguien «de otra mejor y más antigua lengua»²⁶⁶ y, a continuación, resulta sorprendente que el morisco se contente con el irrisorio pago de «dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo». (Semejante «negocio» por parte del «segundo autor» nos indica también ciertos aspectos de su personalidad: lejos de ser un transmisor más, se nos muestra como un personaje enormemente avisado, que consigue disimular su entusiasmo ante el propietario del cartapacio que contiene el manuscrito para conseguirlo, así, por un precio módico y contratar de inmediato al encargado de traducirlo.)

Lo que no está tan claro es que el morisco haya cumplido el encargo de traducir el texto «sin quitar ni añadir nada» y ni mucho menos que los hechos de don Quijote vayan a ser reproducidos «bien y fielmente», pues a nuestro morisco pueden aplicarse igualmente las mismas prevenciones que a Cide Hamete: «si a ésta [a la historia] se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos... (I, 9, 103)».

Un nuevo problema hermenéutico se añade, pues, a un texto que se muestra, ya desde su propio punto de partida, como una mentira dentro de otra mentira: si un impostor traduce a otro impostor, poco seguros podemos estar, ya antes de empezar la lectura, sobre la veracidad de los hechos expuestos.

No olvidemos, sin embargo, que es la árabe una cultura traductora por excelencia, ya desde la creación de la Bayt Al-Hikma («Casa de la sabiduría») por parte de al-Mamun (813-833)²⁶⁷. Esto justificaría la elección precisamente de un árabe para redactar el texto original -

²⁶⁵Antonio Martí Alanis, «La función epistemológica del traductor en el *Quijote*», en *Anales cervantinos*, XXIII (1985), págs. 31-46. La cita corresponde a la página 37.

²⁶⁶Un judío, según indica Riquer en la nota 10 de la página 102.

²⁶⁷Véase el trabajo de García Yebra «La traducción al árabe y del árabe, vínculo entre Oriente y Occidente»,

era el interés hacia otras culturas una de las características de la islámica, como demuestra en este caso el hecho de que Cide Hamete se haya dedicado a investigar en los Archivos de la Mancha- y de un morisco para desempeñar una tarea de traducción que no era ajena a su propia cultura y serviría, a un tiempo, para apreciar el respeto manifestado por Cervantes, aunque sea por vía de la ironía, hacia ciertas cualidades de los *infielos*²⁶⁸.

Quizás esto explica también que la voz de nuestro traductor se haga oír (y es un rasgo de honradez que debemos agradecerle) cada vez que realiza alguna intromisión, de manera que podemos suponer que todo lo demás sí es transcripción fiel del original arábigo. Repasemos, pues, los momentos en que aparecen, en primera persona o reveladas indirectamente por el «segundo autor», las tribulaciones de este traductor. (Y notemos, de paso, que un nuevo nivel se añade a esta «novela haciéndose» que es el *Quijote*: ya hemos visto al «segundo autor» *editando* el texto; a Cide Hamete *componiéndolo* y sólo nos faltaba contemplar el proceso de su traducción para conocer ¿todos? los pasos que atraviesa la historia hasta convertirse en libro.)

La primera vez que oímos hablar al traductor tiene lugar ya en la Segunda Parte:

(Llegando a escribir el traductor desta 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 con lo que a su oficio debía; y así, prosiguió diciendo:)

[...]

(Por este modo de hablar, y por lo que más abajo dice Sancho, dijo el traductor desta historia que tenía por apócrifo este capítulo.) (II, V, 593)

Estos reparos, que nos recuerdan a los que el propio Cide Hamete incluyó en un paréntesis a la hora de relatarnos el episodio de la Cueva de Montesinos (y cuyo conocimiento, por cierto, debemos agradecer al traductor, que se ocupa de hacernos llegar incluso los paratextos), sirven para que rectifiquemos nuestra inicial desconfianza hacia los mahometanos por su supuesto carácter embustero. En efecto, en este aparte nuestro traductor se está preocupando por la posible inautenticidad de lo que se dispone a transmitir, lo que debemos entender no tanto como su pequeña y personal aportación al gran tema del *Quijote* - las cambiantes relaciones entre verdad y escritura- como la inclusión de sus propios signos en un texto del que pasa a ser, en cierto modo, co-autor. Más aún, los reparos del traductor ponen el acento en un aspecto esencial de la teoría narrativa cervantina, tal y como ha dejado sentado Riley²⁶⁹: el decoro. Como todos sabemos, una de las principales consecuencias que tiene el conocimiento del texto de Cide Hamete Benengeli por parte de los personajes es la llamada *quijotización* de Sancho, quien empieza desde el inicio de la Segunda Parte a

op. cit., págs. 69-87.

²⁶⁸Este aspecto, que sólo podemos rozar en estas páginas, resulta esencial para la elección de nuestro autor por parte de Juan Goytisolo, «el más árabe de los escritores españoles».

²⁶⁹*Teoría de la novela en Cervantes*, especialmente pág. 218.

expresarse en términos parejos a los de su amo, aunque quizás de una forma demasiado brusca. Semejante anomalía -que, en cierto sentido, repercute en la verosimilitud del texto- no podía pasar inadvertida para un traductor atento, máxime si, según hemos apuntado, sus mayores esfuerzos deben haberse encaminado a plasmar en toda su naturalidad el lenguaje «de plaza pública» del escudero durante toda la novela. Así las cosas, tal y como vimos en varias ocasiones al ocuparnos de Cide Hamete, el traductor parece estar sirviendo al propio Cervantes para incluir en su texto, bien que en clave irónica, un cierto ejercicio de autocritica.

Mucho más irónica e igualmente *útil* es la siguiente intervención del morisco. Nuestros personajes acaban de llegar a casa de don Diego Miranda, y he aquí una llamada de atención contra la prolijidad²⁷⁰:

Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor de esta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de esta historia; la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones.²⁷¹ (II, 18, 686-687)

Una apreciación muy similar encontramos en el *Persiles*, donde se esboza la idea de los intermediarios intradieгéticos, pero sin llegar a la audacia del *Quijote*:

Parece que el autor desta historia sabía más de enamorado que de historiador, porque casi este primer capítulo de la entrada del segundo libro le gasta todo en una definición de los celos, ocasionados de los que mostró tener Auristela por lo que le contó el capitán del navío; pero en esta traducción, que lo es, se quita por prolija, y por cosa en muchas partes referida y ventilada, y se viene a la verdad del caso, que fue que... (Libro Segundo, capítulo I, pág. 159)

Regresemos a nuestra novela y veamos cómo, una vez más, el texto que hemos citado plantea algunos interrogantes que, al tiempo que conducen la génesis de la novela al absurdo, rompen una vez más el hechizo que nos está llevando a *crear* en estos narradores intradieгéticos para enseñarnos de nuevo el gesto iconoclasta y omnipotente del único demiurgo: Cervantes. En efecto, si el traductor omitió esta información, ¿cómo la conoce el «segundo autor»? ¿Se lo indicaría el morisco al margen? ¿O es que estamos leyendo *directamente* el texto del traductor, que habla de sí mismo en tercera persona? Si es así, ¿dónde está el «segundo autor»? Como afirma Lelia Madrid al comentar precisamente este fragmento,

estamos frente a esos abismos del texto donde éste se repliega sobre sí mismo -al comentarse- pero a la vez se nos oculta. El texto se repliega sobre sí para ejercer la crítica sobre lo dicho; más aún, lo hace a través de la interpolación de diferentes velos discursivos [...]. Al escamotearse al lector la información (o parte de ella) o la identidad de la voz que la produjo, el texto practica un juego de desconciertos y de

²⁷⁰Riley, *Teoría de la novela...*, pág. 202.

²⁷¹Recordemos lo dicho más arriba sobre la digresión, con el ejemplo del *Tristram Shandy*, a fin de percibir la ironía de esta intromisión del traductor.

vacíos que llevan al receptor a producir otro distanciamiento más respecto de lo que se está narrando²⁷².

El mismo traductor que ha discriminado cierta información por parecerle que atentaba contra el principio estético esencial de la obra (y acertaba, si hemos de creer a Riley), nos muestra ahora un pasaje fundamental que el mismísimo Cide Hamete hubiera suprimido. Nos referimos a la importantísima digresión situada al principio del capítulo 44 de la Segunda Parte de la que hemos hablado repetidamente y de la que sólo reproducimos ahora el principio: «dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo...»

Y vuelven los interrogantes: ¿a quiénes se refiere ese «dicen»? ¿Cómo había escrito este capítulo Cide Hamete? ¿Incluyó la autocrítica al margen y pensó en omitirla? ¿La rescató entonces el traductor? ¿Y cómo? Lo único cierto es que, contrariamente al ejemplo anterior, observamos, de nuevo en palabras de Lelia Madrid, que «lo marginal entra a formar parte del texto por obra del traductor. Dos movimientos de signo inverso: marginar-omitir- y convertir lo marginal en signo dentro del texto». ²⁷³

Veamos ahora el último ejemplo:

Entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo: «Juro como católico cristiano...»; a lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano cuando jura, jura, o debe jurar, verdad, y decirla en lo que dijere, así él la decía, como si jurara como cristiano católico, en lo que quería escribir de don Quijote... (II, 27, 763-764)

Nos encontramos ahora ante un tipo de aclaración distinta por parte del traductor, quien no se ocupa ahora de aspectos estéticos de mayor o menor relevancia para la intelección de la obra, sino que actúa como un auténtico puente entre dos culturas, cuyos sistemas de valores requieren, según él, alguna explicación. ¿Cómo entender si no esta rocambolesca forma de transmitirnos el auténtico sentido de una expresión de Cide Hamete que, por lo demás, hubiésemos entendido perfectamente?

Si en los ejemplos anteriores hemos hablado de ironía, ésta adquiere ahora un poder muchísimo más corrosivo porque está poniendo el acento en el gran problema de la *edad conflictiva*, por utilizar la conocida expresión de Américo Castro. Esta mirada burlona y distanciada permite arrojar nueva luz sobre la supuesta maurofilia de nuestro autor. Aunque ya hemos advertido que no es este el momento de profundizar en tan complejo tema, sí podríamos considerar algunos aspectos que pueden resultar relevantes para nuestro propósito. Recordaremos para ello algunos hechos: la expulsión de los moriscos tiene lugar en 1609 - esto es, entre la publicación de la Primera Parte y la redacción de la Segunda-, lo que

²⁷²*Op. cit.*, pág. 39.

²⁷³*Op. cit.*, pág. 40.

explicaría quizás el hecho de que las referencias al traductor morisco se multipliquen en el *Quijote* de 1615 y que aparezca el personaje de Ricote.

De todos es sabida la hostilidad hacia esta suerte de casta *anfibia*, residente en tierras cristianas pero manteniendo sus costumbres árabes, de la que dan muestra, por ejemplo, estas despectivas palabras incluidas en el capítulo V de *El Buscón*, de Francisco de Quevedo:

Era el dueño y huésped de los que creen en Dios por cortesía o sobre falso; moriscos los llamaban en el pueblo, que hay muy grande cosecha desta gente, y de la que tiene sobradas narices y sólo les faltan para oler tocino, digo esto confesando la mucha nobleza que hay entre la gente principal, que cierto es mucha. [...] Recibíome, pues, el huésped con peor cara que si yo fuese el Santísimo Sacramento. Ni sé si lo hizo porque le comenzásemos a tener respeto, o por ser natural suyo dellos, que no es mucho que tenga mala condición quien no tiene buena ley.²⁷⁴

En este contexto, Cervantes se nos aparece como un modelo de tolerancia que acepta la presencia de esta casta sin mayores problemas:

Escritor universal y de su tiempo, en su genuina galería de personajes y de situaciones, el morisco y el cautivo, enmarcados en los contextos ambientales que les corresponden, encuentran acomodo natural, nada forzado. La cosa resulta en realidad bastante sencilla, no exige explicación alguna rebuscada; por ser profundamente español, Cervantes incorpora y asume naturalmente la porción tradicional y viva de modalidad islámica que le corresponde, que le resulta, en definitiva, propia y peculiarmente identificadora, de manera vital y natural, seguramente equilibrada en casi todas sus manifestaciones, aunque plantee también en ocasiones motivos de desgarro²⁷⁵.

Esto no ha sido, sin embargo, siempre así, pues, como tantas veces ocurre con nuestro autor, su pensamiento evoluciona de una obra a otra. Así, a los comentarios negativos hacia los moriscos incluidos en «El coloquio de los perros»²⁷⁶ o en *Los Baños de Argel*, sucede, ya en el *Quijote* de 1615, la valoración positiva de Ricote ²⁷⁷ y su hija Ana Félix, cuya final unión con Gaspar Gregorio ha sido interpretada como toda una alegoría de un encuentro -una reconciliación- entre dos culturas²⁷⁸, aunque semejante armonía se nos antoje hoy más

²⁷⁴Ed. cit., pág. 25.

²⁷⁵Son palabras de Pedro Martínez Montálvez y Carmen Ruiz Bravo-Villasante, en el capítulo titulado «Lo islámico en el arte y la literatura» del volumen *Europa islámica*, Madrid, Anaya, 1992, pág. 198.

²⁷⁶Recordemos que Berganza tuvo como amo a un morisco, a quien define como ladrón, avaro, poco casto y otras cualidades negativas generalmente atribuidas a esta «buena gente» y que Cipión, en su comentario a estas palabras, parece ver con buenos ojos la expulsión: «Buscado se ha remedio para todos los daños que has apuntado y bosquejado en sombra: que bien sé que son más y mayores los que callas que los que cuentas, y hasta ahora no se ha dado con el que conviene; pero celadores prudentísimos tiene nuestra república, que considerando que España cría y tiene en su seno tantas víboras como moriscos, ayudados de Dios hallarán a tanto daño cierta, presta y segura salida»; ed. cit., págs. 349-350.

²⁷⁷Miguel Ángel de Bunes, en su libro *Los moriscos en el pensamiento histórico* (Madrid, Cátedra, 1983, pág. 21), considera que el «que aparezca en esta obra el morisco Ricote no es un hecho gratuito. Cervantes pretende con él representar a toda la minoría. [...] Les sigue criticando por su avaricia (el regreso del morisco es debido a que quiere desenterrar un cofre repleto de monedas), pero su forma de verlos es opuesta a sus primeras obras».

²⁷⁸Esta es la idea que se deduce del trabajo de Antonio Oliver «El morisco Ricote», *Anales Cervantinos*, vol. V (1955-56), págs. 249-255, que concluye así: «al perdonar el visorrey de Barcelona a Ricote y su hija perdona a todos los moriscos españoles, y esto se verifica gracias a un cambio de sentir en el corazón de Cervantes, quien con los años y dolores se torna día a día más comprensivo, templado y cordial», pág. 255. Pronto veremos que estas palabras contrastan con el juicio vertido en el *Persiles*, que demuestra que la postura de Cervantes no es fácilmente simplificable.

utópica que plausible. Nuestro autor parece comportarse ahora de una manera más acorde a la adoptada por el autor del *Abencerraje*, «novella» profundamente ideal en la que la *verdad poética* se superpone con mucho a la histórica, que a la de la narrativa realista inaugurada con el *Quijote*²⁷⁹. No es, sin embargo, tan positiva -ni tan clara- la actitud final de Cervantes hacia este tema²⁸⁰: ahí están las desconcertantes palabras de Jarife en el *Persiles*, que parecen contradecir la anterior valoración de Ricote:

¡Ay -dijo a esta sazón el jadraque-, si han de ver mis ojos, antes que se cierren, libre esta tierra destas espinas y malezas que la oprimen! ¡Ay, cuándo llegará el tiempo, que tiene profetizado un abuelo mío, famoso en astrología, donde se verá España de todas partes entera y maciza en la religión cristiana, que ella sola es el rincón del mundo donde está recogida y venerada la verdadera verdad de Cristo. Morisco soy, señores, y ojalá que negarlo pudiera, pero no por eso dejo de ser cristiano: que las divinas gracias las da Dios a quien Él es servido. (Libro III, capítulo XI, pág. 356)

Vértice, en todo caso, entre dos culturas, la figura del morisco que encontramos en el *Quijote* destaca más en su función mediadora entre los aspectos válidos del cristianismo y del islam, que como negativo atentado hacia la pureza. Pureza de la casta y, si aplicamos estas consideraciones al traductor, pureza del texto. Quizás ahora podamos revisar con nueva luz su comportamiento y comprobaremos cómo en nada se diferencia del de los otros dos narradores intradiegticos en esta cadena de lecturas y re-escrituras que constituye nuestra novela. Daremos de nuevo la palabra a Lelia Madrid, en su comentario a la última intervención del morisco que hemos mencionado, y podremos pasar a otro aspecto que nos conviene destacar:

Sus palabras no constituyen una mera glosa al juramento de Cide Hamete, aunque en primera instancia y, de hecho, son una glosa. Pero también son un lenguaje elaborado por el traductor *sobre* la pre-existencia de un discurso anterior al que comenta por ausencia de claridad, por ambigüedad, cosa muy común en el proceso de toda traducción. El lenguaje que está siendo traducido, la «lengua de partida», requiere un comentario que precise los signos en la «lengua de llegada». En otras palabras, el traductor está haciendo uso de un metalenguaje. ¿Cómo no hacerlo si el *Quijote* deriva nada menos que de una versión árabe? Este es uno de los ejemplos más claros en que se advierte el movimiento que se instaura entre el texto original (referente) y su traducción. La traducción se hace metalenguaje al convertir al texto árabe en su lengua objeto²⁸¹

²⁷⁹En este sentido, resultan enormemente interesantes los comentarios de Francisco López Estrada en su edición de esta obra en Cátedra, 1990, especialmente páginas 37-40. No en vano, al final concluye (pág. 40): «el *Abencerraje* sería una presunción del criterio novelístico que guió a Cervantes para escribir sus *Novelas ejemplares*; representaría así la primera novela ejemplar de nuestra Literatura que, recogiendo la técnica italiana de la "novella", convenientemente adaptada a las exigencias artísticas del Renacimiento español, mantendría la persistencia del *ejemplo* que había culminado en el *Conde Lucanor*». En efecto, la historia de Ricote, al igual que los demás relatos intercalados del *Quijote*, todos ellos con su correspondiente *happy end*, está, sin duda, más encaminada hacia la atmósfera ideal y moralizante de las *Novelas ejemplares* que al propósito verista, y a veces agrio, que dicta el desenlace de las hazañas de los personajes principales.

²⁸⁰En las conocidas páginas dedicadas por Márquez Villanueva a este personaje queda de manifiesto, en efecto, la actitud ambigua, pero más bien pesimista, de Cervantes. Véase *Personajes y temas del «Quijote»*, citado, págs. 229-329.

²⁸¹*Op. cit.*, pág. 38.

Y ya que hablamos de metalenguaje, podemos empezar a hacerlo de *metatraducción*, pues, como era de esperar en la novela a la que desde siempre se ha aplicado la conocida imagen de las «cajas chinas», no escasean los momentos en que el morisco ha de componérselas para traducir episodios que se ocupan de la traducción misma. Su imagen, de este modo, se ve multiplicada bien a través de personajes que son ellos mismos traductores, bien en situaciones en las que el propio arábigo ha de traducir la imagen de sí mismo traduciendo el texto o, en fin, otras en las que se alude a las traducciones que su propia traducción habrá de tener en el futuro.

El primer ejemplo lo encontramos en la historia del Capitán Cautivo (I, 40, 41), donde aparece un personaje que hace las veces de traductor (un renegado que desea convertirse al cristianismo, aspecto fundamental a la hora de interpretar el episodio) y que no sólo sirve de enlace entre dos lenguas (la del prisionero cristiano y la de la mora Zoraida deseosa a su vez de convertirse en la cristiana María²⁸²) sino que actúa como agente de una huida que supone, además, la unión entre dos culturas, con la peculiaridad de que la triunfante no es precisamente la de Cide Hamete Benengeli. Las cartas que se cruzan el capitán y Zoraida-María plantean, además, otra de tantas reflexiones *imposibles*: si las de ésta, escritas en árabe, han de ser traducidas al español, y, al contrario, las de su interlocutor, redactadas en español, han de ser traducidas al árabe, ¿cómo se las arregla Cide Hamete si su texto está escrito en una de esas dos lenguas? ¿Y cómo el traductor? ¿Cómo aparecieron estas cartas en el texto original? «El absurdo total» -son palabras de Santiago MasPOCH Bueno, en su comentario a este episodio²⁸³- aparece cuando el traductor se ve a obligado a traducir aspectos de la traducción del propio Cide Hamete Benengeli:

todo lo que va aquí en romance, sin faltar letra, es lo que contiene este papel morisco: y hase de advertir que a donde dice *Lela Marien* quiere decir *Nuestra Señora la Virgen María* (I, 40, 430)

O

... ella, volviéndose a mí ... , me dijo: «¿Ámexi, cristiano, ámexi?» Que quiere decir «¿Vaste, cristiano, vaste?» (I, 41, 439).

Por otra parte, hay que considerar que esta aventura está relatada por su propio protagonista (todo un narrador homodiegético e intradiegético, diría Genette), que se

282 Ambos casos demuestran que, como afirma López-Barralt, «la conversión al cristianismo ... era llamado *sine qua non* de la literatura "maurófila"», *op. cit.*, pág. 165. Esto resulta imprescindible para la comprensión de este episodio. Nos remitimos, también, a nuestras anteriores consideraciones respecto al de Ricote, cuyo planteamiento como «novella» se utiliza, con más elocuencia aún, en esta historia de amor feliz. (De hecho, no es arriesgado decir que todas las historias intercaladas del *Quijote* suponen, en esencia, auténticas «novelas ejemplares», incluida la *Novela del Curioso impertinente*, relacionada a su vez con *El celoso extremeño*, ambas con su funesto, pero igualmente ejemplar, desenlace.)

283 «El traductor en el *Quijote*», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, citadas, págs. 229-333. La cita corresponde a la pág. 332.

encuentra ya en España y ha de hacerse entender ante los personajes, que sólo hablan castellano, de la venta (Fernando, Dorotea, don Quijote, Sancho...), de manera que el resultado final es nada más y nada menos que el siguiente: el morisco traduce al castellano un texto escrito en árabe por Cide Hamete Benengeli en el que nos cuenta cómo un personaje explica en castellano a sus interlocutores cristianos algo que le sucedió en árabe...

No menos desconcertante resulta el siguiente ejemplo, que tiene lugar en el tantas veces comentado capítulo 3 de la Segunda Parte, donde Sansón Carrasco declara:

Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escritas, y rebien haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano, para universal entretenimiento de las gentes. (580)

Como en el caso anterior, si nos detenemos a pensar un poco, obtenemos un resultado *imposible*: el traductor está traduciendo un texto en el que el autor (así las cosas, *su* autor) está hablando precisamente de él traduciendo el texto... Aún no hemos llegado al tercer apartado de esta primera parte del presente trabajo y ya podemos adivinar lo que Borges denomina las «magias parciales» del *Quijote*, pues, como veremos pronto, no hay ninguna diferencia entre la pareja de protagonistas y el traductor en lo que respecta al *saberse escritos* por este arábigo al que con toda razón se califica de *nigromante*²⁸⁴.

Pero, todavía en este capítulo, Sansón Carrasco vuelve a decir:

...tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia; si no, díganlo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso; y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes, y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga (581).

Cuando nos ocupamos de la autocrítica, hicimos referencia a unas palabras de Lucien Dällenbach en las que se resaltaba la capacidad del *Quijote* para adelantarse a su propia posteridad: esto es lo que ocurre ahora y no creemos preciso recordar la cantidad de traducciones, ya incluso en el momento de redacción de estas mismas palabras²⁸⁵, que ha tenido, y seguirá teniendo, nuestra primera novela.

El último ejemplo al que vamos a referirnos tiene lugar durante la visita de don Quijote a la imprenta, donde se desarrolla una conversación sobre el arte de traducir a la que ya aludimos en nuestro análisis del episodio. Lo curioso, desde la perspectiva que adoptamos ahora, es que una vez más nos encontramos con el morisco viéndose obligado a traducir un fragmento en el que se habla del propio arte de la traducción. Y si recordamos las despectivas

284A no ser, claro está, que el propio Cide Hamete, una vez publicada la Primera Parte, la haya leído, con lo que está en condiciones de conocer la «fortuna editorial» de su texto e incorporar la nueva cadena de intermediarios a uno nuevo, el que constituirá la Segunda Parte... Esto despejaría numerosas *incógnitas* pero nos dejaría siempre con la duda de cuáles fueron las circunstancias del hallazgo de ese segundo manuscrito y quién lo traduciría, de manera que el resultado seguiría siendo el mismo, porque nos encontraríamos con un nuevo traductor innominado que, igualmente, estaría traduciendo afirmaciones sobre su propio oficio.

285Véase el comentario de Riquer en la nota 3 de esta página 581.

apreciaciones de don Quijote, resulta cuando menos llamativo que el morisco, acostumbrado a hacer oír su opinión cuando le place, no haya añadido ningún comentario al respecto. Y más aún si tenemos en cuenta que no estamos ante un traductor cualquiera, pues no sólo ha sabido solventar con gran *profesionalidad* las situaciones que acabamos de comentar ahora mismo sino que, además, se las ha visto con un texto enormemente polifónico, irónico, ambiguo y, por si fuera poco, heterogéneo, pues incluye también fragmentos en verso que debe traducir respetando su tono y reproduciendo su estructura estrófica.

Esto último plantea una nueva cuestión: ¿cómo aparecieron, por ejemplo, en el texto de Cide Hamete los versos de Cardenio, de Grisóstomo, de Altisidora o del mismo don Quijote? ¿Estaríamos ante canciones, ovillejos, sonetos y romances en árabe? En ese caso, Cide Hamete tuvo que traducirlos del castellano y es el morisco quien los devuelve a su lengua original. Así las cosas, nuestro traductor no realiza con su trabajo un viaje de ida (trasladar el texto del árabe a otra lengua), sino de regreso (puesto que la lengua a la que lo traslada es la original). No estamos, entonces, ante un *traduttore-traditore*, sino ante un agente imprescindible que *devuelve* el texto a su estado inicial.

En efecto, hasta ahora hemos visto que en nuestro texto se producen, al menos (pues no estamos considerando que, de hecho, leer es siempre, en cierto modo, traducir²⁸⁶) dos tipos de traducción: una directa -la de Cide Hamete respecto a los Archivos de la Mancha, escritos en castellano- y otra inversa -la de nuestro traductor, que traslada *otra vez* del árabe al castellano-, todo ello hasta desembocar en la reescritura (y toda traducción, además, también lo es²⁸⁷) del «segundo autor».

Por otra parte, en contra de lo que al principio podría pensarse, la visibilidad de nuestro traductor no estaba encaminada tanto hacia su propio lucimiento como a un deseo de mantener la pureza del texto original y demostrarnos, a un tiempo, que sólo estamos leyendo una transcripción del mismo: otra ruptura de la ilusión²⁸⁸ en el libro de las ilusiones

²⁸⁶Y, si creemos a Borges, incluso ver lo es: «Un pájaro rayó el cielo gris y ciegamente lo tradujo en un aeroplano y a ese aeroplano en muchos (en el cielo francés) aniquilando el parque de artillería con bombas verticales», «El jardín de los senderos que se bifurcan»; *Ficciones*, pág. 63.

²⁸⁷Así lo afirman Susan Bassnett y André Lefevere: «translation ... is one of the many forms in which works of literature are 'rewritten', one of many 'rewritings'. [La traducción ... es una de las múltiples formas en las que las obras literarias son 'reescritas', una de las múltiples 'reescrituras'.] S. Bassnett y A. Lefevere (eds.), *Translation, History & Culture*, London, Pinter Publishers Limited, 1990, pág. 10. De este modo, la voz del traductor se añade, como hemos visto, a la gran cantidad de velos discursivos entre los que se aloja nuestra novela.

²⁸⁸A este respecto, resultan interesantes las reflexiones de Susan Bassnett y Lawrence Venuti sobre la visibilidad o no del traductor. La primera, en «The visible traductor» puntualiza precisamente que la evidencia del traductor nos recuerda que estamos en un proceso de adaptación de una cultura a otra, mientras que el hecho de obviar incluso su nombre (algo muy frecuente en Estados Unidos) consigue el efecto de que el lector perciba el texto traducido como original; «The visible translator», *In other words*, 4 (november 1994), págs. 11-15. Por su parte, L. Venuti insiste en las mismas ideas, cotejando los comentarios que han recibido diversas traducciones en reseñas estadounidenses y concluyendo que la fluidez en la traducción (esto es, el hecho de hacernos percibir a los lectores el texto tan natural que no parece una traducción) acaba siendo negativa no sólo para la labor del traductor sino para la degustación de la obra misma. («The Translator's Invisibility: The Evidence of Reviews», *ibidem*, págs. 17-21.)

encadenadas. Pero lo cierto es que es a él -aunque interpretado por el «segundo autor»- y no a Cide Hamete -omnisciente pero a veces descuidado- a quien estamos leyendo.

¿Sería ir demasiado lejos sugerir, entonces, que es él, en cierto sentido, el *verdadero* responsable del *Quijote*?

Tras este laberinto autorial y revisadas las múltiples y, en el fondo, idénticas intervenciones de los tres principales narradores intradieгéticos, podemos entender la estructura del *Quijote* como ese libro total con el que sueña Borges en «La Biblioteca de Babel»: «un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de *todos los demás*»²⁸⁹, libro que en definitiva no es sino una imagen reducida de la biblioteca misma, que cuenta con todos los volúmenes posibles, así como con todos sus comentarios y *metacomentarios*. El *Quijote* es, como hemos visto, también compendio de toda la narrativa de su época (picaresca, pastoril, sentimental...) y es, además, compendio *de sí mismo*, desde el momento en que incluye en sus guardas todas las versiones de su propio texto -la *verdadera* de Cide Hamete, la *apócrifa* de Avellaneda y, entre ambas, las del «segundo autor» y el traductor- y todos los posibles comentarios -dentro y fuera de la obra, durante y después de su redacción- que suscita la historia que narra, por no mencionar las continuaciones (aparte de la de Avellaneda) y las traducciones. Esta audacia a la hora de entremezclar la ficción -escalonada, a su vez, en diferentes niveles hasta llegar a un auténtico «más difícil todavía»- con la utilización de elementos históricos concernientes al mundo exterior de la novela y a la novela misma, trae consigo lo que ha otorgado la mayor complicación pero también «el duradero encanto»²⁹⁰ de esta novela que exprime hasta el límite todas las posibilidades semánticas y lúdicas de las nociones de «verdad» e «invención». Este parece ser, por tanto, el *objetivo último* de las transgresiones que hemos visto, tema tan comentado y complejo (casi podríamos decir que se trata de *el tema* del *Quijote*) que excede con mucho las pretensiones del presente trabajo pero que, sin embargo, repasaremos a continuación de forma muy somera, a fin de apuntalar las ideas esparcidas en las páginas precedentes.

289Jorge Luis Borges, «La Biblioteca de Babel», en *Ficciones, Obras Completas*, vol. II, pág. 59.

290Son palabras de John Jay Allen, quien, en un artículo titulado precisamente «El duradero encanto del *Quijote*» e incluido en el ya citado monográfico dedicado a Cervantes por la revista *Insula*, págs. 3 y 4, se refiere, en efecto, a la hibridación genérica y a la manipulación de puntos de vista como dos de los más importantes rasgos de originalidad y *actualidad* de nuestra primera novela.

EL «QUIJOTE»: HISTORIA Y NOVELA

La verdad es que nunca he sabido leer,
Pero me consuelo pensando
Que lo imaginado y lo pasado ya son lo mismo.

J. L. Borges, *Elogio de la sombra* (1969)

Difícil se hace establecer una distinción tajante entre estas dos categorías -«historia», «émula del tiempo, depósito de las acciones» (I, 9, 104); «novela»²⁹¹: destino de la invención- en el que sin duda constituye el texto de toda la literatura española que más utiliza la palabra «verdad» y siempre del modo más polivalente e irónico. No vamos a insistir ahora en más ejemplos al respecto (muchos de ellos acabamos de verlos en las intervenciones de las tres voces narrativas), ni tampoco en la archiconocida distinción aristotélica entre verdad poética y verdad histórica, profusamente analizada por Riley y sacada a la luz en nuestra novela en estas palabras de Sansón Carrasco: «uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser²⁹²; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna». (II, 3, 582)²⁹³

²⁹¹Utilizamos para este apartado el término «novela» en su acepción actual (también, como explicamos más adelante, el de «Historia»), no en la que tenía en la España de Cervantes como relato breve de origen italiano y que utiliza el propio autor, como sabemos, en sus *Novelas ejemplares*, donde se autodefine como «el primero que ha novelado en lengua castellana» (*Novelas ejemplares*, ed. cit., I, 52). Para nosotros ahora esta frase es doblemente cierta: efectivamente, con el libro de 1613, es el primero que ha «novelado» en el sentido que en su época se da al término, más allá de la polémica cuestión de su ejemplaridad; pero también es Cervantes el primero en introducir con el *Quijote* (al menos de forma moderna y autoconsciente) en nuestra literatura la «novela» tal y como la concebimos actualmente. Como nos sucede con tantas otras cuestiones de indudable interés e importancia, no es ahora el momento de abordar detenidamente la cuestión del concepto «novela» en uno u otro sentido. De la complejidad de este asunto, así como de la variada fortuna del término desde sus primeras apariciones en castellano hasta hoy, da buena muestra Juan Antonio Cardete Agudo en una Memoria de Licenciatura titulada *Historia de la palabra «novela»*, Madrid, U. N. E. D., 1993, en cuyos capítulos III y IV se ocupa de contextualizar la labor de Cervantes en este sentido. Nosotros nos limitaremos en este apartado a utilizar el concepto de «novela» como «relato ficticio de gran extensión», opuesto a la «Historia» en tanto que crónica verificable de hechos documentados. Por otra parte, utilizaremos también el término «historia» en su significado actual de 'argumento', como se verá más adelante.

²⁹²El mismo don Quijote se hace eco de estas ideas cuando afirma que «... nos mostró Virgilio, en persona de Eneas, el valor de un hijo piadoso y la sagacidad de un valiente y entendido capitán, no pintándolo ni describiéndolo como ellos fueron, sino como habían de ser, para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus

También en el *Persiles* se insiste en esta idea:

... no todas las cosas que suceden son buenas para contadas, y podrían pasar sin serlo y sin quedar menoscabada la historia: acciones hay que, por grandes, deben de callarse, y otras que, por bajas, no deben decirse; puesto que es excelencia de la historia, que cualquier cosa que en ella se escriba puede pasar al sabor de la verdad que trae consigo; lo que no tiene la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud, que a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía. (Libro Tercero, capítulo X, págs. 342-343)

Por otra parte, y en relación a estas citas, hemos visto en Cide Hamete Benengeli un doble comportamiento en su actitud hacia el texto: su apego a la *verdad* de los hechos lo convierte en historiador ejemplar (aspecto este que, como veremos, poco agrada a don Quijote, quien a veces hubiera preferido que su biógrafo se comportara como poeta); en tanto que, al mismo tiempo, sus continuos pruritos estéticos, su comportamiento (salvo excepciones, como el episodio de la Cueva de Montesinos) completamente omnisciente con respecto a sus personajes²⁹⁴, su total dominio del texto y la suficiencia con que se dirige a sus lectores lo convierten en prototipo del escritor barroco. Hemos visto también que la primera de estas perspectivas (el *Quijote* como *Historia* o relato verdadero) se acerca a la segunda (el *Quijote* como *Novela* o relato imaginado) en virtud de las continuas intromisiones de las restantes voces narrativas, que difuminan el sentido último del texto hasta hacer casi imposible interpretarlo como «realidad». El *Quijote* es, pues, *Historia*²⁹⁵ porque su origen está en los Archivos de la Mancha, porque su primer autor aparece caracterizado como cronista y porque se nos presenta con la técnica del manuscrito encontrado, tradicionalmente utilizada para otorgar a lo narrado cierta pretensión de realidad. Pero es también *novela* porque, al mismo tiempo, encontramos la desintegración del texto *real* tras la maraña interpretativa y desvirtuadora de los narradores intermedios, por la intención artística del arábigo y por el carácter poco fiable de éste y del traductor morisco. Todo esto ha sido mencionado en páginas anteriores y, en definitiva, resulta más o menos sencillo: se nos está

virtudes» (I, 25, 254).

²⁹³Para el comentario de este fragmento resultan imprescindibles las apreciaciones de Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, pág. 25, donde relaciona esta idea con autores como Luciano y Ariosto, y Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, pág. 227.

²⁹⁴De ello hablamos cuando mencionábamos, por ejemplo, su conocimiento de los monólogos interiores de Sancho. En un interesante trabajo en el que se ocupa de las relaciones entre los dos géneros («Relato ficcional, relato factual», incluido en *Ficción y dicción* (Barcelona, Lumen, 1993), Genette señala como uno de los índices formales que mejor delimitan las funciones del novelista y del historiador precisamente la capacidad, por parte del primero, para «imaginar» los pensamientos y motivaciones internas de los personajes: «Aun cuando se pueda debatir infinitamente su grado de presencia en los relatos no ficcionales, o incluso no literarios, esos giros subjetivizantes son indiscutiblemente más naturales en el relato de ficción y hay razones válidas para considerarlos, aunque con algunos matices, rasgos distintivos de la diferencia entre los dos tipos», pág. 62.

²⁹⁵A partir de ahora, utilizaremos la mayúscula para referirnos al texto en prosa no ficcional (al que Genette denomina «relato factual») para distinguirlo, por ejemplo, de la utilización por parte del mismo crítico del término (con minúsculas) para hacer referencia al «significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser [...] de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos)», *Figuras III*, pág. 83.

ofreciendo un texto irónicamente ambiguo pero que en ningún momento dejamos de percibir como ficción.

Sin embargo, conviene ahora recordar otros aspectos que no hemos señalado aún pero que podemos relacionar con lo visto hasta ahora. Para ello creemos necesario aplicar tres perspectivas: una primera, de carácter *extratextual*, que contextualiza la preocupación cervantina por el binomio aristotélico; una segunda, de carácter *intratextual*, que atiende a la obra misma en su propio procedimiento constructivo y se ocupa del también mencionado planteamiento abierto, *baciyélmico*, de unos hechos que, al menos en apariencia, no podemos apresar con exactitud; y, en fin, una tercera, que las contiene a ambas y que entremezcla tanto los aspectos *exteriores* al *Quijote* (su autor empírico, su fortuna editorial) como los correspondientes a su argumento mismo, desde el punto de vista de los personajes. Esta última perspectiva, que estudiaremos a partir de la noción borgesiana de las *magias parciales* del *Quijote*, es la que, a nuestro juicio, más que las otras dos, confiere a nuestra novela su tan embrollada naturaleza *histórico-poética*. Vayamos, pues, por partes.

¿VERDAD O VERSIÓN?

Si atendemos, en primer lugar, a la propuesta dimensión *extratextual*, debemos situar la preocupación de Cervantes por este tema en el diálogo teórico de su época y confrontarla, dentro de nuestras limitaciones, con la interrelación del binomio historia-novela en nuestro propio tiempo.

Lo primero que hay que tener presente es que la confusión entre ficción e historia que encontramos en el texto existe ya en la mente de don Quijote²⁹⁶ y, lo que es más grave, en la misma época en que se publica la novela, de la que el enloquecido hidalgo no es, pues, más que un paradigma extremo. Para empezar, no había siquiera un término para cada una de estas nociones, pues ambas se denominaban indistintamente «historia». De hecho, Wardropper²⁹⁷ nos muestra ejemplos de esta indiferenciación en el propio *Quijote*, donde se equiparan, por ejemplo «consejas, cuento o historia» o se alude al texto de Cide Hamete con adjetivos contradictorios como «verdadera» e «imaginada» historia. Este mismo artículo, ya desde su propio título original («Don Quijote, story or history?»), demuestra que en inglés no es posible la bisemia que sí existe en castellano (pensemos simplemente en la utilización de la palabra «historia» por parte de Genette para aludir al «argumento» de un relato ficticio): el primer término: *story*, se refiere a *relato ficticio*; el segundo, *history*, a *Historia*, en el sentido convencional del término. Por otra parte, también en inglés opera la oposición entre *romance*

²⁹⁶También en la de los otros personajes de la venta en I, 32, como hemos visto. Recordemos, además, las conversaciones al respecto entre don Quijote y el canónigo.

²⁹⁷Bruce Wardropper, «El *Quijote*: ¿ficción o historia?», en el volumen de Haley, citado, especialmente la página 239.

y *novel* -términos ambos que, muy a grandes rasgos, aluden a obras de ficción, idealista la primera, realista la segunda- que es imposible en castellano, donde la palabra *romance* alude a la composición lírica en versos octosílabos. En todo caso, esta oposición resultaría útil también para el *Quijote*, que es a un tiempo *romance* (en la mente del caballero y por su constante literaturización del mundo) y *novel* (en la mente de autor y lectores y por el predominio de la visión realista). Pero, como diría el simpático camarero de la película de Billy Wilder *Irma la dulce*, «esa es otra historia».

Volvamos, pues, a la nuestra y observemos cómo todo lo mencionado ahora mismo explica que la preocupación cervantina al respecto estuviera *de moda* por esos años:

La idea de que podía ser importante distinguir lo que era un hecho verificable de aquello que no lo era ganaba terreno lentamente en el siglo XVI. Todavía la historia se revestía de ficción y la ficción se disfrazaba de historia. Despreocupadamente los historiadores salpicaban sus historias de leyendas o fábulas o incluso las novelaban deliberadamente. Los autores de obras de ficción, de acuerdo con la antigua tradición, continuaban afirmando que la historia que narraban era verdadera (*adestatio rei visae*) y con ello trataban de impresionar y conmover al lector²⁹⁸.

Así las cosas, nada debe sorprendernos que Wardropper, en el artículo mencionado en el apartado anterior, saque a relucir la existencia de la *Historia verdadera del Rey don Rodrigo, compuesta por Albucácim Tárif*²⁹⁹, de Miguel de Luna, gigantesca falsificación que presenta notables analogías con nuestra novela. No nos interesa ahora (tampoco parece importarle demasiado a Wardropper) si Cervantes se inspiró o no en esta obra para construir su parodia, sino lo que su propia existencia supone para nuestro propósito:

Es obvio que no puedo demostrar -concluye Wardropper- que Cervantes viera en Albucácim Tárif al progenitor de Cide Hamete Benengeli, pero lo importante es que, al mismo tiempo que Cervantes estaba componiendo el *Quijote*, se tomaban tales libertades con la historia. Cervantes lleva a cabo, con una agradable ironía, lo que Luna hace con toda la seriedad del falsificador. Una generación entera había perdido el respeto a la realidad histórica.³⁰⁰

Semejante *disfunción* legítima, pues, la ambivalente postura de nuestro Cide Hamete -que a veces *inventa* y a veces *transcribe*-, al tiempo que nos sitúa en una dirección a la que

²⁹⁸Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, pág. 256.

²⁹⁹Recordemos que, en franco contraste, la crónica de Bernal Díaz del Castillo, de 1632, ostentaba idéntico título: *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*. Y, por cierto, para aumentar más la confusión, este texto se apoya nada más y nada menos que en el estilo del *Amadís*. Así explica Stephen Gilman esta aparente paradoja: «el recurrir de Bernal Díaz al *Amadís* constituye con toda claridad un esfuerzo por aproximar lo conocido a lo desconocido, el nuevo mundo al lenguaje y a la experiencia que ya son familiares. [...] En otras palabras, el estilo del *Amadís* es un medio más de detener el pasado y de compartir el nuevo mundo. Y precisamente porque la *Historia verdadera* no es una novela, por el hecho mismo de ser tan auténticamente "verdadera", esos procedimientos novelísticos rudimentarios destinados a convertir un relato en una experiencia, son aún más eficaces. Un estilo que en su ámbito propio, los libros de caballerías, ha parecido incoloro y artificioso a todas las generaciones de lectores posteriores a Cervantes, aquí resulta profundamente convincente»; «Bernal Díaz del Castillo and *Amadís de Gaula*», *Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1961, vol. II, págs. 99-113. Citamos por el extracto de este trabajo traducido en Francisco Rico (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. 2, Renacimiento, Barcelona, Crítica, 1980, bajo el epígrafe «Lengua y literatura de Bernal Díaz del Castillo», págs. 252-258. La cita corresponde a la pág. 258.

³⁰⁰Art. cit., pág. 250.

no son ajenas las modernas visiones de la hermeneútica. La idea de que toda escritura -o reescritura-, por histórica que se pretenda, es, en el fondo, interpretación puede aplicarse ahora: desde el momento en que Cide Hamete *textualiza*, en su afán historiográfico, las hazañas *-leídas*, no lo olvidemos- de don Quijote, las está convirtiendo, quiéralo o no, en ficción. Si textualizar es, así, *ficcionalizar*, Cervantes no está sólo creando la novela en su ya innegable condición de género híbrido que aloja tanto a la historia como a la poesía³⁰¹, sino que se está situando, una vez más *avant la lettre*, en una órbita especulativa de enorme vigencia en nuestros días. Si recordamos nuestras iniciales consideraciones de Cide Hamete como, ante todo, *lector* de la historia de don Quijote y las vinculamos a las modernas teorías de Wolfgang Iser, Roland Barthes o el mismo Derrida, obtenemos que nuestro cronista arábigo, en tanto que *intérprete* de unos textos que reconstruye, *re-activa*, puede servirnos como uno de los primeros hitos a la hora de trazar una «historia de la recepción» y de cómo dicha recepción deviene re-creación o co-autoría. La complicación -sólo aparente, en el fondo, pues nuestro Cide actúa ahora como una suerte de alegoría de todo lo que venimos diciendo- estriba en la peculiar naturaleza tanto del intérprete como de los textos interpretados. En efecto, hay que considerar, en primer lugar, que el lector del que hablamos es a su vez ficticio, *leído* y, en segunda instancia, conviene tener presente el hecho de que los textos que lee se pretenden *históricos*, de manera que difícilmente podrían aplicársele las condiciones para esa «estética de la recepción», basada fundamentalmente en textos literarios, a la que nos venimos refiriendo. Sin embargo, esos textos *históricos* no lo son sino merced a un lúdico artificio artístico -no existen sino en una ficción llamada *Don Quijote*- y sólo lo son desde la perspectiva -ya hemos visto que ontológicamente ficticia- de un personaje inventado. Así pues, si difícilmente podría aplicarse la noción de «realidad» a esos confusos Archivos de la Mancha de los que supuestamente se nutre nuestro escritor (seguimos hablando de Cide Hamete), ¿no podríamos aplicarle, entonces, las teorías de Iser³⁰² y deducir, así, que nuestro cronista es el primer receptor activo -o transformador o co-

301Entra aquí la noción, subrayada por El Pinciano, de la verosimilitud: «el objeto no es la mentira, que sería coincidir con la sofística, ni la historia, que sería tomar la materia al histórico; y, no siendo historia, porque toca fábulas, ni mentira, porque toca historia, tiene por objeto el verosímil, que todo lo abraza», citado en Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, pág. 276. «Fue en esta situación, y con el *Quijote* -continúa Riley-, cuando la novela se separó de la poesía y se convirtió en lo que iba a ser, esencialmente y en las líneas fundamentales de su proceso evolutivo, la novela moderna, en la cual lo verdadero, en el sentido en que se llama verdadero al objeto de la historia, ha persistido como un elemento importante», pág. 277.

302Por ejemplo, en su trabajo «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico» (recogido en José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987), nos habla de esa convergencia entre autor y lector: el primero «crea», pero el segundo «concretiza» (pág. 215) y «dinamiza» (pág. 216) un texto que, es por tanto, siempre virtual. El mismo Iser, en «La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos» (recogido en Dietrich Rall (ed.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, Universidad Autónoma de México, 1993), nos habla de «una interacción recíprocamente restrictiva y magnificadora entre lo explícito y lo implícito, entre lo encubierto y lo revelado. Lo encubierto impulsa al lector a la acción, pero esta acción es controlada por lo revelado; lo explícito a su vez se transforma cuando lo implícito se hace manifiesto» (pág. 355). Estas últimas palabras pueden aplicarse en toda regla a todos los lectores de la historia de don Quijote, empezando por Cide Hamete. Recordemos que él mismo se ha visto obligado a rellenar numerosos espacios «en blanco» de las propias fuentes por él utilizadas (importantes como el nombre del personaje y su actuación en la Cueva de Montesinos o insignificantes como el tipo de árbol bajo el que descansa en un

autor- que se representa de forma explícita dentro de un libro? Quizás estas consideraciones podrían llevarnos peligrosamente lejos y ver en Cide Hamete a nuestro primer *destructor* podría ser sencillamente el resultado de la imposición de nuestro actual «horizonte de expectativas» a un texto al que, a menudo forzadamente, se han querido aplicar muchas de las preocupaciones típicamente postmodernas. En todo caso, creemos que algo, aunque balbuciente, hay de todo ello en nuestra novela. Nadie dudaría, después de contemplar las abundantes intromisiones de nuestro historiador, a la hora de considerarlo, ante todo, re-escritor del texto (los Archivos) que lee y cuya objetividad (habría que añadir, además, algún reparo a la hora de atribuir este mismo adjetivo a los Archivos mismos, que, a su vez, interpretan documentos anteriores, y así indefinidamente) ha sido sustituida por una más creativa reconstrucción de la historia de origen³⁰³. Lo que nos interesa, en fin, ahora mismo, es que dentro del propio texto del *Quijote* la noción misma de lo histórico -por más que proceda de los Archivos- se encuentra absolutamente difuminada por la acción misma, nunca *ingenua*, de su receptor. Si no podemos, por tanto, fiarnos ni de los documentos históricos ni de sus exégetas y transmisores, no podemos menos que reconocer la dificultad a la hora de establecer verdaderas diferencias, al menos desde el punto de vista pragmático, entre la historia y la ficción, entre la crónica y la novela. Esta parece ser, en efecto, la conclusión que arroja el ya mencionado trabajo de Genette «Relato ficcional, relato factual»:

si nos atenemos a formas puras, exentas de toda contaminación, que seguramente sólo existen en la probeta del estudioso de poética, las diferencias más claras parecen afectar esencialmente a los aspectos modales más estrechamente vinculados con la oposición entre el saber relativo, indirecto y parcial del historiador y la omnisciencia elástica de que goza por definición quien inventa lo que cuenta. Si examinamos las prácticas reales, debemos admitir que no existe ni ficción pura ni historia tan rigurosa, que se abstenga de toda «creación de intriga» y de todo procedimiento novelesco, que los dos regímenes no están, pues, tan alejados uno del otro ni, cada cual por su lado, son tan homogéneos como se puede suponer a distancia.³⁰⁴

También Roland Barthes se ha pronunciado al respecto, puntualizando que:

la finalidad común de la Novela y de la Historia narrada es alienar los hechos: el pretérito indefinido es el acta de posesión de la sociedad sobre su pasado y su posible. Instituye un continuo creíble, pero su ilusión es mostrada, es el término final de una dialéctica formal que disfrazaría el hecho irreal de la vestimenta sucesiva de la verdad y luego la de la mentira denunciada³⁰⁵.

momento concreto o el sexo de algunos animales...), actitud que, a su vez, mantienen el traductor respecto del texto de Cide Hamete y el «segundo autor» respecto de ambos. La naturaleza supuestamente *histórica* del texto original y remoto (los Archivos) no constituye, repetimos, un obstáculo para esta creatividad hermenéutica; antes bien, parece apuntar hacia la imposibilidad de *fixar* ningún texto, por verista que parezca.

³⁰³Sobre muchos de los aspectos de este epígrafe, resultan enormemente útiles las consideraciones de Jorge Lozano en su manual *El discurso histórico*, Madrid, Alianza Universidad, 1987. Para la caracterización de Cide Hamete como historiador que se sirve de fuentes documentales, puede consultarse especialmente el capítulo II, titulado «El documento histórico: de información sobre el pasado a texto de cultura», págs. 59-112.

³⁰⁴*Ficción y dicción*, pág. 75.

³⁰⁵ *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*, México, SXXI, 1987, pág. 39. En el volumen citado de Jorge Lozano, encargado fundamentalmente de intentar delimitar las marcas formales del discurso histórico, es inevitable que el autor haya tropezado con el discurso literario, cuyas concomitancias con el primero señala, aludiendo a diversas fuentes, desde Aristóteles y Menéndez y Pelayo hasta los mismos

Con todo, son las consideraciones de Linda Hutcheon las que nos resultan en estos momentos particularmente útiles: cuando nos habla de «metaficción historiográfica» está haciéndolo, de hecho, de un tipo de novela que, como la nuestra, no sólo se complace en difuminar los límites entre lo factual y lo fictivo a la hora de su respectiva *textualización*, sino de una novela que establece justamente esta indiferenciación exhibiendo su propia condición de artefacto verbal (artefacto que, a su vez, responde tan sólo a fuentes también verbales, *textuales*).

Tanto la historia como la novela son, así, sendos destinos de un viaje que parte de una escritura y a otra escritura llega y en el cual el concepto de lo «verdadero» ha sufrido una trasmutación que le ha otorgado un estatuto irónico y ambiguo. Permítasenos esta larga cita que, por su extensión, traducimos en nota:

Postmodern intertextuality is a formal manifestation of both a desire to close the gap between past and present of the reader and a desire to rewrite the past in a new context. [...] It directly confronts the past of literature -and of historiography, for it too derives from other texts (documents)-. [...] It uses and abuses those intertextual echoes, inscribing their powerful allusions and then subverting that power through irony. [...]

It is commonly accepted that there is a radical disjunction between the basic assumptions underlying these two notions of reference. History's referents are presumed to be real; fiction's are not. But [...] what postmodern novels³⁰⁶ teach is that, in both cases, they actually refer at the first level to other texts: we know the past (which really did exist) only through its textualized remains. Historiographic metafiction problematizes the activity of reference [...]. There is not so much «a loss of belief in a significant external reality» as there is a loss of faith in our ability to (unproblematically) *know* that reality, and therefore to be able to represent it in language. Fiction and historiography are not different in this regard.³⁰⁷

El *Quijote*, entendido como «metaficción historiográfica», se complace en mostrarnos su propio procedimiento constructivo -autocaracterizándose, de este modo, como juego de palabras, como libro imaginado por un autor que *delega* en distintas voces cuyo origen ficticio no oculta: como *novela*, así- y, al mismo tiempo, en pretender, *fingir*, un propósito

Barthes y Genette, fundamentalmente en el capítulo tercero, titulado «La historia como narración», págs. 113-171. Véanse especialmente las páginas 115 a 117 y 129 a 136.

³⁰⁶Al aplicar esta noción al *Quijote*, la estamos calificando, de forma un tanto paradójica, como novela *pre o protopostmoderna*..., lo que, en definitiva, no hace sino hablarnos de su rotunda *actualidad*.

³⁰⁷Linda Hutcheon, «Historiographic Metafiction», en *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, págs. 118-119. «La intertextualidad posmoderna es una manifestación formal de un deseo tanto de rellenar el hueco existente entre el pasado y el presente del lector como de reescribir el pasado en un nuevo contexto. Confronta directamente el pasado de la literatura -y de la historiografía, porque ésta deriva también de otros textos (documentos). Usa y abusa de los ecos intertextuales, inscribiendo sus poderosas alusiones y luego subvirtiendo ese poder a través de la ironía. [...] Está comúnmente aceptado el hecho de que existe una radical disyunción entre las asunciones básicas que subyacen en estas dos nociones de referencia. Los referentes de la Historia se presumen reales; los de la ficción, no. Pero lo que enseñan las novelas posmodernas es que, en ambos casos, realmente se refieren, en un primer nivel, a otros textos: conocemos el pasado (que realmente existió) sólo a través de restos textualizados. La metaficción historiográfica problematiza la actividad de referencia [...]. No se trata tanto de "no creer en una realidad externa significativa" como de una falta de fe en nuestra capacidad de *conocer* esa realidad de forma no problemática y, por tanto, de representarla a través del lenguaje. La ficción y la historiografía no son diferentes en este aspecto.»

verista, testimonial: *histórico*, pues. En otras palabras, el *Quijote* se recrea tanto en su naturaleza discursiva (*multidiscursiva*, si recordamos los diversos *intertextos* en que se apoya) como al referente al que este discurso remite y, en fin, a la problemática relación entre uno y otro. Esto podría explicar, sin ir más lejos, que la obra de Cervantes pueda ser utilizada no sólo en su condición de retrato realista de la España de su época -de la que nos ofrece importante (y crítica) información respecto a usos, costumbres, aspectos jurídicos, morales, sociales y ese largo etcétera que ha llevado a muchos historiadores (los *de verdad*) a tomarla como punto de referencia- sino también como paradigma de un uso plenamente moderno de escritura autorreferencial.³⁰⁸

Otro aspecto que conviene tener presente no es sólo el de las fuentes y procedimientos empleados por Cide Hamete Benengeli, sino en el modo mismo de distribuir su texto y presentárselo al lector (esto es, todo lo que atañe a la *dispositio*). A este respecto, Carroll Johnson realiza interesantes apreciaciones partiendo del conocido enlace entre los capítulos 3 y 4 de la Primera Parte (recordemos que el último empieza «La del alba sería...» refiriéndose a la «hora» que se había mencionado al final del primero):

There is nothing mysterious in the story. There is a mystery in the text, however, consisting in the separation of a pronoun from its antecedent by a chapter heading, complete with number and title. Cervantes makes us aware of how different a text is from real life, where there are no separations into chapters, and how conditioned we are by the experience of reading to make precisely that sort of separation. In order to capture the sense of what is being said, the reader must mentally obliterate the chapter heading and read the two sentences as though they were contiguous. This is difficult to do. So difficult, in fact, that it took the professional literary critics about 350 years to figure out what «La del alba» means.³⁰⁹

[No hay nada misterioso en la historia. Hay un misterio en el texto que consiste, en todo caso, en la separación de un pronombre de su antecedente por el encabezamiento de un capítulo, completo con número y título. Cervantes nos hace conscientes de lo diferente que es un texto de la vida real, donde no hay separaciones entre capítulos, y de hasta qué punto estamos condicionados por la experiencia de leer para hacer precisamente esa clase de separación. A fin de capturar el sentido de lo que se ha dicho, el lector debe obviar mentalmente el encabezamiento del capítulo y leer las dos frases como si fuesen contiguas. Esto es difícil de hacer. Tan difícil, de hecho, que llevó a los críticos literarios profesionales aproximadamente 350 años descubrir lo que significa «La del alba».]

³⁰⁸Semejante naturaleza es la que le permite, por tanto, servir como modelo a escritores tan diferentes como, de una parte, por ejemplo, Galdós y Dostoiewski (que apuntan al referente: a la novela en su condición de retrato de una época o de tipos humanos) y, de otra, a un Juan Goytisolo o un Julián Ríos, complacidos ambos en el carácter metadiscursivo, autorreferencial e intertextual de este mundo de tinta y papel que construye Cervantes. Así lo expresa Alter: «he is the initiator of both traditions of the novel; his juxtaposition of high-flown literary fantasies with grubby actuality pointing the way to the realists, his zestfully ostentatious manipulation of the artifice he constructs setting a precedent for all the self-conscious novelists to come» [él es el iniciador de ambas tradiciones de la novela; su yuxtaposición de las más elevadas fantasías literarias con la sucia actualidad señalando el camino a los realistas, su entusiasta y ostentosa manipulación del artificio que construye sentando un precedente para todos los novelistas autoconscientes venideros]; *op. cit.*, pág. 3. Recordemos, además, lo dicho con respecto a Stendhal en páginas anteriores.

³⁰⁹

Carroll B. Johnson, «*Don Quijote*». *The Quest for Modern Fiction*, Boston, Twayne, 1990. La cita corresponde al capítulo 6, titulado «A Book about Books», pág. 82.

No sabemos si es exagerado o no el tiempo que, según Johnson, llevó a la crítica descifrar la ironía cervantina a la hora de engarzar los capítulos; lo que nos importa ahora es que en su comentario pone el acento en la cuestión que venimos tratando, insistiendo ahora en la oposición entre la continuidad de la vida y la necesaria fragmentariedad del texto. Mientras el autor compone su libro (esto es, lo divide en capítulos), la vida sigue su curso, fluyendo sin hiatos y sin seguir orden alguno. Y es inevitable que, en el intermedio que separa ésta de aquél, la *realidad* representada se desvanezca.

Al engarzar de este modo un capítulo con otro, Cervantes está conduciendo nuestra atención hacia sí mismo (olvidemos ahora a Cide Hamete) en el acto mismo de componer su libro y demostrándonos, al mismo tiempo, el abismo que existe entre éste, concebido en términos absolutos y convertido en único protagonista, y el mundo que, sólo aparentemente, debe representar.

Intentemos, por fin, volver al principio de nuestro razonamiento. Si la «realidad» de los hechos se confunde en una bruma de distintos textos -versiones- que igualan, en sus propósitos, sus limitaciones y sus modos de contar, a la Literatura y a la Historia, ¿podemos entonces concluir que don Quijote -y, con él Unamuno y Borges-, al equiparar, por ejemplo, a Amadís con El Cid no andaban demasiado equivocados? Dejémoslo, de momento, en interrogante, y quizás más adelante podamos esbozar una respuesta.

REVISANDO LA NOCIÓN DE «BACIYELMO»

Pasemos ahora, pues, a la que habíamos denominado dimensión intratextual de este tema, esto es, a la problematización del concepto de *verdad* en las propias páginas del *Quijote*. Atenderemos primero a sus diversas apariciones en la *historia* y terminaremos con el estudio de las «magias parciales» y su repercusión en este asunto.

Cuando hablábamos del episodio de la cueva de Montesinos, aludimos al concepto *abierto* de un planteamiento novelesco que apela a la intervención directa del lector. No debemos, sin embargo, sobreiluminar esta circunstancia ni llegar a conclusiones demasiado apresuradas que, por más que pudieran complacer a Eco, a Barthes y a nosotros mismos -preferiremos siempre al Cervantes moderno que al moralizador del *Persiles* o las *Novelas ejemplares* -, exceden con mucho el propósito de la novela y nos pueden hacer caer en los peligros desconstruccionistas de la postmodernidad. Conviene, pues, matizar algunos aspectos a fin de conectarlos -siempre con el esquematismo y la necesaria superficialidad que exige este breve apartado- con la cuestión que ahora nos ocupa.

En el mismo episodio de Montesinos nos referimos a Américo Castro y su conocida noción de «realidad oscilante». Repasemos ahora la postura del autor de *El pensamiento de Cervantes* -no por unánimemente aceptada poco debatida- y veamos, de la mano de otros autores que la puntualizan en importantes aspectos, si es o no tan «oscilante» la «realidad» que el *Quijote* nos muestra.

Como todos sabemos, Castro basa su tesis en estas ya clásicas palabras de don Quijote:

... andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan, y las vuelven según su gusto, y según tienen gana de favorecernos o destruirnos; y así, esto que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa (I, 25, 257),

palabras que lo llevan a afirmar que «en el sujeto radica el observatorio y fábrica de la realidad»³¹⁰ y que «en lugar del *es* admitido e inapelable, Cervantes se lanzó a organizar una visión de su mundo fundada en pareceres, en circunstancias de vida, no de unívocas objetividades»³¹¹. A nadie se le ocurriría negar que, efectivamente, estamos ante la confrontación pacífica de diversos puntos de vista, llevada al extremo algunos capítulos después por Sancho al crear el genial concepto que los sintetiza:

En eso no hay duda ...; porque desde que mi señor le ganó hasta agora no ha hecho con él más de una batalla, cuando libró a los sin ventura encadenados; y si no fuera por este baciyelmo, no lo pasara entonces muy bien, porque hubo asaz de pedradas en aquel trance. (I, 45, 478)

Sin embargo, ¿hay algún lector que duda si estamos ante un yelmo o ante una bacía de barbero? ¿Y, en Montesinos, a alguien se le ocurriría creer que lo que don Quijote dice haber vivido fue algo más que un sueño? Efectivamente, no. La realidad -si es que puede hablarse de *realidad* como tal dentro de una obra de ficción (pero esa es también otra *historia*)- queda perfectamente clara en todo momento: se trata de una bacía y se trata de un sueño, porque en ambos casos el narrador (por una vez, lo dejaremos así) se ha encargado de decírnoslo de antemano: en el primero, nos ha mostrado al caballero robando literalmente al barbero su herramienta de trabajo; en el segundo, nos ha puntualizado «que don Quijote traía cerrados los ojos, con muestras de estar dormido» (II, 22, 726). La realidad no es, así, ni inapresable ni oscilante: la realidad es sólo una, y lo que varía son las percepciones que de ella tienen los distintos personajes. La ingeniosísima apreciación de Sancho o se debe a la comodidad de quien desea conciliar a su señor y a sus opositores o a su incipiente quijotización o, tal vez, a una pragmática visión del objeto que, aun siendo bacía, ha actuado como yelmo, pues, en el fondo, se ha comportado como tal en la «aventura» referida: ni bacía, ni yelmo: *bacía que ha hecho las veces de yelmo: baciyelmo*.

³¹⁰*El pensamiento...*, 1925. Citamos por la ya mencionada edición en Crítica, pág. 86.

³¹¹Palabras añadidas a este capítulo en la reedición, también citada, de *El pensamiento...*, pág. 85.

El caso de la duda de Cide Hamete a la salida de Montesinos es más sencillo: obedece sin más a la creciente identificación del narrador con su personaje y a su obsesión por la verosimilitud: lo primero lo lleva a creer; lo segundo, a dudar. Pero en ambos casos, quienes zozobran ante la realidad son Sancho y Cide Hamete, personajes de Cervantes: no el autor -supuesto paladín de nuestra primera *opera aperta*- ni el lector -detective, más supuesto todavía, de un mensaje que no debe descifrar porque está absolutamente claro. Pero, si las cosas son tan esquemáticas, ¿dónde reside entonces la complicación?

Bruce Wardropper y Richard Predmore -partiendo de las tesis de Castro, que a nadie se le ocurriría negar³¹²- ensanchan un poco el punto de mira y responsabilizan también a otros personajes de la novela a la hora de establecer la dificultad de definir el concepto que nos ocupa.

Para el primero «la realidad no es ambigua; el mundo es razonable de suyo; sin embargo, reina en todo él la discordia del campo de Agramante, puesto que los hombres son muy propensos a falsear la verdad cuando creen que esto les conviene»³¹³.

En una novela, en fin, en la que el cura, el barbero, Dorotea-Micomicona, Sansón Carrasco-Caballero de los Espejos-Caballero de la Blanca Luna actúan, de acuerdo con la terminología de Juan Ignacio Ferreras, en un «mundo fingido» para atraer a la cordura (aunque con un procedimiento no demasiado cuerdo) a don Quijote, o en la que los propios duques convierten su palacio en un inmenso decorado con el único fin de distraer su aristocrática desidia, bien difícil se hace para el caballero, y también para su escudero, distinguir *claramente* qué es verdad o qué es mentira o burla. Si volvemos a la aventura del baciyelmo, vemos, en efecto, que el mismo barbero -después de haber decidido, de acuerdo con el cura, hablar a don Quijote, como si de un niño se tratase, en su mismo idioma para atraerlo de regreso a la aldea-, *corrobora* que se trata de yelmo y no de bacía, ante el asombro de su colega:

Señor barbero, o quien sois, sabed que yo también soy de vuestro oficio, y tengo más ha de veinte años carta de examen y conozco muy bien de todos los instrumentos de la barbería, sin que le falte uno ... ; y sé también qué es yelmo, y qué es morrión y celada de encaje, y otras cosas tocantes a la milicia [...], digo, salvo mejor parecer, remitiéndome siempre al mejor entendimiento, que esta pieza que está aquí delante y que este buen señor tiene en las manos, no sólo no es bacía de barbero, pero está tan lejos de serlo como está lejos lo blanco de lo negro y la verdad de la mentira ... (I, 45, 479)

¿Qué esperar, en efecto, de una novela en la que un supuesto representante de la cordura invierte de forma tan escandalosa lo verdadero y lo falso? Y, por continuar con el

³¹²Por otra parte, aunque resulte quizás innecesario, queremos aclarar que tampoco nosotros hemos sostenido que Castro no reconozca que la bacía es bacía y el sueño, sueño: sólo sugerimos que pone demasiado el acento en la aparente indefinición de la «realidad» en el *Quijote*.

³¹³B. Wardropper: «El concepto de la verdad en el *Quijote*», *Revista de Filología española*, XXXII (1948), págs. 287-305. La cita corresponde a la página 304.

último de los ejemplos aducidos, tampoco debemos sorprendernos ante las consideraciones de don Quijote al llegar a casa de los duques:

Y todos, o los más, derramaban pomos de aguas olorosas sobre don Quijote y sobre los duques, de todo lo cual se admiraba don Quijote; y aquél fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos. (II, 31, 788)

Estas palabras del caballero, sobre las que volveremos en el siguiente apartado, confirman que no es tanto su soberbia interiorización de la lectura como el universo circundante quien coopera en la transformación de la «realidad»: él es tan sólo (y eso lo convierte en máximo, pero no único, responsable) quien da la voz de salida en una cadena interminable de invenciones. Su claudicación final debe entenderse, así, como el regreso tanto a la cordura como a la modestia:

Los [cuentos] de hasta aquí ... , que han sido verdaderos en mi daño, los ha de volver mi muerte, con ayuda del cielo, en mi provecho. Yo, señores, siento que me voy muriendo a toda priesa; déjense burlas aparte, y tráiganme un confesor que me confiese y un escribano que haga mi testamento; que en tales trances como éste no se ha de burlar el hombre con el alma; y así, suplico, que en tanto que el señor cura me confiesa, vayan por el escribano. [II, 74, 1094]

En este momento, en el que Sansón Carrasco y Sancho Panza asisten con dolor a la desintegración de ese mundo ficticio en el que todos habían participado, ha de ser el propio don Quijote quien vuelva a colocar a ese «mundo» en su sitio, rechazando las burlas y aprovechando ahora la «verdad» moral -no poética- de los libros causantes de su demencia.

Según Wardropper,

son éstas las palabras más conmovedoras de toda la obra. Ellas resuelven el problema de la verdad, que es el asunto de la novela. En su lucha con la mentira -con la mentira propia y con las mentiras de los hombres que le rodean-, ha llegado Don Quijote, por medio del sufrimiento y de la humillación, a darse cuenta de la verdad suprema, que «no se ha de burlar el hombre con el alma». Creo que en esta frase, sencilla y profunda a la vez, se cifra toda la filosofía y toda la enseñanza que hay en el *Quijote* 314.

Por su parte, Richard Predmore, más cercano a Castro, no acaba de aceptar del todo esta «solución» propuesta por Wardropper y, en un artículo titulado precisamente «El problema de la realidad en el *Quijote*» propone hablar, antes que nada, de un «lenguaje conjetural»³¹⁵ utilizado en una novela fundada mediante complejos mecanismos de «querer ser» o «querer jugar»: «no es tanto que la realidad sea un enigma imposible de describir - sostiene-, sino que el hombre no ha de dejarse vencer de la verdad ni de la razón»³¹⁶. Y cita ejemplos de voluntarioso rechazo a la «verdad» exterior en favor de la «verdad personal»,

314Art. cit., pág. 301.

315 Richard L. Predmore, «El problema de la realidad en el *Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica* VII (1953), págs. 489-498. La expresión citada se encuentra en la página 492.

316Art. cit., pág. 496.

confirmando, de paso, la responsabilidad de los restantes personajes a la hora de diluir la noción misma de realidad, aunque sólo aparentemente:

hemos visto una muestra de la realidad tal como es -visión de Cervantes-, y una muestra de la realidad tal como puede parecer -visión de sus personajes. Creo que hemos visto también que si no se ajustan estas dos visiones, es por la ineluctable propensión de los personajes a forjarse ilusiones. ¿Cómo podemos creer que a Cervantes le interesaba sugestionar al lector con lo problemático de la realidad, cuando él se muestra tan seguro ante ella! ¡Y cómo íbamos a reírnos de las equivocaciones de los personajes, si nadie puede saber cuál es la realidad! Si no hay realidad no hay error. ¿No es evidente, pues, que Cervantes no quería plantear el problema de la realidad sino el problema del hombre frente a ella, del hombre tan propenso a ver la realidad en el espejo deformante de sus ilusiones?³¹⁷

Estas mismas ideas sostiene Juan Antonio Maravall en un capítulo titulado «La transmutación de la realidad» de su libro *Utopía y contrautopía en el «Quijote»*, donde afirma que:

El mundo cambiante de lo humano se altera en su aspecto no sólo porque las cosas pasen y declinen, sino porque las débiles facultades humanas de captar lo real fácilmente son descaminadas al desengaño. No sólo es fenecederá, sino incierta, la realidad, por lo menos hasta el punto a que puede alcanzar a contemplarla la mente humana.³¹⁸

Si esto es así -y acabamos de ver que, en lo esencial, Castro, Wardropper, Predmore y Maravall nos están hablando de lo mismo-, ¿existe *de verdad* el supuesto problema del que hablamos? Ciertamente no. Pero a medida que nos hemos adentrado en él nos hemos tropezado con la cuestión que *realmente* importa: el punto de vista de los personajes. Son ellos quienes problematizan, son ellos quienes se confunden unos a otros, llevándonos a nosotros consigo: son ellos, en fin, quienes crean y destruyen esa fábrica de espejismos que es el *Quijote*. Así las cosas, cabría antes hablar de novela dialógica -dado que estamos, en síntesis, ante la confrontación de distintas posturas (incluida la del autor)- que de novela *baciyélmica* o abierta, simplemente porque el «baciyelmo» y la ausencia de claridad son, en definitiva, tan sólo dos puntos de vista: el de Sancho y el de Cide Hamete Benengeli en dos momentos puntuales de su relación -en ambos casos *empática*- con don Quijote. Estamos, pues, ante la *novela-baciyelmo*, pero sólo porque el baciyelmo mismo no es más que un punto de vista. Y no precisamente el del autor, que, como ha dejado sentado Predmore (y el sentido común mismo), no problematiza en absoluto, desde su posición omnipotente, la noción de «realidad»³¹⁹.

³¹⁷Art. cit., pág. 497.

³¹⁸Juan Antonio Maravall, *Utopía y contrautopía en el «Quijote»*, Santiago de Cuba, Pío Sacro, 1976, pág. 151. En el capítulo citado, Maravall parte principalmente de don Quijote, señalando que es él quien, por medio de un poderoso acto de voluntad, transforma el mundo que le rodea y, cuando se ve obligado a aceptarlo como es, acude a los encantadores, siendo ellos, entonces, quienes se encargan de operar las transmutaciones. Volveremos sobre esta obra de Maravall, muy interesante a la hora de caracterizar a nuestro héroe.

³¹⁹Como se ha visto, hemos analizado la noción de «baciyelmo» desde una perspectiva conceptual que atiende a la armonización de visiones diversas en un mismo significante y no desde una específicamente formal que contemple el término creado por Sancho como pionero ejemplo de lo que, a partir de Joyce, conoceremos como «palabra-montaje». Hacemos esta aclaración porque uno de los autores estudiados en este trabajo -Julián

LAS «VERDADES PARCIALES» DEL «QUIJOTE»

Cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien del mal y dado un sentido a cada cosa, don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Éste, en ausencia del juez supremo, apareció de pronto en una dudosa ambigüedad: la única verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna y con él la novela, su imagen y semejanza.

Milan Kundera, «La desprestigiada herencia de Cervantes», *El arte de la novela*. (1986)

Una de las conclusiones que arroja este ensayo de Kundera con que encabezamos este epígrafe es que la novela moderna, nacida con Cervantes, «es el espíritu de la complejidad. Cada novela dice al lector: "las cosas son más complicadas de lo que tú crees". Esta es la verdad eterna de la novela que cada vez se deja oír menos en el barullo de las respuestas simples y rápidas que preceden a la pregunta y la excluyen».320

Y esta complicación aparece en el *Quijote* cuando la realidad -a estas alturas ya nadie duda que «realidad poética»- posee, por así decirlo, diferentes grados, pirueta esta última más maliciosa que las anteriores y mediante la cual el autor entremezcla aspectos reales (de la «realidad nuestra», «de carne», como diría Unamuno) con aspectos ficticios (de la «realidad» de don Quijote, de los duques, de Sansón Carrasco, incluso de Avellaneda) o, por decirlo con Genette, aspectos factuales con aspectos ficcionales. Llegamos por fin a las «magias parciales» de Borges, tantas veces mencionadas y que debemos sacar a relucir ahora.

Todos conocemos la hipótesis que formula el autor argentino después de demostrar, con distintos ejemplos, cómo «Cervantes se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro»321:

Ríos- hace uso de esta técnica tomando como modelo no sólo al autor de *Finnegan's Wake* sino a Cervantes, precisamente en virtud de la creación de esta palabra-montaje que acabamos de revisar. En un trabajo titulado «Borges y Joyce» (*Ínsula*, nº 437 [abril 1983], págs. 1 y 12) en el que puntualiza la aserción borgesiana de que en la literatura española no existe una tradición de creación verbal, Andrés Sánchez Robayna pone el ejemplo de «baciuelmo» como muestra de que, junto a Quevedo y Gracián, Cervantes participa de estos juegos con el lenguaje; pág. 12. Sin embargo -repetimos- se trata de un planteamiento que no hemos aplicado a estas páginas, por más que sea absolutamente pertinente hacerlo.

320 *Op. cit.*, pág. 28.

321 Jorge Luis Borges, «Magias parciales del *Quijote*», en *Otras inquisiciones, Obras Completas*, vol. II (1941-1960), pág. 260.

¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.³²²

Aunque la situación es bastante diferente en la obra de Shakespeare que en nuestra novela -en el *Quijote* podemos hablar claramente de metaficción; en *Hamlet*, sólo de catarsis³²³-, es evidente que, mediante estos ejemplos, Borges nos está hablando de una sabrosísima indiferenciación de ámbitos cuyos frutos seguimos degustando a través de tantos autores que, aún hoy, escriben jugando.

Revisemos, pues, «el estado de la cuestión». Ya en la Primera Parte, vemos cómo, en el famoso escrutinio, «el barbero, sueño de Cervantes, o forma de un sueño de Cervantes, juzga a Cervantes...»³²⁴ -«Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos (I, 6, 81)»-

o, durante el hallazgo del manuscrito de la *Novela del Curioso Impertinente*, ésta aparece junto a *Rinconete y Cortadillo* y su autor (Cervantes) es nuevamente juzgado por su personaje:

El ventero se llegó al cura y le dio unos papeles, diciéndole que los había hallado en un aforro de la maleta donde se halló la *Novela del curioso impertinente*, y que, pues su dueño no había vuelto más por allí, que se los llevase todos; que, pues él no sabía leer, no los quería. El cura se lo agradeció, y, abriéndolos luego, vio que al principio de lo escrito decía: *Novela de Rinconete y Cortadillo*, por donde entendió ser alguna novela y coligió que, pues la del *Curioso impertinente* había sido buena, que también lo sería aquélla, pues podría ser fuesen todas de un mismo autor; y así, la guardó, con prosupuesto de leerla cuando tuviese comodidad (I, 47, 497)³²⁵

³²²*Op. cit.*, pág. 263.

³²³Como sabemos, la representación de la que hablamos ha sido urdida por el propio Hamlet para desasosegar al Rey, usurpador y asesino, y a la Reina, su cómplice, y tiene lugar en el Acto Tercero, escena segunda. En todo caso, en los consejos que da el príncipe a los actores aparece una interesante reflexión sobre la Comedia como espejo: «suit the action to the word, the word to the action, with this special observance: that you o'erstep not the modesty of Nature; for any thing so overdone, is from the purpose of playing, whose end both at the first and now, was and is, to hold as'twere the mirror up to Nature; to show Virtue her own feature, Scorn her own image, and the very age and body of the time, his form and pressure». [Adapta la acción a la palabra y la palabra a la acción, procurando especialmente no sobrepasar la modestia de la Naturaleza, porque cualquier cosa que lo hace se aleja del propósito de la Comedia, cuya finalidad, tanto en su origen como ahora, fue y es la de comportarse como un espejo de la Naturaleza; para que la Virtud muestre sus rasgos y el Vicio su imagen, y a cada edad y generación sus propias características], William Shakespeare, *Hamlet. Prince of Denmark* (ca. 1602), Penguin Books, 1965, pág. 86. Es cierto que continuamente aludimos al libro de Cide Hamete como espejo en el que se contemplan los personajes, pero no lo es menos que las relaciones que se plantean en nuestra novela, desde el punto de vista de la metaficción, están a años luz de las tribulaciones de Hamlet, para quien la representación intercalada en la propia representación en la que se incluye su «vida» supone, ante todo, el principio de su venganza. No existe, pues, conflicto entre personaje y autor, ni se desarrollan las interferencias entre realidad y ficción de las que nos ocupamos en este trabajo.

³²⁴«Magias parciales...», pág. 261.

³²⁵En esta cita, también mencionada anteriormente, observamos cómo Cervantes se adelanta, autoalabándose a través de su personaje, a las críticas que recibirá la *Novela del Curioso impertinente*. Obsérvese también cómo en este ejemplo utiliza la palabra «novela» en la acepción de «relato breve». Por último, el carácter explícitamente ficticio de la historia del Curioso sirve para dar mayor «realidad» a los restantes personajes, que al leerla, se sitúan «fuera» de ese nivel textual. Todo indica de nuevo, así, que el drama vivido por el celoso Lotario no tiene nada de «impertinente» dentro del proyecto narrativo cervantino.

o, en fin, que el Cautivo protagonista de la *novella* intercalada ya mencionada también lo conoce y opina sobre él:

Sólo libró bien con él un soldado español llamado tal de Saavedra, el cual, con haber hecho cosas que quedarán en la memoria de las gentes por muchos años, y todas por alcanzar libertad, jamás le dio palo, ni se lo mandó dar, ni le dijo dar mala palabra; y por la menor cosa de muchas que hizo temíamos todos que había de ser empalado; y así lo temió él más de una vez; y si no fuera porque el tiempo no da lugar; yo dijera ahora algo de lo que este soldado hizo, que fuera parte para entreteneros y admiraros harto mejor que con el cuento de mi historia. (I, 40, 427)326

Como pronto veremos con don Quijote y Sancho -quienes, en un episodio *proto-pirandelliano*, se disputan el protagonismo del texto de Cide Hamete- es ahora, de forma más audaz todavía, ¡el mismo autor quien hace decir a uno de sus personajes que su propia historia es más interesante que la de éste!

La auténtica «locura» aparece cuando recordamos que, al menos en apariencia, los episodios mencionados están redactados por el cronista arábigo. De donde se extraen, sencillamente, las siguientes «conclusiones»:

1. Cide Hamete Benengeli escribe que tanto el Cautivo como el Cura conocían a Cervantes.
2. Luego Cide Hamete Benengeli es también biógrafo (¿o inventor?) de Cervantes.
2. El Cura y el Cautivo conocen a Miguel de Cervantes pero también a don Quijote, a Sancho y a los demás personajes.
3. Miguel de Cervantes es un autor histórico, sin cursiva, porque realmente escribió una novela pastoril llamada *La Galatea* y otra corta llamada *Rinconete y Cortadillo*, ambas fechables, palpables y verdaderas.
5. Luego, si Miguel de Cervantes está al alcance de Cide Hamete Benengeli, que bucea en los Archivos de la Mancha (donde *encuentra* los episodios referidos), y de dichos Archivos extrae también las noticias de don Quijote, de Sancho, del Cura, del Cautivo y de todos los demás personajes (¿o personas?), todos ellos, son, por tanto, igualmente *históricos*.

326Es una lástima que el Cautivo, en efecto, no dijera más, porque habría evitado así reconstrucciones como la de Fernando Arrabal en su polémica obra *Un esclavo llamado Cervantes*. Hay que recordar, además, que la desmitificación a la que somete a nuestro autor (en muchos casos necesaria, aunque en su última entrega Arrabal parece haber ido demasiado lejos en su demostración de la maurofilia...) se inicia ya en *La hija de King Kong* (Barcelona, Seix Barral, 1988), donde, por ejemplo, la pérdida de la mano derecha de Cervantes no se debe «a la más alta ocasión que vieron los siglos» sino al hecho de haberle sido cortada como castigo a un hurto. En este sentido, merecen mencionarse también las reflexiones de Rosa Rossi, que se ocupa del episodio argelino insinuando que los «oscuros vicios» con que se acusó a Cervantes tenían una base real hasta acabar concluyendo que Cervantes era «todo lo contrario de un héroe: un Job»; Rosa Rossi, *Escuchar a Cervantes. Un ensayo biográfico*, Salamanca, Ámbito, 1988, pág. 62. No vamos a insistir ahora en esta cuestión, ni para defender a nuestro autor a viento y marea ni para desmitificarlo, porque, desde nuestro punto de vista, hay una sola verdad: la del texto, cuya interpretación no depende en absoluto de los valores personales (principalmente sexuales) de su escritor. Si hemos sacado esto a relucir es porque la «versión» del Cautivo hubiese supuesto otro «punto de vista» (tampoco necesariamente el *verdadero*) sobre la *maurofilia* o *maurofobia* de Cervantes. Y, en todo caso, su lectura hubiese resultado encantadora.

6. O, ya en la última vuelta de tuerca posible, si don Quijote, Sancho y los demás personajes son criaturas ficticias, el supuesto autor empírico, zambullido en su mismo mundo de palabras y en la niebla de un manuscrito cada vez más borroso, también lo es³²⁷.

Si estos silogismos (¿o tal vez sofismas?) funcionan, queda *claro* que, ya antes de llegar al «más difícil todavía» del *Quijote* de 1615, Cervantes se está complaciendo en confundir los dominios de lo literario y lo histórico, allí donde las perspectivas intra y extratextual se convierten en sendas cartas de un juego sin precedentes antes de la publicación de su novela.

Y vayamos ya a la Segunda Parte. Pero debemos empezar primero por recordar que no hay una, sino dos «Segundas Partes»: la de Cervantes y la de Avellaneda, y que no hay dos, sino cuatro protagonistas, dos de ellos «auténticos» y los otros dos «impostores». Utilicemos, para mayor comodidad, el mismo procedimiento de antes.

1. Miguel de Cervantes, autor real, escribe una novela en dos partes.

2. En la Segunda (1615) introduce a la Primera (hecho real, fechado en 1605) y la convierte en literatura (o, más bien, la devuelve a ella).

3. Alonso Fernández de Avellaneda, autor también real pero de nombre falso (por tanto, un poco *menos real* que Cervantes), escribe una novela (igualmente histórica y fechable en 1614) que, sin embargo, no es tan *verdadera* como la de Cervantes, aunque se ocupa de los mismos personajes. Cervantes introduce también este *Quijote* de 1614 en el suyo de 1615.

4. Tenemos dos Quijotes y dos Sanchos, los cuatro igualmente ficticios, imaginados, pero percibimos a unos -los de Cervantes- como *verdaderos* y a otros -los de Avellaneda- como *falsos*.

5. Cervantes introduce en su novela a un personaje de Avellaneda, Álvaro Tarfe, *ficticio* porque es inventado, pero también *real* porque ha podido trascender el libro que le dio origen, y lo obliga a *autenticar* a los personajes de su novela (la de Cervantes).

6. Pero semejante *fe de autenticidad* no tiene valor alguno porque está *expedida* desde una creación literaria, por más que compartida no menos irreal.

7. A no ser que la *verdad* a la que nos estamos refiriendo no sea la *histórica* sino la *poética*, con lo que obtenemos que el *Quijote* de Cervantes no es más verdadero porque haya sido el primero -lo que echaría por tierra todas las nociones de intertextualidad que tanto nos gustan³²⁸- sino porque *está mejor escrito*.³²⁹

327La última conclusión podría ser: «Luego Unamuno, atrapado en la trampa de Cervantes, no estaba tan equivocado». Pero lo dejaremos para el siguiente capítulo.

328Y no hace falta ir muy lejos para demostrarlo: el Álvaro Tarfe de Cervantes es mejor -es más *personaje*- en él que en su autor original (volveremos sobre ello). Y, en el otro extremo, la duquesa de Robin Chapman, en su novela *El diario de la duquesa* (Barcelona, Edhasa, 1983), es más compleja que la caprichosa aristócrata del original cervantino, como nosotros mismos hemos intentado demostrar en nuestro trabajo: «¿Y qué fue de los duques? (Continuaciones de *Don Quijote*, II, XXX-LVII en Azorín y Robin Chapman)», *Actas del IV Congreso de la AISO*, Alcalá de Henares, julio de 1996, en prensa.

329¿Qué habría pasado si, en cambio, la *versión* de Avellaneda nos hubiese gustado más no sólo a nosotros

Lo que importa ahora es que este último punto nos habla de un cierto *status verdadero* que poseen don Quijote y Sancho frente a los de Avellaneda. Se trata, así, de la primera «magia parcial»: un *Quijote* (hablamos del apócrifo) dentro de otro *Quijote*, con la superioridad de este último.

Pasemos ahora al otro *Quijote* -el de Cervantes, de 1605- y veremos cómo también éste se encarga de apuntalar el carácter *verdadero* de los personajes que habitan el de 1615, que los incluye, como hemos visto, a todos.

1. Don Quijote y Sancho protagonizan un libro que se publica en 1605 y que es leído por diversos lectores.

2. Esos lectores no somos solamente nosotros porque en 1615 se publica una Segunda Parte de esa novela en la que leemos que unos personajes han leído la misma novela que nosotros.

3. Esos personajes (por ejemplo, los duques) tienen la suerte de poder conocer a don Quijote y Sancho.

4. Luego, don Quijote y Sancho son *verdaderos* porque existen fuera del libro que habla de ellos, convertido, así, en una *biografía* y no en una novela.

5. Si se ha escrito un libro sobre don Quijote y Sancho y éstos existen fuera de él haciendo posible que los personajes del segundo puedan conocerlos, nada impide pensar que puede escribirse una tercera parte que incluya a estos mismos personajes lectores de la Primera pero también protagonistas de la Segunda. Y así hasta el infinito.

6. Si nosotros somos tan lectores de la Primera Parte como los de la Segunda y éstos han sido convertidos en personajes de ella, ¿por qué no pensar que a nosotros puede sucedernos lo mismo? ¿Quién le iba a decir, en efecto, a la ociosa duquesa que se distraía leyendo las aventuras de don Quijote de 1605 que, sólo por el hecho de haber conocido al caballero *de carne y hueso*, se iba a convertir ella misma en personaje de la Segunda Parte, que narra precisamente ese encuentro?³³⁰ Esta perspectiva nos conduce de nuevo a Borges y nos muestra que, al menos desde el punto de vista teórico, no estamos a salvo de aparecer en algún momento como criaturas de Cervantes, o de Cide Hamete, narrando justamente nuestra lectura o -¿por qué no imaginarlo?- la redacción y evaluación de este mismo trabajo...

No nos vayamos, en fin, tan lejos, por más que la novela nos invite a ello, y quedémonos con el tema esencial de estos razonamientos: en la Segunda Parte se percibe a don Quijote como *real*, hecho que tiene interesantes consecuencias.

sino también a los protagonistas? No hubiese sido el primer caso en que el hipertexto supera al hipotexto, o lo enriquece (pensemos sencillamente en la fortuna del personaje de don Juan, desde Tirso de Molina hasta Julián Ríos, pasando por Zorrilla, Mozart, Azorín, Torrente Ballester, etc.). Pero dejemos esta cuestión para más adelante.

³³⁰Y, más aún, ¿cómo imaginar que se convertiría nada más y nada menos que en la protagonista de otra novela, ya en el siglo veinte, de un escritor inglés no demasiado conocido y llamado Robin Capman? Véase la nota 328, donde mencionábamos precisamente la novela *El diario de la duquesa*.

La primera de ellas es que no sólo es más *verdadero* que el de Avellaneda, sino que lo es más que el mismo Amadís, como demuestra Riley con estas certeras palabras:

Dentro de la ficción de Cervantes, las hazañas de don Quijote ocurrieron realmente - «históricamente»-, en tanto que no podemos decir lo mismo de la hazañas de los héroes caballerescos. La certeza histórica que poseen las hazañas de don Quijote dentro de la ficción equivale a su verdad poética cuando el lector las considera, desde fuera, como una parte de dicha ficción. Las novelas de caballerías, en cambio, carecen de verdad poética desde cualquier punto de vista que se las considere³³¹.

Esto explica la estupefacción, ya comentada, que experimenta don Diego Miranda - que no ha leído el *Quijote*, de 1605, lo que es un dato importante- cuando ve a un caballero «de verdad», pues, hasta ese momento, el mesurado lector de «libros de aprovechamiento» estaba plenamente convencido de que los héroes caballerescos eran tan sólo ficciones (y, para colmo, no demasiado bien escritas). Veamos sus palabras:

Acertastes, señor caballero, a conocer por mi suspensión mi deseo; pero no habéis acertado a quitarme la maravilla que en mí causa el haberos visto [...] ¿Cómo y es posible que hay hoy en el mundo caballeros andantes en el mundo, y que hay historias impresas de *verdaderas caballerías*? No puedo persuadir que haya hoy en la tierra quien favorezca viudas, ampare doncellas, ni honre casadas, ni socorra huérfanos, y no lo creyera si en vuestra merced no lo *hubiera visto con mis ojos*. ¡Bendito sea el cielo!, que con esa historia, que vuestra merced dice que está impresa, de sus *altas y verdaderas caballerías*, se habrán puesto en olvido las innumerables de los *fingidos caballeros andantes*, de que estaba lleno el mundo, tan en daño de las buenas costumbres y tan en perjuicio y descrédito de las *buenas historias*. (II, 16, 670-671) (La cursiva es nuestra.)

Nos encontramos ante un verdadero galimatías que no tiene desperdicio, por varias razones. En primer lugar, pese a su supuesto carácter empírico, la conclusión a la que llega don Diego es absolutamente errónea, porque parte de una mentira. Es cierto, sí, que hay una historia impresa, pero ésta no es en absoluto como la interpreta don Quijote, que le ofrece su particular versión de ella, de manera que el «haber visto con sus ojos» al caballero no le sirve para acercarse a la «verdad». No sería ocioso recordar aquí la existencia de una comedia del propio Cervantes, supuestamente perdida, titulada «El engaño a los ojos» y que viene, como sostiene Castro, a insistir en un proyecto narrativo plagado de episodios en los que la experiencia o no conduce a nada (como en la «aventura del barco encantado», en cuya importancia insiste Francisco Fernández Turienzo³³²) o conduce al «experimentador» al

³³¹Teoría de la novela en Cervantes, pág. 267.

³³²Francisco Fernández-Turienzo, «El *Quijote*, historia verdadera», *Anales Cervantinos*, 18 (1979-80), págs. 35-48. Aunque el autor utiliza este episodio (pág. 47) con fines distintos (certificar el progresivo desencanto del caballero), lo mencionamos ahora porque en el divertido diálogo que se desarrolla con Sancho se habla de comprobar si éste tiene o no tiene piojos para saber así si han traspasado o no la «línea equinocial». Una relectura de este diálogo aplicando nuestras consideraciones anteriores puede servir para demostrar la inutilidad absoluta de la experiencia -o de ciertas experiencias-, aunque en este caso se realice desde la perspectiva, ya en

desastre, como le sucede al *impertinente* Anselmo, protagonista de la tan polémica (y, a estas alturas, ya no superflua, sino relevante) novela intercalada.

Otro aspecto se deduce de la confusión a la que lleva a Diego Miranda su credulidad ante las palabras de don Quijote: la consideración de los restantes caballeros como «fingidos» frente a la «veracidad» del que tiene delante. Bien es cierto que el hecho de estar frente a él, «en carne y hueso», hace mucho en favor de don Quijote, pero podríamos preguntarnos: ¿en qué medida es él más *verdadero* que Amadís? Porque, si bien lo pensamos, éste sí era un caballero «de verdad» y no «de escarnio», como el nuestro. ¿De qué tipo de verdad estamos, pues, hablando? Porque los dos son literarios..., ¿o no?, ¿O lo es Amadís más que don Quijote?, ¿Y por qué? ¿Por la «verdad poética»? ¿O por las magias parciales?

Creemos, en efecto, que en ellas está la «respuesta». Es obvio que don Quijote es más o menos *real* según el punto de vista desde el que se plantee esta cuestión -podríamos, así, hablar de una novela *mágicamente parcial y baciyélmica*, uniendo a Castro y a Borges-: para don Diego Miranda (y para Sancho y, en fin, todos los personajes de la Primera Parte), efectivamente lo es, porque se mueve y *vive* con ellos; para los duques o los personajes de Barcelona, por ejemplo, que han leído la Primera Parte y se encuentran en la Segunda, don Quijote ha sido en primer lugar literario *-de letra*, leído- y sólo en una segunda instancia deviene *real -de carne*, cuando lo ven-; y, por último, desde la perspectiva que hemos llamado *de cubiertas afuera* -la nuestra-, todos, absolutamente todos los personajes, sean de la Primera Parte o de la Segunda (sea ésta de Cervantes o de Avellaneda) son percibidos como ficticios, invenciones de un autor, hecho este que en todo momento el lector asume sin pestañear, aunque, eso sí, con su resistencia al juego literario probada hasta el último extremo y con su propia noción de lo que es real y lo que no lo es un tanto perturbada (y si no, que se lo digan a don Miguel de Unamuno).

Para entender estos desafíos a nuestra competencia hermenéutica y apuntalar, en fin, la elasticidad del concepto de «verdad» en nuestra novela (y eso que hemos obviado, en defensa de nuestra salud mental, la cuestión general y abstracta de hasta qué punto es aplicable dicha noción a ese conjunto de «mentiras bien escritas» que llamamos Literatura, por realista que se nos presente), revisaremos un conocido episodio de la Segunda Parte: el de las conocidas bodas de Camacho. Como todos sabemos, el labrador pobre Basilio ve cómo el rico Camacho le roba a su amada Quiteria y, para conseguirla, acude, como última tentativa, al subterfugio de fingirse moribundo y pedir como deseo postrero que ella sea su esposa, dado que minutos después se quedaría viuda y podría desposarse de nuevo, con Camacho.

sí deformante, de un personaje que no ve sino lee.

Todo sucede así, pero he aquí que, de repente, Basilio, ya desposado, «resucita», momento en el que leemos estas graciosas palabras:

¡Milagro, milagro!
 pero Basilio replicó:
 -¡No «milagro, milagro», sino industria, industria! (II, 21, 717)

La «industria» de Basilio es aplaudida de inmediato por todos los asistentes, quienes, en medio de este mini «drama de poder injusto» no pueden sino sentirse identificados con el campesino, no tanto por ingenioso (que también) como por enamorado. El juicio de don Quijote al final del episodio resulta fundamental: «No se pueden ni deben llamar engaños ... los que ponen la mira en virtuosos fines» (II, 22, 720).

Conviene tener bien presentes estas palabras, que a las claras demuestran que la «mentira» es en ciertas circunstancias justificable, e, incluso, admirable, si va presidida por una inteligente «industria» y si se encamina a buenos propósitos. Si ese propósito es el de hacernos vivir intensamente la aventura de leer jugando y si esa «industria» consiste en volvernos un poco locos a la hora de calibrar qué es real y qué no, podríamos identificar al propio Cervantes con Basilio y ver cómo uno y otro confunden y asombran, pero con una finalidad tras la que, como degustadores de ficción, siempre salimos ganando. Puede que tanto Basilio como la novela que lo incluye no tengan demasiado clara la noción de «verdad» (¿o sí, después de todo?), pero, aún así, seguimos prefiriendo la «mentira», siempre que esté escrita de esta forma tan *artísticamente verdadera*.

Demos de nuevo la palabra a Riley:

Las pretensiones de Cervantes al afirmar que su libro debería ser considerado como verdadero en sentido estricto están expuestas de tal manera que nadie puede darles crédito. Pero, al mismo tiempo, a través de ellas, está afirmando la verdad de su libro en el único sentido posible: el de la verdad poética.³³³

Cervantes, sí, nos *engaña* al hacernos creer que su obra se debe a un historiador árabe, pero no en la misma medida en que lo hacen los autores de ficciones caballerescas al ofrecernos sus textos con pretensiones de autenticidad. Es ahora cuando podemos matizar, con Fernández Turienzo, que

Cervantes se opuso a las historias falsas, presentadas como verdaderas; él no presenta su «historia» como verdadera; *finje* hacerlo así. Pero no es hipócrita. Simplemente es consciente de que, en una obra

³³³ *Teoría de la novela...*, pág. 266.

de ficción, todo es fingido, incluso el mensaje o la enseñanza. El *Quijote* es, pues, una historia fingida, no una historia falsa.³³⁴

Esta distinción entre fingimiento y falsedad nos resulta fundamental: el primer concepto nos remite al juego; el segundo, a la impostura. Cervantes juega a delegar en Cide Hamete, a dotar a sus personajes de cierta autonomía para arrebatarla cuando le conviene, a entremezclar, como hemos visto, los ámbitos de lo verificable y lo imaginado, pero todo ello lo realiza con la astucia suficiente como para permitirnos, a la postre, percibir que todo es ficción: nunca estaría, como afirma de nuevo Riley, entre sus intenciones la de confundir a los receptores de su texto porque «quien había inventado como personaje al lector de novelas más crédulo del mundo difícilmente se arriesgaría a engañar a otros lectores con la suya propia»³³⁵.

Quizás sea este el momento de retomar las palabras de Haley y aplicar la cuestión que ahora nos ocupa al tema central de este epígrafe: el del *Quijote* en tanto que obra en curso. Si hacemos memoria, recordamos que en el artículo mencionado, el estudioso americano se ocupaba del episodio del Retablo de Maese Pedro y hacía notar que, igual que don Quijote podía quedarse fascinado por las ficciones y caer en su trampa, también a nosotros podría ocurrirnos lo propio a no ser que tengamos siempre presente que lo que estamos leyendo no es más que un artificioso constructo verbal. Don Quijote cree en Amadís y también en las figuras del Retablo, pero también nosotros hemos sido engañados por un narrador que no ha querido hacernos saber que Maese Pedro era Ginés de Pasamonte hasta que lo ha considerado oportuno, lo que ha dificultado nuestra interpretación del episodio (hemos empezado sintiendo lástima por el titiritero hasta que, una vez descubierta su identidad, hemos vuelto a sentirnos más identificados con el caballero). Lo que nos interesa ahora es la conclusión a la que llega Haley: «Acaba de probarse al lector cuán fácil es dejarse encandilar por una ilusión, en el momento exacto en que podía regodearse por no haber sucumbido al influjo de la anterior. Escarmentado en cabeza propia, no lo olvidará fácilmente, pues tal advertencia le será imprescindible para entender correctamente la novela de Cervantes».³³⁶

El *Quijote*, en tanto que *novela haciéndose*, tiene, por lo tanto, como fin principal precisamente el de demostrar al lector que lo que lee no es más que el resultado de la operación demiúrgica de un escritor que, no sabemos si por cuestiones pedagógicas o por pura soberbia, se complace en exhibirse él mismo en el propio taller de la escritura.

³³⁴Art. cit., pág. 40.

³³⁵*Teoría de la novela...*, pág. 272.

³³⁶Haley, «El narrador en *Don Quijote*: el Retablo de Maese Pedro», citado, pág. 282.

Dignificación del producto artístico pero también del artista, llevada al último extremo por Velázquez en *Las Meninas*, que se retrata a sí mismo en el propio acto de retratar, con total -o aparente- despreocupación por mostrarnos qué es lo que realmente está pintando en el cuadro que nos oculta³³⁷.

La supuesta ambigüedad del *Quijote* en tanto que *historia* y *novela* queda, pues, completamente despejada. El juego ha consistido en hacer que el lector oscile entre esas dos percepciones para quedarse definitivamente con la segunda. Es cierto que, por ejemplo, en la Segunda Parte hemos percibido a los personajes como *reales* en la medida en que han logrado salir *fuera* del libro que les dio *vida*: pero no podemos olvidar que esos personajes se enfrentan con otros que los *ven* pero que también los han *leído*, hecho este que les otorga consistencia pero a un tiempo se la arrebatada. Volvemos, así, al principio. No se trata, en el fondo, más que de una cadena interminable de lecturas: en el *mundo exterior*, los autores empíricos y, en la ficción misma, los narradores y los personajes no hacen, en definitiva, más que leerse unos a otros. La primera perspectiva ha sido abordada en el primer epígrafe: la novela crítica; la segunda, en el que ahora concluimos: la novela haciéndose. Nos queda sólo, así, centrarnos en el punto de vista de los personajes para ver, retomando muchos de los comentarios desarrollados hasta aquí, cómo se percibe la ficción desde la perspectiva de los seres de papel que habitan la literatura misma: cómo para ellos el texto de Cervantes deviene *la novela vivida*.

³³⁷No nos detendremos ahora en todas las interpretaciones sobre el contenido del lienzo que se incluye en el cuadro *Las Meninas*, que se alejan del propósito de estas líneas. Pensemos, por ejemplo, en Michel Foucault, quien en su artículo «Las Meninas», incluido en *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968, págs. 13-25, especialmente pág. 23, sostiene que los reyes son los modelos del retrato; en tanto que Ángel del Campo y Francés, en su libro *La magia de «Las Meninas»*. *Una iconología velazqueña*, Colegio de Ingenieros, Caminos y Puertos, Madrid, 1978, niega rotundamente esta posibilidad. Véase capítulo IV, especialmente págs. 201-234.

III. RECEPCIÓN: LA NOVELA VIVIDA

El hombre se despierta de un incierto

Sueño de alfanjes y de campo llano

Y se toca la barba con la mano
 Y se pregunta si está herido o muerto.
 ¿No lo perseguirán los hechiceros
 Que han jurado su mal bajo la luna?
 Nada. Apenas el frío. Apenas una
 Dolencia de sus años postrimeros.
 El hidalgo fue un sueño de Cervantes
 Y Don Quijote un sueño del hidalgo.
 El doble sueño los confunde y algo
 Está pasando que pasó mucho antes.
 Quijano duerme y sueña. Una batalla:
 Los mares de Lepanto y la metralla
 J. L. Borges, «Sueña Alonso Quijano»
 (*El oro de los tigres*, 1972)

Los tercetos de este soneto borgesiano³³⁸ nos hablan una vez más de la confusión entre el ámbito del creador (el histórico) y el de la criatura (el ficticio) que acabamos de ver en el apartado anterior: el hecho de que el hidalgo sea capaz de «soñar» la batalla **real** que vivió Cervantes, lo sitúa, con respecto a él, en un nivel no sólo igual, sino incluso superior, y,

³³⁸Para un análisis de este soneto en relación al artículo, del mismo Borges, «Análisis del último capítulo del *Quijote*», (*Revista de la Universidad de Buenos Aires* [1956] n° 1), véase el trabajo de Carlos Orlando Nállim «Borges, Cervantes, Don Quijote y Alonso Quijano», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL (1992), págs. 1047-1056, especialmente 1052-1053.

en todo caso, independiente. Entramos, de este modo, en el aspecto más desconcertante - también más lúdico y atractivo- de nuestra novela en su condición de experimento pionero a la hora de extender el *acta de nacimiento* de lo que hoy en día conocemos como personaje autónomo. Está por demás recordar que, igual que sucedió en el momento de abordar el comportamiento de los distintos narradores intradieгéticos (en los que llegamos a *crear*), es preciso aceptar nuevamente el juego cervantino y hacer como si don Quijote tuviera *de veras* una consistencia real. Sólo de esta forma pueden concebirse todas y cada una de las reflexiones que siguen.

Recordemos que, como siempre, es el autor quien nos invita a ello al autodenominarse «padraстро» de don Quijote. Así lo considera Joseph E. Grillet en un artículo, ya de obligada consulta, sobre la trayectoria del personaje autónomo:

The world around the fictional characters is suddenly transformed into one of reality, in which they are masters of their fates. That is what Cervantes had in mind when he said that Don Quixote knew how to act, while he, the author, only knew how to write, and why Cervantes disclaimed being the father of Don Quixote, and was content with being his stepfather.³³⁹

[El mundo que rodea a los personajes ficticios se transforma repentinamente en un mundo de realidad, en el que ellos son dueños de sus obras. Eso es lo que Cervantes tenía en mente cuando dijo que don Quijote sabía cómo actuar, mientras él, el autor, sólo sabía cómo escribir, y por qué Cervantes rechazaba el ser el padre de don Quijote y se conformaba con ser su padraстро.]

Aunque, como vimos, estas palabras *en realidad* corresponden a Cide Hamete Benengeli, sirven igualmente para nuestro actual propósito. El creador reconoce tener cierta, pero no absoluta, potestad sobre los actos de su criatura, que parece haber cobrado vida propia a partir de los trazos (la *carga genética*) que le ha otorgado su padre..., o padraстро.

Llegados a este punto, y antes de seguir introduciéndonos en esta maraña teórica, resulta imprescindible escuchar la experiencia de Luigi Pirandello en este tipo de relación con los personajes. Acudamos a las conocidas palabras introductorias de su drama *Seis personajes en busca de autor*:

Cuando los personajes están vivos, realmente vivos ante su autor, éste no hace sino secundarlos en sus palabras, en los gestos que ellos les proponen; y es preciso que él los acepte tal cual ellos desean ser. ¡Ay de él, si no! Cuando un personaje nace, adquiere inmediatamente una independencia tal, incluso con respecto al propio autor, que cualquiera podría imaginarlo en un sinnúmero de situaciones en las que el autor jamás pensó presentarlo, hasta adquirir incluso, a veces, un significado que el autor nunca quiso darle.³⁴⁰

En esta cita, vemos cómo Pirandello utiliza repetidamente la palabra «vivos» para referirse a sus personajes, otorgándoles, así, un *status* similar al que propone Unamuno al titular su obra *Vida de don Quijote y Sancho*. Los personajes no obedecen, pues, al dictado de

³³⁹Joseph E. Grillet, "The Autonomous Character in Spanish and European Literature", *Hispanic Review*, vol. XXIV, n° 3 (julio, 1956), págs. 179-190. La cita corresponde a la página 180.

³⁴⁰Pirandello. L., *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*, edición de Romano Luperini y Miguel Ángel Cuevas, Madrid, Cátedra, colección Letras Universales, 1992, págs. 59-60.

un narrador omnipotente: al contrario, *viven* igual que lo hacemos nosotros, sólo que en un mundo conscientemente literario. Todo ello, como veremos enseguida, se encuentra en germen en Cervantes, aunque serán estos y otros autores quienes, siglos después, lo lleven a sus últimas consecuencias. A un artículo titulado precisamente «Cervantes y Pirandello» debemos estas pioneras reflexiones de Américo Castro:

La literatura moderna debe a Cervantes el arte de establecer interferencias entre lo real y lo quimérico, entre la representación de lo sólo posible y la de lo tangible. Se halla en él por primera vez el personaje que habla de él como tal personaje, que reclama para sí existencia a la vez real y literaria, y exhibe el derecho a no ser tratado de cualquier manera 341.

Y no sólo eso, pues en un no menos interesante trabajo André Lebois juzga que nuestro autor inaugura también la capacidad de combinar la facultad demiúrgica (de cuyo poderío hemos hablado en el capítulo anterior) con ese «saberse dominar por los personajes»³⁴² que constituye el encanto principal de los autores de novelas metafictivas.

Esta suerte de reciprocidad a la hora de *repartirse* el dominio que ejerce el uno sobre el otro es la que ha posibilitado, si ir más lejos, la identificación entre Cervantes y don Quijote, seres que comparten idéntica devoción por la lectura y por la evocación de gloriosas épocas pasadas.

A su común condición de «adictos a la ficción» aluden tanto Marthe Robert cuando sostiene que «el autor del *Quijote* era un lector inveterado, un auténtico devorador de papel. [...] Y sólo con esto ya se convierte en hermano del héroe incomparable que, a fuerza de leer, deja, pura y simplemente, de vivir»³⁴³ como Paul Auster al introducir en *La trilogía de Nueva York*, repleta de reflexiones sobre el *Quijote* y cervantina en su misma construcción, el siguiente interrogante: «¿Qué mejor retrato para un escritor que mostrar a un hombre que ha quedado embrujado por los libros?»³⁴⁴

Por su parte, también Jorge Luis Borges identifica a autor y personaje como poseedores de un común sentimiento de nostalgia hacia unos ideales pretéritos en este soneto:

Sospechándose indigno de otra hazaña
Como aquélla en el mar, este soldado,

341Américo Castro, «Cervantes y Pirandello», en *Santa Teresa y otros ensayos*, Madrid, 1929, págs. 222-223.

342André Lebois, «Le Révolte des personnages: de Cervantès et Calderón a Raymond Schwab», *Revue de Littérature Comparée*, XXIII (1949), págs. 482-506. En la página 484 leemos, en efecto: «La forme normale du génie créateur permet, sans doute, de dominer ses personnages; mais il est une autre forme de génie qui consiste à savoir se laisser dominer par eux». [La forma normal del genio creador permite, sin duda, dominar a sus personajes; pero existe otra forma de genio que consiste en saber dejarse dominar por ellos.]

343*Novela de los orígenes, orígenes de la novela*, citado, pág. 152.

344Paul Auster, *La trilogía de Nueva York*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 109.

A sórdidos oficios resignado,
 Erraba oscuro por su dura España.
 Para borrar o mitigar la saña
 De lo real, buscaba lo soñado
 Y le dieron un mágico pasado
 Los ciclos de Rolando y de Bretaña.
 Contemplaría, hundido el sol, el ancho
 Campo en que dura un resplandor de cobre;
 Se creía acabado, solo y pobre,
 Sin saber de qué música era dueño;
 Atravesando el fondo de algún sueño,
 Por él ya andaban don Quijote y Sancho.³⁴⁵

Y también en esta «Parábola de Cervantes y de Quijote» incluida en *El hacedor*, que concluye así:

Para los dos, para el soñador y el soñado, toda esa trama fue la oposición de dos mundos: el mundo irreal de los libros de caballerías, el mundo cotidiano y común del siglo XVII. No sospecharon que los años acabarían por limar la discordia, no sospecharon que La Mancha y Montiel y la magra figura del caballero serían, para el porvenir, no menos poéticas que las etapas de Simbad o que las vastas geografías de Ariosto. Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin.³⁴⁶

No nos interesa ahora tanto la identificación absoluta (y casi siempre peligrosa) entre el autor empírico y el personaje, sino simplemente la indiferenciación de ámbitos a la que aludíamos más arriba, a la disolución de fronteras entre el mundo exterior de la novela y el ficticio de su desarrollo mismo, algo de lo que ya hemos visto sobradas muestras anteriormente.

Es evidente que una de las principales consecuencias tanto de la invención de Cide Hamete Benengeli como de la introducción de su texto (la Primera Parte) en la novela en curso es la de dotar a los personajes principales de una sorprendente ilusión de «realidad». Pronto los veremos juzgando a un narrador que, en virtud precisamente de las «magias parciales», ha pasado a convertirse en su «biógrafo», anticipando así los juegos metafictivos que harán célebres a Unamuno y a Pirandello.

Don Quijote, portavoz de excepción del imperio de la Literatura, actúa tanto como paradigma de la figura del lector -y eso ya lo hemos ido viendo- como de todas las criaturas ficticias que se reconocen como tales. Semejante autoconsciencia se desarrolla en nuestra novela a través de una suerte de viaje de ida y vuelta: don Quijote parte de la literatura, pero sólo con el fin de ingresar en ella. Nacido de Alonso Quijano, el caballero sale al mundo para desembocar en las páginas de la novela (¿o historia?) *Quijote*; nutrido de lecturas y destinado él mismo a ser leído, nadie como él parece encarnar con tanta vehemencia la idea mallarmeana de que «el mundo existe para llegar a un libro»³⁴⁷.

345 «Un soldado de Urbina», en *El otro, el mismo*, en *Obras Completas*, volumen II, pág. 36.

346 Jorge Luis Borges, *El hacedor*, citado, pág. 393.

347 Sobre esta idea, véase la obra de Jacques Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé*, París, Gallimard, 1970.

«ESCRIVIVIR» LA HISTORIA DE DON QUIJOTE

Anteriormente habíamos mencionado unas palabras de Marthe Robert en las que afirmaba que el hidalgo «a fuerza de leer, había dejado simplemente de vivir». No creemos que se trate de esto exactamente: nos encontramos, más bien, ante una suerte de «existir en segundo grado»³⁴⁸ derivado de una extrema interiorización de la lectura que lo lleva a superponer a los estímulos de la vida las sugerencias de la página, recibida o anhelada, actitud que puede traducirse -que es lo que sucede a la mayoría de los escritores- en una contribución activa a los mismos procesos creativos -escribiendo la lectura-, o bien -y es esto lo que singulariza a nuestro caballero- trasladando esa misma creatividad a los propios actos de una vida concebida, así, como texto. Se trata en todo caso de *escrivivir*³⁴⁹, por parte de Alonso Quijano, la historia de don Quijote, desde dos perspectivas fundamentales: una primera que convierte al caballero-lector en *poeta de las palabras* y una segunda que hace de él actor de su propia novela: *poeta de las acciones*. Un análisis detallado de ambas permitirá entenderlas con claridad. Empecemos, pues, por la primera.

ESCRIBIENDO LA LECTURA: DON QUIJOTE, POETA

A nadie sorprende (de hecho, en las páginas precedentes no hemos hablado de otra cosa) que un lector inveterado devenga en escritor, después de experimentar el frecuente proceso que convierte la recepción en creación. Todo el siglo de Cervantes, bajo el influjo de la *imitatio*, obedeció a este criterio; también nuestras actuales coordenadas literarias, inseparables ya de las nociones de reescritura e intertextualidad, hacen de la lectura origen y estímulo de nuevas palabras destinadas a engrosar las páginas de ese gran Libro Único con el que soñaron tanto Borges como Mallarmé.

Teniendo esto en cuenta, pues, resulta de lo más normal que ya en el primer capítulo se nos muestre a Alonso Quijano como hipotético escritor:

Pero, con todo, alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma, y dalle fin al pie de la letra, como allí se

³⁴⁸Américo Castro, «Cervantes y Pirandello», citado, pág. 222.

³⁴⁹Tomamos este término de Julián Ríos, quien lo convierte en la consigna de su novela *Larva*. Lo desarrollaremos, pues, en su momento. Quedémonos ahora con la expresión en tanto que unión de dos nociones que se determinan recíprocamente: escribir y vivir: *escrivivir*. Se trata, una vez más, de una palabra montaje. Recuérdese lo que mencionamos sobre esta noción cuando finalizamos la sección dedicada al «baciuelmo».

promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran. (I, 1, 35)

El hidalgo se siente tentado, pues, ante la concepción *abierta* del género que lo fascina y piensa en contribuir él mismo a su continuidad. Por suerte para todos nosotros, los «mayores y continuos pensamientos» que le «estorbaban» lo empujaron a otra empresa mucho más audaz: no escribir más aventuras caballerescas, sino *realizarlas*, vivirlas él mismo en el gran Libro del Mundo. Es, como todos sabemos, esta intención la definidora del llamado *espíritu quijotesco* y a ella dedicaremos el siguiente apartado; sin embargo, no debemos por ello descuidar algunos brotes de la vocación de escritor que siguen perviviendo en la andadura bio-gráfica del hidalgo convertido en caballero.

Ya la espantada sobrina había percibido esta tendencia en su tío, como se demuestra en estas palabras pronunciadas durante el famoso escrutinio:

¡Ay, señor! -dijo la sobrina-. Bien los puede vuesa merced mandar quemar, como a los demás; porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballeresca, leyendo éstos [los libros pastoriles] se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza. (I, 6, 79)

Más adelante, y justo al principio de la Segunda Parte, con un don Quijote más pagado de sí mismo que nunca, vuelve a exclamar la misma sobrina: «¡Ay, desdichada de mí ... ; que también mi señor es poeta! Todo lo sabe, todo lo alcanza; yo apostaré que si quisiera ser albañil, que supiera fabricar una casa como una jaula.» (II, 6, 604-605)

Si recordamos el final de nuestra novela, nos encontramos, en efecto, con que, una vez vencido por el Caballero de la Blanca Luna, don Quijote, inevitablemente sujeto a la literatura, se acoge al pacífico proyecto de convertirse en el pastor Quijotiz, actividad que le permitiría dar rienda suelta a su inclinación por la escritura. Así se lo explica a Sancho: «...y hanos de ayudar mucho al parecer en perfección este ejercicio es ser yo algún tanto poeta, como tú sabes» (II, 67, 1056).

Semejante inclinación, sin embargo, no se ha visto truncada del todo con su profesión caballeresca, a la que es, en cierto sentido, inherente la condición de poeta, desde los legendarios trovadores que conseguían conjugar sin problemas el consabido binomio de las armas y las letras³⁵⁰. Él mismo se lo aclara al siempre sorprendido Sancho:

350Por otra parte, el mismo Huarte de San Juan testimonia que ambas inclinaciones son resultados de un carácter en el que abunda la facultad imaginativa: «De la buena imaginativa nacen todas las artes y ciencias que consisten en figura, correspondencia, armonía y proposición. Estas son: poesía, elocuencia, música, saber predicar [...]; el arte militar; pintar, trazar, escribir, leer ...», *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), edición de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989, págs. 395-396. Como sabemos, las relaciones entre el personaje de Cervantes y las ideas de Huarte de San Juan han sido puestas de manifiesto en más de una ocasión. Pensemos, por ejemplo, en el manual de R. Salillas *Un gran inspirador de Cervantes. El doctor Juan Huarte y su «Examen de ingenios»*, Madrid, 1905. Por su parte, Otis Green es autor de dos trabajos sobre el particular: «El ingenioso hidalgo», *Hispanic Review*, XXV (1957), págs. 175-193, y, ya en relación a otras obras de

Luego ¿también -dijo Sancho- se le entiende a vuestra merced de trovas?

-Y más de lo que tú piensas -respondió don Quijote- Porque quiero que sepas, Sancho, que todos o los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos; que estas dos habilidades o gracias, por mejor decir, son anexas a los enamorados andantes. Verdad es que las coplas de los pasados caballeros tienen más de espíritu que de primor. (I, 23, 234)

Ya Marthe Robert había advertido que don Quijote es el «prototipo del novelista que siente en su interior un proyecto literario irrealizado o el pesar de alguna vocación contrariada»³⁵¹ y es precisamente este anhelo es el que lo lleva en ocasiones a comportarse como un verdadero poeta. (Poeta al que, por cierto, puede aplicarse asimismo la irónica frase final, pues, como veremos, sus versos destacan más por su «espíritu» que por su «primor».) Repasemos brevemente los momentos más importantes en que esto se produce.

Dejaremos aparte la construcción de su propio personaje o el continuo *rebautismo* del mundo que le rodea (aspectos que, como hemos advertido, estudiaremos en el siguiente apartado) y nos detendremos en las situaciones en que se comporta como escritor, o *protoescritor*, en el sentido literal del término.

Habría que empezar mencionando, en primer lugar, el importante episodio de Sierra Morena, sobre el que habremos de volver también más adelante. Cuando aplicábamos, en efecto, a dicho episodio la estructura paródica de nuestra novela, nos referimos, apoyándonos en el comentario de Alberto Sánchez, al carácter grotesco de los versos compuestos por el caballero, cuya comicidad se ponía de manifiesto precisamente al ser contrastados con sus correlatos en el hipotexto. Es claro que Miguel de Cervantes pone en boca de su personaje unos ripios irrisorios que lo convierten en un fante de la imitación, con el fin de acentuar el propósito paródico de su novela, pero no es esta perspectiva la que nos interesa ahora. Por el contrario, queremos detenernos en otros momentos en los que el autor permite a su personaje escribir *en serio* y expresarse como un escritor no demasiado diferente a los de la época (hecho este que tampoco excluye una intención paródica, aunque mucho más velada y sustituida por una fina ironía).

El primer momento en que esto ocurre tiene lugar también en la Primera Parte, en la ya comentada conversación con el canónigo. Intentando convencer a su interlocutor de los prodigios del género que él mismo encarna, don Quijote se ensaya con un texto que, según Jean Krynen, constituye «una de las más bellas páginas de toda la literatura caballeresca»³⁵².

Cervantes: «*El Licenciado Vidriera*: Its relation to the *Viaje del Parnaso* and the *Examen de Ingenios* of Huarte», en *Linguistic and Literary Studies in Honor of Helmut A. Hatzfeld*, Washington, 1964. Son bien conocidas también las reflexiones de Juan Bautista Avalle-Arce en su clásico volumen *Don Quijote como forma de vida*, Valencia, Fundación Juan March-Castalia, 1976, especialmente págs. 102-104 y 121-127. No vamos a detenernos ahora en este tema, pues nuestro interés no se centra tanto en el posible origen de la locura de don Quijote como en las consecuencias que ésta tiene en su caracterización como personaje metafictivo.

³⁵¹ *Novela de los orígenes, orígenes de la novela*, pág. 152.

³⁵² Jean Krynen, «Don Quijote, ejemplar poeta», *Anales Cervantinos*, VII (1958), págs. 1-11. La cita corresponde a la página 6.

Veamos simplemente este fragmento, donde se dan cita todos o casi todos los lugares comunes del *locus amoenus* renacentista:

... apenas el caballero no ha acabado de oír la voz temerosa, cuando ... se arroja en mitad del bullente lago, y, cuando no se cata ni sabe dónde ha de parar, se halla frente a unos floridos campos, con quien los Elíseos no tienen que ver en ninguna cosa. Allí le parece que el cielo es más transparente, y que el sol luce con claridad más nueva; ofrécese a los ojos una apacible floresta de tan verdes y frondosos árboles compuesta, que alegra a la vista su verdura, y entretiene los oídos el dulce y no aprendido canto de los pequeños, infinitos y pintados pajarillos que por los intrincados ramos van cruzando. Aquí descubre un arroyuelo, cuyas frescas aguas, que líquidos cristales parecen, corren sobre menudas arenas y blancas pedrezuelas, que oro cernido y puras perlas semejan; acullá ve una artificiosa fuente de jaspe variado y de liso mármol compuesta; acá ve otra a lo brutesco adornada, adonde las menudas conchas de las almejas, con las torcidas casas blancas y amarillas del caracol, puestas con orden desordenada, mezclados entre ellas pedazos de cristal luciente y de contrahechas esmeraldas, hacen una variada labor, de manera que el arte, imitando a la naturaleza, parece que allí la vence.

Más adelante, prosigue con una escena caballeresca no exenta de sensualidad:

Acullá de improviso se le descubre un fuerte castillo o vistoso alcázar, cuyas murallas son de macizo oro, las almenas de diamantes, las puertas de jacintos; finalmente, él es de tan admirable compostura que, con ser la materia de que está formado no menos que de diamantes, de carbuncos, de rubíes, de perlas, de oro y de esmeraldas, es de más estimación su hechura. Y ¿hay más que ver, después de haber visto esto, que ver salir por la puerta del castillo un buen número de doncellas, cuyos galanos y vistosos trajes, si yo me pusiese ahora a decirlos como las historias nos los cuentan, sería nunca acabar; y tomar luego la que parecía principal de todas por la mano al atrevido caballero que se arrojó en el ferviente lago, y llevarle, sin hablarle palabra, dentro del rico alcázar o castillo, y hacerle desnudar como su madre le parió, y bañarle con templadas aguas, y luego untarle todo con olorosos unguentos, y vestirle una camisa de cendal delgadísimo, toda olorosa y perfumada, y acudir otra doncella y echarle un mantón sobre los hombros, que, por lo menos, dicen que suele valer una ciudad, y aun más? (I, 50, 54-55)

Aunque es difícil leer estas palabras sin advertir la mueca irónica de Cervantes, no podemos dejar de reconocer las notables analogías entre esta descripción hecha por don Quijote y las que el propio autor intercala en los momentos más líricos de *La Galatea*. Veamos, si no, este fragmento, correspondiente al Libro Sexto:

... encima de la mayor parte destas riveras se muestra un cielo luciente y claro que, con largo movimiento y vivo resplandor, parece que combida a regozijo y gusto al corazón que dél está más ageno. [...] La tierra que lo abraça, vestida de mil verdes ornamentos, parece que haze fiesta y se alegra de poseer en sí un don tan raro y tan agradable, y el dorado río, como en cambio, en los abrazos della dulcemente entretexiéndose, forma como de industria mil entradas y salidas, que a cualquiera que las mira llenan el alma de plazer maravilloso, de donde nasce que, aunque los ojos tornen de nuevo muchas vezes a mirarle, no por esso dexan de hallar en él cosas que les causen nuevo plazer y nueva maravilla. [...] Aquí se ve en qualquiera sazón del año andar la risueña primavera con la hermosa Venus en ábito subcinto y amoroso, y Zéfiro que la acompaña, con la madre Flora delante, esparciendo a manos llenas bellas y odoríferas flores. Y la industria de sus moradores ha hecho tanto, que la naturaleza, incorporada con el arte, es hecha artífice y connatural del arte, y de entrambas a dos se ha hecho una tertia naturaleza, a la qual no sabré dar nombre. De sus cultivados jardines, con quien los huertos Espérides y de Alcino pueden callar; de los espessos bosques, de los pacíficos olivos, verdes laureles y acopados mirtos; de sus abundosos pastos, alegres valles y vestidos collados, arroyos y fuentes que en esta ribera se hallan, no se espere que yo diga más, sino que, si en alguna parte de la tierra los campos Elíseos tienen asiento, es, si duda, en ésta. (Págs. 405-406)

En fragmentos como los que acabamos de reproducir se advierte la semejanza estilística entre los géneros pastoril y caballeresco, unidos ambos en una común tendencia idealista y mitificadora. De ahí se explica la facilidad con que don Quijote decide intercambiar uno por otro después de su mencionada derrota y que el mismísimo Cervantes pueda experimentar con ambos tanto en la propia *Galatea* como en los episodios pastoriles intercalados en la novela y en este fragmento caballeresco que ha puesto en boca de su personaje. Aunque, como hemos dicho, es peligroso identificar a Cervantes con don Quijote, quizás podríamos aventurar que la perfección conseguida por éste en esta suerte de improvisación creativa suaviza en cierto sentido el alcance de la relación paródica del autor empírico con respecto al hipotexto, cuyos motivos y tono parece dominar con gran soltura. Curiosa manera de decirnos, dejando exhibir a su personaje sus dotes poéticas, que su actitud hacia el género caballeresco es más afectiva de lo que en principio pudiera pensarse.

Otro momento en el que el caballero da rienda suelta a su afición lírica tiene lugar en el palacio ducal. El contexto no resulta menos humorístico que en Sierra Morena, pues los versos se generan en medio de un hilarante diálogo poético con la supuestamente enamorada Altisidora. Se trata, una vez más, de unos versos sumamente irónicos con los que don Quijote compone un romance que acaba siendo una mezcla bastante explosiva de petrarquismo, lírica tradicional y ciertos contenidos de *La perfecta casada*, de Fray Luis de León:

Suelen las fuerzas de amor
sacar de quicio a las almas,
tomando por instrumento
la ociosidad descuidada.
Suele el coser y el labrar,
y el estar siempre ocupada,
ser antídoto al veneno
de las amorosas ansias.
Las doncellas recogidas
que aspiran a ser casadas,
la honestidad es la dote
y voz de sus alabanzas³⁵³.
Los andantes caballeros
y los que en la corte andan,
requiébranse con las libres;
con las honestas se casan.
Hay amores de levante,
que entre huéspedes se tratan,
que llegan presto al poniente,
porque en el partirse acaban.
El amor recién venido,

³⁵³Estas estrofas, en efecto, parecen ser la versificación de la popular obra de Fray Luis, especialmente de los capítulos III, V y XII. Fray Luis de León, *La perfecta casada* (1583), Madrid, Aguilar, 1970, págs. 51-62, 69-78, 110-146, respectivamente.

que hoy llegó y se va mañana,
 las imágenes no deja
 bien impresas en el alma.
 Pintura sobre pintura
 ni se muestra ni señala;
 y do hay primera belleza,
 la segunda no hace baza.
 Dulcinea del Toboso
 del alma en la tabla rasa
 tengo pintada de modo,
 que es imposible borrarla.
 La firmeza en los amantes
 es la parte más preciada,
 por quien hace Amor milagros,
 y asimesmo los levanta.

Las cinco primeras estrofas no son más que un sermón moral ante los fingidos requiebros de la farsante Altisidora, cuya comicidad es resultado, una vez más, del contraste entre la gravedad del ofendido, pero firme, caballero y la «actuación» de la sirvienta de los duques. Mayor interés presentan las cuatro últimas, en las que el enamorado don Quijote hace uso de una imaginería metafórica omnipresente en nuestra novela y de no lejanos ecos petrarquistas. Nos referimos a la utilización del mundo impreso para certificar el carácter indeleble de la imagen de la dama, grabada eternamente en el corazón del poeta, convertido, así, al mismo tiempo en poseedor y en espectador, lector, de tan bello sentimiento. Recordemos este hermoso soneto de Garcilaso (el poeta más presente, como hemos mencionado, en el *Quijote*, que incorpora continuamente en su texto fragmentos de sus más conocidos poemas) y notemos cómo en cierto sentido puede relacionarse -salvando, naturalmente las distancias- con estos «toscos» versos de don Quijote, aunque sea tan sólo, repetimos, por la identidad de las imágenes empleadas:

Escrito'stá en mi alma vuestro gesto
 y cuanto yo escribir de vos deseo:
 vos sola lo escribiste; yo lo leo,
 tan sólo, que aun de vos me guardo en esto.
 En esto'stoy y estaré siempre puesto,
 que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,
 de tanto bien lo que no entiendo creo,
 tomando ya la fe por presupuesto.
 Yo no nascí sino para quereros;
 mi alma os ha cortado a su medida;
 por hábito del alma misma os quiero;
 cuanto tengo confieso yo deberos;
 por vos nací, por vos tengo la vida
 por vos he de morir y por vos muero 354.

354Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, edición de Bienvenido Morros y estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995, pág. 17. En la glosa crítica al soneto leemos: «El motivo de la imagen o rostro de la amada impreso en el alma del amante (primer cuarteto) se trata en convergencia con otros dos: el de la naturaleza divina de la dama (segundo cuarteto) y el de la absoluta fidelidad del amante, cuyo amor se sugiere predestinado (tercetos)». Es evidente que estos temas se encuentran parodiados (o, cuando menos, desmitificados) en la respuesta que el fiel don Quijote da a Altisidora.

Por otra parte, la misma idea de la imagen de la mujer grabada en el alma del poeta, que constituye un tópico poético de larga tradición en el petrarquismo, se encuentra en el personaje de Arnaldo, en el *Persiles*, enamorado de Auristela desde que vio un retrato suyo: «¿no sabe ya el cielo, que desde el punto que vi el original le trasladé en mi alma?» (Cuarto Libro, cap. II, pág. 423)

La última actuación del caballero poeta que queremos comentar tiene lugar ya de regreso a la aldea, justo después de «la cerdosa aventura» (y notemos, de paso, que una vez recitado el anterior romance tuvo lugar «el espanto cencerril y gatuno»: poco respetuosa manera de enmarcar, en ambos casos, las dotes literarias del personaje...). No podemos evitar la tentación de reproducir, junto al poema, esta simpática conversación con Sancho:

-Duerme tú, Sancho ... , que naciste para dormir; que yo, que nací para velar, en el tiempo que falta de aquí al día, daré rienda a mis pensamientos, y los desfogaré en un madrigalete, que, sin que tú lo sepas, anoche compuse en mi memoria.

-A mí me parece -respondió Sancho- que los pensamientos que dan lugar a hacer coplas no deben de ser muchos. Vuesa merced coplee cuanto quisiere, que yo dormiré cuanto pudiere.

[...] Don Quijote, arrimado a un tronco de una haya o de un alcornoque -que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era-, al son de sus mismos suspiros cantó desta suerte:

-Amor, cuando yo pienso

en el mal que me das, terrible y fuerte,

voy corriendo a la muerte,

pensando así acabar mi mal inmenso;

mas en llegando al paso

que es puerto en este mar de mi tormento,

tanta alegría siento,

que la vida se esfuerza y no le paso.

Así el vivir me mata,

que la muerte me torna a dar la vida.

¡Oh condición no oída

la que conmigo muerte y vida trata! (II, 68, 1061)

Todas las actuaciones del caballero poeta habían sido, hasta ahora, sencillas. La complicación no podía hacerse esperar, tratándose de un autor que, como el nuestro, gusta tanto de jugar una vez más con la cadena de lecturas y escrituras en que se instala el *Quijote*. ¿Y dónde reside el problema ahora? En que este poema no es de don Quijote, ni siquiera de Cervantes: se trata de la traducción de un madrigal correspondiente a *Gli Asolani*, de Pietro Bembo. Empiezan de nuevo los interrogantes: ¿debemos suponer que don Quijote, lector cultivadísimo y bilingüe, conocía el original italiano y lo tradujo? ¿Es eso, entonces, lo que significa «componer», tal y como sostiene García Yebra en su comentario a este episodio³⁵⁵?

355«El madrigalete de don Quijote», *op. cit.*, págs. 203-215. En este curioso artículo, García Yebra reflexiona sobre si don Quijote mintió a Sancho al afirmarle que había «compuesto» un poema cuando en realidad no había hecho más que traducir un texto ajeno. Finalmente, después de distintos recovecos que tocan aspectos como la transformación de la realidad, la volubilidad del concepto de «autoría» y la noción flexible que tenía Cervantes del arte de la traducción, García Yebra concluye que no se trata de un plagio, sino, «a lo sumo, de un

En cualquier caso, ¿tradujo entonces Cide Hamete Benengeli al árabe un poema escrito en italiano y traducido luego por don Quijote al castellano? ¿Lo devolvió, entonces, el traductor morisco a la lengua de don Quijote? ¿Qué traducción estamos, entonces, leyendo? ¿Es don Quijote, pues, además de lector, traductor? ¿O estamos ante una nueva demostración del buen hacer del morisco aljamiado? Si, por otra parte, abandonamos esta perspectiva y volvemos (nuevamente con gran peligro) a la del autor empírico, ¿obtenemos, entonces, que Cervantes está ahora comportándose como traductor? Si fuera así, este episodio nos serviría para arrojar nueva luz a la hora de calibrar su relación con esta disciplina.

Volviendo, en todo caso, a nuestro hilo inicial, don Quijote se instala de lleno en la órbita italianizante de la poesía renacentista, haciendo uso de la *imitatio* como principio legitimador de una concepción de la poesía como patrimonio compartido. Lo verdaderamente audaz es, sin embargo, su osadía a la hora de trasladar ese mismo principio a su propia vida.

Don Quijote no es un *poeta de las palabras*, sino un *poeta de la acción*: el consabido debate entre las armas y las letras se decide en él en favor de las primeras. Oigamos, si no, esta afirmación que pone en boca suya Esteban Borrero Echevarría, otro continuador de Cervantes que se ocupa precisamente de esta faceta de don Quijote. El momento elegido es justamente el de la composición de los mencionados versos a Altisidora, nacidos de la soledad y la nostalgia en la que se sume en el palacio ducal, con su inseparable escudero ausente:

Tanto es el gusto que en esta noche de improvisado y feliz comercio con ella, le he cogido a la Poesía, que me están dando ganas de meterme a poeta de una vez; al menos, mientras dure tu ausencia y mi ocio en esta mansión; porque pensar que yo salga a buscar aventuras sin ti, y que me enfrasque en ello, es pensar en lo excusado y lo imposible. Ahora, dejar de una vez la caballería andante por las dedicaciones y ocupaciones estrictamente poéticas, ¡eso no! Primero, porque la caballería es quien es, y yo soy quien soy; y luego, porque como alguno ha de decir o lo ha dicho ya de nuestra patria, hay en ella «en cada esquina cuatro mil poetas»; y de caballeros andantes sólo quedo, en son de guerra, yo....³⁵⁶

Nuestro caballero renuncia, así, a escribir literatura, porque lo que pretende es más ambicioso todavía: desea experimentarla, *hacerla con su propia vida*. Véamoslo ya.

semiplagio». (pág. 215) No creemos que sea este el aspecto decisivo, porque, en todo caso, es evidente que Cervantes -quien en todo momento actúa como traductor y a quien de ninguna manera podemos aplicar la noción de «plagio», improcedente en el Renacimiento- se está limitando a mostrarnos el contacto de su personaje con las Musas, más allá del origen (personal, «prestado») o el tono (grave o paródico) de los versos mismos. Recordemos, además, que en la «Adjunta al Parnaso» «se advierte que no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno y le encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera, que en tal caso tan ladrón es como Caco»; *Viage del Parnaso. Poesías varias*, ed. cit., pág. 210. Se trata, pues, de un asunto delicado, ya que lo que ha tomado como suyo don Quijote es un poema completo, pero no debemos llevar las cosas demasiado lejos: más pertinente parece quedarnos con la ironía que demuestra Cervantes al tomar un poema petrarquista para ilustrar las dotes líricas de nuestro afectado caballero.

³⁵⁶Esteban Borrero Echevarría, «Don Quijote poeta», *Alrededor del Quijote*, La Habana, 1905, pág. 68.

VIVIENDO LA ESCRITURA: DON QUIJOTE Y SU NOVELA

Acabamos de ver a don Quijote comportándose como un escritor esporádico que da en pequeñas ocasiones rienda suelta a su inspiración, lo que lo lleva a recibir los comentarios irónicos de los personajes que lo rodean. Pero, ¿por qué es don Quijote sólo escritor *a tiempo parcial* y no se dedica de lleno a redactar una suerte de novela autobiográfica en la que pudiese imaginar las aventuras que le vinieran en gana? Según Marthe Robert esta es la razón:

Don Quijote lleva la literatura dentro de sí mismo como una herida incurable: si compone algunas veces unos poemas; si, en compensación *bautiza* abundantemente a los seres y a las cosas apoderándose así del privilegio más personal del poeta, Don Quijote no escribe la obra con la que sueña, porque piensa como un escritor moderno, es decir como un hombre cuya vocación misteriosamente contrariada no puede realizarse o al menos, no todavía.³⁵⁷

No sabemos si se oculta en el hidalgo un escritor moderno o un escritor frustrado: lo que ya no podemos dudar es que se trata, por así decirlo, de un *lector empírico*, un receptor de ficción que desea introducirse hasta el fondo de ella e intentar traspasarla al mundo *real*, un lector que desea comprobar por sí mismo que es *verdad* todo lo que se lee, persiguiendo de este modo una suerte de reversibilidad cuyo resultado aparente es que si la *verdad* de nuestro mundo puede adaptarse al de la ficción, también la *verdad* del mundo ficticio puede transportarse al nuestro.

Semejante punto de partida le lleva, entonces, a concebir su propia vida como un libro abierto cuyos signos son las acciones y cuyos accidentes no se sufren: se interpretan, se descifran. Con toda razón indica Carlos Fuentes que «don Quijote no mira: don Quijote *lee*»³⁵⁸ y recuerda Maxime Chevalier que el hidalgo «no aprende nada en el gran libro del mundo»³⁵⁹. En efecto, don Quijote desdeña el Libro del Mundo porque aspira a realizarse en el Mundo del Libro, en un mundo hecho de literatura y para la literatura. Por eso no escribe su novela. Con eso no le basta porque su intención es más ambiciosa todavía: lo que desea es *vivir su novela*, ser él el demiurgo de su propio existir literario, construir para sí mismo un

³⁵⁷Novela de los orígenes y orígenes de la novela, citado, pág. 27.

³⁵⁸Op. cit., pág. 77.

³⁵⁹Art. cit., pág. 837. La bibliografía, extensísima, sobre este tema arranca del capítulo titulado «El libro como símbolo» del manual de E. R. Curtius *Literatura Europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1984 (1ª ed. 1948), tomo I, págs. 423-489. El tema es, además, esencial en Borges pero citaremos ahora un solo texto: «Del culto de los libros», incluido en *Otras inquisiciones* (1952), *Obras Completas*, vol. II (1941-1960), donde recorre la trayectoria de esta idea. Interesantes resultan también *Las culturas del libro*, de Manuel García Pelayo, ya citado, y «Góngora y el texto del mundo», de Andrés Sánchez Robayna, recogido en su *Silva gongorina*, también citada, págs. 43-56. Recientemente (1996, Carlos Brito ha defendido una Tesis Doctoral, ahora en prensa, sobre *Lope y el Mundo Escrito*, en la que se encuentra desarrollada la metáfora del *Liber Mundi* y un repertorio bibliográfico actualizado.

universo poblado de palabras y de incitaciones míticas, instalarse en una permanente metáfora que sustituya la visión cotidiana por la poética. Por eso es él quien, como veremos enseguida, precisa más a su narrador que su narrador a él, quien proyecta antes que nadie su existencia en un volumen escrito, quien inventa a Dulcinea, quien transforma ventas, molinos y ovejas, quien se sabe escrito y quien se sabe leído. Es obvio que para llegar a este punto se precisa una relación enormemente empática, interiorizada, con el acto mismo de la lectura. Empecemos, entonces, por ahí.

Efectos de la ficción

Una vez finalizado el relato caballeresco que mencionamos más arriba, don Quijote concluye ante el canónigo en estos términos:

Y vuestra merced créame, y como otra vez le he dicho, lea estos libros, y verá cómo le destierran la melancolía que tuviere, y le mejoran la condición, si acaso la tiene mala. De mí sé decir que después que soy caballero andante soy valiente, comedido, liberal, biencriado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos... (I, 50, 523)

Lo primero que se deduce de este bienintencionado consejo es que el *leer* redundante en el *ser*: el hidalgo sufre la transformación en caballero precisamente a raíz de la lectura, que no hace sino otorgarle una serie de virtudes: nadie discutiría que, incluso en sus lances más desatinados y temerarios, a don Quijote no puede negársele el atributo «el Bueno» que ostenta Alonso Quijano en su vuelta a la cordura.

Con todo, lo que nos importa aquí, más que su misma naturaleza admirable o digna de recriminación, es el hecho mismo de que la lectura ejerza un efecto tan decisivo en la conducta. «Dime cómo lees y te diré quién eres», podríamos, así, decir, apropiándonos por un momento de los usos paremiológicos de Sancho, porque, sin duda, nuestra novela se divide entre lectores y no lectores y, dentro del primer grupo (el más numeroso), entre lectores de novelas (caballerescas o pastoriles) y lectores de «libros de aprovechamiento», o entre lectores «pacíficos» y lectores «perversos». Las máximas representantes de la «no lectura» son el ama y la sobrina, con su rotunda intransigencia ante los desmanes de don Quijote; entre los lectores «sensatos», sólo podemos contar con Diego Miranda o con el Canónigo, el Cura y el Barbero (y éstos en menor medida que aquél); entre los lectores de ficción, tenemos, además de don Quijote, a Marcela o a los actores de la «fingida Arcadia», con su interiorización de la estética pastoril; entre los lectores «pacíficos», destaca el ventero que acude a las novelas con el solo fin de distraerse y, en fin, son los duques los lectores de peor calaña, pues la recepción de las aventuras impresas les sirven de estímulo para una burla despiadada. Pero siguen siendo todos lectores:

Many of the characters -nos dice Carroll Johnson- are avid readers; the course of their lives is determined or altered by their experience with literature. No one, not even illiterate Sancho, remains untouched by books.³⁶⁰

[Muchos de los personajes son ávidos lectores; el curso de sus vidas está determinado o alterado por su experiencia con la literatura. Ninguno, ni siquiera el iletrado Sancho, permanece a salvo de los libros.]

En efecto, en un interesante artículo, Kristen G. Brookes demuestra que el *Quijote* es en muchos sentidos una novela coral en la que todos los personajes comparten una triple condición de lectores, autores y personajes³⁶¹: cada uno a su manera asume la ficción, lee el mundo e interpreta un determinado papel en un momento u otro. Todos mantienen, en cualquier caso, una relación estrecha con la literatura, que no dudan en trasladar en ocasiones, igual que el mismo don Quijote, a la vida misma:

often the attraction of the Quixotic world is so strong that many of his readers can't distance themselves from it. Like don Quixote, they cross the border between reality and fiction and enter into the fantastic Quixotic world, allowing themselves to be transformed into characters in his novel. Thus, at first Don Quixote has the power to be not only his own author, but also the creator and author of other characters³⁶²

[a menudo la atracción del mundo quijotesco es tan fuerte que muchos de sus lectores no pueden distanciarse de él. Como don Quijote, cruzan la frontera entre realidad y ficción y entran en el fantástico mundo quijotesco, permitiéndose ellos mismos ser transformados en personajes de su novela. De este modo, al principio don Quijote posee el poder de ser no sólo su propio autor, sino también el creador y autor de otros personajes.]

En efecto -continúa Brooks-, don Quijote, «as a sort of living novel, he attracts many readers» [como una suerte de novela viviente, atrae muchos lectores], lectores que, igual que él, no devoran tan sólo libros de papel, sino que llegan incluso a considerar a los seres que los rodean como «relatos andantes».

Tal es el caso, por ejemplo, del Cura y el Barbero, portavoces, sí, del sentido común, pero también auténticos degustadores (cuando no protagonistas) de historias propias o ajenas:

they often consider others almost not as people, but as stories that exist to be told for their pleasure.³⁶³
[a menudo consideran a los otros no tanto personas como relatos destinados a ser contados para placer suyo.]

No creemos necesario insistir nuevamente en el caldo de cultivo teórico (relaciones entre novela e historia, autoridad de la letra impresa) al que ya hemos aludido en más de una ocasión. Sí conviene, en cambio, retomar ahora nuestras palabras con respecto a la conversación en la venta (I, 32) -en la que distintos personajes discutían sobre la *verdad de la ficción*- y al debate entre don Quijote y el Canónigo (I, 50) -en el que éste deploraba la

³⁶⁰«Don Quijote». *The Quest for Modern Fiction*, citado, pág. 82.

³⁶¹Kristen G. Brookes, «Readers, Authors and Characters in *Don Quixote*», *Cervantes*, 12 (1992), págs. 73-92.

³⁶²Art. cit., pág. 75.

³⁶³Art. cit., pág. 77.

confusión del caballero y abogaba por la verosimilitud como único criterio artístico válido para aplicarlos a lo que verdaderamente nos ocupa en este apartado. Ya no se trata sólo de que un entretenimiento (la lectura lo es, en principio) produzca ciertas tergiversaciones interpretativas, sino en cómo éstas repercuten en la configuración de la propia personalidad. El ventero también considera verdaderas las novelas de caballerías, en una creencia que tanto Ife como García Pelayo³⁶⁴ contextualizan en la época como algo generalizado: sin embargo, sólo a don Quijote (y, como ya hemos apuntado, también a otros personajes a los que contagia) se le ocurre trasladar esa fe en el mundo escrito a la conducta diaria. ¿Lo ha creado, entonces, Cervantes como paradigma extremo de los riesgos que puede entrañar la mencionada confusión?³⁶⁵ ¿Y es ese mismo propósito el que llevó a Flaubert a concebir a su Emma Bovary, otra lectora empedernida cuya alteración del mundo que la rodea la conduce también a la muerte?³⁶⁶ Si ya Ife afirmaba que «leer es creer»³⁶⁷, ¿podemos condenar a don Quijote y a Emma Bovary por llevar a cabo como nadie esa «suspensión de la incredulidad» en la que reside el pacto entre autor y lector?³⁶⁸

En todo caso, observando estas intensas, incluso viscerales, formas de recepción, podemos aproximarnos al verdadero sentido de lo que se ha dado en llamar el «principio quijotesco» que, según sostiene Harry Levin, reside precisamente en el cambiante impacto que el acto de la lectura produce en una serie de personajes, desde Cervantes hasta Stendhal, Austen o Flaubert, capitaneados por nuestro hidalgo: «en el Caballero de la Triste Figura vemos un retrato completo del lector sincero, para quien leer es creer y cuyas consiguientes deformaciones de la realidad nos ayudan a comprenderla con más sutileza».³⁶⁹

³⁶⁴Vid. *supra*, las conversaciones con el canónigo, págs. 64 y ss.

³⁶⁵¿Y, por otra parte, qué pensaría de los efectos que su propio libro habría de ejercer en un ciudadano español que quiso imitar la conducta de don Quijote? Para formular esta pregunta, partimos del testimonio de Salvador García Jiménez en su libro *El hombre que se volvió loco leyendo «El Quijote»* (Barcelona, Ariel, 1996, págs. 153 y sigs.), que, aunque desatinado en su conjunto, contiene, al narrarnos las hazañas de don Pedro Montiel Reverte (1787-1862), el interesante (incluso lógico) paso hacia adelante en el tema que venimos tratando: si don Quijote enloquece leyendo el *Amadís*, ¿por qué razón no habría de existir otro lector igualmente crédulo que quisiera imitar al propio don Quijote? En realidad, el propósito central de Cervantes habría fallado, porque, al menos en teoría, pretendía terminar con este tipo de fascinación; pero lo atractivo, desde nuestra perspectiva, es que este libro nos habla no ya de la construcción de una ficción a partir de otra ficción (metaficción), sino de la forja de una locura a partir de otra locura (*metalocura*). De este modo, aunque sus contemporáneos y familiares lo viesen, naturalmente, de otra forma, nosotros no podemos menos que estar encantados con la interiorización del modelo quijotesco por parte de este maestro murciano.

³⁶⁶En su introducción a la novela (Madrid, Cátedra, 1991), Germán Palacios, recordando a Ortega, afirma que «Madame Bovary es un don Quijote con faldas y un mínimo de tragedia sobre el alma», pág. 57. Las relaciones entre Flaubert y Cervantes son numerosas, no sólo en la obstinada (y, en su caso, funesta) sustitución de la realidad por la idealización literaria que define a Emma Bovary, sino también en otros textos como, especialmente, el inconcluso *Bouvard y Pécuchet*, compuesto por una pareja inspirada en don Quijote y Sancho. No podemos abundar ahora en esta dirección, pero resulta interesante el artículo de J. Chaix-Ruy «Cervantes, G. Flaubert et L. Pirandello», *Anales Cervantinos*, VI (1957), págs. 123-132, donde explora, aunque de forma necesariamente breve y, por tanto, un poco superficial, las relaciones de los tres autores.

³⁶⁷*Op. cit.*, págs. 35 y sigs.

³⁶⁸Oigamos a Ife: «Es evidente que la "suspensión de la incredulidad" es parte esencial del goce de la ficción, pero los autores discrepan sobre si ese estado de irracionalidad pasiva es saludable o no»; *op. cit.*, pág. 38.

³⁶⁹Harry Levin, «Cervantes, el quijotismo y la posteridad», en J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley (eds.), *Suma*

De ahí, por tanto, la transformación de Sancho, que acaba por estar tanto o más *literaturizado* que su señor, o del variado elenco de personajes secundarios, desde la libre Marcela hasta el malicioso Sansón Carrasco, deseosos todos de participar también en las *incitaciones* del mundo impreso.³⁷⁰ Así lo demuestran también estas conocidas palabras del mismo Américo Castro: «la palabra escrita sugiere y sostiene el proceso de la vida, o sirve de expresión a la vida; no desempeña misión decorativa o ilustradora, sino que aparece articulada con el existir mismo de los personajes»³⁷¹.

De nuevo Marthe Robert nos ayudará a clarificar un poco más el propósito de don Quijote, consistente, según ella, no tanto en *crear* como en *comprobar*: «saber por fin, viviendo rigurosamente como un libro, lo que se encuentra en el fondo de la literatura, si es verdadera o falsa, útil o superflua, digna de fe o no, en una palabra, si tiene un valor real que la justifique»³⁷².

Y aún más:

lo que lo apasiona [a don Quijote] es el fenómeno literario mismo, el hecho trivial y maravilloso de que existan libros ... ; la existencia de una herencia inapreciable ... ; el papel sorprendente del lenguaje, siempre excesivo y siempre insuficiente³⁷³.

Por eso vimos al caballero fascinado en la imprenta, fábrica de libros y nido donde se incuban todas las ilusiones de la ficción; por eso decide zambullirse en el fondo mismo de la novela, *siendo también él literatura*, definiéndose y definiendo el mundo en torno antes que nada como sombras de papel, laberinto de letras como el que transitarán -lo veremos pronto- los personajes de *Fragmentos de apocalipsis*, de Gonzalo Torrente Ballester. Alonso Quijano, lector empedernido y crédulo pero también experimentador y curioso, necesita vivir en la ficción para mejor asumirla y comprenderla. Por eso *tiene que* convertirse en personaje. En personaje de sí mismo: necesita transformarse en don Quijote.

De Alonso Quijano a don Quijote

Como acabamos de ver, el mundo impreso, con todo su caudal de sugerencias, no es únicamente el estímulo o punto de partida de la existencia sino que llega a convertirse en el anhelo supremo del protagonista y, en ocasiones, de algunos otros personajes que lo rodean. En efecto, al interiorizar el ejemplo de Amadís, el hidalgo no pretende tan sólo trasladar la

cervantina, Tamesis Books Limited, London, 1973, págs. 337-396. La cita corresponde a la página 381.

³⁷⁰Recordamos que el concepto de «personajes incitados» se lo debemos a Américo Castro, cuyas consideraciones utilizamos al ocuparnos de los pícaros fingidos en *La ilustre fregona* o de la propia Marcela. *Vid. supra*, pág. 47.

³⁷¹Américo Castro, «La palabra escrita y el *Quijote*», en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1960, pág. 29.

³⁷²*Lo Viejo y lo Nuevo*, pág. 9.

³⁷³*Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, pág. 27.

literatura a la vida, llevando la *imitatio* a su manifestación más extrema: lo que, desde los primerísimos momentos se oculta tras la transformación de Alonso Quijano en don Quijote es un deseo de *ser él mismo literatura*, de protagonizar un libro.

Su empresa se basa, como ha demostrado Aurora Egido, en un deslumbrante alarde mnemotécnico que ha de ser trasladado a una existencia deseosa, asimismo, de formar parte de la memoria eterna:

El proceso iniciático del héroe es una constante apelación a la memoria caballeresca desde los primeros capítulos. Memoria mimética que procura convertir en imitación fiel lo leído, aunque la realidad imponga constantes alteraciones a los planes iniciales, lo que equivaldrá a una continua reinención de cuanto don Quijote almacenaba en los desvanes de la memoria, en un proceso de adaptación constante. [...]

Así la memoria actúa desde el pasado libresco hacia un futuro que también se pretende acabe en los libros y en el arte, provocando una ruptura del tiempo y una aspiración a la eternidad heroica, pues don Quijote trata por todos los medios de que su nombre se instale para siempre en el panteón épico³⁷⁴

Don Quijote se convierte, así, en todo un «Funes el memorioso de la caballería» y así se lo hace notar el siempre atinado Diego Miranda «si las ordenanzas y leyes de la caballería andante se perdiesen, se hallarían en el pecho de vuestra merced como en su mismo depósito y archivo». (II, 17, 685)

En su titánica batalla contra el olvido -y autores como los que estudiaremos en la Segunda Parte demuestran, resucitándolo incesantemente, que salió victorioso de ella-, don Quijote aspira a ser registrado con palabras porque, como recuerda Julia Kristeva, «lo escrito fija y osifica»³⁷⁵.

El orden que sigue para conseguir este objetivo no es demasiado «lógico», pero es el siguiente: primero ha de crear su personaje; luego sus «complementos» y, a continuación, debe encontrar un narrador que traslade a la página las hazañas que están reservadas al neonato caballero.

Revisemos de nuevo la creación de don Quijote por parte de Alonso Quijano, atrevida reencarnación de Prometeo o inocente prefiguración del doctor Frankenstein, que se plantea experimentar consigo mismo el milagro de la génesis. El hidalgo ha dejado bien claro su propósito:

rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así *para el aumento de su honra* como para el servicio de su república, *hacerse* caballero andante, y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a *buscar* las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él *había leído* que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, *cobrase eterno nombre y fama*. (I, 1, 36). (La cursiva es nuestra.)

De este fragmento se extraen varias ideas importantes: el deseo de notoriedad, tanto o más importante que el de ayudar al prójimo (de ahí la mención de términos como «honra» y

374 «La memoria y el *Quijote*», citado, pág. 11.

375 Julia Kristeva, *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1981, pág. 199.

«fama»); la autogénesis del personaje (que decide *hacerse* él mismo caballero); la gratuidad de las aventuras que le están destinadas (don Quijote las *busca*; Amadís las encuentra) y, en fin, el origen libresco de todo este proyecto.

En todo caso, se provee de sus útiles de batalla, revisa su caballo y se encuentra entonces con el primer problema que le surge al demiurgo, el de «nomenclar» la realidad creada:

Fue luego a ver su rocín, y, aunque tenía más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela, que *tantum pellis et ossa fuit*, le pareció que ni el Bucéfalo de Alejandro ni Babiaca el del Cid con él se igualaban. Cuatro días se le pasaron en imaginar qué nombre le pondría; porque -según se decía él a sí mismo- no era razón que caballo de caballero tan famoso, y tan bueno él por sí, estuviese sin nombre conocido; y así, procuraba acomodársele de manera que declarase quién había sido, antes que fuese de caballero andante, y lo que era entonces; pues estaba muy puesto en razón que, mudando su señor estado, mudase él también el nombre, y le cobrase famoso y de estruendo, como convenía a la nueva orden y al nuevo ejercicio que ya profesaba. Y así, después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino a llamar Rocinante: nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo.

El mismo problema onomástico no puede dejar de afectarle también a él mismo, que desea adecuar igualmente su estado a un nuevo apelativo:

Puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponérsele a sí mismo, y en este pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar don Quijote; de donde -como queda dicho- tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia que, sin duda, se debía de llamar Quijada, y no Quesada, como otros quisieron decir. Pero, acordándose que el valeroso Amadís no sólo se había contentado con llamarse Amadís a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria, por hacerla famosa, y se llamó Amadís de Gaula, así quiso, como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse don Quijote de la Mancha, con que, a su parecer, declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre della. (I, 1, 38-39)

Resultan imprescindibles en este punto las consideraciones de Avalor-Arce, quien se ha ocupado de explicar este recurso a la «polionomasia»:

Los diversos nombres de nuestro protagonista (¿Quijada?, ¿Quesada?, ¿Quejana?) ... desarrollan, como en película, sus diferentes horizontes vitales, pero allí está la limpia y libérrima opción, representada por el autobautismo, que le orienta seguramente hacia una forma de ser y un destino³⁷⁶.

La polionomasia (que mencionamos fugazmente en el primer apartado) supone un procedimiento fundamental en la novela de caballerías y, según indica el mismo Avalor-

³⁷⁶Juan Bautista Avalor-Arce, *Don Quijote como forma de vida*, citado, págs. 92-93.

Arce, «debe encuadrarse dentro de la riquísima tradición judeo-cristiana de que los cambios fundamentales en la vida deben identificarse con nuevos nombres del individuo»³⁷⁷.

Así, a los constantes cambios onomásticos del caballero según sus diferentes circunstancias vitales («Amadís sin Tiempo», «Doncel del Mar», «Amadís de Gaula», «Beltenebros», etc), suceden las paródicas alteraciones en el hidalgo manchego no sólo al convertirse en caballero sino, además, a partir de su principal transformación (de Alonso Quijano a don Quijote), todas las que le suceden según sus *supuestas* aventuras («Caballero de la Triste Figura», «Caballero de los Leones» o, en su malogrado proyecto final, «Quijotiz»).

Este recurso había sido ya estudiado por Spitzer y aplicado a su idea del «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», donde sugiere que:

mientras para el mundo medieval los procedimientos de polionomasia y polietimología importaban para el conocimiento de la obra de Dios en el mundo, Cervantes empleaba los mismos procedimientos con la finalidad de revelar la multivalencia de que están dotadas las palabras para las distintas mentes humanas³⁷⁸.

Así, nuestro personaje no es siempre el mismo: para sus convecinos de la aldea es Alonso Quijano, el Bueno; pero para sus lectores es sencillamente don Quijote, porque el regreso a su prístina identidad (lo que equivale a decir a su *nombre de pila*, opuesto a su heterónimo) supone para todos nosotros el final de la novela que leemos.

Nos decía Avalle-Arce más arriba que el nuevo nombre de nuestro héroe lo conduce hacia un nuevo destino. Se trata, como hemos apuntado y seguiremos desarrollando, de un destino literario, tal y como señala Robert Alter:

Inventing and assigning names is the ruling passion of don Quixote. As a corollary to the belief that to be real means to be recorded in literature, he is convinced that no identity can have reality until it is assigned an appropriate name³⁷⁹.

[Inventar y asignar nombres es la pasión fija de don Quijote. Como corolario a la creencia de que ser real significa ser registrado en la literatura, está convencido de que ninguna identidad puede tener realidad hasta que se le haya asignado un nombre apropiado.]

Nadie hubiera hablado de Alonso Quijano, el hidalgo de aldea, y todos lo hemos hecho de don Quijote, el caballero de La Mancha.

Del mismo modo que el personaje de Rodríguez de Montalvo, nuestro protagonista debe empezar por adecuar su recién adquirido *status* caballeresco a un nombre más eufónico: la transformación del hidalgo en caballero implica necesariamente, pues, la desaparición de Alonso Quijano y el nacimiento de don Quijote. De ahí que no sepamos nada, o casi nada, del primero, calificado por Márquez Villanueva como «muñón protonovelesco»³⁸⁰, y que

³⁷⁷Introducción al *Amadís*, citada, pág. 75.

³⁷⁸*Lingüística e historia literaria*, citado, pág. 178.

³⁷⁹*Partial magic*, pág. 10.

³⁸⁰*Personajes y temas del «Quijote»*, pág. 202.

asistamos sencillamente a la novela de don Quijote, finalizada justamente cuando vuelve a aparecer Alonso Quijano.

Don Quijote, así, como bien indican tanto el mismo Avalor-Arce como Riley³⁸¹, no tiene prehistoria, nace *in medias res*: empieza su andadura bio-literaria a la tardía edad de cincuenta años, circunstancia altamente paródica pero que ahora nos interesa por lo que afecta a esta suerte de bifurcación de la personalidad. Así las cosas, la indeterminación a la que aludimos en su momento respecto al verdadero apellido del hidalgo -«Quijana, Quesada o Quejana»- no obedece tanto a un imperdonable descuido del narrador como a un más que pertinente desinterés por su identidad previa a don Quijote.

Nada sorprende, pues, que los continuadores de Cervantes, principalmente los que surgieron al abrigo de la llamada *Generación del 98*, se hayan preocupado por Alonso Quijano, preguntándose, por ejemplo, por las circunstancias ambientales que pudieron llevar al hidalgo manchego a la hazaña que estamos viendo. Aparte del llamativo caso de Azorín (mas *quijanófilo* que *quijotista*), del que nos ocuparemos enseguida, destaca una obra de Horacio Maldonado titulada *El sueño de Alonso Quijano*, donde completa precisamente esta «prehistoria» que Cervantes nos escamotea. Oigamos las reflexiones del hidalgo ante la transformación que le permite adquirir una identidad definida:

Yo era un hombre insignificante, sin conciencia de mi destino: pero estos libros me la dieron, y muy clara. Yo era el buen hidalgo Alonso Quijano, pobre de espíritu; ahora soy el inquieto, el fogoso, el atormentado hombre que saldrá por estos mundos a combatir por la justicia, por los humildes, por los menesterosos, por los desamparados.³⁸²

Dejando aparte la cuestión de si Alonso Quijano subyace en don Quijote como una suerte de palimpsesto cuyas señales pueden *leerse* en los momentos más lúcidos (teoría que plantea, entre otros, Maxime Chevalier) o la de si Alonso Quijano es siempre Alonso Quijano, aunque *finje*, muy conscientemente, ser don Quijote (idea esta, como veremos, de Torrente Ballester), lo cierto es que es éste y no el primero quien protagoniza nuestra novela, quien se forja su propia identidad y quien construye para sí y para quienes lo rodean un universo a la altura de sus ideales literarios.

Ya anteriormente habíamos equiparado este propósito con la ambición de Prometeo porque, si bien lo miramos, don Quijote no hace otra cosa que «corregir punto por punto toda la labor de Cervantes», como afirma Santiago MasPOCH Bueno³⁸³, quien, desde esta

³⁸¹Eduard C. Riley, «Who's Who in *Don Quixote* or an Approach to the Problem of Identity», *Modern Language Notes*, vol. 81, (1966), págs. 113-130. Véase especialmente la página 117. Para la cuestión de la polionomasia, págs. 114 y ss.

³⁸²Horacio Maldonado, *El sueño de Alonso Quijano*, Montevideo, Imprenta «El siglo ilustrado», 1920, cap. XII, pág. 131.

³⁸³Santiago MasPOCH-Bueno, «Don Quijote, novelista constructor de personajes», *Cervantes*, Vol. XV, nº 1 (primavera 1995), págs. 142-146.

perspectiva, contempla nuestra novela como «una competencia constante entre dos constructores de personajes»³⁸⁴. Alonso Quijano pretende apropiarse del don que es habitualmente patrimonio del dios-demiurgo: de ahí que se *rebele* contra su creador sustituyendo los rasgos que éste le otorgó por otros que emanan de su propia condición de personaje autónomo actuando siempre según su voluntad.

Entramos de lleno en la idea del *Liber Mundi* o *Teatrum Mundi*, tan transitada por autores tan diversos como Unamuno (inquieto ante la posibilidad de que Dios deje de soñarlo) y Borges (en su consideración del mundo como una concatenación de sueños³⁸⁵), ambos en deuda, consciente o no, con el Auto Sacramental *El gran teatro del mundo*, de Calderón.³⁸⁶

Veamos, en primer lugar, las significativas palabras que el Autor (Dios) dirige al Mundo, y que muy bien podría haberle recordado -como en su momento hizo Unamuno con Augusto Pérez- Cervantes a don Quijote:

Pues soy tu Autor, y tú mi hechura eres,
 hoy, de un concepto mío,
 la ejecución a tus aplausos fío.
 [...]
 Si soy tu Autor y si la fiesta es mía,
 por fuerza la ha de hacer mi compañía.
 Y pues que yo escogí de los primeros
 los hombres, y ellos son mis compañeros,
 ellos, en el *teatro del mundo*, que contiene partes cuatro,
 con estilo oportuno
 han de representar. Yo a cada uno
 el papel le daré que le convenga,
 y porque en fiesta igual su parte tenga
 el hermoso aparato
 de apariencias, de trajes el ornato,
 hoy prevenido quiero
 que, alegre, liberal y lisonjero,
 fabriques apariencias
 que de dudas se pasen a evidencias.
 Seremos, yo el Autor, en un instante,
 tú el teatro, y el hombre el recitante³⁸⁷.

³⁸⁴Las citas corresponden a las páginas 144 y 145.

³⁸⁵Veamos, por ejemplo, estas frases de «Las ruinas circulares»: «No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué vértigo!» y «con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo», *Ficciones* (1944), en *Obras Completas*, vol. II (1941-1960), págs. 43 y 44 respectivamente.

³⁸⁶Ya en un ámbito distinto pero conceptualmente similar, el mismo Woody Allen desarrolla esta idea en la divertida película *La Rosa Púrpura de El Cairo*, donde se llega a aludir a Dios como el guionista. Esto tiene lugar cuando el personaje de Tom Baxter ha abandonado la película y empieza a conocer el mundo: vemos, por ejemplo, su asombro al contemplar una mujer embarazada (para él no hay más génesis que la de un papel escrito) y que, al llegar a una iglesia, cuando la quijotesca espectadora de la que se ha enamorado le explica que es el santuario de Dios, el creador de todo, él replica, con total convicción: «¡Ah, es el guionista!». La relación entre la película y nuestra novela ya ha sido puesta de manifiesto por M. E. Barbieri en su trabajo «Metafiction in Don Quijote and The Purple Rose of Cairo: Three Characters in Search of Their Freedom», que, por desgracia, no hemos podido consultar, y publicado en *Romance Languages Annual*, 5 (1993), págs. 356-59.

³⁸⁷Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo* (ca. 1633-1635),

Ya en el propio *Quijote* nuestros protagonistas se hacen eco de esta idea, comparando a la vida no sólo con la comedia, sino también con una partida de ajedrez:

Uno hace el rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquel el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales.

[...]

Pues lo mismo ... acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y, finalmente, todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura.

-Brava comparación -dijo Sancho-, aunque no tan nueva, que yo no la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego del ajedrez, que mientras dura el juego, cada pieza tiene su particular oficio; y en acabándose el juego, todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura. (II, 12, 641)388

Pero, a diferencia de la obra de Calderón, en las que estos personajes de Dios aceptan, con mayor o menor resignación, los papeles que les han sido otorgados³⁸⁹, el caso de don Quijote supone una auténtica rebelión o, en el mejor de los casos, una sustitución³⁹⁰.

Con otro soneto nos explica Borges que el caballero es un sueño del hidalgo y no del autor:

De aquel hidalgo de cetrina y seca
Tez y de heroico afán se conjetura
Que, en víspera perpetua de aventura,

edición de Eugenio Frutos Cortés, Madrid, Cátedra, 1979, pág. 42.

388Antonio Vilanova, en el capítulo «La idea de la vida-comedia en el *Quijote* de Cervantes» de su libro *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, págs. 470-476, señala las fuentes de esta conversación, en la que encuentra (pág. 474) una «reminiscencia del pensamiento erasmista en la definición cervantina de la esencia de la comedia basada en la ficción y el engaño».

389En la obra de Calderón observamos claramente que no es igual la reacción de, por ejemplo, el Labrador, a quien ha correspondido un papel más ingrato, que la de la Hermosura, aunque, a fin de cuentas, todos, que han salido de la misma cuna situada a la derecha del escenario, acaban desembocando en el mismo ataúd situado a la izquierda, una vez finalizado su recorrido por el escenario-mundo. En todo caso, tampoco sucede siempre así, pues, como demuestra Wardropper en su trabajo «La imaginación en el metateatro calderoniano», *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, II, Madrid, Gredos, 1974, págs. 613-629, existen otros Autos Sacramentales en los que distintos personajes autónomos se forjan su existencia a expensas de su creador. En este trabajo, por cierto, Wardropper se refiere al momento de la autogénesis de don Quijote y concluye que «la imaginación es al mismo tiempo la facultad *creadora* de los poetas y la facultad *traidora* de los personajes imaginados por él», pág. 619.

390Por otra parte, Óscar Pereira, en «Teatrum mundi: Cervantes y Calderón», citado, pone de manifiesto que no es sólo el Autor quien designa el papel que han de representar los personajes, sino que ellos mismos deciden cómo ha de ser no sólo su propia actuación (caso de don Quijote, que es lo que nos interesa ahora) sino también la de los demás, como sucede en el palacio ducal y en otros momentos en los que, con diversa intención, son los demás quienes manejan a don Quijote, que, precisamente por eso, «de probable autor de libros de caballerías devino en títere de todos», pág. 193.

No salió nunca de su biblioteca.

La crónica puntual que sus empeños
 Narra y sus tragicómicos desplantes
 Fue soñada por él, no por Cervantes,
 Y no es más que una crónica de sueños.

Tal es también mi suerte. Sé que hay algo
 Inmortal y esencial que he sepultado
 En esa biblioteca del pasado

En que leí la historia del hidalgo.
 Las lentas hojas vuelve un niño y grave
 Sueña con vagas cosas que no sabe³⁹¹.

El *Quijote* es, así, un conjunto impreciso de sueños comunicantes que, según vemos en los tercetos, incluye también al lector, que, a su vez, *sueña* su propio *Quijote*, como veremos en la segunda parte de este trabajo, dedicada precisamente a contemplar cómo diversos escritores reinventan (*re-sueñan*) las invenciones (los sueños) de Cervantes, de su personaje y también de Borges.

Pero quedémonos de momento con el hidalgo y observemos ahora cómo defiende su proyecto personal ante la intransigente sobrina:

Yo tengo más armas que letras, y nací, según me inclino a las armas, debajo de la influencia del planeta Marte; así, que casi me es forzoso seguir por su camino, y por él tengo que ir a pesar de todo el mundo, y será en balde cansaros en persuadirme a que no quiera yo lo que los cielos quieren, la fortuna ordena y la razón pide y, sobre todo, *mi voluntad desea*. (II, 6, 604) [La cursiva es nuestra.]

Lo mismo cabe decirse de su famosísima proclama «yo sé quién soy» (I, 5, 66) que, en este punto, podríamos traducir, al menos, por «yo sé quién quiero ser». No olvidemos que si Cervantes se proclamaba como su «padrastra», nada extraño resulta que el hijo adoptivo decida elegir su propia personalidad...

Sin ánimo, en fin, de llevar estas apreciaciones demasiado lejos, sí resulta indudable que es don Quijote el primer personaje que, al menos de forma elaborada y *moderna*, se forja a sí mismo, a expensas de la cordura e, incluso, de su propio autor. Semejante novedad no podía pasar inadvertida y es otra de las contribuciones (quizás la más reconocida) de Cervantes al género novela. Escuchemos una vez más a Márquez Villanueva:

El personaje de ficción había vivido hasta entonces amarrado al duro banco del género respectivo. El héroe del libro de caballerías nacía para sus aventuras, el de las novelas sentimentales y pastoriles para el amor en sus variantes cortés o petrarquista, el de la bizantina para ser un corcho llevado y traído por la errabundez náufraga y el de la picaresca (en grado extremo e irritante) para predicar el ejemplo negativo de sus malas mañas. La gran innovación cervantina consiste en poner en libertad al personaje, que libre de todo determinismo vive sin depender de la ulterioridad de ningún *para*, o en todo caso vive

391 «Lectores», *El otro, el mismo*, citado, pág. 50.

nada más que *para ser él mismo* y deleitarnos con el despliegue, siempre renovado, del carácter individual.³⁹²

No escasean, como sabemos, los ejemplos de este tipo de personajes que fabrican, por diversos motivos, una suerte de «segunda personalidad», que *reescriben* su propia vida y empiezan a actuar como *otro*. Tal es el caso del Matías Pascal de Luigi Pirandello³⁹³, del Faroni de *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero (volveremos sobre él) o de la cautivadora Holly de *Desayuno en Tiffany's*, personajes todos que oscilan entre la *autocaracterización literaturizada* (por decirlo de alguna manera que no implique descalificación) y la impostura. Asistamos, por ejemplo, a este diálogo de la última novela citada, donde varios amigos de Holly discuten sobre sus verdaderos «móviles»:

-Bien ... , ¿qué opina? ¿Lo es o no lo es?

-¿Qué?

-Una farsante.

-Yo diría que no.

-Se equivoca. Lo es. Aunque, por otro lado, tiene usted razón. No es una farsante porque es una farsante *auténtica*. Se cree toda esa mierda en la que cree. No hay modo de convencerla de lo contrario. Lo he probado de todas las maneras, hasta llorando. [...] No hay quien la convenza de lo falsas que son esas -cerró el puño, como si tratase de estrujar lo intangible- ideas. Pruébelo algún día. [...] Aunque -dijo- esa niña me gusta, de verdad. Porque soy una persona sensible. Hay que tener sensibilidad para poder apreciarla en lo que vale, un ramalazo de poeta.³⁹⁴

¿No pueden aplicarse igualmente estas mismas palabras a don Quijote, otro «farsante *auténtico*» para cuya cabal comprensión se necesita una cierta dosis de poesía?³⁹⁵ Desde luego, nuestro caballero en ningún momento se aparta de ella, ni siquiera cuando ama o cree o finge amar.

³⁹²Personajes y temas del «Quijote», págs. 202-203.

³⁹³Observemos estas significativas palabras de Matías Pascal antes de *convertirse* en Adriano Meis: «Inmediatamente [...] puse manos a la obra de hacer de mí otro hombre. [...] Lo que yo quería ahora era que no sólo en lo exterior, pero ni tampoco por dentro, me quedase a mí el menor resabio de él [de Pascal]. Era ahora solo en el mundo [...], libre, flamante y absolutamente dueño de mi persona, sin tener que cargar en lo sucesivo con el peso de mi pasado y con el porvenir ante mí, para forjarlo a la medida de mi deseo. [...] Era dueño de mí; podía y debía erigirme en artífice de mi nuevo destino, en la medida que la Fortuna habíase dignado concederme», Luigi Pirandello, *El difunto Matías Pascal* (1904), traducción de Rafael Cansinos Assens, Biblioteca Básica Salvat, 1971, págs. 78-79.

³⁹⁴Truman Capote, *Desayuno en Tiffany's* (1958), Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 31.

³⁹⁵No queremos exprimir demasiado las relaciones entre estos dos personajes, pero ¿no resulta también llamativo el origen del desvarío de Holly?: «Debieron de entrar revistas por valor de cien dólares en esa casa. Si quiere saber mi opinión, eso fue lo que tuvo la culpa. Tanto mirar fotos de gente ostentosa. Tanto leer sueños. Eso fue lo que la empujó a dar los primeros pasos por el camino. Cada día andaba un poco más; un kilómetro, y volvía a casa. Dos kilómetros, y volvía a casa. Un día, simplemente siguió adelante». (Pág. 63) No queremos sugerir, ni siquiera de lejos, una deuda de Capote hacia Cervantes que estamos incapacitados para sostener, pero sí podemos establecer una relación interesante entre los dos personajes como receptores de ficción y creadores de una nueva identidad a partir de ella. Para la Holly de *Desayuno en Tiffany's*, el mundo del cine ejerce el mismo influjo cautivador que el caballeresco para don Quijote y nadie duda que es Hollywood y no el Parnaso el indiscutible generador de mitos en nuestro siglo.

De Aldonza a Dulcinea

Ya tiene nombre, ya tiene caballo, ya tiene armadura, ya tiene proyectos. Sólo le falta una cosa para ser un *auténtico* caballero: una dama. Y, como quien sigue paso a paso un recetario, don Quijote construye un verdadero *collage* con todos los elementos de los que se nutre el concepto de la amada ideal renacentista. Este *collage* se llamará Dulcinea del Toboso:

Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo, ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció bien darle título de señora de sus pensamientos, y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla *Dulcinea del Toboso*, porque era natural del Toboso; nombre su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto. (I, 2, 40)

Nos encontramos de nuevo con la polionomasia, aplicada ahora a una rústica moza que acentúa la utilización paródica de este recurso, como ha demostrado Augustín Redondo en un trabajo ya mencionado³⁹⁶.

Esta transgresión aparece ya en Francisco Delicado, cuya obra es también paródica en más de un aspecto, al otorgar a su poco elevada protagonista los nombres de «Aldonza», «Lozana» y «Vellida» para cada una de las tres etapas de su vida (juventud en España, prostitución en Roma y retiro en Lípari)³⁹⁷.

En esta tradición *heterodoxa*, el hecho de aplicar la polionomasia incluso al personaje de Dulcinea resulta, de este modo, uno de los más ingeniosos guiños de Cervantes, si tenemos en cuenta que ni la propia aldeana es consciente de su cambio de *status*.³⁹⁸

Dejando a un lado la rotunda mitificación (¿o mejor decir deformación?) que Miguel de Unamuno hará de esos supuestos amores con la labradora Aldonza, resulta indudable que con la metamorfosis de la muchacha don Quijote está iniciando una adecuación, a partir de ese momento constante, entre la poesía y la vida:

³⁹⁶Nos referimos a «Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso: algunos aspectos de la invención cervantina», del que nos interesan ahora especialmente las páginas 21 y siguientes, en las que reflexiona sobre el nombre impuesto de Dulcinea y lo relaciona con la Melibea de *La Celestina*.

³⁹⁷Y, por cierto, la llamativa utilización en ambas obras del nombre Aldonza refuerza la parodia porque, según se hace eco Delicado al bautizar así a su heroína, el nombre en cuestión se asociaba, ya en el folklore, con la idea de la prostitución. Véase Redondo, art. cit., pág. 11.

³⁹⁸Será el realizador soviético Kozintsev quien, siglos después, aproveche las posibilidades que brinda esta pirueta en su interesante versión cinematográfica de la novela (*Don Quijote*, 1957), al *corporeizar* el personaje de la aldeana Aldonza y hacer que sienta envidia de Dulcinea, ignorando, merced precisamente a esta alteración onomástica, que se trata de ella misma. Se trata, naturalmente, de un cambio importante, pues lo más llamativo de Dulcinea en el *Quijote* es que supone, como todos sabemos, un personaje *in absentia* que, sin embargo, se nos hace encantadoramente omnipresente. Resulta curioso, en efecto, que veamos actuar incluso al narrador pero nunca a esta singular amada de la que tenemos dos versiones: la realista de Sancho y la ideal de don Quijote. Dulcinea no aparece en el texto en ningún momento, pero todos *creemos* en ella precisamente merced a esta doble perspectiva.

one senses -afirma de nuevo Alter- that Don Quixote is making a fervent poem, however synthetic the poetry, out of Dulcinea, and the fact that she is composed of purely literary materials is precisely what endows her with prestige from him. 399

[uno siente que don Quijote está haciendo un ferviente poema, por más sintética que sea la poesía, a partir de Dulcinea, y el hecho de que ella esté compuesta de materiales puramente literarios es precisamente lo que la dota del prestigio suyo.]

Don Quijote *busca*, como al caballo, como al nombre, como a las aventuras mismas, a Dulcinea porque *necesita* una amada, porque *ha leído* y conserva en su memoria (recordemos las palabras de Aurora Egido al respecto) que todo caballero debe tenerla.

En esto no se diferencia demasiado de Julián Sorel, el protagonista de *Rojo y negro* que, aunque finalmente acaba amando de veras a Madame de Rênal, en un principio empieza a seducirla sencillamente porque se inspira en los manuales leídos, principalmente el *Memorial* de Napoleón Bonaparte (bien es cierto que, al basarse para su imitación en un personaje histórico, tiene más posibilidades de triunfar que don Quijote). Observemos su comentario al abandonar la habitación de la mujer seducida:

Comme le soldat qui revient de la parade, Julien fut attentivement occupé à reppaser tous les détails de sa conduite.

-N'ai-je manqué à rien de ce que je me dois à moi-même? Ai-je bien joué mon rôle?

Et quel rôle? celui d'un homme accoutumé à être brillant avec les femmes.

[Como el soldado que vuelve del desfile, Julián se dedicó a repasar todos los detalles de su conducta.

-¿No habré faltado en nada a lo que me debo a mí mismo? ¿He desempeñado bien mi papel?]

¿Y qué papel? El del hombre acostumbrado a estar brillante con las mujeres.400

En el primer apartado -«La novela crítica»- iniciamos ya, a propósito del episodio de Sierra Morena, algunas consideraciones respecto al personaje de Dulcinea. Si hacemos memoria, nos encontramos con que en ese momento don Quijote confesó a Sancho la *verdadera* -¿o *paralela*?- identidad de su amada: cómo su Dulcinea era «por otro nombre» conocida como Aldonza. También hablamos de la estupefacción de Sancho y de la estructura paródica llevada a su punto más alto. Prosigamos ahora el sendero iniciado allí y conectemos el razonamiento del caballero -¿loco o cínico?- con lo dicho ahora mismo.

Situémonos en la escena. Sancho acaba de hacerle notar la impropiedad de la carta considerando la destinataria e imagina la reacción de ésta ante tan estrambótico mensaje. He aquí la respuesta de don Quijote, que demuestra a las claras que ni la carta ni la amada misma tienen más importancia que la de ser *un elemento más del guión*:

Ya te tengo dicho antes de agora muchas veces, Sancho -dijo don Quijote-, que eres muy grande hablador, y que, aunque de ingenio boto, muchas veces despuntas de agudo [y le cuenta el relato de una viuda que quiere a un galán para algo muy concreto...]. Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, que no todos los poetas que

399 *Op. cit.*, pág. 26.

400 *Le rouge et le noir*, citado, capítulo XV, pág. 87.

alaban damas, debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amariles, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias, están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen, por dar sujeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo.

Cualquiera que recuerde, por ejemplo, la polémica de si el iniciador de la lírica renacentista -Francisco Petrarca- amó o no amó realmente a Laura o si ésta fue tan sólo un fructífero estímulo cuyo nombre le facilitaba, además, las célebres combinaciones paronomásicas que conducían a la poesía en su sentido más abstracto («Laura»= «l'aura», «laurea»⁴⁰¹), comprenderá inmediatamente que el loco-cuerdo está poniendo el acento en una de las cuestiones básicas del código amoroso de su época⁴⁰². Sin

embargo, el reconocimiento, incluso la legitimación, de esta actitud para componer versos - hoy ya nadie discute que no es preciso *sentir* para escribir *sinceramente*⁴⁰³- no justifica el hecho de que el caballero la traslade a su vida. Porque los enaltecedores de las Filis o las Amarilis están escribiendo, mientras don Quijote está viviendo. Y no es lo mismo *fingir* amor en unos versos que hacerlo en la existencia diaria: en el primer caso, se trata sencillamente de obedecer un código de la época; en el segundo, de hacer de la impostura una actitud vital.

⁴⁰¹Pensemos en sonetos como el número 5, cuyos primeros versos indican que se nos van a ofrecer distintas variaciones sobre el nombre: «Quando io movo i sospiri a chiamar voi / e'l nome che nel cor mi scrisse Amore», o el número 60, donde se habla de haber amado no a una mujer, sino al árbol que su nombre evoca -el laurel- y que, en virtud de la apropiación del mito de Apolo, personifica a la Poesía: «L'arbor gentil, che forte amai molt'anni / mentre i bei rami non m'ebbero a sdegno / fiorir faceva il mio debile ingegno / a la sua ombra, e crescer ne gli affani» o, en fin, esté último (número 194) en el que el nombre de la amada actúa como ese «aura» que es símbolo tanto de la luz inefable de la mujer en abstracto como de la propia inspiración del poeta: «L'aura gentil, che rasserena i poggi / destando i fior per questo ombroso bosco, / al soave suo spirto, riconosco, / per cui conven che'n pena e'n fama poggi». Citamos por la edición bilingüe del *Cancionero*, traducción de Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 1984, págs. 138, 287 y 618 respectivamente. Así pues, el nombre de Laura le posibilita una triple asociación: con el «aura» que envuelve y singulariza al poeta o al objeto de su poesía; con el «laurel», árbol que representa a Apolo, dios de la poesía y también a ese regodeo en el propio dolor que implica, tal y como nos recuerda el soneto «A Dafne ya los brazos le crecían» de Garcilaso, el hecho de llorar no tanto a causa de la desgracia sino para acrecentarla y poder, así, seguir llorando -escribiendo- eternamente; y, en fin, Petrarca es, además, el único poeta «laureado», no por amor de Laura sino por haber recibido la famosa corona de laurel que supone, si no el primero, sí el más importante de los reconocimientos a la labor del artista en la construcción de una nueva era. Así las cosas, ¿para qué necesitaba Petrarca, además, amar a Laura? Y si esto puede decirse de quien estuvo toda su vida componiendo el *Canzoniere*, ¿qué no diría don Quijote -Cervantes- de los poetas petrarquistas españoles «de segunda categoría»? Garcilaso, como veremos, es un caso aparte, pero no por *sinceridad amorosa* (aspecto secundario), sino por autenticidad lírica.

⁴⁰²Antonio Prieto, en su volumen dedicado a *La poesía española del siglo XVI.I. «Andáis tras mis escritos»*, Madrid, Cátedra, 1984, al ocuparse de Petrarca, escribe: «entre las distintas tensiones petrarquistas, sobre el presente que va ejecutándose textualmente en el definitivo Vaticano 3195 actúan, al unísono, la melancolía y el orgullo de Petrarca de ir recuperando, fijando, un tiempo ido, y la conciencia ético-religiosa de ofrecerse, con mentalidad medieval y escolástica, como un ejemplo de función didáctica. En uno u otro caso (es decir, en la lectura de un alba renacentista o en una lectura alegórica), es evidente que el centro de su poesía no es la amada, Laura, sino el propio poeta averiguándose, recuperándose, ofreciéndose como ejemplo», pág. 31.

⁴⁰³Y más aún, si recordamos en la época que nos ocupa la conyugal felicidad de Boscán, preferimos sin dudarle leer poemas dedicados a una amada menos tangible...

Estamos, desde luego, en el momento más complejo del comportamiento de nuestro caballero, porque semejante consciencia imposibilita rotundamente estudiarlo como un loco. Sin embargo, todo resulta coherente si lo analizamos como el *poeta de los actos* del que venimos hablando. Sus modelos inventan a sus amadas; también lo hace él, sólo que yendo un poco más lejos y partiendo de una muchacha real, convertida en quimera portátil, que precisa para justificar sus hazañas. Y no olvidemos que esta «quimera portátil» es fundamental en todo momento: es la causante de las pedradas de los galeotes, que despiertan la furia de don Quijote al negarse a rendirle pleitesía; es la causante del rechazo de los *ofrecimientos* (dejémoslo así) de Maritornes y Altisidora; es la causante del declive de don Quijote a su salida de la Cueva de Montesinos y, en fin, es el objeto de las últimas palabras del caballero al ser vencido en la costa barcelonesa:

Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza, y quitame la vida, pues me has quitado la honra. (II, 54, 1041)

Para ser una quimera, es evidente que el caballero, dispuesto incluso a morir por ella, se la ha tomado muy en serio. Y esto es así porque la necesita, la necesita *verdaderamente*. Veamos ahora el corolario de las palabras dirigidas a Sancho:

Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta; y en lo del linaje importa poco, que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo. [...] Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada; y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad... [I, 25, 263-264]

Esta proclama no está demasiado lejos del «mi alma os ha cortado a su medida» que vimos en el mencionado soneto de Garcilaso, soneto que, por cierto, terminaba con una ardiente promesa de amor eterno similar a la que acabamos de ver en don Quijote⁴⁰⁴.

Neoplatónico hasta la médula o no, es evidente que en el proyecto bio-poético de don Quijote Dulcinea constituye un elemento sustantivo y no es ocioso insistir, a este respecto, en la importancia que para su fe en sí mismo (lo que, en este caso equivale a decir «la fe en ella») tiene la aventura de Montesinos. Todos recordamos que hay un antes y un después del descenso a la cueva y que don Quijote ya no es el mismo una vez contemplado el declive de su ideal. Dejemos que sea Avalor-Arce quien nos guíe en este descenso.

⁴⁰⁴Está a años luz de nuestro propósito sugerir que el estímulo de la amada garcilasiana puede relacionarse con la arbitrariedad de la de don Quijote, aunque sí creemos que en el caballero se da una exacerbación paródica de este amor «cortado a la medida» del poeta neoplatónico. Por otra parte, para la espinosa cuestión de la identidad de la Elisa y la Galatea de Garcilaso y los supuestos ecos biográficos de su poesía, principalmente en la *Égloga Tercera*, resulta esclarecedor el análisis realizado por Rafael Lapesa en el Apéndice III, titulado «Poesía y realidad. Destinatarias y personajes de los poemas garcilasianos de amor -Isabel Freyre, la ninfa "degollada"», de su libro *Garcilaso: estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, págs. 199-210.

Allá en lo más profundo de la cueva de Montesinos, don Quijote se queda a solas con su mundo, ese mundo que él ha creado tan voluntariosamente, *ex-nihilo*, ... y cuya integridad él defiende con el celo del taumaturgo. Allí tiene, por fin, la oportunidad y el vagar suficientes como para mirar detenidamente a su mundo por dentro. Tal ocupación le ha sido negada hasta el momento, ante el asedio continuo que sufre su mundo a manos de huéspedes indeseables y de realidades indeseadas. Pero en esta ocasión, la cueva -símbolo freudiano de la seguridad del seno materno, dirán algunos-, sirve de aislante y de refugio, y entonces don Quijote puede descuidarse, descansar y escudriñarse.⁴⁰⁵

Efectivamente, sólo hay dos momentos en los que don Quijote está solo: Sierra Morena y Montesinos (con los duques está sin Sancho, que es otra forma de estar solo). En ambos la figura de Dulcinea resulta esencial: el primero, porque en él justifica ante Sancho su construcción; el segundo, porque supone su aniquilamiento. En Sierra Morena don Quijote compone un poema a partir de Dulcinea; en Montesinos relata un sueño atterradoramente autobiográfico. En Sierra Morena, Dulcinea se codea con las Filis, las Amarilis y todas las perfectísimas habitantes del Parnaso; en Montesinos acaba reducida al lodo expresionista del esperpento, rodeada de unos deformados héroes del romancero y llegando al infame e incomprensible extremo ¡de pedirle dinero! a través de su doncella⁴⁰⁶.

La situación -continúa Avalle-Arce- no puede ser más grave, porque esta visión de Dulcinea encantada es el reconocimiento tácito, por parte de don Quijote, de su impotencia para reordenar el mundo. En sueños, su subconsciente ha traicionado la voluntariosa actitud que adopta en la vigilia. Los resortes de la voluntad ya no aciertan a integrar la evidencia visual con la representación ideal⁴⁰⁷.

En esta cita Avalle-Arce se refiere al encantamiento de Dulcinea. Y si recordamos, lo que realmente ha sucedido es que a su propia invención de la amada se ha superpuesto una segunda, la de Sancho. Ya hemos apuntado que el *Quijote* es una cadena interminable de invenciones sobre invenciones y el caso de Dulcinea es el más llamativo. Tenemos, en primer lugar, la Aldonza inventada por Cervantes; en segundo, la Dulcinea inventada por don Quijote a partir de aquélla; en tercero, la aldeana encantada inventada por Sancho a partir de la de su señor y, por último, la que añade la duquesa a la de Sancho, que lo hará merecedor de los latigazos con los que la aristócrata *castiga* la osadía del escudero. Pues lo que ha sucedido

⁴⁰⁵Don Quijote como forma de vida, págs. 189-190.

⁴⁰⁶También Antonio Ros de Olano, ese gran desmitificador tan poco valorado, expresa esta misma idea de la «materialización» de la amada ideal justamente mediante una poco elevada demanda pecuniaria: «Íbale a dar un abrazo febril, delirante, sublime, todo espiritualidad y encanto, un abrazo sin profanación alguna, de contacto puramente divino, todo santo; de aquellos, en fin, que se dan en los primeros amores, cuando la materia cede impasible, para que las almas se confundan... Pero de pronto, María, levantó la cabeza, como si la [sic] hubiesen dado un capirotazo en la barbilla, y hallé que tenía los ojos muy vivarachos, y cierta sonrisa de sarcasmo en los labios. Di un salto atrás, como quien tropieza con un lobo en su camino; y aquella mujer, antes tan ideal y llena de sentimentalismo, tomó a continuación el falsete de máscara, y viniéndose a mí, me chilló estas palabras a la oreja: -"Si no traes dinero, bien puedes empapelar los suspiros, lloronzuelo"; «La noche de máscaras. (Cuento fantástico)» (1841), en *Cuentos estrambóticos y otros relatos*, Barcelona, Laia, 1980, pág. 80.

⁴⁰⁷*Op. cit.*, pág. 201.

en Montesinos es que se han mezclado, al menos, dos Dulcineas -la de don Quijote y la de Sancho (ésta, por cierto, más cercana a la de Cervantes)- y, lo que es más grave, que el caballero ya no se siente capaz de imponer su propia visión *interior* a la que tiene delante, como ha hecho tantas veces antes (¿será necesario hablar de los molinos, del rebaño o de las ventas *transformados* en gigantes, ejércitos y castillos respectivamente?). Así las cosas, don Quijote ha escrito ya, mucho antes de su derrota barcelonesa, su última página amorosa. Pero es una página de desconsuelo, de desazón, de ruptura del ideal. Dulcinea ha vuelto a ser Aldonza antes de que Alonso Quijano haya suplantado a don Quijote. En Montesinos el caballero *escribive* su propio ocaso y, una vez abandonada la cueva, su paso por la novela no será más que ese «vivir muriendo» al que se refiere en estas desconsoladas palabras dirigidas a Sancho después de un nuevo desencanto -muy similar a este-: el de haber sido aplastado por cerdos tras haber pronunciado una encendida exaltación de la vida (literaria, claro) pastoril:

Yo, Sancho, nací para vivir muriendo, y tú para morir comiendo; y porque veas que te digo verdad en esto, considérame impreso en historias, famoso en las armas, comedido en mis acciones, respetado de príncipes, solicitado de doncellas: al cabo al cabo, cuando esperaba palmas, triunfos y coronas granjeadas y merecidas por mis valerosas hazañas, me he visto esta mañana pisado y acoceado y molido de los pies de animales inmundos y soeces. Esta consideración me embota los dientes, entorpece las muelas, y entomece las manos, y quita de todo en todo la gana del comer, de manera que pienso dejarme morir de hambre, muerte la más cruel de las muertes. (II, 59, 992)

Al margen de la peculiar interpretación que hace de su andadura, de la que nos ocuparemos inmediatamente, nos interesa destacar ahora el estremecedor abatimiento de un personaje cuyas fuerzas flaquean ante la dificultad de mantener contra viento y marea un mundo creado por y para sí mismo ante la inadecuación constante (incluso en el fingimiento ducal) de un entorno que en nada se le parece. Se trata, simplemente, de que no es sencilla ni gratificante la intención de equiparar la vida al arte: la prosa del existir cotidiano se ha impuesto al barniz sublimador de la poesía y llega un momento en el que el caballero «ya no puede más».

Ya Marthe Robert había insistido en los peligros de este propósito de *reescribir* el mundo:

La vida que lleva el Caballero no es de su gusto y por eso la reescribe, pero de esta manera atenta gravemente contra el orden épico, en el que el individuo no es hijo de sus obras y no sale nunca del marco inmutable de lo que es. Obligado a sacar sus «cosas» de la nada y de hacerlo todo por sí solo y sin la ayuda de nadie, el pobre don Quijote se convierte en el factótum de su propia epopeya, dándose lo que nadie piensa en darle, y creando un mundo del cual él es tanto autor como héroe, al mismo tiempo que único habitante.⁴⁰⁸

408Lo Viejo y lo Nuevo, pág. 154.

Semejante osadía le habrá de costar muy cara y bien pronto tendrá que abandonar ese mundo construido a su medida. Y en él no ha sido Dulcinea el único descalabro. Revisemos, para finalizar este apartado, algunos momentos más de su comportamiento artístico.

La vida, una «obra de arte»

Es Avalle-Arce quien más -o más apasionadamente- ha insistido en el comportamiento artístico de don Quijote. Ya en sus *Nuevos deslindes cervantinos* encontramos un capítulo justamente titulado «Don Quijote o la vida como obra de arte», donde leemos:

Desde el momento de su autobautismo don Quijote ha decidido, en forma implícita, al menos, hacer de su vida una obra de arte. El mundo en que él aspira a vivir es un mundo de arte (en su caso, de libros), y, por lo tanto, toda la prosa vil del vivir diario debe transmutarse en su equivalente poético, si aspira a tener un puesto en el nuevo orbe creado⁴⁰⁹.

Pero es en su *Don Quijote como forma de vida*, de título ya significativo, donde desarrolla esta idea, centrándose especialmente tanto en el ya comentado episodio de Montesinos como en el de Sierra Morena, que, una vez más, debemos sacar a relucir porque es en él (y ya lo hemos ido viendo al ocuparnos de Dulcinea) donde don Quijote *escribive* de forma más consciente⁴¹⁰.

Más arriba habíamos hablado de *imitatio*. Veamos ahora cómo, al explicar los móviles que lo llevan a su peculiar penitencia, se apropia de ella de la forma más «descarada»:

Digo asimismo que, cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte, procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe; y esta misma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas. (I, 25, 254)⁴¹¹

Don Quijote, y volvemos a insistir en ello, no sólo se considera un hombre (con los reparos debidos a la hora de atribuir esta categoría a un personaje, y más tan autoconsciente como el nuestro), sino, ante todo, un artista que concibe su vida como un poema o como un cuadro. La *imitatio*, clave en su época, ha de venir entonces en su ayuda y con la facilidad que le ofrece a la hora de elegir, según su conveniencia, sus modelos:

⁴⁰⁹*Nuevos deslindes cervantinos*, citado, pág. 344.

⁴¹⁰No vamos a reproducir ahora todos los comentarios de Avalle-Arce, suficientemente conocidos, que se encuentran especialmente en las páginas 347 y sigs. de los *Nuevos deslindes...* y en las páginas 54, 90, 92-93 y 213 de *Don Quijote como forma de vida*.

⁴¹¹Sobre estas palabras, véase el comentario de Riley en *Teoría de la novela...*, especialmente pág. 107.

Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos. Siendo pues, esto así, como lo es, hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le imitare estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería. Y una de las cosas en que más este caballero mostró su prudencia, valor, valentía, sufrimiento, firmeza y amor fue cuando se retiró, desdeñado de la señora Oriana, a hacer penitencia en la Peña Pobre, mudado su nombre en el de Beltenebros, nombre por cierto, significativo y propio para la vida que él de su voluntad había escogido⁴¹². Así, que me es a mí más *fácil* imitarle en esto que no en hender gigantes, descabezar serpientes, matar endriagos, desbaratar ejércitos, fracasar armadas y deshacer encantamientos. Y pues estos lugares son tan acomodados para semejantes efectos, no hay para qué se deje pasar la ocasión, que ahora con tanta *comodidad* me ofrece sus guedejas. (I, 25, 254-255) [La cursiva es nuestra.]

Las palabras clave de esta confesión (¿cínica o ingenua?) son «fácil» y «comodidad»: don Quijote quiere imitar a Amadís, de acuerdo, pero no deja de ser consciente de sus posibilidades y de las ventajas que puede reportarle una elección no sólo más viable sino también más confortable. Y sigue tratándose, en todo caso, de imitar, acción en la que, según Marthe Robert, reside la verdadera esencia del quijotismo, habida cuenta de que don Quijote sale

no como se cree con demasiada frecuencia para ir a luchar contra los molinos de viento, sino, con plena conciencia, para obedecer a la vocación de imitador que su tarea misma ha despertado en él. El acto quijotesco más radical no es en absoluto la realización de una aspiración personal cualquiera, sino, por el contrario, la imitación de un ideal fijado por una tradición, incluso una convención literaria, despojado por consiguiente de toda originalidad. Don Quijote no inventa nada ... , no es la inspiración lo que lo guía sino una imitación cuya norma es dictada categóricamente por su autor.⁴¹³

Y, puestos a imitar, ¿qué mejor que hacer una completa síntesis de varios modelos, garantía de la perfección del *poema* resultante?:

Y puesto que yo no pienso imitar a Roldán, o Orlando, o Rotolando ... , parte por parte en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo, como mejor pudiere, en las que me pareciere ser más esenciales. (I, 25, 255)

Afirmaciones como las precedentes confirman que en el proyecto bio-literario (*biográfico*) de don Quijote no tienen cabida más que los estímulos libresco. Lo curioso, como esbozamos más arriba, es que el caballero no aprende absolutamente nada en ese Gran Libro de la Naturaleza, o del Mundo, en el que, según filósofos y poetas, leemos las enseñanzas de nuestra vida⁴¹⁴, pero, por el contrario, concibe su vida como escritura, como signos destinados a rellenar una de sus páginas. Significativa utilización de esta metáfora en un personaje de un libro (el de Cervantes o, si queremos, el de Cide Hamete) que se nutre de libros (principalmente caballerescos, pero también pastoriles, como vimos en el escrutinio), que, aun sin saber interpretar el Libro del Mundo, escrito por todos, árboles y pájaros, santos

⁴¹²Recordemos lo dicho anteriormente sobre la polionomasia.

⁴¹³*Lo viejo y lo nuevo*, pág. 22.

y maestros, amigos y enemigos, pretende completarlo con su comportamiento artístico. Nada sorprende, entonces, que Julián Ríos asocie a nuestro caballero con el cuadro de Arcimboldo, «El Bibliotecario» (ca. 1566), que muestra a un personaje, en una de esas composiciones que han hecho famoso a este pintor, con una cabeza poblada únicamente de volúmenes. Veamos las palabras del autor de *Larva*:

El Caballero de la Triste Figura hubiera podido decir ex cátedra, con Mallarmé, «La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres». Finalmente, el *Quijote* viene a ser el libro de los libros, un libro hecho de libros. Y también podemos representarnos a Don Quijote - recordemos que una de las acepciones de «cuerpo» es libro... - a imagen y semejanza de aquel lector o bibliotecario de Arcimboldo, hecho sólo de libros. El *Quijote* es, ante todo, la Lectura...415

En repetidas ocasiones hemos hablado de la peculiar manera que tiene don Quijote de «vivir la lectura». El hidalgo lector *lee* el mundo (ya lo afirmó Fuentes más arriba) pero aplicándole su propio código interpretativo. En el rostro de Aldonza no lee «aldeana rústica», sino que «reescribe» Dulcinea o, ya abandonando este nivel metafórico, en el libro *Amadís* no lee «caballero imaginario» sino «modelo digno de imitación». La derrota de don Quijote no es sino la adecuación de su personal actividad hermenéutica a la del universo en torno, cuando a un mismo significante (y permítasenos la terminología saussureana) corresponde finalmente un solo y único significado, compartido por todos; cuando las palabras del mundo-texto dejan de comportarse polisémica o *baciyélmicamente*: cuando don Quijote, como todos nosotros (lectores y personajes), empieza a leer «venta» donde dice «venta», «aldeana» donde dice «aldeana» y «ficción» donde dice «ficción», sin necesidad de la «fe de erratas» que se ven obligados a enseñarle continuamente Sancho (cuando no simula como él), el Cura, el barbero o Sansón Carrasco (con las mismas salvedades que Sancho) o el colérico eclesiástico del palacio ducal. Veamos un ejemplo de esa progresiva aproximación al *significado del mundo*, que tiene lugar precisamente durante el episodio del Retablo de Maese Pedro, donde, como vimos con Haley, tiene lugar uno de los principales momentos de ruptura de la ilusión: «en esto, llegaron a la venta, a tiempo que anochecía, y no sin gusto de Sancho, por ver que su señor la juzgó por verdadera venta, y no por castillo, como solía». (II, 25, 744)

El camino que lo lleva a la cordura se ha iniciado ya con este reconocimiento del lugar en el que está. Nada sorprende, por tanto, que, una vez informado de que el retablo no era más que un juego de figuras rompibles y con valor económico para su propietario, Alonso Quijano «el Bueno» se imponga a don Quijote, el loco, y no tenga inconveniente en disculparse ante el titiritero y, más aún, en pagarle el material destrozado. Si situamos este episodio en el contexto general de la novela, observamos a un don Quijote ya quebrantado por la visión de Montesinos y que se degrada hasta preguntar -él, que tanta convicción tenía

414 Véase E. R. Curtius, *op. cit.*, págs. 443 y sigs.

415 «El quijotismo mágico», en *La Cervantiada*, citada, pág. 124, nota 1.

ante su propio mundo- a un mono si dicha visión fue verdadera o soñada; un don Quijote que ya no tiene fuerzas para reinventar, para traducir el mundo a su código personal y que, para colmo, nada más abandonar la venta ingresa en un *teatro*, el palacio ducal, en el que son los otros quienes traducen por él. Si a esto añadimos que la última *desventura* que le sucede es el conocimiento del *Quijote* apócrifo, una muestra de que hay otros que también leen y reescriben a su manera (es una lástima que no exista un equivalente castellano del inglés «misread», porque eso es lo que hace Avellaneda) y que en esa ocasión es a él a quien le ha tocado ser la víctima de la malinterpretación, obtenemos que el combate en las costas barcelonesas no es más que un favor (disfrazado de venganza) que le hace Cervantes en manos de Sansón Carrasco. Un favor que le permite morir como caballero y empezar a vivir otra vez como hidalgo. Así lo explica Avalle-Arce:

en su lecho de muerte abdicará de su personalidad artística, por un último y supremo acto de voluntad: don Quijote de la Mancha se convierte a sí mismo en Alonso Quijano el Bueno. Con su último gesto el protagonista ha consumado el sacrificio supremo, el de su identidad: don Quijote de la Mancha; la criatura de arte, debe morir, para que Alonso Quijano, la criatura de Dios, pueda vivir.⁴¹⁶

Al comparar la locura de don Quijote con la del Licenciado Vidriera y los finales tan diferentes de uno y otro, Maravall insiste asimismo en la idea de la voluntad a la hora de sostener la *ficción* de ser don Quijote:

Ante este singular desquiciamiento del caballero que ha sido capaz de construirse un mundo a su medida, Cervantes, que al Licenciado Vidriera le hace sanar de su sinrazón por obra de un entendido en la medicina de los locos, no aplica este remedio a don Quijote. En el caso de éste, como el mal es de la voluntad, bastará con que ella pierda su extremada potencia de arbitrariedad para que el enfermo obtenga su curación. Y de este modo, al ser vencido el caballero y venirse por completo abajo su voluntad y caer sin remedio en el que creyó su invencible esfuerzo, don Quijote recobra la manera habitual y ordinaria de comprender el mundo, a pesar de lo cual le quedarán fuerzas para el débil ensayo de atribuirse un papel en la otra parte de la utopía que hubiera querido levantar: convertirse y convertir a los demás en pastores, que son los otros personajes en la construcción arbitraria de su mundo.⁴¹⁷

Hemos visto, así, que lo que ha hecho Alonso Quijano ha sido simplemente *escribir* la historia de don Quijote (la de Quijotiz se quedó en un mero esbozo) y tan unidas están ambas empresas -la de la escritura y la de la existencia- que cuando pierde sentido el libro soñado de don Quijote se extingue la vida de Alonso Quijano y con ella el libro leído por nosotros que los incluye a ambos. Así expresa esta idea Marthe Robert:

Dividida en dos desde las primeras páginas, la novela es teatro de un conflicto continuamente repetido entre el Libro ideal que ha querido ser, libro portador de un orden y de una verdad absolutos, y lo que es gracias a las circunstancias, un libraco confuso en el que la vida misma anota cada día sus lecciones [...]. De esa división y del choque violento que resulta, el *Quijote* saca el plan que sigue escrupulosamente hasta el fin, es decir, hasta el momento en que el Caballero, extenuado por los

⁴¹⁶Don *Quijote como forma de vida*, pág. 213.

⁴¹⁷*Utopía y contrautopía en el «Quijote»*, citado, pág. 164.

porrazos que ha recibido por todas partes, rompe el círculo infernal de las repeticiones, abandonando al mismo tiempo tanto el Libro como la Vida.⁴¹⁸

Pero, por suerte para él y para nosotros, además de ese «libraco confuso» que es la vida, contamos con otro texto, el escrito con las palabras de Cide Hamete Benengeli y de cuya existencia el propio don Quijote es consciente. Hemos visto hasta ahora cómo don Quijote *escribive* su peripecia, pero no debemos olvidar que esto mismo está siendo registrado por el sabio mahometano y que don Quijote, no contento con su propia *escritura* en el Libro del Mundo, cuenta con que otro *lo escriba* a él en el Mundo del Libro. A esto nos referimos cuando hablamos, tanto por su parte como por la de otros personajes, de *sed de tinta*.

SED DE TINTA

Ya hemos visto repetidamente, incluso con las palabras de Carlos Fuentes, que don Quijote parte de la literatura y a ella se dirige. Para construir su personaje, el hidalgo se inspira en el Libro, ahora veremos cómo lo ha hecho con la sola aspiración de llegar él mismo a formar parte de uno. Escuchemos de nuevo a Robert Alter:

Don Quixote, a bookish man, actually wants to become a book. [...] In part two ... we are offered a literally graphic image of the knight with his ambition already achieved, but the reality he has attained is a wavering fabric of contradictions.⁴¹⁹

[Don Quijote, un hombre libresco, realmente quiere convertirse en un libro. En la segunda parte ... se nos ofrece una imagen literalmente gráfica del caballero con su ambición ya cumplida, pero la realidad que ha conseguido es una ondulante fábrica de contradicciones.]

Sólo así se explica que entre sus inicialísimos propósitos se encuentre el de cobrar «eterno nombre y fama» (I, 1, 36) y que lo primero que venga a su mente en su primera salida sea un narrador tan necesario para su empresa como lo son la armadura, la dama o el caballo. Oigamos las palabras que pronuncia nada más salir de su casa:

-¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a la luz la verdadera historia de mis famosos hechos que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana desta manera?:

⁴¹⁸Lo viejo y lo nuevo, pág. 121.

⁴¹⁹Op. cit., pág. 8.

«Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel»⁴²⁰.
Y era la verdad que por él caminaba. (I, 2, 42)

En la irónica frase final, vemos cómo Cide Hamete Benengeli nos ofrece una visión escueta y objetiva de las circunstancias de esta primera salida del caballero. Ya en la primera aparición del narrador se observa, así, una tensión que será constante en toda la novela entre la perspectiva, idealista y deformada, del protagonista y la realista y ajustada del narrador.

Veamos el comentario de Riley a este fragmento:

El caballero se inventa un cronista, que es al mismo tiempo un encantador, y se aplica a creer en él. En cierto sentido, pues, Cide Hamete surge de la convicción de don Quijote de que dicho cronista tiene que existir. Pertenece, como Dulcinea, al mundo eminentemente literario que Don Quijote crea para sí mismo. Sin embargo, a diferencia de aquélla, llega a hacerse milagrosamente real, y la prueba de su existencia nos la da la publicación de la primera parte⁴²¹.

Y, en efecto, la publicación del *Quijote* de 1605 supone el único, aunque paradójico, triunfo del caballero: único porque de todas sus quimeras, la aparición del libro que habla de él es la única que deviene realidad, y paradójico porque no se trata de un libro, sino de dos: el del cronista al que él mismo ha convocado y el de un impostor con el que no contaba, ambos en franco contraste con un tercero, sugerido entre líneas y en párrafos como el que acabamos de ver, que es el que don Quijote imagina o, mejor, desea. Las «magias parciales» y, al mismo tiempo, «la ironía suprema -y la comedia y la tragedia- de la obra de Cervantes»⁴²² son el resultado de la suma de estas tres versiones, como hemos ido viendo.

Lo que nos interesa ahora es lo que la existencia del libro / los libros implica para la caracterización de nuestro personaje. Repetidamente se acepta como un hecho indiscutible la llamada vuelta a la realidad de don Quijote en la Segunda Parte. De acuerdo (nosotros mismos hemos hablado de ello en alguna ocasión), pero no hay que olvidar que el *Quijote* de 1615 supone, ante todo, el ingreso oficial de nuestro caballero en el mundo de la literatura, lo que hace de él el líder y modelo de todos los personajes autoconscientes. Y una circunstancia no elimina a la otra: antes al contrario, ya hemos visto que una de las estocadas mortales que recibe don Quijote es precisamente la aparición del libro apócrifo que, unida a lo poco que sabe (sin gustarle tampoco demasiado) del de Cide Hamete, parece indicarle que sus hazañas

⁴²⁰Notemos cómo en la descripción de este amanecer Cervantes se parodia, en cierto sentido, a sí mismo. Así se inicia el sexto libro de *La Galatea*: «Apenas habían los rayos del dorado Febo comenzado a dispartar por la más baja línea de nuestro horizonte, quando el anciano y venerable Tilesio...» (pág. 403).

⁴²¹*Teoría de la novela en Cervantes*, pág. 322. También Ruth El Saffar se refiere a don Quijote como inventor de su narrador y de su libro en «Cervantes and the Games of Illusion», citado, pág. 147.

⁴²²Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, págs. 312-313.

lo han llevado a protagonizar dos *historias* infames, en las que poco se reconoce y menos se agrada. Lo que equivale a decir que el ingreso en la literatura supone, incluso implica, el parejo retorno a la realidad.

El caballero y su narrador

Forzoso es empezar, entonces, por la «versión oficial», la de Cide Hamete, lo que nos obliga a volver nuevamente sobre el tantas veces mencionado capítulo III de la Segunda Parte, que hemos analizado en el apartado primero de este trabajo para referirnos a la autocrítica, desde el punto de vista del autor empírico que se sirve de sus personajes para responder ante los errores atribuidos a la Primera Parte. Contemplemos ahora la misma escena desde la óptica de los protagonistas y veremos cómo, si ya la primera operación fue enormemente audaz, mucho más lo es la que ahora abordamos. (Y ocioso es recordar la importancia de las palabras de Borges para analizar lo que sigue.)

Observemos la primera reacción de don Quijote (de la de Sancho nos ocuparemos en un epígrafe aparte) ante la noticia que le trae Sansón Carrasco, «dador de muerte e inmortalidad», como muy bien indica Fernández-Turiénzo⁴²³, pues, si, por una parte, el bachiller es quien culmina su derrota, también es quien le anuncia en esta escena su única victoria.

Veamos en primer lugar las reflexiones previas a la llegada del bachiller:

Pensativo además quedó don Quijote, esperando al bachiller Carrasco, de quien esperaba oír las nuevas de sí mismo puestas en libro, como había dicho Sancho, y no se podía persuadir a que tal historia hubiese, pues *aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto, y ya querían que anduviesen en estampa sus altas caballerías*. Con todo eso, imaginó que algún *sabio, o ya amigo o enemigo*, por arte de *encantamiento* las habrá dado a la estampa; si amigo, para engrandecerlas y levantarlas sobre las más señaladas de caballero andante; si enemigo, para aniquilarlas y ponerlas debajo de las más viles que de algún vil escudero se hubiesen escrito, puesto -decía entre sí- que *nunca hazañas de escuderos se escribieron*; y cuando fuese verdad que la gran historia hubiese, siendo de caballero andante, *por fuerza había de ser grandilocua, alta, insigne, magnífica y verdadera*. (II, 3, 580) (La cursiva es nuestra)

Detengámonos en esta importantísima reflexión, centrándonos especialmente en las ideas destacadas en cursiva.

La primera de ellas permite sacar interesantes conclusiones sobre el tratamiento de la temporalidad en las novelas de metaficción. Dejando aparte las supuestas gotas de sangre de su espada (por cierto, ¿alguien recuerda algo parecido a ella en las aventuras leídas, más allá de la de los cueros de vino?), resulta lógico -y genial- que el personaje se asombre de la simultaneidad (sólo aparente) entre experiencia y escritura, o, por decirlo con Genette, entre

⁴²³Art. cit., pág. 47.

historia y diégesis. ¿Cómo puede un historiador (que no sea, como el suyo, encantador) conocer *tan pronto* los hechos de sus caballerías? Con esta pregunta, don Quijote está poniendo el acento en una cuestión crucial, tan crucial que, por ejemplo, de ella resulta justamente la «imposibilidad» de la hazaña de Tristram Shandy. Así lo expresa Genette después de haber elaborado una tipología de los relatos en función del manejo de esta tensión entre historia y narración: «para que la historia acabe reuniéndose así con la narración, es necesario, naturalmente, que la duración de la segunda no supere la de la primera. [Tristram vive] trescientas cincuenta veces más rápido de lo que escribe y cuanto más escribe, más le queda por escribir y su empresa es desesperada».424

Como vemos, lo que sucede en el caso de don Quijote es justo lo contrario: su narrador (lo que supone, además, otra importante diferencia, porque el relato de Shandy es autobiográfico y es él, a fin de cuentas, el único responsable del desfase entre la escritura y la *vida*) está enormemente acompasado con él, de manera que su relato sucede casi inmediatamente a la peripecia acaecida. Es obvio que semejante simultaneidad tiene como consecuencia importante lo que venimos denominando como *autoconsciencia* en el personaje. Si hubiera transcurrido un tiempo prudencial, no sería extraño que la fama de las aventuras de don Quijote se hubiese extendido y algún historiador pudiera haberlas recogido en un libro; sin embargo, si la escritura sucede inmediatamente a la aventura, es lógico que el protagonista se sorprenda y empiece a sentir el vértigo, tan explotado en la narrativa de metaficción hasta nuestros días, de *saberse soñado*. Pronto abundaremos en esta idea, también desde el punto de vista de Sancho.

Lo relevante ahora es que, después de esta repentina noticia, los personajes tienen permanentemente la sensación de que todo lo que viven será glosado en un libro. De ahí, por ejemplo, que cuando Sancho refiere a la duquesa el supuesto encantamiento de Dulcinea le aclare que «aún no está en historia» (II, 33, 809), porque, al igual que le sucede a don Quijote, no puede concebir que el historiador haya glosado ya eventos tan recientes. Lo curioso es que semejante afirmación sitúa al lector empírico (nosotros, los *de cubiertas afuera*) en un lugar privilegiado con respecto a los personajes. Nosotros ya conocemos estos sucesos, porque los hemos leído; la duquesa, no, porque han sido escritos en el libro al que ella misma pertenece. Desde el punto de vista argumental, esto deviene en una elipsis que vuelve a insistir en nuestra omnisciencia: el narrador cuenta cómo Sancho refiere los hechos a la duquesa en estilo indirecto, evitando la redundancia de redactarlos otra vez sabiendo que nosotros ya los conocemos. Habilísimo manejo de la temporalidad por parte de Cervantes, que es capaz de ponerla al servicio de las «magias parciales». Los hechos mencionados sí «están ya en historia», pero dos de sus personajes, a diferencia del ejemplo anterior, no lo saben, sencillamente porque, mientras es muy *lógico* que en la Segunda Parte se hable de la

424 *Figuras III*, pág. 278.

Primera, no lo sería tanto que en la Segunda se hablase de la Segunda, para lo cual habría que esperar a una Tercera...

Volviendo a la afirmación de don Quijote que nos ocupa, no podemos dejar de reconocer que ha pasado un tiempo prudencial para que las aventuras se conviertan en texto, pero sólo desde nuestro punto de vista, que se centra en dos libros entre los que median diez años. El personaje, que ha seguido *viviendo* entre la publicación de la Primera Parte y la de la Segunda, no puede evitar verlo de otra manera...

Otra idea interesante contenida en la reflexiones de don Quijote es la de que «nunca hazañas de escuderos se escribieron», aspecto al que ya nos hemos venido refiriendo y que en este caso apunta no sólo a un duelo entre dos personajes que se disputan, a lo Pirandello, el protagonismo del texto, sino a un problema de género: don Quijote no puede concebir que se hable de un personaje de baja extracción, apto para piezas dramáticas humorísticas al estilo de Lope de Rueda o para prosa realista del tipo *Lazarillo*, pero nunca para el género caballeresco en el que él desea inscribirse. La cuestión, pues, no es de orden social (ya hemos visto su dependencia con respecto a Sancho, a quien repetidamente se refiere como «amigo» o «hermano»), sino, una vez más, de orden literario, porque don Quijote, como buen personaje autoconsciente, se cree en el derecho de decidir qué tipo de obra es la que debe registrar su andadura. Y él mismo lo deja claro haciendo esta completísima relación de los adjetivos que han de caracterizarla: «grandílocua, alta, insigne, magnífica y verdadera». Todos sabemos -y él mismo lo verá pronto- que de todos estos adjetivos sólo los dos últimos pueden aplicarse al texto de Cide Hamete, pero no con el sentido que don Quijote desearía, pues para él, «magnífica» debería referirse a su actuación (para nosotros se refiere a la de Cide), y «verdadera» apunta hacia un tipo de verdad -la poética- que no coincide, como vimos en su momento, con la que persigue el narrador y el propio Sancho. Por otra parte, como ha demostrado Riley, las cualidades que pretende don Quijote para su obra son las que definen al género épico⁴²⁵; las que realmente la caracterizan son las que, precisamente a partir de ella, constituirán las señas de identidad del género novela, entendido, en términos hegelianos, como «la manifestación del espíritu de la épica bajo el impacto de un moderno y prosaico concepto de realidad»⁴²⁶.

Un último pero no menos importante aspecto es el que respecta al juicio dirigido a su narrador. Aparte de lo que implica semejante capacidad desde el punto de vista de su caracterización como personaje autónomo, hemos de destacar la insatisfacción que experimenta el personaje, susceptible de ser relacionada con la creencia, rastreable ya desde la Edad Media (en la que don Quijote vive instalado), de que el valor de una crónica no

⁴²⁵*Teoría de la novela en Cervantes*, pág. 161.

⁴²⁶Tomamos la idea, procedente de *La Filosofía del Arte*, del libro de Ian Watt *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Great Britain, Penguin Books, 1957, pág. 272. La cita exacta es: «one can perhaps go further, and, like Hegel, regard the novel as a manifestation of the spirit of epic under the impact of a modern and prosaic concept of reality».

depende tanto de la naturaleza intrínseca de la historia contada como de la intención y facultad del cronista destinado a inmortalizarla.

Así lo ha demostrado María Rosa Lida de Malkiel en su conocido manual sobre la idea de la fama en esa época: «por ser el narrador quien fija los hechos del pasado, en sus manos está esconder o realzar el mérito de los ilustres varones, mezquinándoles o concediéndoles su recompensa en la tierra, esto es, la fama».427

De ahí que nuestro caballero se sienta un tanto decepcionado al descubrir la identidad de su cronista: «desconsolóle pensar que su autor era moro, según aquel nombre de Cide; y de los moros no se podía pensar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas» (II, 3, 580).

Ya nos hemos ocupado antes de la ironía del hecho de que sea un moro mentiroso el encargado de defender la noción de «verdad», de manera que pasemos a ver ahora cómo reacciona ante esto nuestro personaje: «-Desa manera, ¿verdad es que hay historia mía, y que fue moro y sabio el que la compuso?» (II, 3, 581)

De nuevo entran en escena las dos palabras de marras: «verdad» e «historia» que, formuladas ahora desde el estatuto ontológicamente ficticio del personaje autoconsciente, no hacen sino apuntar, una vez más, a esa *realidad de la ficción* tan defendida principalmente en la Segunda Parte. A la respuesta afirmativa de Sansón Carrasco sucede este «afán de alcanzar la inmortalidad por medio de la letra impresa»428 que hemos venido llamando «sed de tinta», inseparable, en el caso de don Quijote, de la construcción de la propia identidad:

Una de las cosas ... que más debe de dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa. Dije *con buen nombre*, porque siendo al contrario ninguna muerte se le igualara. (II, 3, 581)

Esta fundamental afirmación permite comprender una vez más lo que mencionábamos antes respecto al golpe que para su autoimagen supuso la versión de Avellaneda, al tiempo que nos demuestra cómo, también en esto, don Quijote no hace más que seguir el ejemplo de sus modelos, igualmente ansiosos de saberse impresos. Así lo expresa María Rosa Lida:

No falta en el *Amadís* la consideración de la gloria literaria o ... del reflejo de la gloria del caballero en los libros. Don Galaor completa su aprendizaje con la lectura de antiguos libros de caballerías (I, 5) y entretiene su prisión con la presencia de dos doncellitas «e libros de historias que leyesen» (II, 16). Indudablemente valen estas historias de antiguas hazañas por el aliciente de su ejemplo.429

Esto explica que el propósito de la aventura de los leones sea el de «alcanzar gloriosa fama y duradera» y que antes de acometerla aclare don Quijote al atónito don Diego Miranda

427María Rosa Lida de Malkiel, *La idea de la fama en la Edad Media castellana* (1952), México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pág. 271.

428Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, pág. 313.

429La *Idea de la Fama en la Edad Media Castellana*, citado, págs. 261 y ss. La cita corresponde a la página 263.

que «mejor suena en las orejas de los que lo oyen el tal caballero es temerario y atrevido, que no: el tal caballero es tímido y cobarde» (II, 17, 685).⁴³⁰

Es claro que aquí «los que lo oyen» es sinónimo de «los que lo leen» y justifica que nuestro caballero actúe siempre ante un público cuya existencia no sólo presupone sino, más aún, decide la naturaleza de su comportamiento. Esto explicaría también el hecho de que en Sierra Morena, una vez desaparecido Sancho, deje de golpear los árboles ya que, habiéndose quedado sin espectador, no parece tener sentido continuar con la *pantomima* caballeresca. Lo sorprendente es, como hemos visto, que sí exista ese narrador que *desea* don Quijote y que todo lo glosa, incluso lo que, según el caballero, no debería. He aquí su reacción al conocer que ha inmortalizado aventuras tan infames como las de los molinos de viento, los batanes y tantas otras que han dejado al descubierto los múltiples *errores interpretativos* del supuesto bienhechor:

-A lo que yo imagino ... no hay historia humana en el mundo que no tenga sus altibajos, especialmente las que tratan de caballerías; las cuales nunca pueden estar llenas de prósperos sucesos.

-Con todo eso -respondió el bachiller-, dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote.

-Ahí entra la verdad de la historia- dijo Sancho.

-También pudieran callarlos por equidad -dijo don Quijote-, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero. (II, 3, 582)

A esta última afirmación de don Quijote sucede la distinción entre historiador y poeta pronunciada por Sansón Carrasco de la que nos ocupamos en el apartado anterior y que retomamos ahora para analizar qué significación posee desde la perspectiva del protagonista. Como vimos antes, don Quijote sueña con ser personaje de un gran poema épico, de cuya raíz idealizante proceden los códigos caballerescos en los que se inspira: no desea ser prototipo de lo que hoy conocemos como novela realista (de la que en su época tan sólo existían algunos brotes, no configurados aún como género, como el *Lazarillo*, *La Lozana andaluza* e, incluso, *El Guzmán de Alfarache*). De ahí el desconsuelo ante la objetividad, casi periodística, de su biógrafo, que convierte los temores sobre su supuesto carácter embustero en todo un *boomerang* que afecta directamente a la imagen que de sí mismo debe proyectar su libro. Efectivamente, Cide Hamete Benengeli, pese a ser moro, no es mentiroso. Pero para desgracia de don Quijote.

Sin embargo, no es esto lo único que tendrá que reprochar al arábigo, quien no sólo no escribe el texto que, según este soberbio personaje, debería escribir, sino que, además, tiene la osadía de entretener su pluma con las peripecias de otros.

⁴³⁰Por cierto, María Rosa Lida relaciona este episodio con uno similar, en lo que respecta a este alarde de soberbia gratuita, en los *Hechos de don Miguel Lucas de Iranzo*; *op. cit.*, pág. 254.

Estas son las palabras de don Quijote al conocer la existencia de las historias intercaladas e incluso de las críticas que éstas suscitaron:

Ahora digo ... que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tientos y sin ningún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba, respondió: «Lo que saliere». Tal vez pintaba un gallo, de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: «Este es gallo». Y así debe de ser mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla.

En esta crítica al método Orbaneja, de todo punto contrario al proyecto autoconsciente que el *Quijote* supone, encontramos una paradoja en las palabras del caballero, porque, como todos sabemos, su historia, no sabemos bien si por necesidad o no, es la que más «comento» ha tenido de cuantas se han escrito en nuestro país, según demuestran ediciones como la de Rodríguez Marín. Pero sigamos con las palabras del caballero:

A escribir de otra suerte ..., no fuera escribir verdades, sino mentiras; y los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados, como los que hacen moneda falsa; y no sé yo qué le movió al autor a valerse de novelas y cuentos ajenos, habiendo tanto que escribir en los míos [...]. Pues es verdad que en sólo manifestar mis pensamientos, mis suspiros, mis lágrimas, mis buenos deseos y mis acometimientos pudiera hacer un volumen mayor, o tan grande, que el que pueden hacer todas las obras del Tostado. En efeto, lo que yo alcanzo, señor bachiller, es que para componer historias y libros, de cualquier suerte que sean, es menester un gran juicio y un maduro entendimiento. [...] La historia es como cosa sagrada; porque ha de ser verdadera, y donde está la verdad, está Dios, en cuanto a verdad; pero no obstante esto, hay algunos que así componen y arrojan libros de sí como si fuesen buñuelos. (II, 3, 586)

Dejando de nuevo al margen la desconcertante insistencia en una «verdad» cuyas consecuencias había lamentado antes, en esta intervención del caballero destaca la rotunda creencia que demuestra tener en el potencial *escribible* de sus hazañas, lo que indica su profunda vocación de personaje. Esta actitud, puesta en relación con la de los *Seis personajes en busca de autor* ha llevado a Wilma Newberry a afirmar, con respecto a estas palabras, que «Don Quijote shows himself to be almost more egocentric than are Pirandello's six characters or Unamuno's Augusto Pérez».431 [Don Quijote se muestra casi más egocéntrico que los seis personajes de Pirandello o el Augusto Pérez de Unamuno]

En efecto, don Quijote no sólo desea ser personaje: lo que quiere, además, es ser el único protagonista. No debemos olvidar, pese a lo mencionado por Wilma Newberry, que la figura de la hijastra, en la obra de Pirandello, tiene un comportamiento muy similar: -«¡... yo lo que quiero ver es mi drama, el mío...!», lo que la lleva a ser reprendida -puesta en su sitio- por el Director:

431 Wilma Newberry, *The Pirandellian Mode in Spanish Literature from Cervantes to Sastre*, Albany, State University Press, 1973, pág. 5.

¡como si su drama fuera el único! Aquí cuentan todos por igual, si no le molesta! [...] No se sostiene el que un personaje se destaque demasiado, se adueñe de la escena y difumine a los demás. Es preciso abrazarlos a todos en un cuadro armónico y representar lo que es representable.⁴³²

También Robert Luis Stevenson, en un simpático texto titulado «Los personajes de la fábula», nos muestra otro «duelo» entre dos entes de ficción. He aquí lo que le dice Silver al capitán:

Sólo sé una cosa; si hay un autor, yo soy su personaje preferido. Es mucho más generoso conmigo que con usted, y se sintió satisfecho al crearme. Siempre me deja en la cubierta, con la muleta y todo, mientras que a usted le confina en la bodega, donde nadie puede verle, y a nadie le apetece verle. Si hay un autor, está de mi parte, eso es seguro.⁴³³

Cuando nos ocupemos de Sancho veremos, en efecto, que, como ocurre en estos diálogos que acabamos de ver, caballero y escudero se disputan un protagonismo que don Quijote desea para él solo.

En todo caso, lo que sí es cierto es que nuestro caballero no se encuentra satisfecho en absoluto ante estas primeras noticias sobre su libro, decepción que llega a hacer extensiva a todos los hipotéticos lectores del mismo: «el que de mí trata ... a pocos habrá contentado» (II, 3, 587), afirmación esta no sólo injusta con el éxito inmediato del libro, sino que se verá obligado a rectificar muy pronto ante la aparición de un segundo -el apócrifo- que, efectivamente, no ha contentado absolutamente a nadie. Y mucho menos a él mismo. Pero esperemos a oír la reacción de Sancho ante el texto de Cide Hamete y al final podremos ver cómo las voces de caballero y escudero se unen para condenar el de Avellaneda.

Lo relevante ahora -y volvemos sobre afirmaciones anteriores- es que don Quijote mismo es el responsable de las características de ese libro sobre él que tanto le desagrada. En el apartado precedente, en efecto, vimos cómo era él quien *escribivía* su peripecia: quien se otorgó ese nombre tan ridículo⁴³⁴, quien eligió a una poco elevada muchacha como «señora de sus pensamientos» y, en fin, quien hizo de sus aventuras una cómica cadena de confusiones y disparates. Lo que equivale a decir que sus rocambolescas acciones son los signos que rellenan esa gran charada que constituye su vida: «dividido entre ambiciones contradictorias -añade Marthe Robert- el héroe perfecto, guardián de la pureza del ideal, se convierte en el primer agente de la impureza de su libro».⁴³⁵

Así las cosas, el libro que *escribive* don Quijote coincide exactamente con el que redacta Cide Hamete, a quien se puede atribuir, por tanto, con toda justicia la fiabilidad que el

⁴³²Seis personajes en busca de autor, citado, pág. 151.

⁴³³R. L. Stevenson, «Los personajes de la fábula», en *Fábulas y pensamientos*, Madrid, Valdemar, 1995, pág. 14.

⁴³⁴Sobre este aspecto se detiene Waldo Frank en su artículo «The Career of the Hero», en Angel Flores - M. J.

Benardete, *Cervantes across the Centuries*, citado, págs. 193-204, especialmente página 193.

⁴³⁵Lo viejo y lo nuevo, pág. 121.

personaje parece desear en su defensa del historiador ideal. Sin embargo -y volvemos al principio-, el contraste se establece entre éstos (el Libro Mundo habitado por el caballero y el Libro-de papel redactado por Cide Hamete, convertidos en uno solo) y el que el caballero anhela. Por esto, como aclara Riley, don Quijote «nunca trata de leer el libro que se ha escrito sobre él (hacerlo habría producido, ciertamente, enormes complicaciones)»⁴³⁶. ¿No resulta, en efecto, curioso, que don Quijote no haya tenido entre sus manos el volumen de Cide y sí, por el contrario, el de Avellaneda? El caballero juzga a su cronista sólo indirectamente, a través de las palabras de Sansón Carrasco -una nueva *versión* dentro del «libro de las versiones que se bifurcan»-, porque ya ha tenido indicios suficientes para ver que ese libro no le hubiera gustado demasiado (en el caso de Avellaneda, sucede lo contrario, y lo hojea porque quiere afirmarse a sí mismo ante una fragante impostura).

La situación se invierte en el caso de Sancho, paladín de la verdad y a quien la *sed de tinta* le sobreviene como consecuencia de la más increíble aventura que vive con su señor: la de habitar juntos una página impresa.

Sancho Panza, «presonaje»

Si, como afirma Riley, en el caso de don Quijote «la confirmación de que es un héroe literario aumenta perceptiblemente su arrogancia»⁴³⁷, ¿qué decir del efecto que esto puede producir en un campesino casi analfabeto que sigue al peculiar caballero por una extraña mezcla de admiración, compasión, amistad y codicia ante una ínsula prometida pero lejana? ¿Cómo puede explicarse el escudero, para quien el mundo escrito no posee la menor significación, que alguien haya podido redactar las aventuras que ha vivido, incluso las más solitarias? Si esto ha podido suceder, ¿por qué, entonces, no creer en la ínsula? Es evidente, así, que la publicación de la Primera Parte supone un hito esencial para la caracterización de Sancho Panza, que pasa de ser un glotón y cobarde escudero (y esto sólo a grandes rasgos: nada más lejos de nuestra intención que reducirlo a esto, ni siquiera en la Primera Parte) a convertirse en una complejísima criatura que oscila entre la prudencia (como se ve en sus

⁴³⁶Teoría de la novela en Cervantes, pág. 313.

⁴³⁷Teoría de la novela en Cervantes, pág. 313.

funciones de gobernador) y la locura (manifestada en el hecho mismo de creer en la ínsula); la ternura (demostrada en el apego que siente hacia su señor, durante su separación en la ínsula y en el momento de la muerte de éste) y la picardía (a la que da rienda suelta en invenciones como la de Dulcinea o Clavileño). Sin negar en absoluto el protagonismo entrañable de don Quijote, creemos que no es arriesgado afirmar que el héroe de la Segunda Parte es Sancho Panza. No en vano, Eduardo Urbina, en un manual significativamente titulado *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, nos habla, refiriéndose al *Quijote* de 1615, de un «Sancho Panza dilatado», de un Sancho Panza que evoluciona como lo hace el tratamiento paródico mismo de la novela y que llega en muchas ocasiones a sustituir a don Quijote: «Sancho Panza hace las veces de don Quijote cuando éste no se halla presente, asimilándose su condición superior en la manipulación de la palabra, con evidente efecto burlesco».438

A diferencia, en efecto, del *Quijote* de 1605, en el que Sancho puede ser contrastado paródicamente con sus antecesores en las novelas caballerescas, en el de 1615 el humorismo reside justamente en que el contraste se establece entre él y los caballeros mismos, puesto que comparte con ellos la fama literaria y el honor de haber sido registrado en una *historia*.

Para analizar esta evolución (enormemente transgresora desde el punto de vista de la transformación del género novela), empezaremos viendo la primera reacción del escudero al tener noticias del libro, que tiene lugar en una conversación que mantiene con don Quijote en el capítulo 2, antes de la llegada de Sansón Carrasco:

anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco ... , y yéndole yo a dar la bienvenida me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió. (II, 2, 578-579)

Esta sorpresa ante la facultad de la omnisciencia -que lleva a nuestros héroes a calificar a su narrador como «sabio y encantador»439- es expresada por la protagonista de *La Lozana andaluza* en estos términos:

Quiérola yo mucho [al autor] porque me contrahace tan natural mis meneos y autos, y cómo quito las cejas, y cómo hablo con mi criado [...]. Señor, yo lo dije [aquí se reproducen fragmentos de conversaciones entre Lozana y Rampín], y él [el autor] lo oyó; no fue menester más , como él ha tiempo, cuando yo no pensaba en ello, me contrahizo, que quedé espantada. (XLVI, 186-187)

Veamos ahora en nuestro escudero idéntica satisfacción ante las prodigiosas facultades del *historiador*. Para ello, igual que hicimos con don Quijote, volveremos de

438 Eduardo Urbina, *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, Barcelona, Anthropos, 1991, págs. 141-142.

439 Para las distintas caracterizaciones de Cide Hamete Benengeli, resultan enormemente útiles las reflexiones de Santiago Alfonso López Navia en su libro, ya citado, *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*, especialmente el segundo apartado de la primera parte, epígrafes 2. 3. «"Sabio": categoría atributiva» y 2. 4. «Las categorías paralelas. "Autor" e "Historiador"», págs. 123-135.

nuevo al capítulo 3 y nos centraremos en la reacción de Sancho que, como veremos, ocupa un lugar más relevante en las conversaciones mantenidas.

Para el análisis de este capítulo resultan esenciales las consideraciones de Madariaga, quien, para demostrar la «quijotización» del escudero, se detiene en sus reacciones ante el libro de Cide Hamete para concluir que

en aquel momento se le abre el campo de la vida ante la revelación de un placer nuevo para él. Goza entonces por vez primera del vino exquisito de la fama, cuyo solo aroma hiciera a su amo salir de su casa y de sus casillas. Y obsérvese cómo Cervantes, consecuente con su idea creadora, nos muestra al empírico Sancho totalmente ignorante de lo que es la gloria hasta que irrumpe de pronto en su vida por experiencia directa, mientras que el imaginativo don Quijote la crea de la nada, pura y sin mancha en su propia mente inmaculada. Lo cual explica la actitud de uno y otro hombre ante la gloria real que les revela el bachiller. Don Quijote, receloso, porque teme de instinto que la gloria real no sea tan pura y bella como la imaginativa; Sancho, en cambio, entregándose con ingenuidad al goce de este placer nuevo⁴⁴⁰.

En el apartado correspondiente a la autocrítica tuvimos ocasión de comprobar la función ejercida por Sancho a la hora de explicar aspectos cruciales como el famoso robo del rucio y de hacer algunas reflexiones sobre el hecho de que semejante función recayera sobre la figura del escudero, de manera que no abordaremos ahora esta perspectiva y nos detendremos en su actuación como personaje autoconsciente.

Volvamos, pues, al momento en que don Quijote se lamenta de la introducción en el texto de ciertos aspectos poco dignos y al comentario de Sancho de que «ahí entra la verdad de la historia». Así continuaba el diálogo:

Pues si es que se anda a decir verdades ese señor moro -dijo Sancho-, a buen seguro que entre los palos de mi señor se hallen los míos; porque nunca a su merced le tomaron la medida de las espaldas que no me la tomasen a mí de todo el cuerpo; pero no hay de qué maravillarme, pues como dice el mismo señor mío, del dolor de la cabeza han de participar los miembros.

[...]

-Callad, Sancho -dijo don Quijote-, y no interrumpáis al señor bachiller, a quien suplico pase adelante en decirme lo que se dice de mí en la referida historia.

-Y de mí -dijo Sancho-; que también dicen que soy yo uno de los principales *presonajes* della.

-*Personajes*, que no *presonajes*, Sancho amigo -dijo Sansón.

-¿Otro reprochador de voquiles tenemos? -dijo Sancho-. Pues ándense a eso, y no acabaremos en toda la vida. (II, 3, 583)

Esta divertida conversación no tiene desperdicio. Lo primero que cabe mencionar es que, contrariamente al punto de vista de don Quijote, la introducción de la «verdad» en el texto arábigo resulta enormemente beneficiosa para Sancho, en la medida en que supone la irrupción del ámbito realista, territorio del personaje del rústico, con su estela de golpes, cabriolas, chistes y lances cómicos. La «verdad» implica la introducción en el texto de episodios como el del manteamiento, pero, al mismo tiempo, posibilita la impronta de la figura del gracioso, que Sancho asume con orgullo⁴⁴¹. Los golpes se han convertido en

⁴⁴⁰Guía del lector del «Quijote», pág. 169.

⁴⁴¹Como ha demostrado Francisco Márquez Villanueva, las fuentes para la elaboración del personaje se

palabras y el recuerdo que dejan no se ha quedado sólo en los moretones que entumescen los molidos miembros del escudero: la memoria ha pasado del *libro del cuerpo* al *cuerpo del libro*, por continuar con las estructuras quiásmicas que en este apartado venimos utilizando. Y Sancho se muestra encantado.

Un segundo aspecto curioso de esta conversación y que sirve para completar la simpática figura del escudero reside en la presencia de las continuas «prevaricaciones idiomáticas». Si es innegable que en el *Quijote*, pionera novela polifónica, cada personaje se caracteriza por su lenguaje, esto se advierte con claridad meridiana en el caso de Sancho, portavoz del castellano «de plaza pública». Esta característica no lo abandonará jamás y en los pocos momentos en que lo hace (como en el caso, ya comentado, de II, 5), hasta el propio traductor da cuenta de la anomalía y llega a considerar el pasaje apócrifo. Pues bien, lo curioso ahora es la ingeniosísima combinación de *prestigio literario* e incompetencia lingüística que reside en el hecho de que Sancho se autodefina como «presonaje». La palabra, en efecto, lo dice todo: Sancho es consciente de que forma parte de un libro pero, poco familiarizado con el mundo impreso, yerra a la hora de verbalizar esa consciencia. Y ahí reside su encanto y su peculiaridad, porque un aspecto no elimina al otro, como queda bien claro en la interrogación irónica con que ataja a Sansón Carrasco, «otro reprochador de voquiles». Sancho Panza parece, así, decir: «de acuerdo, no sabré hablar correctamente pero, les guste o no, yo también tengo una existencia literaria». Cuando se habla de la quijotización de Sancho, es evidente que hay que empezar por aquí. El escudero *crece* increíblemente a partir de este capítulo porque el hecho de haberse igualado a don Quijote en algo tan absolutamente magnificador como un libro engrandece en importantísima medida la imagen que tiene de sí mismo y que, igual que su señor, desea proyectar hacia los otros, que ya no son sólo sus contertulios, sino sus lectores.

Ícaro, el personaje *fugado* de la novela que le dio vida en *El rapto de Ícaro*, de Raymond Queneau, afirma, en medio de una conversación sobre literatura: «soy más leído que lector»⁴⁴². Lo mismo podría decirse de nuestro escudero: Sancho Panza también se sabe leído, pero, precisamente por no ser lector, para él esto es muchísimo más deslumbrante, más perturbador, más inesperado, más mágico. Don Quijote se nutría de libros, pero él sólo lo hacía de refranes, acervo oral de una cultura popular basada más en el sentido común que en el mito o la leyenda. Sancho ha pasado del ámbito rústico al registro oficial de las hazañas

encuentran en Ribaldo, del *Libro del Caballero Zifar*, en piezas dramáticas primitivas, sobre todo la *Representación de la famosa historia de Ruth*, de Sebastián de Horozco y, en fin, en novelas dialogadas compuestas a partir de *La Celestina* o *La Lozana andaluza*. A partir de estas obras, Cervantes elabora una «síntesis genial de ambas técnicas caracterizadoras [la del gracioso tonto y la del gracioso listo]» que constituyen la base del encanto de nuestro escudero. «Sobre la génesis literaria de Sancho Panza», *Anales cervantinos*, VII (1958), págs. 123-155. La cita corresponde a la pág. 127. Sus consideraciones sobre el personaje del escudero se encuentran recogidas también en su libro *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, págs. 20-89.

⁴⁴²Raymond Queneau, *El rapto de Ícaro* (1968), Buenos Aires, Losada, 1973, pág. 194.

memorables y por eso, a partir de ese momento, toda aventura le parecerá pequeña, toda idea de regresar a la normalidad de la aldea, inaceptable.

De ahí su arrogancia que, unida a la naturalidad que se opone a la constante afectación de don Quijote, le permitirá llamar a las cosas por su nombre y dirigir las críticas más duras al narrador. Recordemos, por ejemplo, lo que se atreve a decir de él cuando se trata la introducción del *Curioso impertinente*: «Yo apostaré que ha mezclado el hi de perro berzas con capachos», poco respetuosa apreciación que acentúa nuevamente su léxico popular, aunque en este caso (como en la mayoría) la metáfora utilizada sea mucho más efectiva que las contradictorias objeciones de don Quijote.

Otro momento en que se muestra la arrogancia de Sancho lo encontramos cuando, al ser interpelado para aclarar lo del robo del rucio, se toma la libertad de irse a su casa a almorzar y emplazar la conversación para más tarde, cosa que, desde el punto de vista del narrador, deviene en una interesante aplicación de la técnica del suspense, muy común en las novelas de caballerías, que trasladaban el desenlace de una aventura de un capítulo a otro, a los aspectos mismos de la redacción del texto, convertida en momentos así en el verdadero asunto de la novela, como vimos en el apartado anterior.

Llegamos, pues, al capítulo 4 y Sancho se dispone a satisfacer las preguntas. Detengámonos ahora, como hicimos con don Quijote, en la consciencia que tiene de su interés como personaje narrativo, manifestada cuando refiere, por ejemplo: «miré por el jumento y no le vi; acudieronme lágrimas a los ojos, y hice una lamentación, que si no la puso el autor de *nuestra* historia, puede hacer cuenta que no puso cosa buena». (II, 4, 588) [La cursiva es nuestra.]

Esta lamentación, como vimos en su momento, se incorporó en la segunda edición de Juan de la Cuesta, pero lo que nos interesa ahora es la valoración que hace el personaje de ella y el significativo uso del posesivo «nuestra» para aludir a una historia cuyo protagonismo comparte con don Quijote.

Una vez aclaradas las circunstancias del robo del rucio y lo que hizo Sancho con el dinero, llaman la atención estas palabras, que subrayan una independencia (incluso un desinterés) hacia un narrador al que no debe absolutamente nada y al que, antes al contrario, *aconseja* reproducir las cosas tal y como son, sin juicios ni suspicacias:

y nadie tiene por qué meterse en si truje o no truje, si gasté o no gasté; ... y cada uno meta la mano en su pecho, y no se ponga a juzgar lo blanco por negro y lo negro por blanco; que cada uno es como Dios le hizo, y aun peor muchas veces. (II, 4, 589)

A diferencia de don Quijote, que actúa siempre para ser escrito, representando minuto a minuto el personaje que ha creado para sí, Sancho Panza, sencillamente, *es como es*, de forma natural, con total despreocupación por el narrador que haya de registrar sus acciones. Podríamos decir que don Quijote *se ha hecho personaje* (suyo) *para ser personaje* (de un

narrador); Sancho, por el contrario, es sencillamente *persona* (con la habitual salvedad de aplicar este término a la literatura, pero todo sea por las magias parciales) y el hecho virtual de convertirse en personaje de alguien es tan sólo un valor añadido, agradable pero no perseguido hasta la afectación de la conducta. De ahí su complejidad, frente al hieratismo que en ocasiones manifiesta «el caballero de la lectura», actuando siempre a partir de unos patrones prefijados. Semejante afirmación de la propia personalidad (que se manifiesta también en esporádicas muestras de desinterés hacia una ínsula si ello implica renunciar a su forma de ser y en el hecho mismo de abandonarla casi inmediatamente después de haberla conseguido) lleva a Sansón Carrasco a pronunciar estas importantes palabras: «Yo tendré cuidado ... de acusar al autor de la historia que si otra vez la imprimiere, no se le olvide esto que el buen Sancho ha dicho; que será realzarla un buen coto más de lo que ella se está». (II, 4, 589)

Lo llamativo aquí es que, al más puro estilo Pirandello, observamos a los personajes conduciendo la historia y aconsejando a su propio narrador. Se trata de estas metalepsis que inquietaban a Borges en las que el personaje abandona el ámbito que le es propio haciendo tambalear con ello todas las nociones de lo real y lo ficticio. ¿Cómo podría Sansón Carrasco amonestar a su autor si el hecho mismo de pensar en la amonestación está siendo escrito por éste? ¿Y cómo puede Augusto Pérez visitar a Miguel de Unamuno para consultarle el desenlace de su vida-novela? ¿Y cómo podrá revelarse contra su autor un personaje como Samaniego en *Fragmentos de apocalipsis*, de Torrente Ballester? ¿Y cómo el personaje de *El rapto de Ícaro*, de Raymond Queneau, puede *escaparse* del libro hasta el punto que su autor debe contratar un detective para localizarlo? ¿Y cómo..., etc., etc.? Es evidente que en momentos como este vemos que es Cervantes el padre «oficial» de los personajes autónomos, por más que en obras anteriores como la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, o *La Lozana andaluza*, de Francisco Delicado, ya hayamos observado cierta independencia de los «entes de ficción», por utilizar la expresión unamuniana, con respecto a su narrador.

Prosigamos con la conversación que venimos comentando, a la que se une don Quijote y de la que podemos extraer importantes consideraciones. Lo más llamativo es que los personajes se preguntan por una Segunda Parte ¡dentro de la Segunda Parte que nosotros leemos! Es obvio que, una vez más, interviene aquí la posición privilegiada de narrador y lector. En estos momentos se produce otro caso de variable temporalidad en función de la perspectiva adoptada: para los personajes sigue tratándose de *ser escritos*, pero suponen que más tarde -primero han de *vivir* y luego *alguien* escribirá lo vivido-; sin embargo, autor y lector perciben esta conversación de distinta manera, sencillamente porque no separan aventura de escritura: para el receptor del texto *Quijote* todo son palabras, todo es literatura, incluso el hecho mismo de que los personajes que transitan el texto leído se sepan palabras, se sepan literatura. Y todo ello se escribe en un presente -el del autor (y ahora estamos hablando directamente de Cervantes, abandonando el juego de los narradores impostados,

que es también un juego de palabras) que escribe el hecho mismo de que sus personajes piensen en ser escritos y ser leídos.

Y por ventura -dijo don Quijote-, ¿promete el autor segunda parte?

-Sí promete -respondió Sansón-; pero dice que no ha hallado ni sabe quién la tiene, y así, estamos en duda si saldrá o no; y así por esto como porque algunos dicen «Nunca segundas partes fueron buenas», y otros «De las cosas de don Quijote bastan las escritas», se duda que no ha de haber segunda parte, aunque algunos que son más joviales que saturninos dicen «Vengan más quijotadas: embista don Quijote y hable Sancho Panza, y sea lo que fuere; que con eso nos contentamos».

-Y ¿a qué se atiende el autor?

-A que -respondió Sansón- en hallando que halle la historia que él va buscando con extraordinarias diligencias, la dará luego a la estampa, llevado más del interés que de darla se le sigue que de otra alabanza alguna.(II, 4, 590)

Una vez más estas palabras de los personajes insisten en la confusión de ámbitos a la que nos hemos venido refiriendo. Recordemos el estado de la cuestión: un «segundo autor» contrata a un morisco para que traduzca un texto de un historiador árabe, Cide Hamete, que a su vez se basa en otras fuentes documentales: los Archivos de la Mancha. De manera que el «autor» al que se refiere Sansón Carrasco puede ser tanto el «segundo» (que ha de buscar la «historia») como el primero, Cide Hamete (que a su vez la reconstruye en los Archivos). Muy bien..., pero ¿cómo puede saberlo Sansón Carrasco, si su ámbito es precisamente el de los Archivos, la *fente* en la que se basa Cide? ¿O será que en los Archivos mismos está escrito el hecho de que Cide Hamete recopile la historia de Sansón y los demás personajes? Pero, entonces, ¿quién *escribe* a Cide? ¿O será que Sansón Carrasco, lector de la Primera Parte, conoció la existencia del árabe y por eso se refiere a los Archivos, reconociendo así una múltiple existencia escrita para él y para sus amigos?

Dejaremos ya las interrogaciones, que conducen por enésima vez a la sonrisa omnipotente del demiurgo Miguel de Cervantes, primer frecuentador consciente de la magia de la metaficción. Y regresemos a Sancho, para contemplar con qué severidad juzga a su narrador ante el temor de que sea el afán de lucro quien mueve su pluma:

-¿Al dinero y al interés mira el autor? Maravilla será que acierte, porque no hará sino harbar, harbar, como sastrerías en vísperas de pascuas, y las obras que se hacen apriesa nunca se acaban con la perfección que requieren. Atienda ese señor moro, o lo que es, a mirar lo que hace; que yo y mi señor le daremos tanto ripio a la mano en materia de aventuras y de sucesos diferentes, que pueda componer no sólo segunda parte, sino ciento. Debe de pensar el buen hombre, sin duda, que nos dormimos aquí en las pajas; pues ténganos el pie al errar, y verá del que cosqueamos. Lo que yo sé decir es que si mi señor tomase mi consejo, ya habíamos de estar en esas campañas deshaciendo agravios y enderezando tuertos, como es uso y costumbre de los buenos andantes caballeros. (II, 4, 590)

Otra vez sorprende el desparpajo con el que Sancho dice al «señor moro» lo que debe o no debe hacer y con el que supone lo que piensa o deja de pensar. Estamos, desde luego, a años luz del respeto temeroso que mantiene Augusto Pérez frente a Unamuno e incluso de la dependencia que manifiestan los personajes de la pieza de Pirandello. Por otra parte, en el

párrafo final observamos el proceso de qui jotización completamente culminado, siendo el escudero quien llega a superar al caballero en el afán de lanzarse al mundo. Sancho ha sido contagiado ya de la «sed de tinta», que es, al tiempo, «sed de gloria»:

Yo, señor Sansón, no pienso granjear fama de valiente, sino del mejor y más leal escudero que jamás sirvió a caballero andante; y si mi señor don Quijote, obligado de mis muchos y buenos servicios, quisiere darme alguna ínsula de las muchas que su merced dice que se ha de topar por ahí, recibiré mucha merced en ello; y cuando no me la diere, nacido soy, y no ha de vivir el hombre en hoto de otro, sino de Dios. (II, 4, 591)

Pero se trata de una gloria ajustada a su propia naturaleza, a un «yo sé quien soy» más acorde con la realidad individual que en el caso de su señor. Por eso el libro de Cide Hamete es sencillamente correcto con él y el de Avellaneda tan injusto. Sancho no desea otra fama que aquella que lo refleje tal como es: ni temerario (jamás ha emprendido ni media aventura que pueda ponerlo en peligro, al menos por su voluntad), ni codicioso (por eso en este mismo párrafo lo vemos desear la ínsula, pero también saber prescindir de ella).⁴⁴³ Y así ha sido: por esta razón no tiene mayor problema con Cide Hamete y por eso se muestra tan victorioso ante la aparición de la Primera Parte, tan en su papel en el palacio ducal y tan dueño de su vida y de la de su propio señor hasta el punto de manejarla con ficciones como la del encantamiento de Dulcinea⁴⁴⁴.

Justo a punto de fraguarse la soberbia invención del mencionado encantamiento, camino del Toboso, se desarrolla una interesante conversación entre don Quijote y Sancho sobre la fama en la que destaca cómo Sancho desea obtenerla a todo precio:

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, y el ser enemigo mortal, como lo soy, de los judíos, debían los historiadores tener misericordia de mí y tratarme bien en sus escritos. Pero digan lo que quisieren; que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano; aunque por verme puesto en libros y andar por ese mundo de mano en mano, no se me da un higo que digan de mí todo lo que quisieren. (II, 8, 615)

Y para ilustrar esta idea, como ha aprendido de don Quijote, relata un cuento en el que habla de una mujer «satisfecha, por verse con fama, aunque infame».

⁴⁴³ Así lo expresa Eduardo Urbina: «Siempre en términos irónicos, se barrunta ya que, a pesar de su oscurecida ambición, estima más la compañía de don Quijote, como estandarte de su fama, que el llegar a ser gobernador. Es ahora, en otras palabras, "verdadero escudero", digno de su modelo», *El sin par Sancho Panza*, citado, pág. 143.

⁴⁴⁴ Demos de nuevo la palabra a Urbina, quien, a este respecto, analiza así la inversión que se establece entre caballero y escudero a partir de esta Dulcinea doblemente inventada: «Una vez que Dulcinea queda encantada y don Quijote privado de la unión, descubriendo Sancho en el proceso la importancia de su persona y del secreto que guarda, se hace necesario que su polaridad simple-discreto se desarrolle y aproxime como foco de interés a la polaridad loco-cuerdo de don Quijote. De su equivalencia depende la creación eficaz de la nueva pareja don Quijote-Sancho. Cervantes no sólo se apresta a justificar la posible inverosimilitud de un escudero discreto y hablador, sino que hace uso creativo de tal novedad en la elaboración de la historia»; *El sin par Sancho Panza*, pág. 163.

Sancho, en fin, ya no desea vivir en el anonimato, aunque, siempre práctico, analiza con su señor la forma más confortable de hacerse célebre, llegando a esta arbitraria conclusión:

Quiero decir ... que nos demos a ser santos, y alcanzaremos más brevemente la buena fama que pretendemos; y advierta, señor, que ayer o antes de ayer, que, según a poco se puede decir desta manera, canonizaron o beatificaron dos frailecitos descalzos, cuyas cadenas de hierro con que ceñían y atormentaban sus cuerpos se tiene a gran ventura ahora el besarlas y el tocarlas, y están en más veneración que está, según dije, la espada de Roldán en la armería del rey nuestro señor, que Dios guarde. Así que, señor mío, más vale ser humilde frailecito, de cualquier orden que sea, que valiente y andante caballero; más alcanzan con Dios dos docenas de disciplinas que dos mil lanzadas, ora las den a gigantes, ora a vestiglos o a endrigos. (II, 8, 618)

No hay, como vemos, ninguna diferencia entre don Quijote y Sancho en lo que respecta al modo de querer ser famosos, excepto que el primero es más *sincero* y el segundo más práctico. Pero ambos piensan con total frialdad cuál es la vía óptima para lograr su objetivo de inmortalizarse en un papel impreso. Pero el problema sigue siendo el mismo: no se es caballero -ni mucho menos santo, como advierte el, en esta ocasión, más cuerdo don Quijote- sólo con desear serlo. De manera que Sancho debe conformarse con ser escudero, pero tampoco le va tan mal, como demuestra la jactancia con la que llega al palacio de los duques. Observemos las importantísimas palabras que dirige a la duquesa en el momento de su autopresentación: «y aquel escudero suyo que anda, o debe de andar, en la tal historia, a quien llaman Sancho Panza, soy yo, si no es que me trocaron en la cuna; quiero decir, que me trocaron en la estampa» (II, 30, 784).

La importancia de esta identificación entre cuna y estampa no puede pasar inadvertida desde el punto de vista de la metaficción. Sancho no está hablando aquí de que algún escritor haya tergiversado su imagen, que es lo que, a primera vista, podría significar esa aprensión sobre un posible trueque (se acepta ya de forma casi unánime que Cervantes sólo tuvo noticia del texto de Avellaneda bien avanzada la Segunda Parte, concretamente a la altura del capítulo 59, donde aparece la primera mención al apócrifo); antes bien, en sus palabras, «estampa», entendida como «cuna», parece apuntar hacia la autoconsciencia por parte del personaje de su origen escrito, *de tinta*. El hecho de que semejante afirmación recaiga en boca de un escudero semianalfabeto es aún más llamativo y no hace sino insistir en la omnipresente ironía cervantina.

Una afirmación similar -aunque más compleja- encontramos en *El amigo Manso*, sin duda la novela más cervantina de Benito Pérez Galdós, que empieza así:

Yo no existo⁴⁴⁵ ... [...] Soy ... una condenación artística, diabólica hechura del pensamiento humano (*ximia Dei*), el cual, si coge entre sus dedos algo de estilo, se pone a imitar con él las obras que con la

445Lo mismo dice el capitán de «Los personajes de la fábula», de Stevenson: «... ni siquiera sé cómo nosotros dos, que no existimos, estamos aquí hablando y tratando de adivinar el futuro como si fuéramos reales»; *op. cit.*,

materia ha hecho Dios en el mundo físico; soy un ejemplar nuevo de estas falsificaciones del hombre que desde que el mundo es mundo andan por ahí vendidas en tabla por aquellos que yo llamo holgazanes, faltando a todo deber filial, y que el bondadoso vulgo denomina artistas, poetas o cosa así. Quimera soy, sueño de sueño y sombra de sombra, sospecha de una posibilidad; y recreándome en mi no ser ... , me pregunto si el no ser equivale a ser todos, y si mi falta de atributos personales equivale a la posesión de los atributos del ser.⁴⁴⁶

Aunque estas profundas reflexiones de Máximo Manso sobre el personaje literario como criatura de un Dios-artista que, al no existir *físicamente*, se convierte en paradigma, símbolo o mito del ser humano concebido en abstracto, están, por el momento, bastante alejadas de esta comparación que se le escapó, casi sin querer, al buen Sancho, parece evidente que en la frase mencionada Cervantes ha formulado, creemos que por primera vez, todo un reconocimiento del personaje autoconsciente, que admite provenir de una fábrica de libros, de una larva de tinta y papel. Es evidente, por otra parte, que el hecho de encontrarse con la duquesa lo hace jugar con la consciencia de saberse leído, y en más de una ocasión hemos hablado de los habitantes del palacio ducal como los principales lectores de la Primera Parte dentro de la Segunda, aunque en su caso se trate de un auténtico *misreading* que deviene en burla.

Lo interesante ahora es que, a partir de ese momento, se desarrolla un interesantísimo duelo entre Sancho y la duquesa no sólo en sus respectivas y encadenadas invenciones en torno a Dulcinea, sino en que ambos juegan con una carta a su favor: Sancho, la de ser él héroe literario; la duquesa, la de conocer el verdadero origen del encantamiento de Dulcinea tanto como las propias características (necio uno; loco el otro) de sus invitados. Veamos ahora el momento en que el escudero empieza a cansarse de la suspicacia de la aristócrata y esgrime ante ella su fama literaria:

No, sino ándense a cada triquete conmigo a dime y direte, «Sancho lo dijo, Sancho lo hizo, Sancho tornó y Sancho volvió», como si Sancho fuese algún quienquiera, y no fuese el mismo Sancho Panza, el que anda ya en libros por ese mundo adelante ..., así que no hay para qué nadie se tome conmigo, y pues que tengo buena fama, y, según oí decir a mi señor, que más vale el buen nombre que las buenas riquezas, encájeme ese gobierno, y verán maravillas; que quien ha sido buen escudero será buen gobernador. (II, 33, 814)

pág. 15. Esta idea es fundamental, y volveremos a encontrarla en *Fragmentos de apocalipsis*, de Gonzalo Torrente Ballester, sin olvidar, claro está, las tribulaciones de Augusto Pérez ante su falta de consistencia ontológica.

⁴⁴⁶Benito Pérez Galdós, *El amigo Manso*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, págs. 7-8. La principal relación de esta novela de Galdós con Cervantes, desde el punto de vista de la metaficción, se encuentra en la autopresentación del personaje con que se inicia. A partir de ella, el argumento se desarrolla según el patrón realista habitual y la similitud con el *Quijote* se traslada a la caracterización de Manso como inusual caballero andante, con alusiones explícitas al modelo cervantino, tanto en su platónica relación con la institutriz Irene como en el hecho de estar constantemente «desfaciendo los entuertos» de su hermano. Para un análisis de esta novela, resulta muy interesante el capítulo II del manual de Ana María Dotras *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar, 1994, págs. 67-92.

Hablábamos antes de rivalidad entre Sancho y la duquesa porque justamente después de estas jactanciosas palabras del escudero se le ocurre a ella planear una «burla a don Quijote que fuese famosa» (II, 33, 815), quizás porque ella misma ha sido contagiada de ese afán de notoriedad literaria y piensa que, de la misma manera que sucedió con la Primera Parte, algún narrador podría registrar por escrito lo sucedido en su palacio.

Pero, como en el caso de don Quijote, no habría de sentirse satisfecha con el reflejo suyo que proyecta el texto de Cide Hamete, quizás al ser muy consciente de que «el espejo no sólo nos repite: el espejo nos juzga», como sentencia esta greguería de Ramón Gómez de la Serna⁴⁴⁷. En efecto, como mencionamos anteriormente, el desconsuelo de la aristócrata ante el juicio de su espejo literario constituye el motivo de las tribulaciones que Robin Chapman imagina para ella en su novela *El diario de la duquesa* y de la redención a la que la somete Azorín, convirtiéndola en una bienhechora en diversos relatos que, pese a su tono moralizante, nos interesarán en su momento como prolongaciones de este episodio cervantino.

Nos encontramos, en todo caso, en la Segunda Parte, donde la omnipotencia de la literatura se desarrolla con más fuerza, y de ello son conscientes en todo momento los personajes, que, ahora más que nunca, actúan alternativamente como lectores, creadores y potenciales protagonistas de ficciones diversas.

En unas interesantes palabras dedicadas al episodio de los duques, Óscar Pereira se refiere a una inversión de papeles: «en la venta, tanto don Quijote como Sancho han sido espectadores del retablo de Maese Pedro, en el palacio de los duques serán títeres»⁴⁴⁸, porque, efectivamente, podríamos hablar no de un palacio, sino de un teatro ducal, en el que los aristócratas, usurpando las funciones del autor, planean, inventan y recrean distintas aventuras que han de protagonizar sus huéspedes.⁴⁴⁹ Pero no es menos cierto que una de estas aventuras -la de Clavileño- permite a Sancho dar muestras de un comportamiento artístico similar al de don Quijote.

Recordemos que, ya antes de subirse, aunque de muy mala gana, al caballo, Sancho empieza a mostrar una preocupación onomástica que lo asemeja a su señor:

⁴⁴⁷Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*, ed. de Rodolfo Cardona, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 249.

⁴⁴⁸Óscar Pereira, «Teatrum Mundi: Cervantes y Calderón», citado, página 195.

⁴⁴⁹Esto se aprecia muy claramente en la película, ya mencionada, de Kozintsev, donde, una vez finalizada la escena del fingido sepelio de Altisidora y pronunciado el correspondiente lamento por parte de don Quijote, la muchacha abandona su túmulo de flores y todos los asistentes empiezan a aplaudir, entre crueles carcajadas, al sorprendido caballero, que se ve obligado a abandonar el palacio después de reconocer que ha sido un títere de sus huéspedes. Es evidente que en esta versión soviética se cargan las tintas sobre el comportamiento despiadado de la aristocracia (el episodio ducal tiene un lugar de excepción, frente a otras aventuras que ni aparecen) por razones políticas, pero resulta indudable el acierto con el que se culmina la escena que mencionamos, resultanto uno de los momentos más impresionantes de la película. Observamos, pues, una de las lecturas posibles del texto cervantino, pero en este caso, como en muchos otros, parcialidad no significa traición al original, sino sencillamente acentuar una perspectiva con respecto a otras. (Algo que, sin ir más lejos, estamos haciendo nosotros mismos, poniendo el acento en la metaficción y descuidando otros aspectos, también cruciales, que ahora mismo no nos interesan.)

-Yo apostaré ... que pues no le han dado ninguno desos famosos nombres de caballos tan conocidos, que tampoco le habrán dado el de mi amo Rocinante, que en ser propio excede a todos los que se han nombrado.

-Así es -respondió la barbada condesa-; pero todavía le cuadra mucho, porque se llama Clavileño el Alígero, cuyo nombre le conviene con el ser de leño, y con la clavija que trae en la frente, y con la ligereza con que camina; y así, en cuanto al nombre, bien puede competir con el famoso Rocinante.

-No me descontenta el nombre -replicó Sancho. [II, 40, 852]

No debemos perder de vista, además, que fue él quien otorgó a don Quijote uno de sus más sonoros apelativos: «el Caballero de la Triste Figura»⁴⁵⁰, acertadísimo porque «insiste en el entronque cuaresmal del protagonista», como apunta Agustín Redondo⁴⁵¹. El mismo estudioso, tan pendiente de la dimensión carnavalesca del *Quijote*, que se observa mejor que nunca en este episodio, señala que «Sancho invierte las relaciones entre burlador y burlado e impone su punto de vista, mofándose con mucho descaro de los aristócratas, que tienen que aguantar».⁴⁵²

Oigamos, si no, un fragmento de lo que el escudero *vio* en su viaje por los aires:

Yo, señora, sentí que íbamos, según mi señor me dijo, volando por la región del fuego, y quise descubrirme un poco los ojos, pero mi amo, a quien pedí licencia para descubrirme, no la consintió; mas yo, que tengo no sé qué briznas de curioso y de desear saber lo que se me estorba y impide, bonitamente y sin que nadie lo viese, por junto a las narices aparté tanto cuanto el pañizuelo que me tapaba los ojos, y por allí miré hacia la tierra, y parecióme que toda ella no era mayor que un grano de mostaza, y los hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellanas; ... y si esto no se me cree, tampoco creará vuestra merced cómo, descubriéndome por junto a las cejas, me vi tan junto al cielo que no había de mí a él palmo y medio, y por lo que puedo jurar, señora mía, que es muy grande además. Y sucedió que íbamos por parte donde están las siete cabrillas; y en Dios y en mi ánima que, como yo en mi niñez fui en mi tierra cabrerizo, que así como las vi, ¡me dio una gana de entretenerme con ellas un rato...! Y si no le cumpliera me parece que reventara. Vengo, pues, y tomo, y ¿qué hago? Sin decir nada a nadie, ni a mi señor tampoco, bonita y pasitamente me apeé de Clavileño, y me entretuve con las cabrillas, que son como unos alhelíes y como unas flores, casi tres cuartos de hora, y Clavileño no se movió de un lugar, ni pasó adelante. (II, 41, 863-864)

Nadie cree a Sancho hasta que se le pregunta a don Quijote (que, por una vez, no ha *visto* nada, con lo que se refuerza el protagonismo del escudero) y éste emite su conocida e inquietante sentencia:

450 Debemos tener en cuenta, sin embargo, que, en una *magia parcial* más, el propio don Quijote *reconoce* que tan sonoro nombre ha tenido que ser *dictado* por el sabio historiador: «el sabio a cuyo cargo debe de estar el escribir la historia de mis hazañas le habrá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo, como lo tomaban todos los caballeros pasados [...]. Y así, digo que el sabio ya dicho te habrá puesto en la lengua y en el pensamiento agora que me llamasen *el Caballero de la Triste Figura*, como pienso llamarme de hoy en adelante» (I, 19, 190).

451 Art. cit., pág. 159.

452 Art. cit., págs. 163-164.

Como todas estas cosas y estos tales sucesos van fuera del orden natural, no es mucho que Sancho diga lo que dice. De mí sé decir que ni me descubrí por alto ni por bajo, ni vi el cielo, ni la tierra, ni la mar, ni las arenas. Bien es verdad que sentí que pasaba por la región del aire, y aun que tocaba a la del fuego, pero que pasásemos de allí no lo puedo creer, pues estando la región del fuego entre el cielo de la luna y la última región del aire, no podíamos llegar al cielo donde están las siete cabrillas que Sancho dice, sin abrasarnos; y pues no nos asuramos, *o Sancho miente, o Sancho sueña*. [La cursiva es nuestra.] (II, 41, 864)

La inversión de la que nos habla Redondo no se establece sólo entre Sancho y los duques, sino también entre éste y don Quijote. En relación inversamente proporcional a la que encontramos en la aventura del barco encantado (donde es Sancho quien razona que no han podido sobrepasar la línea equinocial, frente al empecinamiento de don Quijote), es aquí el caballero quien aplica el sentido común y Sancho el que viaja por el terreno de lo fantástico. Y decimos «fantástico» porque el propio don Quijote parece apuntar hacia esa dirección cuando opone el sueño a la mentira. Lo fantástico no es más ni menos falso: sencillamente pertenece a un ámbito diferente al de la experiencia y no pueden aplicársele, como a ésta, las nociones de lo empíricamente verdadero. Ésta parece ser la lección de don Quijote, que nos vuelve a remitir al importante episodio de Montesinos cuando es él mismo quien susurra a su escudero: «-Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más.» (II, 41, 865)

¿Cabe concluir de aquí, como tan dramáticamente hace Avalor-Arce, que nos encontramos ante un pacto entre impostores⁴⁵³? Parece que no. Lo interesante aquí es que se está equiparando creación artística con visión onírica, procedimiento cuya viabilidad a nadie se le ocurriría poner hoy en duda (y menos después del surrealismo) y que Cervantes, embrionariamente, como tantas otras veces, había esbozado ya en las famosas palabras pronunciadas por Peralta al final de *El coloquio de los perros*⁴⁵⁴.

No se trata, creemos, de un cínico intercambio del tipo «tu mentira por la mía»; antes al contrario, parece que la identificación entre los personajes ha llegado a su punto culminante. Por más que don Quijote experimente un paulatino regreso a la cordura durante la Segunda Parte, no podemos negar que en la respuesta que acabamos de ver no ha dejado de apelar a su sempiterno comodín -los encantadores- en el que todo cabe. Don Quijote posee una idea amplia, ensanchable, de lo que es la «realidad» y no olvidemos que una de sus frases más características es «todo puede ser»⁴⁵⁵. De manera que él ni cree ni deja de creer en

453Estas son las palabras de Avalor-Arce: «El caballero quiere ajustar la verdad a un innoble cambalache. Y él había hecho profesión de imponerla con la punta de su lanza, de ser necesario. Don Quijote en una época conoció la verdad más alta de todas, fuera de las de la religión, y así lo proclamó al mundo: "Yo sé quién soy" (I, V). Pero en la cuesta abajo vital que presenciemos en la segunda parte, don Quijote cree aceptable reducir la verdad al vergonzoso nivel de objeto de trueque. ¡Tristísima situación!»; *Don Quijote como forma de vida*, citado, pág. 203.

454Véase lo dicho sobre el género fantástico y las apreciaciones de Todorov en «La novela crítica», página 51, nota 100. Y recordemos que Peralta, despreocupado sobre la verdad de lo narrado, se limitó a disfrutar del «artificio» del coloquio perruno.

455Esto es lo que dice, por ejemplo, en el momento en que Sancho lo engaña con respecto al requesón que ha

Sancho, como tampoco sabe cómo pronunciarse respecto a su propia visión en Montesinos, sobre la que interroga tanto al mono de Maese Pedro como a la Cabeza Encantada de Barcelona⁴⁵⁶.

¿Y qué decir de Sancho? ¿Ha inventado conscientemente toda la aventura, como hizo con Dulcinea? ¿Se está riendo de todos? O, sencillamente, ¿está sugestionado? Tengamos en cuenta, antes de valorar la aventura, que los personajes que la han creado y le rodean no cesan de decir:

-¡Ya, ya vais por esos aires, rompiéndolos con más velocidad que una saeta!
 -¡Ya comenzáis a suspender y admirar a cuantos desde la tierra os están mirando!
 -¡Tente, valeroso Sancho, que te bamboleas! ¡Mira, no cayas, que será peor tu caída que la del atrevido mozo que quiso regir el carro del Sol, su padre! (II, 41, 860)

Como sucede en *El retablo de las maravillas*, es la voz de los actores (los duques y sus acólitos lo son) la que provoca la sugestión artística: al igual que Sancho, los crédulos componentes del público de Chirino y Chanfalla, son espectadores (¿o víctimas? ¿o actores?) de un edificio verbal en cuya existencia no pueden sino creer:

Atención, señores, que comienzo.- ¡Oh tú, quien quiera que fuiste, que fabricaste este Retablo con tan maravilloso artificio, que alcanzó renombre *de las Maravillas*: por la virtud que en él se encierra, te conjuro, apremio y mando que luego incontinenti muestres a estos señores algunas de tus maravillosas maravillas, para que se regocijen y tomen placer, sin escándalo alguno! Ea, que ya veo que has otorgado mi petición, pues por aquella parte asoma la figura del valentísimo Sansón, abrazado por las columnas del templo, para derriballe por suelo y tomar venganza de sus enemigos. ¡Tente, valeroso caballero, tente, por la gracia de Dios Padre; no hagas tal desaguisado, porque no cojas debajo y hagas tortilla tanta y tan noble gente como aquí se ha juntado⁴⁵⁷

Así que, de la misma manera que los rústicos pueblerinos acaban *viendo* (aunque sus razones son bien diferentes, como se sabe⁴⁵⁸) lo que *necesitan ver* hasta el punto de *creer* que *realmente* lo han visto, Sancho se encuentra tan sugestionado en el palacio ducal, donde lo que antes sólo *parecía* ahora *es* (que los caballeros andantes son recibidos en castillos y que a sus escuderos se les premia con ínsulas), que el relato referido al descender del caballo difícilmente puede ser calificado como «mentira». A no ser que se esté hablando de literatura pues, desde el principio, el *Quijote* no parece sino decirnos que la literatura no es más que un conjunto de mentiras bien escritas que satisfacen a quienes las leen u oyen si no caen en la tentación de tomarlas como verdades. O algo parecido.

En todo caso, lo que conviene destacar ahora es que Sancho -cínicamente o no- ha llegado a la cima del comportamiento artístico (y no es ocioso tener presente el contraste que

colocado en su *yelmo* (II, 17, 677).

⁴⁵⁶Y, en este punto de incertidumbre, vuelven a ser relevantes las apreciaciones de Todorov. El hecho de que, aunque nosotros no lo hagamos, el personaje dude, sitúa de lleno estas visiones en el ámbito de lo fantástico.

⁴⁵⁷Miguel de Cervantes, «El retablo de las maravillas», en *Entremeses*, edición de Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 1987, pág. 176.

⁴⁵⁸«Basta que todos ven lo que yo no veo; pero al fin habré de decir que lo veo, por la negra honrilla», afirma el gobernador, pág. 177.

se establece entre el descenso de don Quijote a la cueva y el ascenso de Sancho a las más altas esferas, que fácilmente puede extrapolarse a un regreso a la realidad por parte del primero y un despegue de ésta por parte del segundo). Igual -o más- que su señor. Se trate de impostores, se trate de soñadores o se trate de personajes con vocación de tales, lo único cierto aquí es que, después de Clavileño, don Quijote y Sancho se han convertido, para decirlo con Bécquer, en «huéspedes de las nieblas».

Por esta razón aceptará Sancho con tanta facilidad la idea de convertirse en el pastor Pancino cuando los vientos aconsejan regresar a la aldea, porque, como su señor, lo que desea es vivir para siempre según unos patrones literarios, sea cual sea su modelo (y éste, por cierto, parece convenir mucho más a la placidez de un campesino que no desea pasar a la posteridad por temerario).

Y por esta razón es su voz desconsolada la que más se oye en el momento en que el caballero claudica. Sancho no quiere nada con Alonso Quijano, porque éste simboliza la aldea, la rutina, la *realidad*. Sancho ya pertenece a la literatura, y a estas alturas de la novela, como campesino, es irrecuperable:

-¿Ahora, señor don Quijote, que tenemos nueva que está desencantada la señora Dulcinea, sale vuesa merced con eso? Y ¿agora que estamos tan a pique de ser pastores, para pasar cantando la vida, como unos príncipes, quiere vuesa merced hacerse ermitaño? Calle, por su vida, vuelva en sí, y déjese de cuentos. (II, 74, 1094)

¿Qué significa ahora para Sancho que don Quijote «vuelva en sí» y «se deje de cuentos»? ¿No era eso lo que le decía cuando peleaba contra molinos y rebaños? Los términos han cambiado radicalmente y el escudero, afincado ya en el Mundo del Libro, no puede aceptarlo. Alonso Quijano abandona a don Quijote, lo que equivale a decir que el personaje ha vuelto a ser persona. Y no sólo esto, porque, al abandonar el personaje, abandona, al mismo tiempo, la vida. Pero, ¿qué ocurre con Sancho? ¿Qué va a pasar con él, una vez que el narrador se ha despedido hasta de su pluma? Tendremos que confiar en los continuadores, entre ellos Azorín, para que el escudero siga ejerciendo su vocación de personaje porque, al *abandonar* a Sancho Panza, lo que hace Cervantes es precisamente abrir las puertas a los narradores posteriores, como sugieren las conclusiones de un trabajo de R. S. Willis en el que, ya en fecha bien temprana, nos habla de la modernidad del escudero:

Even if Cervantes had lived longer ... I doubt whether he could have written a Part III to his great novel: the *History of Sancho Panza*. Nevertheless, he left us a precious legacy: the challenge and the compulsion to write this Part III. In a sense, Cervantes bequeathed to every modern novelist his central theme and preoccupation: the plight of the plain man, the man of human dimensions, who is a stranger for himself, an exile in his own land, an alien to his own times, trying to forge an authentic existence within this impossible circumstances. [...] He left us the design for the modern novel.⁴⁵⁹

459 Raymond S. Willis, «Sancho Panza: prototype for the modern novel», *Hispanic Review*, XXXVII (1969), págs. 207-227. La cita corresponde a la última página.

[Aunque Cervantes hubiese vivido más tiempo, dudo que hubiese escrito una Tercera Parte de su gran novela: la *Historia de Sancho Panza*. Sin embargo, nos dejó un precioso legado: el reto y la obligación de escribir esta Tercera Parte. En cierto sentido, Cervantes legó a todo novelista moderno su principal tema y preocupación: la situación del hombre medio, el hombre de dimensiones humanas, que es un extraño para sí mismo, un exiliado en su propia tierra, un extraño en su propio tiempo, intentando forjar una existencia auténtica dentro de estas circunstancias imposibles. Nos dejó el diseño para la novela moderna.]

Antes de finalizar este apartado, queremos recordar, aunque sea fugazmente, que también el *Persiles* incluye sendas *historias* -una en forma de lienzo, otra en forma de libro- que contienen la peripecia vital de los protagonistas, de manera que Cervantes sigue, en su última novela, prolongando el juego de las relaciones especulares, bien que de manera diferente.

En efecto, la inclusión del lienzo propone una interesantísima interrelación de historia, retrato y poesía que aparece explicada en estos términos:

La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto, que cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la pesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros; y la poesía, tal vez se realza cantando cosas humildes. (Libro Tercero, cap. XIV, pág. 371)

Nada sorprende, entonces, que el protagonista encargue un cuadro que eternice sus hazañas:

Desde allí se fueron a casa de un famoso pintor, donde ordenó Periandro que, en un lienzo grande, le pintase todos los más principales casos de su historia. [...] Este lienzo se hacía de una recopilación que les escusaba de contar su historia por menudo, porque Antonio el mozo declaraba las pinturas y los sucesos cuando le apretaban a que los dijese. (Tercer Libro, capítulo primero, págs. 282-282)

Sólo el género -escrito o pintado- diferencia, como vemos, la intención de Periandro de la de don Quijote y Sancho: todos comparten, en efecto, el deseo de ser recordados e, incluso, la elección de la manera en que han de serlo, como ha demostrado Aurora Egido⁴⁶⁰.

Por otra parte, como sucede en el *Quijote* con el texto de Avellaneda, también en el *Persiles* existe un lienzo mentiroso que, en oposición al *verdadero* que cuenta las *verdaderas* historias de Periandro y Auristela, retrata las fingidas peripecias de un falso cautivo (Libro Tercero, cap. X, págs. 343-344).

La segunda estructura especular se desarrolla en forma de libro: la *Historia peregrina sacada de diversos autores* (Cuarto Libro, capítulos I y II, págs. 417-419), donde las aventuras de nuestros héroes aparecen condensadas en diversos aforismos en los que se contienen, además, las enseñanzas morales de su andadura ejemplar: «el aforismo constituye, desde luego -concluye Aurora Egido- la reducción de los trabajos de los protagonistas a

⁴⁶⁰Véase su trabajo «La memoria y el arte narrativo del *Persiles*, incluido en *Cervantes y las puertas del sueño*, citado, especialmente págs. 297-303.

esquemas mnemotécnicos que resumen éticamente y con sentenciosidad el valor de su peregrinar y de sus hazañas».461

Aunque, como hemos visto, ni en Cervantes al componer el *Quijote*, ni en sus personajes, al gozar de la conciencia de *saberse escritos*, existe -al menos en apariencia- propósito moralizador de ningún tipo, no deja de resultar llamativo contemplar cómo su magna novela se asemeja a la póstuma, pues, como vemos, también sus últimas criaturas imaginarias acaban por regocijarse ante el hecho mismo de constituir motivos para la creación de una obra artística.

Es indudable, sin embargo, que este regocijo -y, en sentido inverso, el enojo- es mayor en don Quijote y Sancho. Véamoslos ahora defendiendo a su «primer autor» en detrimento del impostor de Tordesillas.

Reivindicación de Cide Hamete

Ya nos hemos ocupado del *affaire Avellaneda* desde diferentes perspectivas. Cuando, en el apartado primero, analizamos el ejercicio de autocrítica, resultó inevitable hablar del tratamiento al que se somete al falso *Quijote* en la Segunda Parte, a fin de ensalzar la propia obra en detrimento de la apócrifa. Allí mencionamos el juicio emitido precisamente en boca de Álvaro Tarfe, personaje «robado» cuya crítica a su novela de origen resultaba, de este modo, más demoledora aún. También vimos el libro de Avellaneda abrasándose en el infierno entre miles de volúmenes malditos y observamos la reacción de distintos personajes ante *dos Quijotes* y *dos Sanchos*. En el apartado segundo, al ocuparnos del binomio historia / novela, retomamos el tema para aplicarlo a la variable naturaleza del concepto «verdad» en nuestra obra: el texto de Avellaneda sirvió entonces para demostrar que el citado concepto podía sólo aplicarse al de Cervantes, tanto desde el punto de vista de los personajes (cuya autenticidad invalidaba a los apócrifos) como desde el punto de vista estético, siendo *nuestro Quijote* el único que poseía indiscutible *verdad poética*.

Volvamos ahora sobre las escenas que mencionamos ya en el primer apartado y detengámonos en sus consecuencias para los personajes, teniendo en cuenta todos los aspectos que hemos venido viendo hasta ahora.

Regresemos al capítulo 59 de la Segunda Parte, momento en el que el caballero recibe la desagradable sorpresa de saberse *doblemente escrito* y *doblemente leído*. No es extraño que, llegado este momento, Carlos Fuentes afirme que «los signos de la singular identidad de don Quijote se multiplican»462 y que es eso precisamente lo que consigue enloquecerlo: «doble víctima de la lectura, don Quijote pierde dos veces el juicio: primero, cuando lee;

461 Art. cit., pág. 299.

462 Op. cit., pág. 78.

después, cuando es leído. Pues ahora, en vez de comprobar la existencia de los héroes antiguos, deberá comprobar su propia existencia».463

Esto trae consigo una relación con el texto *original* enormemente beneficiosa para Cide Hamete Benengeli, que asume el papel de *auctoritas* y consigue librarse por fin de la anterior suspicacia de sus propios personajes, quienes lo aclaman ahora como su único autor:

Créanme vuestas mercedes -dijo Sancho- que el Sancho y el don Quijote desa historia deben de ser otros que los que andan en aquella que compuso Cide Hamete Benengeli, que somos nosotros: mi amo, valiente, discreto y enamorado; y yo, simple y gracioso, y no comedor ni borracho. (II, 59, 998-999)

Esta aclaración de Sancho introduce el tema de los dobles, que aparecen en escena a través de una nueva relación especular: nuestros héroes -repetimos- se ven reproducidos en, al menos, dos espejos: el *objetivo* de Cide Hamete (le guste o no a don Quijote, que hubiese preferido uno sublimador) y el *deformante* de Avellaneda, y, en ese laberinto de reflejos contradictorios, los personajes, cuya autonomía va en aumento, pugnan por salvaguardar su identidad.

Ante el texto de Avellaneda se repite, entonces y desde una óptica bien distinta, la misma escena que leímos en II, 3 (los personajes ante un libro que habla de ellos), con la peculiaridad de que al interrogatorio se añaden ahora la decepción y el desmentido y, lo que es más importante, nuestros personajes tienen en sus manos el libro, que pueden hojear y vapulear a su antojo, cosa que no sucedió con el de Cide Hamete Benengeli, del que sólo tenían noticias indirectas a través de las palabras de Sansón Carrasco.

Reproduciremos algunos momentos de este diálogo:

-En esto poco que he visto he hallado tres cosas en este autor dignas de reprehensión. La primera, es algunas palabras que he leído en el prólogo; la otra que el lenguaje es aragonés ... y la tercera, que más le confirma por ignorante, es que yerra y se desvía de la verdad en lo más principal de la historia; porque aquí dice que la mujer de Sancho Panza mi escudero se llama Mari Gutiérrez, y no llama tal, sino Teresa Panza; y quien en esta parte tan principal yerra, bien se podrá temer que yerra en todo lo demás de la historia.

A esto dijo Sancho:

-¡Donosa cosa de historiador! ¡Por cierto, bien debe de estar en el cuento de nuestros sucesos, pues llama a Teresa Panza, mi mujer, Mari Gutiérrez! Torne a tomar el libro, señor, y mire si ando yo por ahí y si me ha mudado el nombre. (II, 59, 996-997)

De estas afirmaciones pueden extraerse consideraciones importantes. Empecemos por las tres «cosas dignas de reprehensión» que encuentra don Quijote: en la primera, haciéndose eco de los insultos dirigidos a Cervantes en el prólogo de Avellaneda, las «magias parciales» llegan a su punto más culminante, porque ahora vemos al personaje defendiendo no ya a Cide Hamete Benengeli (siendo uno y otro, a fin de cuentas, invenciones no resulta tan extraño) sino al mismísimo autor empírico, subrayando así una identificación entre ambos ya

463 *Ibidem*, pág. 79.

definitiva; la segunda, relativa a los aragonesismos del texto, ha servido a Riquer para sostener la autoría de Gerónimo de Passamonte⁴⁶⁴, con la peculiaridad de que una de las pistas utilizadas está puesta precisamente en boca del personaje-crítico y, por último, la tercera -el hecho de que el nombre de Teresa Panza resulte un aspecto «tan principal»- vuelve a intensificar la ironía de nuestra novela, como vimos también en la relevancia que cobró en su momento un aspecto aparentemente tan insignificante como el robo del rucio. En ambos ejemplos se sigue tratando, en todo caso, de la «verdad» de la *historia*: no es que Teresa Panza o el rucio sean imprescindibles, sino que son elementos que, al ser tergiversados o suprimidos, repercuten en la valoración del texto.

En último término, es destacable la ansiosa interrogación que realiza Sancho, tan temeroso como don Quijote, o quizás más, porque es él, precisamente, quien peor parado sale en el apócrifo:

Pues a fe -dijo el caballero- que no os trata este autor moderno con la limpieza que en vuestra persona se muestra; pín-taos comedor, y simple, y no nada gracioso, y muy otro del Sancho que en la primera parte de la historia de vuestro amo se describe. (II, 59, 997)

Una vez conocidos, en fin, los personajes *originales*, el mismo caballero reclama la autoridad de Cide Hamete:

-... y si fuera posible, se había de mandar que ninguno fuese osado a tratar de las cosas del gran don Quijote, si no fuese Cide Hamete su primer autor, bien así como mandó Alejandro que ninguno fuese osado a retratarle sino Apeles.⁴⁶⁵

Lo mismo sucede en Barcelona:

Bien sea venido a nuestra ciudad el espejo, el farol, la estrella y el norte de toda la caballería andante, donde más largamente se contiene. Bien sea venido, digo, el valeroso don Quijote de la Mancha: no el falso, no el ficticio, no el apócrifo que en falsas historias estos días nos han mostrado, sino el verdadero, el legal y el fiel que nos describió Cide Hamete Benengeli, flor de los historiadores. No respondió don Quijote palabra, ni los caballeros esperaron a que la respondiese, sino, volviéndose y revolviéndose con los demás que los seguían, comenzaron a hacer un revuelto caracol al derredor de don Quijote; el cual, volviéndose a Sancho, dijo:
-Éstos bien nos han conocido: yo apostaré que han leído nuestra historia y aun la del aragonés recién impresa. (II, 61, 1015)

Amenazados por el apócrifo pero protegidos, en el fondo, por la autoridad del «primer autor», don Quijote y Sancho se afirman así como *seres reales*. Tal vez a Augusto Pérez,

⁴⁶⁴Véase el capítulo «El *Quijote* apócrifo escrito por un aragonés y Gerónimo de Passamonte», en *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, citado, págs. 97-105.

⁴⁶⁵Curiosamente, la respuesta de don Quijote nos lo muestra como personaje absolutamente autónomo y abierto a cualquier narrador bienintencionado: «Retrátame el que quisiere [...], pero no me maltrate; que muchas veces suele caerse la paciencia cuando la cargan de injurias». (999) Sin embargo, los restantes personajes-lectores no desean arriesgarse a la intromisión de otra pluma y el triunfo del arábigo se hace incontestable.

personaje de *Niebla*, se le hubiese simplificado su relación *agridulce* con Miguel de Unamuno si hubiese podido oponerlo a un impostor. Pero no es esa la única diferencia entre ambos pasajes, como veremos en su momento.

Tengamos en cuenta ahora (y de nuevo remitimos a reflexiones anteriores) que Cide Hamete es considerado como *historiador*: sólo los lectores *de cubiertas afuera* (nosotros) percibimos el *Quijote* como una novela: sus personajes y lectores *de cubiertas adentro* lo consideran una *historia* y es justamente la existencia del apócrifo lo que permite a Cervantes continuar con este irónico artificio⁴⁶⁶.

Retomemos ahora a don Álvaro Tarfe, fugazmente mencionado en el primer apartado, y veamos cómo ese personaje sustraído del texto de Avellaneda es quien realiza la confirmación definitiva de la *autenticidad* de nuestros héroes, a expensas de su texto de origen e incluso de sí mismo.

El encuentro con el caballero granadino constituye el episodio más audaz de todo el *Quijote*: se trata, como veremos, del único momento en el que Cervantes *descuida* la verosimilitud de la obra pero gracias al cual la libertad creadora y el juego intertextual llegan a su apoteosis.

Cervantes *trasplanta* a su obra un personaje de Avellaneda que, en su origen, no tiene «fuerza narrativa alguna»⁴⁶⁷ para acabar convirtiéndolo en partícipe de los problemas existenciales de nuestros héroes y en motivo de interesantísimas recreaciones por parte de autores modernos que ven en él un modelo indiscutible de intertextualidad.⁴⁶⁸

En la obra de Avellaneda, Alvaro Tarfe no se diferencia demasiado de los personajes que se burlan de don Quijote ya en el propio texto cervantino, aunque su función principal es la de ser guía, contrapunto, aval o freno de las acciones del caballero cuando resultan demasiado peligrosas o ridículas. No hay, en todo caso, complejidad alguna en las acciones de este inconsistente *Mercurio* que transporta a un grotesco fanteoche mientras le resulta objeto de diversión y al que recluye sin titubeos cuando empieza a resultar incómodo. «Tras lo cual -como nos dice el propio Avellaneda- dio la vuelta felizmente a su patria y casa»⁴⁶⁹.

No tan felizmente llegó a su casa, pues he aquí que Álvaro Tarfe aterriza sin saber cómo en las páginas de otro libro y se encuentra conversando con otro Quijote y otro Sancho

⁴⁶⁶Tanto es así, que en una ocasión, un alumno nuestro nos sugirió la posibilidad de que hubiese sido *el propio Cervantes* el autor del apócrifo, idea tan poco probable como atractiva...

⁴⁶⁷Stephen Gilman, *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*, México, El Colegio de México, 1951, pág. 132.

⁴⁶⁸Nosotros mismos nos hemos ocupado de esta cuestión en nuestro trabajo «Destinos de Álvaro Tarfe en la narrativa española reciente», *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles, 1995, págs. 799-808, de manera que no vamos a repetir aquí lo escrito en otra parte y resumiremos sólo las ideas esenciales.

⁴⁶⁹Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, México, Porrúa, 1986, pág. 272.

parecidos a los suyos y, sin embargo, bien distintos. El episodio, que tiene lugar en el capítulo LXXII de la Segunda Parte, es bien conocido. Es ahora cuando, en palabras de Riley, Alvaro Tarfe se convierte, junto al propio Cide Hamete Benengeli, en «la única figura verdaderamente increíble del libro»⁴⁷⁰: se trata, en efecto, de uno de los más inusitados «robos de personajes» de toda la literatura y, sin duda, el más eficaz y definitivo embate de Cervantes a la obra del impostor.

Álvaro Tarfe se encuentra con otro caballero y con otro escudero, pero -o quizás, por eso mismo- también él es otro⁴⁷¹: ya es capaz de percibir, como Diego Miranda, don Juan o don Jerónimo, una cuerda locura o una demencia lúcida en ambos personajes y quizás por esta razón él mismo se atreve a cometer un acto tan absurdo como el de extenderles ese «certificado de autenticidad personal» con cuya invención Cervantes combina, una vez más, elementos históricos con elementos literarios. Para mayor comodidad, reproduciremos de nuevo la conversación entre don Álvaro y don Quijote que ahora analizamos con nueva luz:

... yo soy don Quijote de la Mancha, el mismo que dice la fama, y no ese desventurado que ha querido usurpar mi nombre y honrarse con mis pensamientos. A vuestra merced suplico, por lo que debe a ser caballero, sea servido de hacer una declaración ante el alcalde deste lugar, de que vuestra merced no me ha visto en todos los días de su vida hasta agora, y de que yo no soy el don Quijote impreso en la segunda parte, ni este Sancho Panza mi escudero es aquel que vuestra merced conoció.

-Eso haré yo de muy buena gana -respondió don Álvaro-, puesto que cause admiración ver dos don Quijotes y dos Sanchos al mismo tiempo, tan conformes en los nombres como diferentes en las acciones; y vuelvo a decir y me afirmo que no he visto lo que he visto ni ha pasado por mí lo que ha pasado. (II, 72, 1085)

No contento con ello, Cervantes inicia en este episodio el desconcierto del personaje y deja abierto el punto de partida de sendos relatos contemporáneos que retoman al personaje allí donde el *maestro* lo abandona. Estos relatos son «Fragmento de unas memorias inéditas de don Álvaro Tarfe», de Carlos Rojas, y «Una menudencia quijotextual», de Miguel Ángel Lama, recogidos ambos en *La Cervantiada*⁴⁷². En efecto, cuando Álvaro Tarfe rotundamente rubrica, como acabamos de ver: «vuelvo a decir y me afirmo que no he visto lo que he visto

470E. C. Riley, *Introducción al «Quijote»*, pág. 200. También en *Teoría de la novela en Cervantes*, el mismo estudioso calificaba este «robo» como una «complicación, por no decir una confusión, que hubiera sido mejor evitar», en la medida en que atenta contra la verosimilitud defendida en toda la obra. Véanse especialmente las págs. 333 y sigs. Esta «confusión» que reprueba Riley siguiendo criterios aristotélicos es la que ha causado, precisamente, la fascinación moderna por este episodio y ha dado lugar a los relatos que enseguida mencionaremos.

471En este sentido, resulta iluminador el artículo de M^a Soledad Carrasco Urgoiti «Don Alvaro Tarfe: el personaje morisco de Avellaneda y su variante cervantina», *Revista de Filología Española*, LXXIII (1993), págs. 275-293, donde compara el tratamiento burlesco al que lo somete Avellaneda con la «parca pero totalmente positiva caracterización» del mismo personaje por parte de Cervantes. La cita corresponde a la página 293.

472Páginas 31-40 y 159-165 respectivamente.

ni ha pasado por mí lo que ha pasado» y, más adelante, cuando el narrador nos dice que «se dio a entender que debía de estar encantado, pues tocaba con la mano dos tan contrarios don Quijotes» (1086), está afirmando, sí, la auténtica existencia de los indiscutibles Quijote y Sancho, pero al precio de negar la suya propia hasta convertirla, en palabras de Sancho, en «burlería y cosa de sueño» (1084). Tengamos en cuenta, una vez más, que Cervantes no se ha conformado con que el personaje afirme simplemente haber tratado con dos impostores -lo que igualmente satisfaría a Quijote y Sancho y lograría dejar intacta la consistencia personal del propio Tarfe-, sino que arroja todas sus vivencias a territorios quiméricos, convirtiendo, así, de forma definitiva, a la obra de Avellaneda -a fin de cuentas, su cuna- en un gran fraude⁴⁷³. En todo caso, en la obra de Cervantes, Álvaro Tarfe se ha convertido también en un personaje autónomo que se sabe impreso en una obra que ya han leído sus interlocutores y gracias a la cual lo re-conocen: en este sentido, se hermana con Quijote y Sancho, protagonistas, dentro de un libro, de otro cuya existencia no ignoran. El inmaduro personaje de la continuación apócrifa ha pasado, así, a formar parte de las *magias parciales* de esta Segunda Parte, aunque su situación es mucho más grave que la de sus nuevos amigos porque, como hemos visto, el afirmar la consistencia de éstos supone acabar con la suya propia.

Don Álvaro Tarfe sí que vaga, por continuar con la eficaz expresión de don Quijote, «como cuerpo fantástico por las tinieblas del abismo»: nació en una obra que él mismo reconoce como falsa y, por si fuera poco, Cervantes lo deja abandonado en esa especie de limbo de la no-existencia y convertido en un Augusto Pérez expósito que no puede, por tanto, pedir cuentas a ningún autor. ¿Existe una forma mejor de eliminar a Avellaneda que desacreditándolo en boca de uno de sus personajes y convirtiendo a éste en un fantasma de incierta genealogía?

Avellaneda ha sido vencido, pero ¿qué pasa con Álvaro Tarfe? Carlos Rojas lo «resucita», primero en su novela *El jardín de Atocha*⁴⁷⁴ y posteriormente en el relato mencionado.

⁴⁷³En su artículo «Don Alvaro Tarfe, ¿ente fantasmal o hecho ficticio?», *Anales Cervantinos*, XXVIII (1990) págs. 73-85, Elizabeth Wilhelmsen opina que la introducción de don Álvaro Tarfe en el texto cervantino no plantea ni un problema de verosimilitud ni un conflicto existencial, basándose en el hecho de que, dentro de la novela, don Alvaro Tarfe, así como los impostores a los que conoció, poseen un *status* histórico. Este criterio es, desde luego, legítimo, pero teniendo en cuenta que se adopta desde la perspectiva de los personajes y situándose dentro del marco ya en sí ficticio del relato. Si, por el contrario, el punto de vista que se adopta es el de Cervantes, creador ultrajado por la apropiación de sus criaturas y que quiere, por tanto, aniquilar la existencia de la falsa continuación, la consistencia de don Alvaro Tarfe, así como la de los impostores, queda efectivamente puesta en tela de juicio. Véase también el sugestivo artículo de Giovanna Calabrò «Cervantes, Avellaneda y don Quijote», *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI (1987-1988), págs. 87-100.

⁴⁷⁴Carlos Rojas, *El jardín de Atocha*, Barcelona, Debate, 1990. La reflexión en torno a Álvaro Tarfe se desarrolla en la página 155. Es esta una novela interesantísima, en la que don Quijote y Sancho espolean a

En la novela simplemente se puntualiza su ambigua situación doblemente intertextual y en el relato don Álvaro acaba reencarnándose nada más y nada menos que en Pierre Menard, el personaje de Borges que simboliza como nadie el don de la re-escritura: uno y otro tienen en común el afán de realizarse, de *autentificarse* precisamente a través de la repetición de las palabras de Cervantes.

Por su parte, Miguel Ángel Lama, en «Una menudencia quijotextual» nos muestra a un Álvaro Tarfe recluido en el Hospital del Nuncio y doblemente enloquecido por la lectura de sus *dos* textos de origen: su situación es inversamente proporcional a la de don Quijote: escrito por Avellaneda y reescrito por Cervantes, don Álvaro Tarfe pasa a formar parte también del juego de los dobles, con la diferencia de que a él *nadie lo reconoce como ser auténtico* y queda condenado, así, a vagar eternamente en *libro de nadie*. Vemos, así, cómo estos dos continuadores del texto cervantino no hacen más que ponerse a su servicio, tomando al Tarfe no de Avellaneda, sino de Cervantes, para una nueva glorificación de éste.

Esta «reivindicación de Cide Hamete» que es, a un tiempo, reivindicación del mismo Cervantes, realizada por distintos personajes de libros diferentes -incluso antagónicos, por más que compartan argumento y título- sirve muy bien para demostrarnos una vez más que es la Literatura misma quien nos está hablando, a través ahora de distintas criaturas ficticias capaces de compartir la autonomía respecto al texto de origen y la consciencia continua de su naturaleza *escrita*. Personajes que defienden, pero también juzgan a su autor; que reconocen la imprenta como cuna pero también, como Tarfe, son capaces de negarla o, como don Quijote y Sancho, de sentirse *reales*; autores, como Cervantes, padres pero también padrastros; narradores, como Cide Hamete, inventores pero también inventados o, en fin, reescritores, como Avellaneda, también reescritos..., todo ello queda inaugurado en una novela cuya modernidad y madurez difícilmente podrían ser rebatidas.

Habíamos hablado ya antes de Pierre Menard, personaje con el que Borges da origen a una enfermedad incurable: la de la reescritura, resultante de una adicción, de la que es difícil rehabilitarse, a la tradición literaria. Si la tentativa del francés era imposible porque pretendía escribir el *Quijote* reproduciendo exactamente las palabras y el tono del original pero sin dejar de ser Pierre Menard, esto es, lector del *Quijote* pero también de múltiples lecturas del *Quijote*, no lo es el síndrome que con su ambicioso proyecto inaugura. Porque todos los autores que vamos a ver ahora -y demasiado bien sabemos que son apenas unos pocos de todos los que podrían citarse- no hacen, en síntesis, otra cosa que seguir las enseñanzas del

Cervantes para que prosiga sus hazañas y publique una Segunda parte que desmienta a Avellaneda quien, por cierto, es un sastre pagado nada más y nada menos que por Lope y Góngora.

lector, después del propio hidalgo, más empedernido del mundo.

«Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un *Quijote* contemporáneo, calumnian su clara memoria»⁴⁷⁵, se nos advierte. Y esta advertencia resulta fundamental antes de iniciar la andadura por los escritores que vamos a ver a continuación. No vamos a encontrar, como irónicamente se nos dice, por ejemplo, a don Quijote en Wall Street, ni siquiera a un caballero y a un escudero «resucitados» en continuaciones como las que estudia López Navia en su mencionado libro.

Ni rastro, entonces, del *Quijote* que anhela Menard, idéntico al de Cervantes al tiempo que inevitablemente distinto. Tampoco de la continuación que desprecia. Pero sí, por paradójico que parezca, leeremos *otros Quijotes* que, aun sin incluir siquiera los nombres de nuestros héroes, reescriben en cada página la novela de Cervantes.

Hechas estas aclaraciones, creemos estar ya en condiciones de seguir los pasos que estos discípulos de Menard, cada uno a su manera, transitan por la siempre generosa senda de la metaficción y de ver cómo en cada una de las novelas que estudiaremos se está completando el mismo texto: el *Quijote*.

Un Único Libro; diversos escribas.

SEGUNDA PARTE:

CERVANTES

Y LA NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

⁴⁷⁵«Pierre Menard, autor del *Quijote*», *Ficciones*, citado, pág. 34.

I. HACIA CERVANTES

LECTURA DE LECTURAS

Hasta ahora hemos hablado de distintos tipos de lecturas efectuadas a muy diferentes niveles: de una parte, hemos visto a Cervantes leyendo la literatura de su tiempo y convirtiendo esa lectura en un nuevo texto, respetuoso o paródico, y también lo hemos visto leyendo su propio texto, ya publicado o en curso. En este mismo nivel extratextual, hemos visto a otros autores-lectores leyendo el texto de Cervantes, el principal de los cuales fue Avellaneda. Más aún, en un nivel intratextual, nos hemos encontrado con distintos narradores leyendo el texto sobre don Quijote al tiempo que nos lo transmiten; incluso hemos contemplado a sus mismos protagonistas *leyéndose* o a los personajes que los rodean

conociéndolos *en letra y hueso*. Hemos hablado de Borges y de su criatura Pierre Menard y hemos defendido la lectura activa que deviene en escritura, aunque ello implique, en cierto modo, *exculpar* incluso a Avellaneda.

Si los autores leen los textos, e, incluso, los textos leen a los textos y se leen a sí mismos, ¿por qué no creer que el texto lee también a sus lectores? En un trabajo titulado «Cómo se lee hoy el *Quijote*», Carroll B. Johnson nos habla precisamente de cómo el libro no es sólo reflejo de sí mismo: también lo es de quienes se acercan a él, dentro y fuera de sus cubiertas. Aunque no podemos menos que estar prevenidos contra los excesos desconstruccionistas a los que, a nuestro juicio, ha llegado cierto sector de la crítica norteamericana -de momento, no hay quien nos convenza, por ejemplo, de la necesidad de psicoanalizar a don Quijote o del feminismo de Cervantes-, sí es cierto que el trabajo de Johnson se cierra con una idea que, tomada con cautela, puede servirnos muy bien para lo que veremos en adelante: «Lacan afirmaba que mientras yo leo el libro, el libro me está leyendo a mí, en el sentido de sacar a la superficie y hacer hablar mi propio inconsciente, lo que quiero y lo que temo, y sobre todo lo que no sabía que quería y temía».476

Esta afirmación resulta crucial para el caso de Miguel de Unamuno, que se lee a sí mismo en el texto del *Quijote*, aunque de forma absolutamente consciente. Pero no lo es menos -sólo que no tan rotundamente- en el caso de otros autores a los que nos vamos a referir ahora mismo.

No podemos extendernos ahora en el conjunto de lecturas del *Quijote* que se producen en el período que abarca desde su inmediata publicación hasta el punto del que nosotros partiremos -esto es, desde 1615 hasta 1898, más o menos477-, porque nuestro interés no se centra en *todas* las interpretaciones del texto, ni tampoco en recorrer analíticamente la totalidad de las insidias o tributos de su posteridad. Tan sólo nos interesa la *apropiación* respetuosa y moderna que de él han hecho algunos autores contemporáneos elegidos por nosotros partiendo de diferentes criterios.

476Carroll B. Johnson, «Cómo se lee hoy el *Quijote*», en AAVV, *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pág. 347.

477Sobre estos temas, véanse, por ejemplo, de Isaías Lerner: «Contribución al estudio de la recepción del *Quijote*», *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid, Anthropos, 1990, págs. 23-42; sobre el siglo XVIII, de Francisco Aguilar Piñal «Cervantes en el siglo XVIII», *Anales Cervantinos*, nº 21 (1983), págs. 153-163, y, en la misma revista (nº 24 [1986], págs. 103-121), de Óscar Barrero Pérez, «Los imitadores y continuadores del *Quijote* en la novela española del siglo XVIII». Sobre el siglo XIX, tenemos el trabajo de Ana L. Baquero Escudero «Cervantes y la novela histórica romántica», *Anales Cervantinos*, nº 24 (1986) y, de la misma autora, el manual *Cervantes y cuatro autores del siglo XIX (Alarcón, Pereda, Valera y «Clarín»)*, Universidad de Murcia, 1989.

Pero sucede que para estudiar esta apropiación que tiene lugar ya en el siglo veinte no podemos pasar por alto el interesantísimo proceso de reactivación (en los dos sentidos: positivo y negativo) al que se somete tanto al *Quijote* como a su autor durante los años que rodean a dos *eventos* que, no se sabe muy bien por qué, acabaron confundiendo: el desastre político de 1898 y el centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote* en 1905. Y en medio de homenajes, adhesiones y rechazos, Américo Castro escruta *El pensamiento de Cervantes* (1925) y Ortega y Gasset elabora su personal ideario filosófico a partir de las *Meditaciones del Quijote* (1914). De sobra está aclarar, una vez más, que no podemos abordar todos estos aspectos más que tangencialmente y siempre encaminándolos hacia el propósito de esta investigación.

Así, pues, nos limitaremos a recordar que pocos momentos han sido tan decisivos para la valoración del *Quijote* como el que tiene lugar alrededor de 1898 -y evitaremos todo el debate crítico en torno a la polémica generación supuestamente nacida en esa fecha- : no solamente porque la figura del caballero llega a convertirse en símbolo nacional, sino también porque, como todos sabemos, es entonces cuando empiezan a proliferar los estudios dedicados a Cervantes y las consideraciones sobre la consciencia o inconsciencia, madurez y modernidad de su quehacer como novelista.

No vamos a detallar ahora las conocidas posturas de los autores mencionados, cumplidamente estudiadas por Anthony Close en su ya clásico estudio⁴⁷⁸ y por otros autores en diferentes panoramas de conjunto⁴⁷⁹: recordaremos simplemente los aspectos que en el próximo capítulo serán sometidos a la crítica de Goytisolo y que en gran medida han contribuido a una cierta deformación o mistificación del universo cervantino que, aunque cada vez en menor grado, sigue persistiendo en nuestros días.

La piedra angular del conflicto generado a principios de siglo reside, como todos sabemos, en la oposición, actualmente inconcebible, entre cervantistas y quijotistas: los primeros, con Américo Castro y Ortega a la cabeza, ven en el autor del *Quijote* el modelo de

⁴⁷⁸*The Romantic Approach to Don Quijote*, Cambridge University Press, 1978.

⁴⁷⁹Aparte del libro, discutible ya desde su propio título, de Paul Descouzis *Cervantes y la Generación del 98. La cuarta salida de don Quijote*, Madrid, Ediciones Iberoamericanas, 1970, sirvan como ejemplos los siguientes artículos: Ángel del Río, «Quijotismo y cervantismo. El devenir de un símbolo», *Revista de Estudios Hispánicos*, nº 3, tomo II (julio-septiembre de 1928), págs. 241-267; Alberto Porqueras Mayo, «El *Quijote* en un rectángulo del pensamiento moderno español. (Notas sobre las actitudes de Unamuno, Ortega, Madariaga y Maeztu)», *Revista Hispánica Moderna*, año III, nº 1 (1962), págs. 26-35; Manuel Cifo González, «El tema de Cervantes en Ortega y Gasset (Meditaciones contrastadas con las de Américo Castro, Salvador de Madariaga y Azorín)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 403-405 (enero-marzo 1984), págs. 308-316, y Cecilio Alonso, «De mitos y parodias quijotescas en torno al novecientos», *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI (1987-88), págs. 35-45.

creador crítico, moderno y autoconsciente, emblema perfecto para la imagen de la nueva identidad cultural que desean construir para España; los segundos, capitaneados por Unamuno, consideran al idealista y derrotado hidalgo un ejemplo que todos los españoles deben utilizar como correctivo espiritual, una criatura cuya grandeza se sobrepone a la de su propio inventor, a quien se sigue atribuyendo la noción de «ingenio lego» difundida precisamente por esos años.

En un trabajo significativamente titulado «Quijotismo y cervantismo. El devenir de un símbolo», Ángel del Río se hace eco justamente de esta oposición aparentemente irresoluble:

De dos modos reaccionan los escritores de hoy, y en general todo lector consciente hacia el *Quijote*; ... uno sentimental, afectivo, psicológico; otro, intelectual, histórico. A los que están en el plano psicológico o sentimental les interesa el caso Quijote, Alonso Quijano como carácter vivo, auténtico y autónomo, tan real como cualquier individuo de carne y hueso. Para ellos Cervantes es mero cronista. De ahí su Quijotismo.

[...]

La crítica colocada en el plano intelectual se orienta hacia los problemas literarios o filosóficos que el libro y, por tanto el autor, plantea. De ahí, Cervantismo o crítica cervantesca.⁴⁸⁰

A medio camino, Azorín simultanea su interés hacia el escritor y el personaje, ampliando además su punto de mira hacia las figuras secundarias de la obra. Junto a ellos, Madariaga con sus consideraciones, algunas de ellas decisivas y ya mencionadas, sobre la psicología de los personajes, y Ramiro de Maeztu⁴⁸¹ con su interpretación política de la gesta del hidalgo. Tan tendenciosos y oportunistas unos como otros, no parecen tan preocupados por el *Quijote* texto o por Cervantes autor como por la imagen -el *problema*- de España o del hombre que, según ellos, cada uno proyecta⁴⁸². Las famosas provocaciones de Unamuno, que esgrime, incluso agresivamente, su desinterés por las verdaderas intenciones de Cervantes en favor de la apropiación de don Quijote para una cruzada personal contra la muerte y el olvido; la utilización por parte de Ortega de unos capítulos y no otros para la construcción de

⁴⁸⁰Ángel del Río, «Quijotismo y cervantismo. El devenir de un símbolo», *Revista de estudios hispánicos*, I (1928), págs. 241-267. La cita corresponde a las páginas 249-250.

⁴⁸¹Nos referimos a su libro *Don Quijote, don Juan y La Celestina*, escrito en 1926. La edición que hemos consultado es la de Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952 (colección Austral), donde, por ejemplo, leemos que «un estudio del *Quijote* y de Cervantes y su tiempo muestra que no son arbitrarias las enseñanzas que saca el pueblo del libro nacional» (pág. 67). Conociendo la trayectoria de Maeztu, huelgan los comentarios sobre el planteamiento del que parte y las conclusiones a las que llega.

⁴⁸²Sobre este particular se ha ocupado Christopher Britt Arredondo en «El Quijotismo de Ganivet a Ortega. La modernidad española y el nacionalismo imperial», *Quimera*, nº 153 (abril 1995), págs. 47-51. En este trabajo se relacionan las actitudes de Unamuno, Ganivet, Maeztu y el propio Ortega, entre otros, con la de autores como Menéndez Pelayo hasta concluir que todos coinciden, al fin y al cabo, con un proyecto de modernidad para España que acaba rozando el protofascismo.

su ideario filosófico particular y, en fin, la conversión de *La ruta de don Quijote* que realiza Azorín como pretexto para definir ciertos rasgos de lo que él considera la inmortal esencia castellana no son sino ejemplos, suficientemente conocidos, de un trasvase del texto a la idea preconcebida que no hace sino mostrar los excesos y peligros a los que puede conducir la noción de *opera aperta* sobre la que ya hemos hablado algo.

Quizás por esto mismo, estos autores -exceptuando, claro está, a Castro- comparten el rechazo hacia el acercamiento erudito a la obra cervantina -verdaderamente exacerbado por esos años- y proponen una crítica personal, conscientemente parcial, pero, al mismo tiempo, *simpática*, cómplice, afectiva: Unamuno reivindicando la lectura «viva», palpitante, del texto; Ortega definiendo sus *Meditaciones del Quijote* como «ensayos de amor intelectual» y Azorín manifestando su adhesión al autor en un título tan significativo como *Con Cervantes* y su rechazo irónico a la perspectiva erudita en el no menos llamativo *Con permiso de los cervantistas*. Todos ellos se jactan de ser lectores ingenuos, incluso indocumentados⁴⁸³, pero exhiben su lectura con la rotundidad y la convicción de quien cree haber llegado a la esencia perdurable del texto.

En un trabajo dedicado a los «Protocolos de la lectura» y escrito al abrigo de Derrida, Robert Scholes nos habla de dos maneras fundamentales de acercarse a un texto:

Centripetal reading conceives of a text in terms of an original intention located at the center of that text. Reading done under this rubric will try to reduce the text to this pure core of unmixed intentionality. Centrifugal reading, on the other hand, sees the life of a text as occurring along its circumference, which is constantly expanding, encompassing new possibilities of meaning.⁴⁸⁴

[La lectura centrípeta concibe un texto en términos de una intención original localizada en el centro de ese texto. La lectura realizada bajo esa rúbrica intentará reducir el texto a un estricto núcleo de pura intencionalidad. La lectura centrífuga, por otro lado, ve la vida de un texto como ocurriendo a lo largo de su circunferencia, que se expande constantemente, acompañando nuevas posibilidades de significado.]

Pues bien, el problema de estos autores (principalmente Unamuno) es que su lectura, de puro centrífuga, ha devenido centrípeta, esto es, que ha ampliado tanto el circuito de significado que ha llegado, en ocasiones, a apartarlo del texto original y a concentrarlo en un solo aspecto: el que interesa al lector.

No se nos oculta -ni mucho menos hoy- que una lectura *inocente* del *Quijote* es sencillamente imposible (como lo hubiera sido asimismo la escritura de Pierre Menard), pero

⁴⁸³Véanse los ejemplos que aduce a este respecto Porqueras Mayo en el artículo citado, pág. 33.

⁴⁸⁴Robert Scholes, «Reading: an Intertextual Activity», en *Protocols of reading*, Yale University Press, 1989, pág. 8.

sí es cierto que en momentos como el que ahora tratamos esta tergiversación hermenéutica ha llegado a extremos que ni siquiera en la más audaz y postmoderna crítica norteamericana han vuelto a repetirse.

De nuevo Robert Scholes nos recuerda que:

Interpretation is a problem because human beings live in time. The person who reads a text is never the person who wrote it -even if they are the «same» person. [...] Reading is also -and always- an attempt to grasp meanings that are not ours, meanings that are interesting precisely because they come from outside us. In reading we find ourselves, to be sure, but only through the language of the Other, whose existence we must respect ... because, as human beings, we have a dimension that is irreducibly social. [La interpretación es un problema porque los seres humanos viven en el tiempo. La persona que lee un texto no es nunca la persona que lo escribió -ni siquiera si son la «misma» persona. Leer es también -y siempre- un intento de apresar significados que no son nuestros, significados que son interesantes precisamente porque vienen de fuera de nosotros. En la lectura nos encontramos a nosotros mismos, seguro, pero sólo a través del lenguaje del Otro, cuya existencia debemos respetar porque, como seres humanos ... tenemos una dimensión que es irreductiblemente social.]⁴⁸⁵

En esta interesante reflexión que puntualiza la que anteriormente aludíamos de Johnson se nos habla de una insoslayable distancia que separa el momento de redacción del texto del de su recepción. Incluso, como podemos aplicar al propio Cervantes, en el caso del mismo autor: en efecto, no podemos decir que sea la «misma» persona la que escribió y alabó la *Novela del Curioso impertinente* que la que hubo de enjuiciarla diez años después.

Esa misma distancia aumenta cuando el lector es otra (sin comillas) persona, de un tiempo muy distinto y con un horizonte de expectativas que puede haber variado enormemente. Por eso nos habla Scholes de un necesario respeto a las palabras de ese Otro (el autor) que es, ante todo, el Uno. No queremos, sin embargo, realizar una defensa de la voz del autor como la única válida, lo que supondría arrojar piedras contra nuestro propio tejado, pero sí hacer unas puntualizaciones a la hora de valorar ciertos ejercicios de *misreading* que vamos a ver inmediatamente.

Cuando en «Del culto a los libros» Borges aclara que «el maestro elige al discípulo, pero el libro no elige a sus lectores, que pueden ser malvados o estúpidos»⁴⁸⁶ nos está hablando exactamente de lo que venimos viendo. Ni Unamuno ni Azorín pueden ser, naturalmente, tildados de «malvados o estúpidos», pero sí, en muchos casos, de parciales, cuando no de interesados o miopes. Pero nadie podría negar -a pesar de Goytisolo- que les debemos el que nos hayan *devuelto*, a fin de cuentas, la imagen de un Cervantes contemporáneo. Sin Unamuno y Azorín (y, a su lado o en contra suya, Castro y Ortega)

⁴⁸⁵«Interpretation: the Question of Protocols», en *Protocols of Reading*, citado, pág. 50.

⁴⁸⁶Citado, pág. 306.

difícilmente existirían Goytisolo, Torrente Ballester o incluso Julián Ríos. Por eso vamos a hablar de ellos.

MIGUEL DE UNAMUNO

Este donquijotesco,
 don Miguel de Unamuno, fuerte vasco,
 lleva el arnés grotesco
 y el irrisorio casco
 del buen manchego. Don Miguel camina,
 jinete de quimérica montura,
 metiendo espuela de oro a su locura,
 sin miedo de la lengua que malsina.
 [...]
 Tiene el aliento de una estirpe fuerte
 que soñó más allá de sus hogares,
 y que el oro buscó tras de los mares.
 Él señala la gloria tras la muerte.
 Quiere ser fundador, y dice: Creo;
 Dios y adelante el ánima española...
 Y es tan bueno y mejor que fue Loyola:
 sabe a Jesús y escupe al fariseo.
 Antonio Machado, «A don Miguel de Unamuno. Por su libro *Vida de don Quijote y Sancho*». (*Campos de Castilla*, 1907-1917)

Si nunca es sencillo reducir a sencillos esquemas conceptuales el pensamiento de un escritor, mucho menos lo es en el caso de uno tan complejo como Miguel de Unamuno, *agonista* antes que escritor y protagonista absoluto de todos sus textos, incluso los que hablan de otros autores. Si Unamuno nos habla, entonces, de Unamuno en todos y cada uno de sus escritos, es lógico que éstos experimenten la misma evolución que él mismo en su desarrollo personal. Esto se produce con mayor intensidad en los textos dedicados a Cervantes, autor del que realiza una lectura tan interiorizada que llega al extremo de apropiarse de su personaje y convertirlo en símbolo de su particular fantasmagoría existencial.

Para entender lo que veremos a continuación, acudiremos a dos textos que nos revelan su peculiar modo de leer.

El primero tiene un título que habla por sí solo: «¡Adentro!» y contiene el siguiente consejo:

Forcejea para meter en ella [en tu alma] al universo entero, que es la mejor manera de derramarte en él. Considera que no hay dentro de Dios más que tú y el mundo y que si formas parte de éste porque te mantiene, forma también él parte de ti porque en ti lo conoces. En vez de decir pues ¡adelante!, o ¡arriba!, di ¡adentro! Reconcéntrate para irradiar; deja llenarte para que rebases luego, conservando el

manantial. Recógete en ti mismo para mejor darte a los demás todo entero e indiviso. [...] Tienes que hacerte universo, buscándolo dentro de ti. ¡Adentro!⁴⁸⁷

El segundo, «El hombre de libro», parte de unas reflexiones que muy bien pueden aplicarse, como hemos visto, al propio don Quijote:

¡El libro! Libro *-liber-*, en su acepción primitiva, es la membrana que se forma en el árbol entre la corteza y el leño; la albura es lo que separa y une -todo lo que separa, une, en conjunción disyuntiva- la parte exterior, las entrañas, y la parte interior, las entrañas. Y así el libro. Porque el libro nos comunica el yo exterior, el social, con el yo interior, el individual. Y todo aquello en que y con que nos comunicamos con el resto del espíritu nos es libro

y finaliza con esta simpática conclusión: «muchos son los requiebros que ha inventado el hombre; "¡Mi sol!", "¡Mi flor!", "¡Mi estrella!", "¡Mi vida!", "¡Mi cielo!"... No recordamos haber oído ni leído: "¡Mi libro!". Y sería, sin embargo, de un profundo sentido y de un más profundo afecto». ⁴⁸⁸

Veamos ahora cómo Unamuno, más que nadie, hace del de Cervantes *su* libro. Para ello, partiremos de tres perspectivas: una primera, en la que aplica la gesta del hidalgo a la crisis nacional; una segunda en la que corrige las conclusiones de la primera y *corrige* incluso a Cervantes, reescribiendo su novela y convirtiéndola en *vida* y, en fin, una tercera en la que Unamuno se comporta *cervantinamente* a la hora de abordar su propio quehacer creativo. Estas tres perspectivas no hacen sino trazar una ruta que va de Alonso Quijano a don Quijote y culmina en Cervantes.

Unamuno, lector del «Quijote». Primeros ensayos

Anteriormente, habíamos esbozado el rechazo al acercamiento erudito a la obra de Cervantes, rechazo que en Unamuno se convierte en bandera, tal y como se desprende de la proclama que leímos en «¡Adentro!». Así se explica que en «La traza cervantesca», después de exclamar «¡Pobre Cervantes!», proponga leer «a los eternos autores y sus eternas obras con espíritu que busque vida»⁴⁸⁹ y que presuma de buscar en el libro «lo que yo veo y lo que

⁴⁸⁷Miguel de Unamuno, *Paisajes y Ensayos* (1900), en *Obras Completas*, ed. Manuel García Blanco, Madrid, Escelicer, 1967, vol. I, págs. 952-953.

⁴⁸⁸«El hombre de libro» (1922), *Paisajes y Ensayos*, pág. 1457.

⁴⁸⁹«La traza cervantesca» (1916), en *Quijotismo y Cervantismo*, 1895-1932, *Obras Completas*, pág. 1225. En adelante, todas las referencias a los artículos dedicados a Cervantes, salvo indicación en contrario,

me sugiere» (pág. 1226). En este mismo artículo hace referencia, además, a su conocida interpretación del *Quijote* (y, en general, de toda obra -incluso las suyas-) como patrimonio colectivo: «ni mis obras, aunque las haya yo escrito, son mías sólo, ni el *Quijote* era sólo de Cervantes» (1227).

Su rechazo a los cervantistas, que comparte con Azorín, lo lleva a criticar a quienes hacen «botones con las conchas de las obras literarias de Cervantes»⁴⁹⁰ o a aclarar rotundamente que Fielding era «cervantino, que no cervantista»⁴⁹¹. Años después, en un artículo que lleva el elocuente título de «San Quijote de la Mancha» (1923), se lamenta de «... los cervantistas que se meten con él a cada paso y le dejan al pobre!...» (1243) y, en fin, en otro titulado «En un lugar de la Mancha», refiriéndose tanto a Cervantes como a don Quijote, opone nuevamente la visión legendaria a la erudita considerando a «ambos tan míticos, tan históricos, tan existentes» (1252). Con este punto de partida, resulta previsible que sus palabras dedicadas al *Quijote* nos hablen más de sí mismo que de la novela o de su autor.

Esto se aprecia más claramente en sus primeros escritos, en los que la figura reivindicada no es el caballero loco, sino el hidalgo cuerdo, tal y como se desprende de su conocido «¡Muera don Quijote!», que en su momento fue todo un manifiesto y del que tardaría bien poco en retractarse. El texto, redactado precisamente en 1898, concluye así: «España, la caballeresca España histórica, tiene como Don Quijote que renacer en el eterno hidalgo Alonso el Bueno» (1195). Ese mismo año, en «Más sobre don Quijote» aconseja aplicar «el cuento de don Quijote [...] a nuestro pueblo» (1200), trasladando el anhelado proyecto de convertirse en el pastor Quijotiz a una necesaria reforma agraria.

La utilización del personaje cervantino con fines patrióticos no puede ser más descarada y la correspondencia establecida es la siguiente: don Quijote parte a los caminos con el fin de conquistar el mundo y, derrotado, regresa a su aldea con el anhelo de una vida sosegada y pastoril; España ha emprendido la también soberbia tarea de intentar dominar las Indias e, igualmente vencida, debe regresar a sí misma y al cultivo de sus propias tierras⁴⁹².

corresponderán a esta recopilación, indicándose la página entre paréntesis.

490 «El Quijote de los niños» (1915), pág. 1220.

491 «Glosa a un pasaje del cervantino Fielding» (1917), pág. 1230.

492 De un planteamiento similar parte el cuento *fantástico* de Rubén Darío «D. Q.», que se desarrolla justo en el momento de la pérdida de las colonias en Santiago de Cuba. En la guarnición hay un extraño y silencioso soldado que sólo responde a las iniciales D. Q. Transcribiremos el final del relato, que habla por sí solo: «Cuando llegó el momento de la bandera, se vio una cosa que puso en todos espanto glorioso de una inesperada maravilla. Aquel hombre extraño, que miraba tan profundamente con una mirada de siglos, con su bandera amarilla y roja, dándonos una mirada de la más amarga despedida, sin que nadie se atreviese a tocarle, fuese

Ya Paul Descouzis advirtió que esta interpretación «adolece de precipitación o exaltación partidaria» porque «descarta la separación semántica en la dualidad de don Quijote-locura y don Quijote-cordura tal y como la ideó Cervantes»⁴⁹³ y, como ha dejado sentado Goytisolo (lo veremos), al establecer una identificación entre la gesta del hidalgo y la de nuestro atribulado país, resulta nefasta a la hora del acercamiento a la novela por parte de generaciones posteriores. (De hecho, la apropiación que hizo el franquismo de este texto, convertido en lectura obligatoria -y, por lo tanto, odiosa- habla por sí sola a este respecto.)

En estas mismas ideas insiste Unamuno en los textos que darán lugar a *En torno al casticismo*. Ya en «La tradición eterna» (1895) leemos que «a este arte eterno pertenece nuestro Cervantes, que en el sublime final de su *Don Quijote* señala a nuestra España, a la de hoy, el camino de su regeneración en Alonso Quijano el Bueno».⁴⁹⁴

Del mismo modo, en «La casta histórica de Castilla», también de 1895, vuelve a decir que «Alonso Quijano morirá para renacer» (53), introduciendo, además, la tópica caracterización de Sancho (que abandonará también) como emblema de sensatez. La pareja de protagonistas es ahora símbolo de los esfuerzos del casticismo castellano «por llegar a lo eterno de su conciencia, por armonizar su idealismo quijotesco con su realismo sanchopancino, esfuerzos que se revelan en el fruto más granado del espíritu castellano, en su castiza y clásica mística» (66-67).

Lo mismo en «El espíritu castellano», del mismo año, donde se desprende que, para el reformista Unamuno, la «solución» ideal para España vendría de la síntesis de lo que, según él, simboliza cada uno de los personajes:

Lleva el núcleo castizo de nuestra cultura un fuerte sentimiento de individualidad, un sentido sanchopancino de las realidades concretas y de la distinción entre lo sensible y lo inteligible, de los hechos *intuidos*, no inducidos, y un quijotesco anhelo a ciencia final y absoluta, que si no acaba grandes cosas, muere por acometellas. Nuestro quijotismo, impaciente por lo final y absoluto, sería

paso a paso al abismo y se arrojó en él. Todavía de lo negro del precipicio, devolvieron las rocas un ruido metálico, como el de una armadura. [...] De pronto creí aclarar el enigma.

Aquella fisonomía, ciertamente, no me era desconocida. -D. Q. ... está retratado en este viejo libro». El cuento termina con el narrador leyendo las palabras con las que Cervantes define a su personaje en las primeras páginas del *Quijote*, así como la indeterminación de su nombre anterior a la conversión en caballero, que acaba aplicándose al abanderado. Rubén Darío, «D. Q. », en *Cuentos fantásticos*, selección y prólogo de José Olivio Jiménez, Madrid, Alianza Editorial, 1990, págs. 61-65. El relato, publicado en 1899, pudo haber sido redactado, por su contenido, perfectamente tanto por Unamuno como por Azorín, porque, según vemos, la identificación entre el caballero y el destino de España es tan absoluta que la acción culmina con un suicidio simbólico protagonizado no tanto por el personaje como por la patria.

⁴⁹³Cervantes y la Generación del 98, citado, pág. 39.

⁴⁹⁴*En torno al casticismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pág. 31.

fecundísimo en la corriente del relativismo; nuestro sanchopancismo opondría acaso un dique al análisis que, destruyendo los hechos, sólo su polvo nos deja. (121)

Igualmente parcial pero, al menos, no tan patriotero, se nos muestra el otro asedio a nuestro personaje, de quien, prefigurando lo que A. Close considera la «interpretación romántica», ensalza ahora el idealismo, la locura caballeresca y, en medio de todo ello, el afán de inmortalidad. Huelga decir que, mucho antes de llegar a *Niebla*, estos escritos nos empiezan a hablar de la omnipresente preocupación unamuniana.

En 1896 Unamuno escribe «El Caballero de la Triste Figura. Ensayo iconológico», donde, como vemos, ya no se nos habla de Alonso Quijano, sino de una de sus *máscaras*: «Don Quijote, *símbolo* verdadero y profundo, símbolo en toda la fuerza etimológica y tradicional del vocablo, concreción y resumen vivo de realidades, cuanto más ideales más reales, no mero abstracto engendrado por exclusiones».495

Lo más interesante de este ensayo es que con él Unamuno inicia su famosa teoría sobre la realidad de los entes de ficción, aunque sea al precio de desacreditar a su propio autor. Por ello, el responsable principal del texto no es ya Cervantes, sino Cide Hamete, convertido en el «biógrafo» de don Quijote: «Cide Hamete Benengeli no hizo otra cosa que trazar la biografía de un ser vivo y real; y como hay no pocos que viven en el error de que jamás hubo tal don Quijote, hay que tomarse el trabajo que se tomaba él en persuadir a las gentes de que hubo caballeros andantes en el mundo» (73).

De ahí en adelante, toda mención a la intención del texto será aplicada a Cide Hamete496, convirtiéndose Cervantes ¡en su traductor!: «Cide Hamete Benengeli debió de ser filósofo puntualísimo y documentista de los más nimios, como buen árabe; pero su traductor el bueno de Cervantes, al llegar al pasaje aquel en que don Quijote llega a la casa de D. Diego Miranda ... nos dice...» (71).

Como sabemos, este fragmento corresponde a una de las famosas intervenciones, comentada en su momento, del traductor morisco. Unamuno ha quedado atrapado en la maraña de voces intradieгéticas y, con el único fin de percibir *realmente* al personaje, se ha sumergido hasta el fondo de su universo de invenciones. Con esto se inicia un tratamiento,

495Citamos por *El caballero de la Triste Figura*, Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral, 1970, pág. 67.

496Véanse, por ejemplo, los comentarios de las páginas 71 y 77.

más provocador que justificado teóricamente, de la figura del autor que constituye, como veremos, el punto de partida de su *Vida de don Quijote y Sancho*.

Como muy acertadamente indica Anthony Close, lo que hace Unamuno, tanto en *El caballero de la triste figura* como, más intensamente, en la *Vida de don Quijote y Sancho*, es quitarle las comillas a Cervantes, tomando la ironía como verdad.⁴⁹⁷ En la primera parte de este trabajo, en efecto, reflexionábamos largamente sobre las implicaciones que la autocaracterización de Cervantes como «padrastro» del *Quijote* tuvo tanto dentro como fuera de su novela. Pues bien, Unamuno no hace más que tomarla al pie de la letra y separar rotundamente a la criatura del creador. Acudamos de nuevo a A. Close, para quien «Unamuno's commentaries abruptly divorce the hero from the rest of Cervantes' novel»⁴⁹⁸ [los comentarios de Unamuno divorcian abruptamente al héroe del resto de la novela de Cervantes].

Nos encontramos, por tanto, con un personaje *depurado*, hecho a la medida de don Miguel de Unamuno. Un personaje de quien a veces reivindica su faceta *quijanesca* y otras tantas (las más) la *quijotesca*: tengamos en cuenta -fijémonos en las fechas- que ambos planteamientos se confunden al ser escritos casi de forma simultánea.

En «El fondo del quijotismo», escrito ya en 1903, sin embargo, Unamuno se decanta definitivamente por el caballero e inicia ya de forma rotunda sus conocidas ideas sobre el ansia de inmortalidad. Prestemos atención, además, a estas palabras: «no soy de los que suponen que tenga la obra de Cervantes sentido alguno esotérico, ni que él se propusiera encarnar símbolos en los personajes de su historia, pero sí creo que nos es permitido poner tales símbolos bajo esos personajes»⁴⁹⁹.

De esta forma, Unamuno está justificando su radical intromisión (y, ¿por qué no decirlo?, tergiversación) de la novela de Cervantes, que reescribe con total libertad hasta convertirla en *biografía*.

Miguel de Unamuno, «autor» del «Quijote»: «Vida de don Quijote y Sancho»

⁴⁹⁷*The Romantic Approach to «Don Quijote»*, citado, pág. 146.

⁴⁹⁸Anthony Close, «*Don Quixote* and Unamuno's Philosophy of Art», en Nigel Glendinning (ed.), *Studies in Modern Spanish Literature and Art*, Tamesis Books Limited, London, 1972, pág. 28.

⁴⁹⁹*Obras Completas*, pág. 1204.

La primera reacción del lector de esta obra (o, al menos, la nuestra) es una mueca de desesperación, seguida de un impulso irrefrenable de arrojarla por la ventana (¿o quizás a una hoguera como la del escrutinio?); la segunda, respirar hondo, apelar a Pierre Menard tanto como a nuestro respeto por el escritor salmantino e intentar valorar la significación de esta atrevida reescritura del *Quijote*.

Tres son las tareas más importantes que efectúa, respecto del hipotexto, Unamuno en esta *Vida*: el resumen, el comentario y la corrección⁵⁰⁰. Como en el caso de Avellaneda (a quien, al menos en lo que respecta al tratamiento del autor empírico, se acerca más que a Menard), Unamuno cuenta con que sus lectores ya conocen el texto de Cervantes y se propone la soberbia tarea de *aclararlo*. Lo interesante aquí es que, al apelar continuamente al hipotexto, el hipertexto resultante se nos trasmite continuamente en estilo indirecto, mediante ese «dicen que» que acaba resultando, por tanto, rotundamente cervantino. Esta es sólo una - la primera- de las trampas contra sí mismo que construye, acaso sin saberlo, Unamuno en esta obra.

La segunda es que, al dotar a don Quijote y a Sancho de una existencia superior a la de su autor, Unamuno está construyendo un *boomerang* que aprovechará Augusto Pérez en las jactanciosas palabras que le dirige en *Niebla*, como veremos.

Anteriormente hemos hablado de los *Protocolos de la lectura*. Veamos ahora cómo Unamuno, en esta obra, los soslaya uno por uno.

La primera *violación* del protocolo reside en el hecho -irónico, sin duda- de *desconfiar* no sólo de la autoridad de Cervantes sino incluso de su propia capacidad para penetrar en sus personajes: «no es el que lleva a cabo una hazaña el que mejor conoce los motivos por que la cumplió»⁵⁰¹, sentencia en esta frase que puede tomarse como punto de partida de toda la obra y que insiste en la consideración de Cervantes como «ingenio lego» a quien se le oculta la grandeza de su propia creación⁵⁰².

⁵⁰⁰Para las interesantísimas apreciaciones de Genette, véanse las páginas 402 y sigs. de sus *Palimpsestos*, ya citados.

⁵⁰¹Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), Madrid, Espasa-Calpe, 1981, pág. 74.

⁵⁰²No es ahora el momento de insistir en esta idea, entre otras cosas porque ha quedado claramente demostrada en la primera parte de este trabajo, pero quisiéramos mencionar aquí la polémica sobre la consciencia o inconsciencia del proyecto narrativo cervantino que se desarrolló por esos años. Sirvan como ejemplos los artículos que se cruzaron Ángel Sánchez Rivero y Américo Castro en *Revista de Occidente* (véase especialmente el nº de 1927, págs. 285-316 que, con el título de «¿Cervantes inconsciente?», recoge las últimas palabras de Castro y las puntualizaciones de Sánchez Rivero). Es evidente que *El pensamiento de Cervantes*, de

Pero no se trata sólo de eso porque, todavía en *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), manifiesta su desinterés absoluto hacia las intenciones del autor:

Escribí aquel libro para repensar el *Quijote* contra cervantistas y eruditos, para hacer obra de vida de lo que era y sigue siendo para los más letra muerta. ¿Qué me importa lo que Cervantes quiso o no quiso poner allí y lo que realmente puso? Lo vivo es lo que yo allí descubro, pusiéralo o no Cervantes, lo que yo allí pongo y sobrepongo y sotopongo, y lo que ponemos allí todos. Quise allí rastrear nuestra filosofía.⁵⁰³

Abolido completamente este respeto por el Otro que reclamaba Scholes y reducida la noción de «horizonte de expectativas» únicamente al lector, que desprecia el que corresponde al autor⁵⁰⁴, es evidente que la *Vida de don Quijote y Sancho* no debe ser considerada ni como una exégesis de la obra de Cervantes (por más que Alberto Navarro se empeñe en ello⁵⁰⁵), ni siquiera como una continuación de ella: estamos, sencillamente, ante una obra *egográfica* más de Miguel de Unamuno, que toma a los personajes de Cervantes como punto de partida.

Hechas estas aclaraciones, pasemos, entonces a analizar brevemente las tres orientaciones de su actividad lectora que habíamos mencionado -resumen, comentario y corrección- y podremos ver que, con todo, no sólo incluyen interesantes reflexiones sobre el propio Unamuno sino -y es lo que nos interesa- sobre el *Quijote* mismo.

Empezaremos por el resumen. Tan importante como lo que el autor comenta es lo que omite, o quizás más, porque nos permite apreciar «qué» *Quijote* es el que está leyendo. La más llamativa de las omisiones es la que atañe a lo que, ya en el prólogo, denomina «cochina

Castro, fue fundamental a la hora de poner las cosas en su sitio, pero no lo es menos que la figura de Unamuno, unida a la de Clemencín y sus famosas apreciaciones sobre las «incorrecciones» de Cervantes en su edición del *Quijote* (1833-39), repercutió enormemente en el otro sentido. La *Vida*, aun definiéndose como profundamente quijotista, actuó, paradójicamente, en contra de Cervantes y, considerando la autoridad de Unamuno, es innegable que retrasó en gran medida la cabal valoración de nuestro primer novelista. Para todo ello, véase A. Close, *The Romantic Approach...*, especialmente los capítulos 4 y 5.

⁵⁰³Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (1913), prólogo de Fernando Savater, Madrid, Alianza Editorial, 1986, págs. 278-279.

⁵⁰⁴Sobre la necesaria adecuación de esta noción entre autor y lector, véase el epígrafe de Hans Robert Jauss titulado «El horizonte de expectativas del lector, una aclaración hecha con retraso», incluido en su trabajo «El lector como instancia», recogido en José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, citado, págs. 76-78. Desde luego, un lector como Unamuno es un verdadero banquete para cualquier estudioso de la recepción literaria.

⁵⁰⁵En su edición de la *Vida* (Madrid, Cátedra, 1988) afirma, por ejemplo, que se trata de «el más original y valioso "comentario" inspirado por el *Quijote*, dentro y fuera de España», pág. 81. Más adelante puntualiza un poco mejor el verdadero significado de esta obra, considerando que «por lo tajante, clara y extremosa, la actitud de Unamuno ante Cervantes y el *Quijote* es ... nueva y la más fecunda que podía adoptar un escritor que, como él, más que escribir una obra de erudita interpretación histórica, filológica, etc., se proponía realizar una obra de personal creación literaria», pág. 92.

literatura» (17), hecho nada sorprendente si recordamos que a este concepto le opone el de «vida», incluido ya en el título. De ahí que Unamuno soslaye todos -o casi todos- los episodios en los que los personajes departen sobre la ficción y que hemos analizado en el apartado «La novela crítica».

El momento más importante es, naturalmente, el capítulo VI de la Primera Parte, que Unamuno *despacha* con estas palabras que, como veremos, tanto habrán de molestar a Goytisolo: «aquí inserta Cervantes aquel capítulo VI en el que nos cuenta "el donoso y grande escrutinio ... ", todo lo cual es crítica literaria que debe importarnos muy poco. Trata de libros y no de vida. Pasémoslo por alto». (40)

Aparte de la paradoja que en el propio universo unamuniano encierra esta reflexión (¿será necesario recordar lo dicho en «El hombre de libro»?), esta arbitraria separación entre lo libresco y lo vivido va en contra de la esencia misma del personaje quijotesco, que tan bien cree conocer Unamuno, por no hablar de la concepción de la propia novela, nutrida, como hemos visto, de las consideraciones sobre la escritura propia o ajena.

A Unamuno -autor, por otra parte, de un libro que, como veremos, lleva el engañoso título de *Cómo se hace una novela*-, no le interesa en absoluto lo que hoy denominamos metaficción (por más que *Niebla* la explora desde la primera página hasta la última). Este comentario a la visita de don Quijote a la imprenta habla por sí solo:

Éste y otros pasajes especialmente literarios de nuestra historia son de los que más suelen citar esos que se llaman a sí mismos cervantistas, pero la verdad es que ello apenas lo merece. Son tiquismiquis y minucias de los del oficio, que a los demás les suele tener sin cuidado. Bien está que los escritores nos cuidemos de la hechura de nuestros trabajos y le demos vueltas y más vueltas al lenguaje y al estilo, pero de esto nada se le da al que nos lee. (193)

¿En qué habría quedado nuestro goce del *Quijote* si Cervantes no nos hubiese mostrado, como sugiere Unamuno, tan irónicas y maduras muestras de «la hechura» de su trabajo? Sin ellas, las obras de los autores que estudiamos (y, por lo tanto, esta misma Tesis) no existirían.

Lo curioso es que esta parcialidad, que corre pareja a la *españolización* del texto, lo lleva a pasar por alto episodios fundamentales como el del propio hallazgo del manuscrito de Cide Hamete (que le hubiera sido tan útil para su propósito central de dotar al caballero de un *status* histórico, desacreditando, de paso, a Cervantes), pues se dedica en su comentario a reflexionar sobre el vizcaíno, sencillamente porque él mismo es vasco. Lo mismo puede decirse de las conversaciones entre el cura y el canónigo, que trivializa y castellaniza y de las

que sólo rescata el punto de vista de don Quijote para aplicarlo a su famosa valoración del personaje literario o legendario frente al histórico:

¿hay más realidad en el Cid que en Amadís o en don Quijote mismo? Mas el canónigo, hombre de dura cerviz y tupido de batidísimo sentido común, se salió, como todos los ergotistas más o menos canónigos, con simplezas como la de no haber duda de que hubo Cid, ni menos Bernardo del Carpio, pero sí de que se hicieran las hazañas que de ellos se cuentan. Era, al parecer, el tal canónigo uno de esos pobres que manejan la crítica o cedazo y se ponen a puntualizar, papelotes en mano, si tal cosa fue o no como se cuenta, sin advertir que lo pasado no es ya y que sólo existe de verdad lo que obra, y que una de esas llamadas leyendas, cuando mueve a obrar a los hombres, encendiéndoles los corazones, o les consuela de la vida, es mil veces más real que el relato de cualquier acta que se pudra en un archivo. (110)

Afirmaciones como estas justifican que en la primera parte de nuestro trabajo, fundamentalmente al tocar las relaciones entre historia y novela dentro del apartado «La novela haciéndose», el nombre de Unamuno saliese a relucir constantemente. El defensor de la realidad de la ficción frente a la de la historia está, lógicamente, interesado sólo en don Quijote, con el que comparte esta monomanía.

De ahí que se enoje cuando se le obligue a leer la *Novela del curioso impertinente*, juzgada «por entero impertinente a la acción de la historia» (95) o que pase completamente por alto las conversaciones con don Diego Miranda o con el primo al que conoce en las bodas de Camacho «en que -dice- no hay nada de notar» (135).

Sin embargo, la más llamativa de las omisiones es la de los capítulos II y III de la Segunda Parte, donde, como hemos visto detalladamente, tienen lugar las importantísimas conversaciones de don Quijote y Sancho con Sansón Carrasco sobre el libro de Cide Hamete. Resulta, en efecto, más que llamativo que un autor que ha cifrado justamente en la «sed de renombre» la esencia del quijotismo⁵⁰⁶, no exprema este jugoso episodio, cuya rotunda modernidad parece ignorar. Las «magias parciales», que en otros momentos, como veremos pronto, explora, no han sido de su interés aquí, sencillamente porque a quien muy bien podemos definir como «El hombre de libro» (él mismo lo hizo en el artículo así titulado) no le ha interesado el libro dentro del libro. Y todo por su obsesión -incomprensible en quien privilegia lo literario frente a lo histórico- de separarlo tajantemente de la vida.

Por cierto, idénticas omisiones, aunque no sabemos si tan graves, porque el planteamiento es diferente (por más que ahora mismo nos pueda resultar inadmisibles), encontramos en la «reducción» del *Quijote* que hace Ramón Gómez de la Serna en 1947 para

⁵⁰⁶Sobre esta idea, central en la obra, véanse, de momento, las páginas 24-25, que comentan el capítulo I; 81 y sigs., que hablan de Sierra Morena, etc.

la editorial mexicana Hermes, como homenaje a Cervantes en el cuarto aniversario de su nacimiento. En ella, el inventor de las greguerías elimina casi los mismos episodios que Unamuno (hallazgo del manuscrito de Cide Hamete, conversaciones entre el cura y el canónigo, *Novela del Curioso Impertinente*, coloquio con Sansón Carrasco o con Álvaro Tarfe), aunque, eso sí, lo hace disculpándose ante el maestro:

No me atrevería a decir que sobrase algo en la gloriosa obra, pero había la necesidad perentoria de convertirla en una asequible novela de cuatrocientas páginas.

Probablemente su inmortal autor me perdonará porque ahora van a poder leer su *Quijote* muchos que no tenían ni tiempo ni paciencia para trasponer sus mil y pico páginas.

He suprimido las digresiones ..., las erudiciones sobre los libros de caballerías [...] y muchas más cosas que quizá fueron aplicadas por el autor a su obra para que el lector de su época la llegase a comprender y pudiese llenar además su largo ocio sin las apetencias intelectuales y las diversiones nocturnas y diurnas que hoy amenizan el mundo.⁵⁰⁷

El propósito que anima a Ramón es evidentemente distinto al de Unamuno: se trata, por una parte, de una exigencia editorial; por otra, de una actitud enormemente definitoria del escritor de vanguardia: irreflexivo, apresurado y demasiado fascinado por los atractivos de la vida moderna como para pasar más horas de las *necesarias* en el acto sosegado de la lectura. Ya Arqueles Vela, otro vanguardista y miembro del grupo mexicano «Los estridentistas» aclaraba que «después de aventurarnos a vivir la vida de los personajes en las novelas en tres tomos, estamos neurasténicos de todas las neurastenias y preferimos lo mínimo, lo que en unas cuantas páginas no deja el cansancio de trescientas», para concluir sarcásticamente:

hasta es probable que surja el escritor que esclarezca la última edición de su mejor obra con esta frase: edición corregida y disminuida por el autor [...] La literatura va siendo ya una síntesis emocional [...]. Crearemos un nuevo y más justo Premio Nobel de Literatura que, cada año, se le concederá al escritor que haya dejado de escribir mayor número de libros.⁵⁰⁸

Aparte de estas irrespetuosas *boutades* vanguardistas, queda claro que lo que anima tanto a Unamuno como a Ramón en sus respectivas reducciones es el hecho de privilegiar los aspectos que atañen a la historia frente a los de la diégesis o a los de la teorización literaria en la propia práctica novelesca, lo que no deja de resultar llamativo en dos autores que coinciden, además, en la creación de sendos proyectos metafictivos que confluyen en una

507«Advertencia al lector». Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*. Reducción de Ramón Gómez de la Serna, México, editorial Hermes, 1947, págs. 7-8.

508Arqueles Vela, «La escuela literaria», *El universal ilustrado*, México, 23 de enero de 1924. Incluido en Luis Mario Schneider, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, pág. 85.

metáfora compartida: Unamuno, titulando *Niebla* a su novela y Ramón agrupando sus experimentos en este terreno en una serie denominada justamente «Novelas de la nebulosa».

Regresemos a la *Vida de don Quijote y Sancho* y veamos cuáles son los aspectos de la historia que tanto han interesado a Unamuno hasta el punto de suprimir todos los episodios que, según él, retrasan o dificultan su evolución.

Tres son los aspectos que más desarrolla Unamuno a partir de su lectura del *Quijote*: la identificación, ya mencionada en el epígrafe anterior, entre don Quijote y España; la utilización del caballero como símbolo de su monomanía de inmortalidad y, en fin -y aquí empieza ya a corregir a Cervantes-, la *corporeización* de Dulcinea.

Sobre el primer aspecto mencionaremos simplemente la reflexión que suscita, por incomprensible que pueda parecernos, al comentador el famoso Discurso de la Edad de Oro:

¿No es acaso, desgraciado caballero, la raíz de tus proezas y de tus desgracias a la par el noble pecado a través de cuya depuración te llevó la gloria de tu Dulcinea, esto de creerte ministro de Dios en la tierra y brazo por quien se ejecuta en ella su justicia? Fue tu pecado original y el pecado de tu pueblo; el pecado colectivo de cuya mancha y maleficio participabas. Tu pueblo también, arrogante caballero, se creyó ministro de Dios en la tierra y brazo por quien se ejecuta en ella su justicia, y pagó muy cara su presunción y sigue pagándola. Creyóse escojido [*sic*] de Dios y esto lo ensoberbeció. (55)

Más adelante, al hablar del valor de don Quijote al defender a viento y marea que la bacía era yelmo, Unamuno, ignorando por completo la síntesis baciyélmica de la que hemos hablado, traslada el episodio a la crisis nacional:

Este valor es el que necesitamos en España, y cuya falta nos tiene perlesiada el alma. Por falta de él no somos fuertes, ni ricos, ni cultos; por falta de él no hay canales de riego, ni pantanos, ni buenas cosechas; por falta de él no llueve más sobre nuestros secos campos, resquebrajados de sed, o cae a chaparrones el agua, arrastrando el mantillo y arrastrando a las veces las viviendas. (103)

Como podemos observar, lo necesario para la reforma del país no es ya la cordura de Alonso Quijano el Bueno, sino el arrojo de don Quijote. Así las cosas, su descenso a Montesinos se observa como un choque contra las ancestrales tradiciones (135) -esta misma idea aparece en Azorín⁵⁰⁹- o el retablo de Maese Pedro pasa a convertirse en una alegoría de

509 Un interesante cotejo entre las actitudes de Unamuno y Azorín ante el texto de Cervantes se encuentra en el trabajo de Monique Moser-Verrey «Les rhétoriques de l'essai: Unamuno vs. Azorín», *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien (Caravelle)*, nº 35 (1980), págs. 121-133. El trabajo, que observa cómo ambos autores se enfrentan al hipotexto en sus reescrituras, acaba concluyendo que «la vie de Don Quichotte est une oeuvre d'art tout comme l'écriture de l'essai» [la vida de don Quijote es una obra de arte tanto como la escritura del ensayo] (pág. 132), con lo que asume la postura de Wilde y acepta que, en el fondo, todo ensayo, por irrespetuoso que sea, es, ante todo, creación nueva.

la situación política de España, protagonizada por títeres frágiles y fácilmente destrozables (144).

Unamuno entra de lleno, así, en la interpretación romántica del *Quijote* de cuyos riesgos nos advierte Close en su clásico y ya citado manual.

Veamos ahora cómo rechaza violentamente el carácter humorístico (explícito, como hemos visto, ya en el prólogo de 1605) de nuestra novela:

En una obra de burlas se condensó el fruto de nuestro heroísmo; en una obra de burlas se eternizó la pasajera grandeza de nuestra España; en una obra de burlas se cifra y compendia nuestra fisonomía española [...]. Y esa obra de burlas es la más triste historia que jamás se ha escrito; la más triste, sí, pero también la más consoladora para cuantos saben gustar en las lágrimas de la risa la redención de la miserable cordura a que la esclavitud de la vida presente nos condena.

Yo no sé si esta obra, mal entendida y peor sentida, puede tener en ello parte, mas es el caso que se cierne sobre nuestra pobre patria una atmósfera abochornada de gravedad abrumadora. (172-173)

La segunda interpretación de la gesta del hidalgo es el resultado de la más profunda interiorización (otra vez «¡Adentro!») que hace Unamuno del personaje, con quien se identifica hasta el punto de hacerlo partícipe, cuando no portavoz, del que constituye el principal -¿o el único?- tema de toda su obra: el horror a la muerte como sinónimo de olvido, como se aprecia no sólo en *Del sentimiento trágico de la vida* sino, especialmente, en *La agonía del cristianismo*.

Esto es para Unamuno el quijotismo: «el ansia de gloria y renombre es el espíritu íntimo del quijotismo, su esencia y su razón de ser, y si no se puede cobrarlos venciendo gigantes y vestiglos y enderezando entuertos, cobraráseles endechando a la luna y haciendo de pastor». (200)

Hasta aquí, de acuerdo. De hecho, no hemos hablado de otra cosa en el epígrafe «La novela vivida». Pero a partir de ahora quien habla es *exclusivamente* el Unamuno agonista:

El toque está en dejar nombre por los siglos, en vivir en la memoria de las gentes. ¡El toque está en no morir! ¡En no morir! ¡No morir! Ésta es la raíz última, la raíz de las raíces de la cultura quijotesca. ¡No morir!, ¡no morir! ansia de vida; ansia de vida eterna es la que te dio vida inmortal, mi señor don Quijote; el sueño de tu vida fue y es sueño de no morir. (*Ibidem*)

Cuando hablábamos, no sólo en don Quijote sino también en otros personajes como Sancho, los duques o Sansón Carrasco, de *sed de tinta* estábamos, de hecho, dando la razón a Unamuno en el aspecto de su lectura que quizás resulta más acertado. Sin embargo, cuando habla de «¡no morir!», no sólo está pasando por alto la (nos guste o no) claudicación final de don Quijote -que muere justamente porque *desea* morir, sin otra enfermedad que la de la vergüenza y sin otra intención (al menos aparente) que la de ser olvidado en su locura- sino que está expresando, una vez más y tomando como punto de partida al personaje, la obsesión existencial que vertebra toda su escritura y de la que no creemos necesario aducir ejemplos, por bien conocidos, ahora.

Lo evidente aquí es que, en palabras de Pedro Cerezo Galán,

en don Quijote no sólo fragua Unamuno el esquema intuitivo de su filosofía, sino que inventa su propio personaje; elige, tras de la crisis, la nueva fisonomía con que va a presentarse en público y que determinará los rasgos más incisivos de su personalidad filosófica. Don Quijote es así la máscara trágica con que se caracteriza Unamuno a la hora de asumir el papel que ha de representar en la tragicomedia de España.⁵¹⁰

De ahí que la burla y la incompreensión que padece don Quijote se asimilen a las que cree experimentar el propio Unamuno con sus contemporáneos:

Ser blanco de la ociosa curiosidad de las muchedumbres ... ; aguantar las miradas de los necios, que le miran a uno porque se le trae y se le lleva en los papeles públicos, y luego persuadirte de que no conoce tu obra esa gente, como no conocían las hazañas de don Quijote, y menos aún su espíritu heroico, los chicuelos que por las calles de Barcelona le aclamaban, y de que no eres sino un hombre para ellos, ¿sabéis lo que es esto? [...] Pudiera muy bien suceder que estos mis comentarios a la vida de mi señor don Quijote provocaran en esta nuestra España, como han provocado algunos otros trabajos míos, discusiones y vocerío; pues bien: os aseguro desde ahora que los más furiosos en vocear por ellos no los habrán leído. (192-193)

No yerra, desde luego, Unamuno en un aspecto de esta reflexión: el de reconocer que la gente habla de los libros sin haberlos leído, aunque lo llamativo es observar cómo hace tuyas, dotándolas de una significación metafísica -incluso psicológica- que el hipotexto no tiene, las tribulaciones del caballero cervantino.

Todo el cervantismo soviético se nutre de esta interpretación. También lo hace una novela significativamente titulada *Monseñor Quijote*, de Graham Greene, que constituye una continuación que hubiera horrorizado a Pierre Menard, puesto que habla de un don Quijote contemporáneo convertido en un sacerdote (y que comparte muchas de las características del San Manuel Bueno de Unamuno) y de Sancho resucitado en un cura comunista, emprendiendo ambos un viaje en un destartalado automóvil llamado Rocinante (¡qué elemental resulta todo!) que finaliza con la reclusión del sacerdote, considerado loco y casi excomulgado, hasta su patética muerte.⁵¹¹

⁵¹⁰Pedro Cerezo Galán, «El quijotismo como humanismo trágico-heroico», *Miscelánea de estudios dedicados al profesor Antonio Martín Ocete*, Universidad de Granada, 1974, pág. 212.

⁵¹¹Como demuestra Canavaggio en su trabajo «Monseñor Quijote, de Graham Greene, o el penúltimo avatar del quijotismo», en Theodor Berchem y Hugo Laintenberger (eds.), *Actas del coloquio cervantino*, Münster, Westfalen, 1987, págs. 1-10, especialmente pág. 8., esta obra de Greene está directamente inspirada en la *Vida de don Quijote y Sancho* de Unamuno, al que se homenajea en el capítulo VI, págs. 98-99, convirtiéndolo en maestro de Sancho. Por otra parte, igual que Unamuno, Greene considera a Cervantes «biógrafo» de don Quijote, pág. 106, e «historiador», pág. 174; G. Greene, *Monseñor Quijote* (1981), Barcelona, Seix Barral, 1989.

No podemos ocultar que, plenamente de acuerdo con A. Close, rechazamos este tipo de continuaciones del *Quijote* que soslayan sus dos aspectos más importantes: la ironía y la parodia (por no hablar de la heterodoxia).

Ironía y parodia que, por cierto, Unamuno olvida completamente en la que sin duda supone su principal tergiversación del texto: la interpretación del personaje de Dulcinea. Como hace Kozintsev en la película mencionada, aunque de forma mucho más extremada, Unamuno pone el acento en la aldeana Aldonza, a la que, sin advertir la arbitrariedad de su elección por parte del recién nacido caballero (de donde viene la parodia), convierte en un auténtico amor -no platónico, sino frustrado- del tímido Alonso Quijano. Aldonza-Dulcinea sigue siendo, como en el hipotexto, el norte del ideal, pero ahora se hace desde una perspectiva bien distinta. Es ahora cuando el comentario empieza a transformarse en corrección: «ansia de inmortalidad nos lleva a amar a la mujer, y así fue como don Quijote juntó en Dulcinea a la mujer y a la Gloria, y ya que no pudiera perpetuarse por ella en hijo de carne, buscó eternizarse por ella en hazañas de espíritu. [...] ¿Faltó con su castidad y continencia al fin del amor? No, pues engendró en Dulcinea hijos espirituales verdaderos».

(57)

Y, más adelante: «Don Quijote amó a Dulcinea con amor acabado y perfecto, con amor que no corre tras deleite egoísta y propio; entregóse a ella sin pretender que ella se le entregara. Se lanzó al mundo a conquistar gloria y laureles para ir luego a depositarlos a los pies de su amada». (58)

¿Qué dirían Lorenzo Nogales y Aldonza Corchuelo al oír los requiebros que, según estas palabras, suscitó su hija en un casi anciano salido de sus casillas? Y, más aún, ¿cuál sería la reacción del propio Cervantes al leer esta rotunda mistificación del motivo central de su parodia? Es evidente que en momentos como estos Unamuno inventa su propio *Quijote*, hecho este que, paradójicamente y pese a su absoluta tergiversación, empieza a resultar atractivo, por las implicaciones que tiene.

Todavía en *Niebla* (1914) habla de esta

Vida de Don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada. Pero no así, sino resoñada, revivida, rehecha. ¿Que mi don Quijote y mi Sancho no son los de Cervantes? ¿Y qué? Los don Quijotes y Sanchos vivos en la eternidad ... no son exclusivamente de Cervantes ni míos, ni de ningún soñador que los sueña, sino que cada uno les hace revivir. Y creo por mi parte que don Quijote me ha revelado íntimos secretos suyos que no reveló a Cervantes, especialmente su amor a Aldonza Lorenzo.⁵¹²

⁵¹²Miguel de Unamuno, *Niebla* (1914), edición de Germán Gullón, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pág. 58. Citaremos siempre por esta edición.

En esta afirmación, Unamuno habita de lleno en el pensamiento borgesiano, no sólo por la consideración de la literatura y sus criaturas como patrimonio compartido, sino por su implícita formulación de las «magias parciales» que confunden o invierten los dominios de lo real y lo ficticio. Don Quijote, como hemos visto, además, en «La novela vivida», *existe* con independencia a sus narradores (¿o biógrafos?) y, por esa razón, comunica a cada uno de ellos unas cosas y no otras.

Entramos, así, en la última vertiente de su reescritura del hipotexto: la de la corrección de las palabras cervantinas. Ya en el título completo de la *Vida* hemos leído el significativo sintagma «según Cervantes», lo que convierte a su texto en una simple interpretación y no necesariamente la auténtica. De esta manera, la de Unamuno es, ni más ni menos, otra versión más, aunque, desde su jactancioso punto de vista, es la *verdadera*. Lo interesante aquí, en todo caso, es que se está prolongando el perspectivismo de la novela hasta su propia posteridad como texto ya publicado y clásico: ya no tenemos sólo las versiones de los personajes, de Cide Hamete, del traductor o del segundo autor; tenemos, además, la de Cervantes y la de Unamuno (entre otras de las que no estamos hablando ahora). Y, como siempre, tenemos que *elegir*, lo que en modo alguno afecta al personaje, cuya *realidad ontológica*, como la del mundo mismo, nunca podremos apresar. Y es aquí cuando la *versión* de Unamuno que supone esta *Vida* empieza a interesarnos.

Permítasenos esta larga cita, de la que podemos extraer interesantes reflexiones:

No cabe duda sino que en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* que compuso Miguel de Cervantes Saavedra se mostró éste muy por encima de lo que podríamos esperar de él juzgándole por sus otras obras; se sobrepujó con mucho a sí mismo. Por lo cual es de creer que el historiador arábigo Cide Hamete Benengeli no es puro recurso literario⁵¹³, sino que encubre una profunda verdad, cual es la de que esa historia se la dictó a Cervantes otro que llevaba dentro de sí, y al que ni antes ni después de haberla escrito trató una vez más; un espíritu que en las profundidades de su alma habitaba. Y esta inmensa lejanía que hay de la historia de nuestro caballero a todas las demás obras que Cervantes escribió, este patetísimo y espléndido milagro, es la razón principal ... para creer nosotros y confesar que la historia fue real y verdadera, y que el mismo don Quijote, envolviéndose en Cide Hamete Benengeli, se la dictó a Cervantes. Y aun llevo a sospechar que, mientras he estado explicando y comentando esta vida, me han visitado secretamente don Quijote y Sancho, y aun yo sin saberlo, me han desplegado y descubierto las entretelas de sus corazones. (226-227)

De estas palabras, profundamente pirandellianas, se desprende la existencia autónoma de los personajes respecto a sus narradores. Esto ya lo habíamos visto, de la mano de Riley y del propio Cervantes, en «La novela vivida»: observamos cómo la primera aparición de Cide

⁵¹³Recordemos que en *El caballero de la Triste Figura* aparece directamente como el autor.

Hamete se producía tras haber sido *convocada* por don Quijote (I, 2) y, más adelante, cómo caballero y escudero daban consejos al arábigo sobre la forma de contar sus hazañas (II, 3-4). Recordemos también que al Director del drama pirandelliano se le aparecen los seis personajes mostrándole ardientemente sus posibilidades dramáticas. Pero lo novedoso ahora es que los personajes aparecen *dictando* al mismísimo autor empírico, convertido, así, en una suerte de *medium*, el libro que habla de ellos. De donde se deduce que los dos Migueles -de Cervantes y de Unamuno- ¡son invenciones de don Quijote! Idéntica idea aparece en *Niebla*, donde se habla de Hamlet como «uno de los que inventaron a Shakesperare» (XXX, 234). Es probable que esta audacia convenciera muchísimo más a Pierre Menard (o, al menos, a su *personaje*: Jorge Luis Borges).

Lo que ocurre sencillamente en este nuevo texto es que el segundo Miguel *entendió* mejor al personaje que el primero: «mi fe en don Quijote me enseña que tal fue su íntimo sentimiento, y si no nos lo revela Cervantes es porque no estaba capacitado para penetrar en él». (76)

De aquí parten, en efecto, todas las correcciones que Unamuno aplica al ¿original? cervantino. La principal trampa en la que queda atrapado Unamuno es la de confundir continuamente al narrador intradieгético principal con el propio autor empírico: así, en su comentario al Discurso de la Edad de Oro, atribuye al «malicioso Cervantes» un irónico comentario que corresponde a Cide Hamete (52). Sin embargo, al hablar de la aventura de los leones, concede la autoridad a Cervantes y atribuye al historiador fingido el comentario que acabamos de ver:

Y no se me venga ahora aquí diciendo que me aparto del puntualísimo texto del historiador ... En cuanto se refiere a los hechos, y aparte de los evidentes errores de copista -rectificables todos-, no hay sino que acatar la infalible autoridad del texto cervantino. Y así debemos creer y confesar que el león volvió las espaldas a Don Quijote y se volvió a echar en la jaula. Pero que fue por comedimiento y que considerase ñoñerías y bravatas las de don Quijote y que no lo hiciese por vergüenza al ver su valor ... , es una libre interpretación del historiador Sucede con esto como con el comentario que pone al discurso de los cabreros, llamándolo «inútil razonamiento», y que es una glosa desdichada que se ha interpolado en el texto. (134)

A pesar del atractivo que, desde el punto de vista borgesiano, pueda tener esta nebulosa en la que se confunden las diferentes voces narrativas hasta ocultar la del propio autor empírico, resulta innegable que esta desacreditación de Cervantes trae consigo, como hemos esbozado y hemos podido ver en la penúltima cita, un retraso en su valoración. Si el *Quijote* fue una suerte de «milagro» que no sólo supera sino, incluso, se contradice con el resto de la obra de su autor, es evidente que, partiendo de Unamuno, bien difícil se hace

hablar de un «arte cervantino». Es en este contexto en el que cobran importancia las tesis de Castro, con su idea de que «Cervantes no compuso el *Quijote* con personalidad distinta de la que revelan las *Novelas*, el teatro o *Persiles*»⁵¹⁴ y de Ortega y Gasset, quien aconseja, ya en el prólogo de sus *Meditaciones*:

Conviene, pues, que, haciendo un esfuerzo, distraigamos la vista de Don Quijote, y vertiéndola sobre el resto de la obra ganemos en su vasta superficie una noción más amplia y clara del estilo cervantino, de quien es el hidalgo manchego sólo una condensación particular. Este es para mí el verdadero qui jotismo; el de Cervantes, no el de Don Quijote. Y no el de Cervantes en los baños de Argel, no en su vida, sino en su libro. Para eludir esta desviación biográfica y erudita, prefiero el título qui jotismo a cervantismo.⁵¹⁵

No es este el momento de extendernos en el alcance de la interpretación orteguiana de nuestro texto⁵¹⁶ y que es, a un tiempo, parcial -pensemos, por ejemplo, en su adaptación del episodio de los molinos a su célebre teoría de la circunstancia (págs. 152 y sigs.⁵¹⁷)- y moderna: ahí está su comentario del retablo de Maese Pedro, que prefigura el de Haley (págs. 143 y sigs.) o, en fin, su citadísima afirmación de que «falta el libro donde se demuestre al detalle que toda novela lleva dentro, como una íntima filigrana, el *Quijote*, de la misma manera que todo poema épico, lleva, como el fruto el hueso, la *Iliada*» (pág. 172).

Lo que nos interesa ahora es que, en palabras de Francisco Ayala «su visión del *Quijote* no sólo contrapesó la de Unamuno, frente a la que intencionalmente se alzaba, sino

⁵¹⁴El pensamiento de Cervantes (1987), pág. 20.

⁵¹⁵José Ortega y Gasset, *Meditaciones del «Quijote»* (1914), con comentario de Julián Marías, Madrid, Revista de Occidente, 1966, pág. 58. Citaremos siempre por esta edición.

⁵¹⁶Para ello resultan, una vez más, esenciales las palabras de Close en *The Romantic Approach*, especialmente págs. 172 y ss. También el trabajo de Ángel San Miguel «Ortega cervantista. Pre-historia de las *Meditaciones del Quijote*», en T. Berchem y H. Laintenberger, eds., *Actas del Coloquio Cervantino*, citadas, págs. 109-117.

⁵¹⁷A este respecto, quisiéramos mencionar, aunque sea de pasada, estas palabras de Philip W. Silver que relacionan esta obra con el conjunto de la filosofía orteguiana: «lo que Ortega nos dice sobre España, la novela, el *Quijote*, es en cada caso un reflejo de su principal tesis filosófica; que la realidad básica es la "vida humana", una dialéctica de esfuerzo y resistencia, de "ser-desde-dentro" (o *Zuhandensein*) y "ser-desde-fuera" (o *Vorhandensein*), de *aesthesis* (ser) y *logos* (tener), y de ahí su nombre de *Razón Vital o histórica*. En España la cultura ha de alcanzarse, provisionalmente, mediante el Concepto, pero sin renunciar al "impresionismo" hispano y sin olvidar que la cultura es una ficción. La novela moderna nació de la síntesis dialéctica de lo maravilloso y lo "real", y el *Quijote* es una obra maestra, no porque don Quijote o Sancho tengan la razón, sino porque Cervantes los contrapesa en los platillos de la balanza de su olímpica ironía. En resumen, lo que Ortega hace en *Meditaciones del Quijote* es emplear el núcleo de su radical descubrimiento para mostrar cómo tres problemas relacionados tienen su fuente en el sustrato preteorético de la vida humana; con otras palabras, se ha servido de una fenomenología mundana, como hizo desde el momento de *Meditaciones del Quijote* hasta su última obra, *La idea del principio en Leibniz*», *Fenomenología y razón vital. Génesis de "Meditaciones del Quijote" de Ortega y Gasset*, Madrid, Alianza Editorial, 1978, pág. 162.

que, al subrayar los recursos puestos en juego por Cervantes para componer su obra maestra, ha configurado las actitudes de la crítica profesional y académica ulterior»⁵¹⁸.

No sabemos hasta qué punto es cierta esta decisiva influencia que le atribuye Ayala en la crítica posterior⁵¹⁹, pero sí es innegable que la actuación de Ortega, unida a la de Castro, fue decisiva a la hora de *devolver* nuestro texto no sólo a su autor sino a su sentido mismo. Sentido que, por cierto, el propio Unamuno ha alcanzado plenamente no tanto en los textos en los que habla directamente sobre el *Quijote* sino en algunas obras de creación en las que se comporta de manera cervantina. Hagamos un brevísimo repaso -ambas son bien conocidas y no es este el lugar para profundizar en ellas, aunque nos encantaría- a *Niebla*, tantas veces mencionada, y a *Cómo se hace una novela*. Quizás así podremos mitigar un poco el rechazo (más aparente que real) que tal vez hayamos demostrado en nuestras anteriores reflexiones y poner de manifiesto nuestro respeto por el más contradictorio de nuestros escritores.

Unamuno, cervantino. «Niebla» y «Cómo se hace una novela»

La novela *Niebla* no sólo es cervantina por las indudables similitudes entre Augusto Pérez y don Quijote, puntualmente señaladas en diferentes trabajos que mencionaremos enseguida, sino por su propia estructura.

En efecto, la novela se inicia con un prólogo *firmado* por Víctor Goti, personaje inventado por Unamuno que se atreve a contradecir la «versión» de éste en algo tan importante como las circunstancias de la muerte del protagonista. Ya habíamos visto que

⁵¹⁸Francisco Ayala, *El escritor y su imagen. Ortega y Gasset, Azorín, Valle-Inclán, Machado*, Madrid, Guadarrama, 1975, pág. 13. La misma idea es expresada por Julián Marías en su Introducción a las *Meditaciones* en 1984: «El libro, cuyo tema es el *Quijote*, habla poco del *Quijote*; lo que dice de él, sin embargo, es de tanto alcance que ha sido recogido y aprovechado -con mención o sin ella- por casi todos los que después se han ocupado de Cervantes»; J. Marías, Introducción a José Ortega y Gasset, *Meditaciones del «Quijote»*, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 18.

⁵¹⁹Por ejemplo, E. Inman Fox en su Introducción a José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*, Madrid, Castalia, 1988), sostiene que «por ser *Meditaciones del «Quijote»* obra inacabada, su lectura queda por fuerza reducida a una lectura implícita, y su interpretación a una sobre-interpretación», pág. 8, de manera que, a juzgar por estas palabras, sus opiniones sobre el *Quijote* no han de ser demasiado concluyentes.

Cervantes se servía de un «amigo» suyo para prologar el *Quijote*, de manera que el procedimiento nos es conocido.

Niebla, sin embargo, va mucho más lejos no sólo por el contraste que se establece entre el prólogo de Goti y el «postprólogo» de Unamuno, sino porque, ya, desde el principio, empiezan a entremezclarse las competencias de creador y criatura al aparecer aquél como verdadero inventor del género «nivola» (pág. 44), de donde se infiere que si Unamuno como tal aparece como personaje de una *nivola* llamada *Niebla* y Víctor Goti es el inventor del género, Unamuno es invención de Víctor Goti. Nos adentramos, entonces, en un terreno que ya hemos transitado en páginas anteriores y que nos sirve ahora para dejar claro que la dialéctica que en el *Quijote* se establecía entre la pareja de héroes y la pareja de narradores (Cervantes-Cide), se traslada aquí no sólo al conocidísimo enfrentamiento entre Augusto Pérez y Unamuno sino al duelo de invenciones al que asistimos entre éste y Víctor Goti.

Creemos que Goti, al situarse en ese emplazamiento privilegiado que le permite prologar el texto que lo incluye y además -repetimos- adjudicarse la invención del género al que se adscribe, es, más que Augusto Pérez, el personaje clave en esta novela. En este sentido, la conversación que mantiene con el protagonista en el capítulo XVII resulta esencial, no sólo porque anticipa, reproduciéndola especularmente⁵²⁰, la que poco después se desarrollará con el propio Unamuno (capítulo XXXI), sino porque en ella se condensa claramente todo lo que venimos diciendo.

En este capítulo XVII se nos habla de una novela que dice estar escribiendo Víctor Goti, con lo que la metaficción está servida y -lo que es más importante- las características de esa novela coinciden punto por punto con las de *Niebla* y con la defensa de la creación vivípara que realiza Unamuno en textos como «A lo que salga» (relacionable, por cierto, con el sistema Orbaneja que los héroes cervantinos execraban en II, 3-4521). Lo cierto es que es

⁵²⁰Las relaciones especulares son frecuentes en *Niebla*, cuyas historias intercaladas sirven, como sucedía en el *Quijote*, para apuntalar la novela-marco. Así sucede con la leyenda del fogueteiro (capítulo XII), que Germán Gullón analiza en su introducción como paradigma de la novela moderna (pág. 30); con el homenaje a Menéndez y Pelayo a través del personaje Paparrigópulos (capítulo XXIII), que invierte «sin nebulosidades» las características de Augusto Pérez o, en fin, en el capítulo XXVIII, la solidaridad entre los «despreciados» que propone Mauricio a Augusto reproduce en la novela-marco una situación idéntica narrada en la historia intercalada en el capítulo XXI. Con razón Augusto Pérez manifiesta este horror a los espejos: «... una de las cosas que me da más pavor es quedarme mirándome al espejo, a solas, cuando nadie me ve. Acabo por dudar de mi propia existencia e imaginarme, viéndome como otro, que soy un sueño, un ente de ficción...» (pág. 188). El propio Víctor Goti en el capítulo XVII habla de la inclusión de novelas intercaladas y toma como ejemplo el *Quijote* (pág. 157). Curiosa manera, por cierto, de contradecir una vez más al mismísimo Unamuno, que, como sabemos, condenó el procedimiento en la *Vida de don Quijote y Sancho*. Para todas estas ideas, resulta fundamental el manual de L. Dällenbach, ya citado, *El relato especular*.

⁵²¹Sobre este particular, y respecto a la inclusión de historias intercaladas, se ha ocupado Willard F. King en su trabajo «Unamuno, Cervantes y *Niebla*», *Revista de Occidente*, nº 47 (febrero 1967), págs. 219-230,

en este capítulo, y no en el XXXI, cuando por primera vez Augusto Pérez empieza a reconocer su *status* ficticio. Veamos estas importantísimas palabras:

-¿Sabes, Víctor, que se me antoja que me estás inventando?
-¡Puede ser! (159)

Así las cosas, muy bien se explica que estas afirmaciones de Goti sobre su novela: «... y sobre todo que parezca que el autor no dice las cosas por sí, no nos moleste con su personalidad, con su yo satánico. Aunque, por supuesto, todo lo que digan mis personajes lo digo yo» (158) coincidan con estas que él mismo aplica respecto de su propia relación con Unamuno: «... ya don Miguel ha tenido buen cuidado de hacerme decir a mí algo al respecto en el curso de esta *nivola*». (49)

Víctor Goti demuestra así, *en carne propia* (¿o por mejor decir *en letra propia*?) que estamos asistiendo exactamente al mismo juego que vimos en el *Quijote*, donde diferentes criaturas pugnaban por certificar su existencia alternando una doble condición de inventoras e inventadas hasta culminar definitivamente con la demostración, en el canto de cisne final, de un único autor *-el autor-* en su rotunda capacidad demiúrgica. Pero, mientras esta capacidad se manifestaba en la novela de Cervantes por vía de la identificación con la criatura, en Unamuno el don de la omnisciencia se convierte en un acto de la más absoluta tiranía. Y no hablamos sólo de la muerte final de Augusto Pérez (incluso en ésta, ¿fue el personaje el que, igual que don Quijote, sencillamente se dejó morir o fue el autor quien hizo que se muriera precisamente haciendo *-escribiendo-* que éste deseara dejarse morir?), sino de estas palabras dedicadas a Goti: «y debe andarse mi amigo y prologuista Goti con mucho tiento con discutir así mis decisiones, porque si me fastidia mucho acabaré con hacer con él lo que con su amigo Augusto Pérez hice y es que le dejaré morir o le mataré a guisa de médico». (54)

No creemos que sea necesario insistir una vez más en la que sin duda constituye la escena más célebre de *Niebla*: el encuentro, en el ya mencionado capítulo XXXI, entre Augusto Pérez y Unamuno y que ha sido objeto de estudios que la han situado correctamente dentro de las coordenadas de la metaficción.⁵²² Recordaremos, sencillamente, que Unamuno,

especialmente páginas 224 y sigs.

⁵²²Pensamos, por citar sólo dos obras que se ocupan directamente de nuestro tema, en el capítulo 2, titulado «Fiction on a Palimpsest: *Niebla*», del ya clásico manual de Robert C. Spires *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, Kentucky, 1984, págs. 33-44, y en el capítulo 3, dedicado asimismo a *Niebla*, del libro de Ana María Dotras *La novela española de metaficción*, citado, págs. 93-126.

al no utilizar, como Cervantes, una máscara intradiegética, se introduce *personalmente* en la ficción con su propio nombre y domicilio -Salamanca- perfectamente constatables en el mundo real (el nuestro, sin comillas). Al hacer *coincidir* a personaje, narrador y autor empírico no sólo da un paso más (también más arriesgado) que Cervantes a la hora de confundir los dominios de lo histórico y lo novelesco, sino que mediante esta audacia se garantiza, paradójicamente, su propia inmortalidad, en consonancia con su conocida teoría, rotunda y patéticamente proclamada por el propio Augusto Pérez, de la perennidad de los «entes de ficción». Augusto Pérez debe morir para que Miguel de Unamuno -a estas alturas tan literario como él, puesto que habita también las guardas de un libro inventado- pueda asegurarse su supervivencia. Y sólo hasta que su propio autor -en este caso Dios- deje de soñarlo o decida, como él con su Augusto, que debe morir. Al margen de estas consideraciones que nos conducen nuevamente a Borges y a Calderón, no podemos negar que, mientras el Miguel de Unamuno-persona física ha desaparecido con la muerte, el Miguel de Unamuno hecho letra por el propio Miguel de Unamuno escritor sobrevivirá eternamente mientras haya lectores que lo re-vivan, lo re-sueñen, en cada página. Justo igual que Augusto Pérez y que don Quijote. Y es ahora, a pesar de la supuesta confusión de la *Niebla*, cuando empezamos a entender por qué en 1905 insistía en la consideración de la andadura de don Quijote como *Vida*. Unamuno ha trasladado, así, a su propia experiencia existencial la idea del *escrivivir* que vimos en don Quijote y volveremos a encontrar en los autores estudiados en el último capítulo de este trabajo.

Inversamente a Unamuno, que se reconoce *real* sólo cuando se proyecta en una página, Augusto Pérez, mucho antes de las mencionadas conversaciones con Goti y el propio Unamuno, va asumiendo progresivamente su condición ficticia. Así lo explica Robert L. Nicholas: «Augusto, por ser ente de ficción, sólo existe en los treinta y tres capítulos agrupados bajo el título *Niebla*. Cuando habla de la "niebla" de su vida está refiriéndose precisamente a la tal novela. Es decir, su existencia comienza cuando empieza la narración y ésta acaba cuando él muere».523

Si Sancho era capaz de reconocer su cuna en una imprenta o don Quijote llegaba a atribuir a un narrador nigromante las palabras pronunciadas por el escudero, Augusto Pérez va certificando paso a paso su *no-existencia*. Así sucede en el capítulo V cuando se pregunta: «¿Sueño o vivo?» (pág. 84); cuando, en el X, el mismo V. Goti le insinúa su carácter ficticio (pág. 115) o, por poner un último ejemplo, los desplantes de la infiel Eugenia son tales

523Robert L. Nicholas, *Unamuno, narrador*, Madrid, Castalia, 1987, págs. 30-31.

porque nuestro atribulado héroe sencillamente «no existe» para ella (XV, 141), lo que confiere un toque humorísticamente metafísico a una habitual expresión popular para manifestar el desdén.

No es esta, sin embargo, la única relación entre Augusto y los personajes cervantinos, fundamentalmente don Quijote. Como nuestro hidalgo, Augusto aparece *in medias res*, a la edad adulta y empieza su andadura por la nebulosa a partir de un estímulo amoroso -«*amo ergo sum*», llegamos a leer (VII, 100)- más quimérico que fundado en una *verdadera* sensación. Como ha demostrado Ignacio R. M. Galbis⁵²⁴, al igual que sucede en el *Quijote*, donde el caballero inventa una amada -Dulcinea- a partir de la invención de Cervantes -Aldonza-, Augusto Pérez, aunque sin llegar a la polionomasia, *construye* a su amor ideal a partir de una mujer -Eugenia- elegida casi arbitrariamente. «Mi amor ha precedido a su objeto» (IV, 79) es, así, toda una proclama que pone el acento en el carácter neoplatónico de los amores de nuestro protagonista, que ya sólo en eso se nos aparece como una auténtica resurrección del héroe cervantino.

Por otra parte, y como es de esperar, en Augusto encontramos una reflexión sobre el motivo del *Teatrum Mundi* que vimos en el *Quijote*⁵²⁵. Así, en el capítulo XXX (y antes en el XVIII, pág. 163), se desarrolla otra de las conversaciones con V. Goti que, como es habitual en Unamuno, desemboca, bien que irónicamente, en la metafísica. El dolor de la traición de Eugenia hace a Augusto sentirse *real*, pero el implacable Goti le recuerda que incluso esa misma sensación es ficticia:

-... Empecé, Víctor, como una sombra, como una ficción, durante años he vagado como un fantasma, como un muñeco de niebla, sin creer en mi propia existencia, imaginándome ser un personaje fantástico que un oculto genio inventó para solazarse o desahogarse; pero ahora, después de lo que me ha hecho ..., ¡ahora sí! ¡ahora me siento, ahora me palpo, ahora no dudo de mi existencia real!
-¡Comedia! ¡comedia! ¡comedia! [...] Sí, en la comedia entra el que se crea rey el que lo representa.

Finalmente, y según V. Goti, esta misma incertidumbre (o, mejor, certidumbre de ser ficticio) acaba contagiando también al lector -de nuevo Borges-:

⁵²⁴Ignacio R. M. Galbis, «De técnicas narrativas e influencias cervantinas en *Niebla* de Unamuno», en *Cuadernos Americanos*, 221 (1978), págs. 197-204, especialmente pág. 199, donde desarrolla esta doble irrealidad de Eugenia.

⁵²⁵Véase James Dayton Gunn, «The Creation of the Self: the Influence of don Quixote on Unamuno's *Niebla*», *Romance Notes*, 21 (1980), págs. 54-57, donde se analiza cómo ambos personajes se generan «more or less consciously creating a role to play out on the stag of life» [creando más o menos conscientemente un papel que representar en el escenario de la vida], pág. 55.

-... si ... un *nivolista* oculto que nos esté oyendo toma nota de nuestras palabras para reproducirlas un día, el lector de la *nivola* llegue a dudar, siquiera fuese un fugitivo momento, de su propia realidad de bulto y se crea a su vez no más que un personaje *nivolesco*, como nosotros. (233)

Y a este tipo de lector se dirige esa gran alegoría de la lectura -que no de la escritura, a pesar de lo que parece sugerir el título- que constituye *Cómo se hace una novela*. Efectivamente, esta *autobiografía* (todas las obras de Unamuno lo son, como ha demostrado Gullón⁵²⁶) está escrita pensando en «el lector para quien leer es vivir lo que lee»⁵²⁷ y no en aquél que se preocupa tan sólo del argumento (el stendhaliano camino reflejado en el espejo del escritor), porque «todo lector que leyendo una novela se preocupa de saber cómo acabarán los personajes de ella sin preocuparse de saber cómo acabará él, no merece que se satisfaga su curiosidad». (87)

Esta defensa de la lectura activa, de la que nos ha dado Unamuno sobradas muestras anteriormente, se extiende en *Cómo se hace una novela* a la actitud del autor respecto del texto mismo: la versión (¡cuántas veces nos encontramos con esta palabra!) que nosotros leemos es el resultado de la traducción inversa (al castellano) en 1927 por parte de Unamuno de la traducción (al francés) realizada por Jean Cassou del escrito originariamente redactado en 1925. De esta manera, *Cómo se hace una novela* es, ya desde el principio, re-escritura a la vez que re-lectura⁵²⁸. La intertextualidad se ha convertido, entonces, en intratextualidad en una concepción dinámica de la creación en cuya modernidad han insistido tanto Iris Zavala, que estudia a nuestro autor en clave bajtiniana⁵²⁹, como Gonzalo Navajas, que nos habla de un Unamuno posmoderno⁵³⁰. Ambos estudios no hacen sino devolvernos, a nuestro juicio con buen criterio, una imagen renovada que desvía un poco la atención del Unamuno agonista y contemplativo en favor de un planteamiento más actual que lo instala en una órbita de reflexión sobre el hecho literario y sus alrededores.

526R. Gullón, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1964.

527M. de Unamuno, *Cómo se hace una novela* (1924-5), Madrid, Guadarrama, 1987, pág. 75. Citaremos siempre por esta edición.

528Sobre este aspecto -y otros que en adelante veremos-, resulta muy interesante el trabajo de Carlos Javier García *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Madrid, Júcar, 1994, especialmente pág. 74 y sigs., donde nos habla de los «Niveles discursivos» de *Cómo se hace una novela*.

529Iris M. Zavala, *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Barcelona, Anthropos, 1991.

530Gonzalo Navajas, *Miguel de Unamuno: bipolaridad y síntesis ficcional. Una lectura posmoderna*, Barcelona, PPU, 1988.

No creemos necesario insistir nuevamente en los diversos *borradores* del *Quijote* para dejar patente la indudable influencia cervantina en el texto que ahora tratamos.

Regresemos, entonces, al planteamiento inicial del texto y veamos, en primer lugar, que, en relación inversa al caso de Cervantes, en el que las técnicas metafictivas, según vimos con Marthe Robert, nos devolvían la imagen del escritor; con Unamuno lo que sucede es que la sempiterna indagación personal lo conduce a la indagación sobre la escritura. Sigue tratándose, en todo caso, del espejo vuelto hacia el escritor en el desarrollo de su actividad, radicando sencillamente la diferencia en que, en un caso, la metaficción nos lleva hacia el autor y, en otro, el autor nos lleva hacia la metaficción. Aunque el propio Unamuno reconoce que se ocupa más de problemas «metapolíticos o religiosos» (págs. 103-104), es evidente que *Cómo se hace una novela* es la teorización más clara de esa concepción del género que, según hemos visto, acaba desembocando en la noción de *Vida*. Mencionaremos sencillamente esta cita, que vuelve a hablarnos de *escrivivir* -¿o, más bien, de *legevivir*?- en términos así de rotundos: «... yo quiero contarte, lector, cómo se hace una novela, cómo haces y has de hacer tú mismo tu propia novela. [...] Y todo lector que sea hombre de dentro, humano, es, lector, autor de lo que lee y está leyendo. Esto que ahora lees aquí, lector, te lo estás diciendo tú a ti mismo, y es tan tuyo como mío. Y si no es así es que ni lo lees» (102). Así se explica que la novela que se está *haciendo* mientras leemos el libro -la de Jugo de la Raza leyendo a su vez un libro- nos hable de devorar angustiosamente las páginas, leyendo para vivir pero temiendo dejar de leer porque el final de la lectura supone la propia muerte. Como le sucede al atónito lector de «Continuidad en los parques», de Julio Cortázar, nuestro Jugo de la Raza acaba por comprender que lo que está leyendo es su propia vida -lo que equivale a decir su propia muerte.⁵³¹ Por eso no termina -no puede hacerlo- *Cómo se hace una novela*, porque finalizar la escritura -y, con ella, la lectura, posterior o simultánea- equivale a finalizar la propia vida. Toda una alegoría de la existencia considerada como un Libro en curso que podría cifrarse en estas dos sentencias: *Scribo, ergo sum*. Luego: *Lego, ergo sum*.

⁵³¹Como todos sabemos, con la agilidad que lo caracteriza, Cortázar nos cuenta la peripecia de quien se hunde tanto en la lectura que, al final, acaba protagonizando el texto que lee. Veamos estos fragmentos que muy bien podríamos haber encontrado en el texto de Unamuno que ahora nos ocupa: «la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo ... ». Julio Cortázar, «Continuidad en los parques», en *Los Relatos*. 2. *Juegos*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pág. 7.

AZORÍN

Ahora le ha dado a Azorín por viajar hipotéticamente y tan pronto dice que se va a Levante como que se va a Castilla. ¿Hace en realidad alguno de los viajes que cuenta? No lo creo. Supone aviones que le transportan sin sentirlo, mientras lee unos capítulos de un libro, pero generalmente cree que viaja en tren.

Ramón Gómez de la Serna, *Azorín* (1948)

Igual -aunque de forma menos enfática- que en el caso de Unamuno, Azorín posee una relación íntima con el acto de la lectura. Como afirma E. Inman Fox, para el autor levantino «leer, sentir, escribir, eliminando así la realidad exterior» forman parte de una misma experiencia cuya consecuencia directa es que haya llegado a sentirse «más inspirado por los libros que leía que por la realidad que le rodeaba»⁵³². Sólo esto lo convierte ya en candidato perfecto para la exégesis -o, mejor, degustación- de nuestra primera novela.

Sin embargo, y en eso vuelve a asemejarse al autor de *Niebla*, su relación con el *Quijote* puede abordarse desde varias perspectivas: una primera preocupada, como vimos ya en el primer Unamuno, por Alonso Quijano entendido como símbolo del *alma castellana*; una segunda, dedicada a la preocupación por Cervantes escritor, en un intento -poco valorado y enormemente interesante- de captar su estilo de una forma unitaria, ampliando el interés desde el *Quijote* hasta el resto de su producción y, en fin, una tercera -más atractiva desde nuestro punto de vista- en la que se atreve a *completar* las palabras del maestro y nos relata los destinos de sus personajes *antes* o *después* de las páginas por las que los hemos conocido.

Queremos aclarar de antemano que en las consideraciones que siguen no vamos a ocuparnos de Azorín en tanto que figura contradictoria y enormemente debatida en nuestro panorama intelectual de principios de siglo, sencillamente porque no es de nuestro interés su evolución desde el protoanarquismo inicial hacia esa postrera resignación (lo dejaremos así) que ha creado la conocida imagen que tenemos de él como escritor abúlico, aletargado y reaccionario. Si mencionamos este aspecto, entonces, es porque, como sucede tantas otras veces al entremezclar aspectos políticos con aspectos literarios (y más con una historia tan conflictiva como la de España), ha contribuido a oscurecer su importante aportación a la hora

⁵³²E. Inman Fox, «Lectura y literatura (en torno a la inspiración libresca de Azorín)», en *La crisis intelectual del 98*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1976, págs. 121 y 115 respectivamente.

de revalorizar la obra de Cervantes. De este modo -y con permiso de Goytisolo-, en las páginas que siguen romperemos una lanza -¿la de don Quijote?- en favor de Azorín, o, al menos, en favor del Azorín «cervantista y cervantino», por utilizar el binomio propuesto por Elena Catena⁵³³ y que acabamos de aplicar al propio Unamuno.

La ruta de Azorín por el libro de La Mancha

En 1905, coincidiendo con la celebración, ya mencionada, del tercer centenario de la primera edición del *Quijote*, el periódico *El Imparcial* encarga a Azorín una serie de reportajes sobre La Mancha, con el fin de intentar una aproximación a las condiciones de esa región que pudieron influir en la gesta de don Quijote. El resultado -ya en sí dudoso, porque se está hablando de aplicar la geografía a un personaje literario- es *La ruta de don Quijote*, libro que, en realidad, nos habla más que nada del viaje de Azorín por un paisaje concebido como una serie de páginas que le sugieren al supuesto cronista unos escritos más cercanos al diario impresionista que al reportaje periodístico⁵³⁴.

Aunque esta personalización no es tan rotunda como la llevada a cabo por Unamuno, no podemos negar que el hecho de relacionar el paisaje manchego con el espíritu del hidalgo se pone más al servicio de la preocupación azoriniana por definir, atendiendo a las costumbres y a la geografía, el espíritu nacional que a la comprensión del texto cervantino. No olvidemos que por esos años ha publicado *Castilla* y que otros autores como Antonio Machado redactaban obras basadas en la misma orientación (basta con mencionar *Campos de Castilla* [1907-1917], donde, por cierto, el cantor de Soria aprecia los *tientos* cervantistas de Unamuno⁵³⁵ y el propio Azorín⁵³⁶). Si, según hemos visto, se realiza por esos años una

⁵³³Elena Catena, «Azorín, cervantista y cervantino. Apuntes para una antología», *Anales cervantinos*, XII (1973), págs. 73-113.

⁵³⁴Sobre la «técnica impresionista» y el «tono personal y personalizado» de esta *Ruta* insiste José María Martínez Cachero en su Introducción, págs. 43 y 45 respectivamente; Azorín, *La ruta de don Quijote* (1905), ed. de José María Martínez Cachero, Madrid, Cátedra, 1984. En adelante citaremos siempre por esta edición.

⁵³⁵Recordemos el fragmento del poema con que encabezamos nuestro análisis del autor.

⁵³⁶Veamos estos fragmentos de «Desde mi rincón»: «¡Oh, tú Azorín, / que de la mar de Ulises / viniste al ancho llano / en donde el gran Quijote, el buen Quijano, / soñó con Esplandianes y Amadis; / buen Azorín, por adopción manchego, / que guardas tu alma ibera, / tu corazón de fuego / bajo el recio almidón de tu pechera!»; Antonio Machado, *Poesías Completas*, citadas, pág. 240. Sobre esta tendencia de asociar a don Quijote con el

apropiación del *Quijote* -que con mucha razón denuesta Goytisolo- con fines diversos, no debe sorprendernos que Unamuno, Azorín y Machado, entre otros, coincidan en esa consideración del personaje como símbolo nacional.

La ruta de don Quijote es, así, un recorrido por los pueblos reales de La Mancha, pero también por esos mismos pueblos hechos letra en la obra de Cervantes. Azorín, entonces, lee el *Quijote* y lee La Mancha. De ahí que su periplo esté redactado «en pleno ensueño» (85) y que se convierta en un «espectáculo de una sugestión honda» (148). Veamos, por ejemplo, este significativo fragmento en el que Azorín superpone la lectura a la acción. La escena es la siguiente: inicia una breve conversación con una mujer manchega y reconoce que debería haberle dicho que es muy bonita. Sin embargo confiesa: «pero no lo he hecho, sino que he abierto el *Quijote* y me he puesto a leer en sus páginas». (134)

Una vez finalizada la lectura, se dirige al paisaje real y afirma que «hay un placer íntimo, profundo, en ir recorriendo un pueblo desconocido entre las sombras ..., todo nos va sugestionando poco a poco, enervándonos, desatando nuestra fantasía, haciéndonos correr por las regiones del ensueño». (135)

Este es, pues, el punto de partida de esta *Ruta* que, desde luego, poco puede ofrecer a los lectores de un periódico ávidos de información constatable, pero bastante a quienes estén dispuestos a entresacar el fruto de esta interrelación de dos autores -Cervantes y Azorín- ante un mismo libro y un mismo paisaje.

Azorín no va, entonces, pertrechado de ninguna guía turística, ni de ningún mapa: lo único que lleva consigo es el *Quijote*, cuyas páginas contrasta con los lugares contemplados. Así sucede, por ejemplo, en este fragmento, donde la contemplación de una llanura le trae a la memoria un episodio de la novela: «...nuestra fantasía -como la del hidalgo manchego- ha ido corriendo [...]. ¿No sería acaso en este paraje, junto a este camino, donde don Quijote encontró a Juan Haldudo ... ?» (113).

Esto lo lleva a meditar en su desenlace -la paliza que éste le propina a Andresillo- hasta comentar, con su característico laconismo: «Esta ironía honda y desconsoladora tienen todas las cosas de la vida» (114).

Como vemos, no existe demasiada diferencia entre esta *Ruta* y la *Vida* de Unamuno: una y otra reescriben y reinterpretan la andadura de don Quijote, deteniéndose en unos

pueblo castellano tanto por parte de Azorín como por otros autores como Unamuno, existe un trabajo de conjunto de Aniano Peña titulado justamente «Cervantismo y quijotismo de Azorín a la luz de la *Völkerpsychologie*» y publicado en las *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, citadas, págs. 865-872.

momentos más que en otros. Varían, desde luego, el tono y la intención, pero el resultado final, en más de un aspecto, no es demasiado divergente.

Igualmente tendenciosa que la de Unamuno es, por ejemplo, su interpretación del descenso de don Quijote a la Cueva de Montesinos, que concluye con estas reflexiones que se alejan completamente del significado del episodio en la novela:

El buen caballero había visto dentro de ella prados amenos y palacios maravillosos. Hoy don Quijote redivivo no bajaría a esta cueva; bajaría a otras mansiones subterráneas más hondas y temibles. Y en ellas, ante lo que allí viera, tal vez sentiría la sorpresa, el espanto y la indignación que sintió en la noche de los batanes, o en la aventura de los molinos, o ante los felones mercaderes que ponían en tela de juicio la realidad de su princesa. Porque el gran idealista no vería negada a Dulcinea; pero vería negada la eterna justicia y el eterno amor de los hombres.

Y estas dolorosas remembranzas es [*sic*] la lección que sacamos de la cueva de Montesinos. (130)

Como vemos, lo que se está haciendo aquí es trasladar al presente de la escritura de Azorín las circunstancias pasadas que pudieron llevar a Cervantes a imaginar la conversión de un hidalgo en inactual caballero. De ahí que el objetivo principal de esta *Ruta* sea Alonso Quijano antes que don Quijote. Leamos la reflexión que precede al comentario del pasaje de Juan Haldudo que acabamos de ver:

... sólo recorriendo estas llanuras, empapándose de este silencio, gozando de la austeridad de este paisaje es como se acaba de amar del todo íntimamente, profundamente, esta figura dolorosa. ¿En qué pensaba Alonso Quijano, *el Bueno*, cuando iba por estos campos ...? (113)

El hidalgo -y comenzamos a ver la apropiación por parte de Azorín del personaje- representa la voluntad, el arrojo, el deseo, la vida, en un pueblo de abulia, de rutina y de abandono. Es evidente que aquí, más que nunca, está hablando el autor de *La voluntad*. Veamos las reflexiones incluidas en el capítulo sintomáticamente titulado «Psicología de Argamasilla»:

Don Alonso Quijano, el Bueno, está sentado ante una recia y oscura mesa de nogal; sus codos puntiagudos, huesudos, se apoyan con energía sobre el duro tablero; sus miradas ávidas se clavan en los blancos folios, llenos de letras pequeñitas, de un inmenso volumen. Y de cuando en cuando, el busto amojamado de don Alonso se yergue; suspira hondamente el caballero; se remueve nervioso y afanoso en el ancho asiento. [...] Estamos, lector, en Argamasilla de Alba, y en 1570, 1572 o en 1575. ¿Cómo es esta ciudad, hoy ilustre en la historia literaria española? [...] ¿Y por qué este buen don Alonso, que ahora hemos visto suspirando de anhelos inefables sobre sus libros malhadados, ha venido a este trance? ¿Qué hay en el ambiente de este pueblo que haya hecho posible el nacimiento y desarrollo, precisamente aquí, de esta extraña, amada y dolorosa figura? (86-87)

Meditemos un poco sobre esta cita, claramente escrita bajo el influjo de Taine, cuyas ideas sobre el determinismo influyeron notablemente en Azorín⁵³⁷. Hay *algo*, que el cronista debe descubrir, en el ambiente de Argamasilla -calificado incluso de «pueblo andante» (87)- que ha predestinado al hidalgo a hacer lo que hizo. ¿Cuál es, por tanto, la inmediata conclusión de esta idea? Que Alonso Quijano fue un hijo real de esta aldea, y como tal se comportó en su gesta. ¿Qué diferencia, entonces, a Azorín de Unamuno? Únicamente que éste se decanta por el caballero loco y aquél por el hidalgo lector.

La utilización del ser *real* Quijano frente al *fingido* don Quijote (con las puntualizaciones de siempre) tiene, sencillamente, una orientación un tanto más pragmática, pero sólo en apariencia. En palabras de Descouzis: «diverge de Unamuno al compenetrarse con el ambiente de la realidad contemporánea y sacar una conclusión práctica de la prueba del pasado»⁵³⁸.

Hecha esta puntualización, observemos ahora cómo, sólo sustituyendo el nombre de Alonso Quijano por el de don Quijote, también el rector salmantino podría haber escrito las palabras que siguen:

Cervantes escribía con lentitud; su imaginación era tarda en elaborar; salió a la luz la obra en 1605; mas ya entonces el buen caballero retratado en sus páginas había fenecido, y ya, desde luego, hemos de suponer que el autor debió de comenzar a planear su libro mucho después de acontecer esta muerte deplorable, es decir, que podemos, sin temor, afirmar que don Alonso vivió a mediados del siglo XVI, acaso en 1560, tal vez en 1570, es posible que en 1575. (87)

Estas conjeturas propias del historiador (y que, por tanto, muy bien podría haber redactado el mismísimo Cide Hamete) nos hablan una vez más de una rotunda mitificación del universo cervantino, cuyas criaturas han pasado a convertirse primero en seres de carne y hueso y, a continuación, en símbolos de una serie de valores -paisajísticos, psicológicos, filosóficos, políticos y patrióticos- que a los autores de principios de siglo les convenía demostrar para la regeneración del país (y, en casos como el de Unamuno, incluso la suya propia). Lo único cierto aquí -y en eso las apreciaciones de Goytisolo resultan esclarecedoras- es que, una vez más, nos hemos alejado bastante del texto original.

Sin embargo, este vaivén entre lo experimentado -realmente Azorín vivió ese viaje, con sus sorpresas e incomodidades- y lo leído -ese viaje lo realizó primero *leyendo* y después

⁵³⁷Sobre este aspecto, véanse los comentarios de Paul Descouzis en el capítulo dedicado a Azorín de su libro, ya citado, *Cervantes y la Generación del 98*, en especial el epígrafe «Relación entre el paisaje y el espíritu de don Quijote», págs. 119 y ss.

⁵³⁸*Op. cit.*, pág. 111.

viendo-, acaba por traer consigo esa tan cervantina confusión entre lo histórico y lo literario, la demostración empírica y la sugestión, que aún hoy puede hacer de esta *Ruta* un texto atractivo. Muy distinta cosa es su repercusión -creemos que negativa- en la valoración del *Quijote* y en la trivialización, con fines turísticos, a la que aún hoy se sigue sometiendo a La Mancha, para la que la novela de Cervantes se ha convertido en una fuente de ingresos de primer orden.

Menos mal -para Azorín y, sobre todo, para Cervantes- que existen otros textos que sí constituyen un importante granito de arena a la hora de realizar una lectura moderna, y en muchos aspectos plenamente vigente, del *Quijote*.

Azorín, cervantista

En las palabras introductorias de este capítulo, y de la mano de Ángel del Río, hicimos referencia a la distinción entre el acercamiento erudito al *Quijote*, al estilo de Rodríguez Marín, y el personal, empático y, en apariencia, más *vivo*, protagonizado esencialmente por Unamuno. Señalamos también que Azorín se encontraba en una suerte de término medio: quijotista (o quijanista) en un texto como el que acabamos de ver, pero también cervantista, como demostraremos ahora.

El cervantismo de Azorín rechaza, sin embargo, la erudición y está sembrado más de alusiones y sugerencias que de aseveraciones demostradas textualmente⁵³⁹. Sin embargo, su defensa -en más de un sentido, maniquea- de este tipo de acercamiento al texto no implica ausencia de erudición⁵⁴⁰ ni resta interés y vigencia a muchas de las cuestiones que plantea.

Anteriormente habíamos aludido también a la significativa elección de títulos como *Con Cervantes* (1947), que implica adhesión al autor, y *Con permiso de los cervantistas* (1948), indicativo de su actitud antiacadémica hacia los textos. Lo llamativo, sin embargo, es

⁵³⁹En un breve artículo en el que defiende -incluso de forma un tanto exagerada- el cervantismo de Azorín, Carlos E. Mesa sostiene que nuestro autor «desecha el farrago y ofrece al lector unas deliciosas destilaciones históricas, críticas, biográficas, que condensan, aligerándolas, fatigosas divagaciones o monografías»; «Azorín y sus criterios cervantinos», *Boletín de la Academia Colombiana*, 30 (noviembre-diciembre 1980), págs. 312-315; la cita corresponde a la página 312. La idea que nos interesa es la del estilo destilado, que expresa perfectamente la actitud de Azorín hacia la obra de Cervantes.

⁵⁴⁰Así lo han demostrado tanto Carlos E. Mesa en el artículo citado como José María Martínez Cachero («*Con permiso de los cervantistas* [Azorín, 1948]: examen de "un libro de melancolía"», *Anales cervantinos*, XXV-XXVI [1987-88], págs. 305-314, especialmente 306, 310 y 312) y Manuel M^a Pérez López en su manual *Azorín y la literatura española*, Universidad de Salamanca, 1974, cuyas páginas 101 a 111 están dedicadas a Cervantes.

que Azorín ha experimentado claramente el tránsito desde el personaje de don *Quijote* hacia el autor, cosa que constituye una importantísima novedad con respecto a Unamuno. Y esto es importante porque, además, reconoce a Cervantes como creador no sólo de nuestra primera novela moderna, sino también de otras obras de singular interés que permiten hablar de un proyecto estético unitario.

En su libro *Clásicos y modernos* (1913), Azorín establece una relación enormemente interesante entre las obras de épocas pretéritas y el presente desde el que él mismo escribe. Destacaremos dos escritos en los que se ocupa de Cervantes: «La evolución de la sensibilidad» y «Cervantes y sus coetáneos», insistiendo en ambos en la idea de la valoración diacrónica de su obra. Veamos estas llamativas palabras del segundo:

El *Quijote* no fue estimado ni comprendido por los contemporáneos de Cervantes. [...] El *Quijote* no lo ha escrito Cervantes; lo ha escrito la posteridad. Queríamos significar con esto que, no comprendido por los hombres del siglo XVII el *Quijote*, sólo a lo largo de las generaciones ha ido adquiriendo su verdadero y profundo valor el libro de Cervantes, formándose de ese modo, haciéndose, escribiéndose⁵⁴¹.

Aparte de esta creencia, sólo parcialmente cierta (pues todos sabemos ahora, y también lo supo Cervantes, que su obra fue un auténtico *best seller*), de que la verdadera recepción del *Quijote* es muy posterior a su inmediata publicación, observamos un intento de revitalizar una obra que, ciertamente, estaba empezando a anquilosarse, adaptándola a un pensamiento moderno. Sólo podríamos hacer una puntualización: la posteridad no *ha escrito* el *Quijote*: lo sigue escribiendo.

También en *Con permiso de los cervantistas* (1948) afirma tajantemente que «sentir a Cervantes es, ante todo, actualizar a Cervantes. Para sentir a Cervantes es preciso, antes que nada, despojarlo de toda arqueología, proponiendo una «conciliación entre el cervantista erudito y el cervantista psicólogo»⁵⁴².

Lo interesante aquí es que Azorín está planteando una concepción «dinámica» de los clásicos⁵⁴³ y, al mismo tiempo, advirtiendo de los peligros de la exaltación patriótica incondicional. No es ocioso recordar, a este respecto, obras de creación suya como *Las nubes* y *Doña Inés* en las que homenajea a *La Celestina*, de Fernando de Rojas, y *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, respectivamente.

⁵⁴¹*Clásicos y modernos*, Madrid, Renacimiento, 1913, pág. 145.

⁵⁴²Prólogo a *Con permiso de los cervantistas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947, pág. 6.

⁵⁴³«Los clásicos», *Clásicos y modernos*, págs. 322-323.

Nos guste o no nos guste su estilo -ciertamente tedioso, repetitivo y lacónico-, no podemos negar que experimentos como estos hacen de Azorín un autor pionero en el tratamiento vivo, actualizador, de nuestro patrimonio literario.

Volviendo a su interés por Cervantes, empezaremos, en primer lugar, refiriéndonos a sus escritos sobre éste como padre -ya no «padrastró»- de un sistema narrativo original y maduro. Azorín, preocupado ante todo, en palabras de Elena Catena, por «el misterio de la creación literaria, el talante del escritor ante las blancas hojas de papel»⁵⁴⁴ y autor asimismo de una obra tremendamente metafictiva titulada justamente *El escritor* y cuya modernidad ha sido puesta recientemente de manifiesto⁵⁴⁵, no puede menos que volver los ojos hacia Cervantes -y con ello se asemeja a Castro y Ortega- como paradigma de creador moderno, maduro y autoconsciente.

Esta idea preside una obra dramática titulada nada más y nada menos que *Cervantes o la casa encantada*, cuyo asunto no es otro que el proceso de creación y en la que un personaje-escritor se inspira precisamente en nuestro autor para avivar la imaginación⁵⁴⁶.

Ejemplos como estos explican que Azorín se preocupe por nuestro autor pero no como punto de partida de una biografía más o menos apoyada en datos constatables -aspecto este que (bien lo sabe Canavaggio) dista de ser empresa fácil-, sino como estímulo para la creación de escritos que oscilan entre la invención y la recreación nostálgica.

Como señala Elena Catena, «Azorín cuenta de Cervantes lo que vivió y lo que pudo haber vivido»⁵⁴⁷. Así, en *Con Cervantes*, nos habla, por ejemplo, de algo tan insignificante como las campanas que oyó el autor⁵⁴⁸, evoca el momento en el que se le ocurrió el

⁵⁴⁴Art. cit., pág. 95.

⁵⁴⁵Véase el libro de Carlos Javier García, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, citado, especialmente páginas 57-65. *El escritor* (Madrid, Espasa-Calpe, 1942) es, en efecto, una obra construida en diferentes estructuras especulares y que nos habla de un escritor, Quiroga, que a su vez escribe la historia de Dávila, otro escritor. En un momento determinado, se alude, por ejemplo, a Dávila como «creación» de Quiroga (cap. IX, 37) y, en todo caso, asistimos siempre a diferentes reflexiones sobre el acto de la escritura. La novela es absolutamente cervantina (volveremos a citarla) e incluye sendas referencias, aunque no demasiado significativas, a Cervantes (X, 43) y a un supuesto descendiente de don Quijote, don Rodrigo de Peñadura (XIX, 74).

⁵⁴⁶*Cervantes o la casa encantada. Comedia en tres actos y un epílogo*, en *Obras Completas*, vol. II, Madrid, Renacimiento, 1931. páginas 226 y 242 del acto segundo. Por otra parte, resultan de gran interés las reflexiones sobre la autoconsciencia en las páginas 269-270, la defensa de la creación frente a la erudición (282) y, en fin, el desarrollo del personaje de Víctor, completamente obsesionado por Cervantes (especialmente, págs. 312-313).

⁵⁴⁷Art. cit., pág. 95.

⁵⁴⁸«La novia de Cervantes», *Con Cervantes* (1947), Madrid, Espasa-Calpe, 1981. Citaremos siempre por esta edición.

*Quijote*⁵⁴⁹, imagina una conversación con Lope de Vega⁵⁵⁰, recrea las circunstancias de la composición del *Quijote* de Avellaneda⁵⁵¹ o, en fin, en un relato como «La venta» encontramos esta interesantísima propuesta: el ventero, obsesionado con el *Quijote*, afirma haber tenido a su protagonista como huésped. Leemos entonces la reacción del propio autor, que interroga a su interlocutor sobre las características y comportamiento de su propio personaje.

Por otra parte, en *Con permiso de los cervantistas*, Azorín se toma la libertad de imaginar cambios en la vida del autor -¿qué habría pasado si Don Juan no hubiera muerto, si su matrimonio hubiese sido feliz o si Lope de Vega no hubiera existido?-⁵⁵², recrea episodios como el de la batalla de Lepanto⁵⁵³ y cae, en «Confidencias de Cervantes» (145-146), en la tentación de aplicar episodios biográficos a obras como *El licenciado Vidriera* y *El viaje del Parnaso*, aunque lo más frecuente es evitar esta tendencia y reconocer, como hace en «Vidas de Cervantes», que «no sabremos nunca, en la vida de Cervantes, ciertas cosas que quisiéramos saber» (90).

Este interés hacia el creador lo lleva en estos dos libros a ocuparse, como hemos dicho, no sólo del *Quijote*, sino de la totalidad de la obra cervantina. Ahí están, por ejemplo, en *Con Cervantes*, el interés por las *Novelas ejemplares* y el teatro, la defensa de la novela póstuma que realiza en «Al margen del *Persiles*» (45 y ss.), las palabras dedicadas a Ricote, con referencia a las ideas de Castro (198) o, en fin, la afirmación de la autoconsciencia del autor en textos como «Su actitud verdadera» (193). Por su parte, en *Con permiso...*, encuentra interesantes hasta los supuestos descuidos del autor («El texto del *Quijote*», 136) y replica rotundamente a los que le aplican la noción de «ingenio lego»:

Para declarar «lego» a Cervantes, ¿a qué debemos atender? [...] ¿Cómo podremos declararle «lego», no científico, no culto, no erudito, con tanta y tan fina riqueza de sensaciones? ¿Y quiénes son esos que declaran «lego» a Cervantes? ¿Y quiénes son *esos* que declaran «lego» al artista que vive más que ellos, que siente más que ellos, que está más que ellos en íntima y profunda comunicación con las cosas? («Cervantes y el mar», 152)

549«Un viandante», págs. 57-58.

550«En los Campos Elíseos», págs. 113 y ss.

551«Claro como la luz», págs. 95-99.

552«Cervantes sonrío», *Con permiso de los cervantistas*, pág. 169.

553«Cervantes y Lepanto», págs. 87-88.

Las razones que aduce Azorín en defensa de la autoconsciencia de Cervantes -que no son las mismas que aduciríamos hoy- sirven muy bien para aclarar el alcance de su relación con Cervantes y para explicar el tono -melancólico lo ha llamado Martínez Cachero en el artículo citado- de sus escritos. Como vemos, Azorín alude expresamente a la sensación, palabra que, una vez más, no define tanto la actitud de Cervantes hacia la escritura como la de él mismo leyendo el libro de Cervantes y, en fin, leyendo el mundo para escribir sus propios libros. *Con Cervantes* y *Con permiso de los cervantistas* son libros sobre sensaciones, pequeños fogonazos críticos, algunos de ellos de gran finura, otros sencillamente anecdóticos. Son libros que hacen preguntas y que no ofrecen respuestas. Glosas sobre distintos aspectos -leídos o soñados- de la vida o la obra de Cervantes, preocupación por ciertos personajes -sobre todo secundarios, lo que ya supone un aspecto meritorio- o por ciertos temas más o menos polémicos -el tratamiento del mundo árabe o el de la mujer. También son crítica de la crítica, poniendo muchas veces las cosas en su sitio y proponiendo interesantes relaciones entre Cervantes y otros autores⁵⁵⁴. Pero no por ello su lectura deja de ser, en ocasiones, tediosa. Su detenimiento en el detalle llega a rozar el absurdo y a veces esta fascinación por la minucia logra un efecto amanerado.

Con todo, nuestra valoración de la contribución azoriniana a la revitalización de la obra de Cervantes no puede ser menos que positiva y no sólo porque sirve para contrapesar la ausencia total de crítica literaria en Unamuno sino porque, en sí misma, inaugura una nueva manera de leer el *Quijote*.

Terminaremos este apartado con unas palabras de Manuel M^a Pérez López que sintetizan todo lo visto hasta ahora:

Hay ... una diferencia sutil ... entre el *repensar* que utiliza Unamuno, y el *resentir*, que es el verbo que convendría a Azorín; entre el tono intelectual, con la paradoja como arma dialéctica, y el tono sensitivo, con la emoción como testimonio de vitalidad.

Azorín es una sensibilidad que se abandona ante el libro, vibra ante multitud de estímulos dispersos, y luego se expresa literaria, estéticamente. De ahí proviene el impresionismo de su crítica, que parece adolecer de la falta de una interpretación unitaria y coherente. [...] Con todo, en este aparente caos pueden percibirse algunas coordenadas críticas, orientadoras y reveladoras⁵⁵⁵

Azorín, «co-autor» de la obra cervantina

⁵⁵⁴Ya Martínez Cachero, art. cit., pág. 312, alude a la «capacidad relacionante» del autor.

⁵⁵⁵*Op. cit.*, pág. 108.

Mucho más atractivas, a nuestro juicio, que sus aportaciones críticas, resultan las co-escrituras que realiza Azorín de la obra de Cervantes y que se dedican a completar, a continuar y, en ocasiones, a «corregir» las páginas originales. Se trata de textos, algunos de ellos interesantísimos, a los que se pueden aplicar las nociones genettianas de «continuación» y «prolongación»⁵⁵⁶ y que, centrándose especialmente en los personajes, manifiestan una preocupación que puede ir encaminada hacia el «antes», hacia el «durante» o hacia el «después» de su andadura por la novela que les dio *vida*. Los tres casos nos hablan, en definitiva, de una lectura tan apasionada y gozosa que deviene en imaginación nostálgica y bien distinta, por cierto, a la de Unamuno.

Si Elena Catena nos decía que Azorín escribía lo que Cervantes «vivió y lo que podía haber vivido», ahora podemos añadir que, además, el autor de *La voluntad* escribe lo que el maestro «escribió y podía haber escrito». Tal es el sentido de lo que Martínez Cachero ha considerado sus «glosas» al *Quijote*⁵⁵⁷, frutos de una frustración lectora, de un deseo de saber más acerca de los personajes. Lo bueno para los degustadores de la intertextualidad es que esta curiosidad deviene en creación, de manera que Azorín nos ofrece lo que, según él, puede haber sucedido con estas criaturas en esos momentos en los que *vagan* fuera de la página del libro.

Decíamos que esta curiosidad puede referirse al «antes», al «después» y al «durante». El caso más llamativo de interés por el «antes» es *Tomás Rueda* (1941), donde Azorín nos *expone* la pre-historia del Licenciado Vidriera, tratando de imaginar las circunstancias que lo llevaron a tan extraña locura en el texto cervantino⁵⁵⁸. Escrito, igual que *La ruta de don Quijote*, en «pleno ensueño»⁵⁵⁹, nos habla de Tomás niño, con su afición a la lectura y a la contemplación del paisaje. Lo curioso es que comparte con la *Vida de don Quijote y Sancho*, de Unamuno, el hecho de considerar la de Cervantes como una «versión» (124) y, precisamente por eso, contrastarla constantemente -a través de un significativo «Dice

556G. Genette, *Palimpsestos*, citado, págs. 201 y ss.

557Art. cit., pág. 309.

558Otros textos se ocupan también de este personaje. En *Con Cervantes*, «El licenciado vidriera» (99-103), redactado en primera persona y donde Tomás Rueda afirma ser «eterno», y «el otro yo» (145-147); en *Con permiso de los cervantistas*: «Cambio de inteligencia» (161-162), donde lo compara con Nietzsche, y «La novela de la inteligencia» (183-184).

559Azorín, Prólogo a *Tomás Rueda*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1941, pág. 13. Citaremos siempre por esta edición.

Cervantes» (71, 99, 102, 142) con el propio texto en curso. En él, además, se nos *especifican* más las circunstancias de la enfermedad de Tomás, ya adulto -completándose, así, el «durante»- y, en fin, se convierte en una novela un poco más extensa lo que originalmente era un relato breve. Se trata, por tanto, de una ampliación del hipotexto que cuenta en todo momento con el conocimiento del mismo por parte del lector: ampliación, así, que es, también y ante todo, homenaje reconocido. Pero sigue siendo un texto escrito por Azorín, con un estilo grave y minucioso que se encuentra a años luz de la dinámica ironía cervantina.

En el prólogo a *Tomás Rueda* encontramos estas palabras que nos interesan porque aluden al tipo de recreación más frecuentada por Azorín, la que se ocupa del «después»:

Hay algo en el arte de Cervantes que nos conmueve: las despedidas. [...] En el *Quijote* existen despedidas inolvidables. Don Álvaro Tarfe y don Quijote, por ejemplo, se despiden. Echa uno por un camino y echa otro por otro camino distinto. Se habían unido momentáneamente los dos hombres en un afecto sincero y ya no se verán acaso otra vez. ¿Qué hubiésemos querido nosotros? ¿Cuál hubiese sido nuestro manejo en el destino de estas dos vidas? No lo acertamos a decir. Consideramos absortos el curce de los caminos y callamos. No sabemos cuál será el destino, recobrado ya el juicio, allá lejos de España, de Tomás Rueda. Y cerramos el libro sintiendo viva punzada en el corazón. (17)560

Esta desazón lectora que demuestra Azorín está poniendo el acento, por un lado, en la diferencia entre una obra abierta y otra cerrada: don Quijote muere, de manera que, al menos en teoría (pues López Navia nos ha guiado por sus múltiples resurrecciones), no hay más que escribir sobre él. Pero, ¿qué pasa con Sancho? ¿Y con los duques? ¿Y con Tomás Rueda? ¿Y con Álvaro Tarfe?, etc., etc.

Al plantear estas interrogaciones que dejan de ser retóricas desde el momento en que, como co-creador, nos ofrece varias respuestas, Azorín está haciendo una sugestiva aplicación del motivo del *ubi sunt* al destino de las criaturas literarias. Si, desde Petrarca hasta Espronceda, los poetas se han lamentado de la desaparición de la belleza y las virtudes de sus amadas, los lectores insaciables no se resignan a que sus héroes de letra se evaporen en la nada, de manera que les conceden el derecho de ser nuevamente re-escritos, o re-soñados, como diría Unamuno. Un acto de soberbia, pero también de justicia porque para algunos de estos personajes -como Sancho- el derecho a ser re-escritos se convierte casi en una necesidad. (Y el que esta reescritura -¿será necesario volver a mencionar a Avellaneda?- sea o no satisfactoria para lectores y personajes es una cuestión aparte, quizás sencillamente de suerte.)

560 Esta misma idea se encuentra en el texto «En 1605», *Con Cervantes*, pág. 144.

Regresemos a Azorín y veámoslo inquietarse por el destino de diferentes personajes cervantinos: «¿Adónde va don Álvaro Tarfe? [...] ni don Quijote tendrá más noticias de don Alvaro, ni las tendremos nosotros. El licenciado Peralta ... encuentra al alférez Campuzano [...] ¿qué pasa después con Peralta?» o «¿qué será de Ana Félix? ¿Adónde irá Ana Félix?»⁵⁶¹.

Reparemos por un momento en los personajes elegidos. De la potencialidad de Álvaro Tarfe ya nos han dado muestras las recreaciones de Carlos Rojas y Miguel Ángel Lama que vimos en el epígrafe «Reivindicación de Cide Hamete», en el apartado «La novela vivida» de la primera parte de este trabajo. De esa segunda parte (la correspondiente a Berganza) que promete Peralta al final de *El coloquio de los perros* habría, en efecto, mucho que decir, porque serviría, por ejemplo, para aclarar el supuesto tema de la inverosimilitud de la obra, declarándola definitivamente como fantástica al *demostrar* por segunda vez que en la literatura (y no necesariamente la de Fábulas) los perros *sí* hablan. Por último, la preocupación por Ana Félix, hija del morisco Ricote, pone el acento en una cuestión absolutamente trascendente: el destino de una raza expulsada.

Como vemos, el interés de estas interrogaciones no sólo reside en el hecho de posibilitar la reescritura, sino en la elección misma -que puede ser toda una proclama- de unos personajes y no de otros.

Sin embargo, el episodio que más ha despertado la atención de Azorín ha sido el de los duques, cosa, por otra parte, nada extraña, pues, como vimos en la primera parte de este trabajo, durante la estancia en su palacio la *sed de tinta* y las invenciones concatenadas llegan a una auténtica apoteosis. Sin embargo, como nosotros mismos hemos intentado demostrar en otro lugar⁵⁶², el tono general de la *resurrección* de los personajes está más cerca de la redención moral que de la libérrima fabulación hipertextual.

No puede ser más positiva su valoración del episodio, en el que, según él, «llega a su culminación la obra de Cervantes»⁵⁶³ y donde, a excepción del gateamiento, «todo es medido, equilibrado ... de buen gusto»⁵⁶⁴. Contraviniendo la general tendencia execradora (que inicia, como vimos, el mismísimo Cide Hamete Benengeli), Azorín extiende semejantes

⁵⁶¹ *Con permiso de los cervantistas*, págs. 130 y 201 respectivamente.

⁵⁶² Nos referimos a nuestro trabajo, ya citado, «¿Y qué fue de los duques? (Continuaciones de *Don Quijote*, II, XXX-LVII en Azorín y Robin Chapman)».

⁵⁶³ «Cervantes y el ideal», *Con permiso...*, pág. 34.

⁵⁶⁴ «El palacio ducal», *Con permiso...*, pág. 198.

elogios a los propios habitantes del palacio: el duque es calificado, así, como «modelo de cortesía» y la duquesa como «inteligente y despierta»⁵⁶⁵.

Los relatos a los que nos referimos retoman la narración en el punto en que la abandonó Cervantes y nos informan sobre la secuela que dejó el paso de caballero y escudero en la conducta de los aristócratas.

En «Los primeros frutos»⁵⁶⁶ Azorín nos *revela* lo que sucede después de la partida de don Quijote y Sancho:

Aconteció que tiempo después don Quijote murió en su aldea. Cervantes publicó la segunda parte de su historia inmortal. El duque compró cuatro o seis ejemplares del libro y los llevó a su palacio. En la casa el espíritu de don Quijote había labrado los ánimos. [...]

Andando los años, los duques, en la villa inmediata, levantaban un santo hospital en memoria de Alonso Quijano. Muchas de las doncellas de la casa fueron enfermeras en ese hospital [...]

En la cartuja, metido en su celdita, está el buen capellán que fue del palacio de los duques. Ha llegado el buen religioso a la más alta perfección ascética. (Pág. 64)

Idéntica conducta ejemplar encontramos en «Don Quijote»⁵⁶⁷, relato que desarrolla las acciones del caballero a su regreso a la aldea. En esta ocasión, los duques actúan como secretos financiadores de las buenas acciones de Don Quijote, que recobra de esta forma el respeto de su aldea y puede reiniciar sus aventuras sin riesgo de ser considerado un loco. Con este «desenlace», Azorín pretende conciliar el doble instinto de libertad y solidaridad en el que, según él, reside la esencia del quijotismo⁵⁶⁸ y recordarnos que la historia de un don Quijote rico habría tenido un final muy distinto.

No son los duques los únicos personajes que enmiendan su conducta en estas continuaciones de Azorín: también el antipático doctor don Pedro Recio regresa a escena para congraciarse con Sancho y con todos los lectores.

⁵⁶⁵«Cervantes y los duques», *Con permiso...*, pág. 223.

⁵⁶⁶Incluido en *Con Cervantes*, págs. 58-64.

⁵⁶⁷En *Con Cervantes*, págs. 152-155.

⁵⁶⁸Véase Paul Descouzis, *Cervantes y la generación de 1898*, citado, especialmente pág. 133.

En un relato que lleva por título el nombre del doctor, Azorín nos ofrece, una vez más, la pregunta sobre el destino del personaje:

Recibió el doctor Recio instrucciones del duque; instrucciones sobre lo que le cometía hacer con Sancho No podía hacer otra cosa que lo que hizo el doctor Recio. [...] ¿Y ahora cuál es el pensar del doctor Recio? Han pasado algunos o muchos años. Las cosas han cambiado. [...] Don Quijote murió; Sancho, como es lógico, envejeció. Los duques se acordaron de Sancho; favorecieron a Sancho. [...] ¿Y el doctor Recio? ¿Qué fue del doctor Recio?569,

pregunta a la que no tarda en dar diferentes respuestas. En «Sancho encantado», los duques preparan una nueva burla al antiguo escudero, haciéndole creer que sigue siendo gobernador y reproduciendo la antigua situación de la ínsula Barataria, aunque esta vez sin restricciones ni sobresaltos. Aparece entonces el doctor Recio, invitándolo a la degustación de un excelente menú: «¿Cómo, señor gobernador? -grita-. ¿Qué es eso de comer esas miserias? El señor gobernador no puede desdeñar la comida preparada por su cocinero».570

Pero Azorín va más lejos todavía y en «Se vuelven las tornas», invierte, como el título indica, el argumento del original cervantino. En este relato, lleno de nostalgia hacia el pasado, Sancho convida al doctor y ahora es éste quien, en una irónica revancha del destino, no puede ingerir ningún alimento:

Hace treinta años ... yo no le dejaba comer a usted. No pudo usted probar ni las perdices asadas, tan apetitosas, ni los conejos guisados, que sabían a gloria. La varita que yo esgrimía se lo vedaba a usted. Y ahora soy yo el que no puede comer de estos gazpachos, de estas perdices y de estos conejos del monte. Se vuelven las tornas. El burlador de antaño, es burlado ahora.571

También Azorín exhibe este triunfo de la justicia poética que reconcilia a dos antagonistas sin necesidad de acudir a la Ley del Talión. Tal es el caso del relato titulado igualmente «El doctor Recio de Agüero», donde ya no son los duques quienes manejan a Sancho y al propio doctor, sino éstos quienes se unen contra ellos en un engaño compartido:

Sí, Sancho y Pedro Recio se habían conchabado. [...] Han representado una farsa. Y la prueba es que, momentos después de levantarse Sancho de la mesa, los dos ... se encerraban en un aposento, y allí,

569«El doctor Recio», en *Con permiso...*, pág. 133.

570«Sancho encantado», *Con Cervantes*, pág. 67.

571«Se vuelven las tornas», en *El buen Sancho*, La Novela del Sábado, año II, nº 46 (1954), pág. 25. Esta misma idea aparece, de forma esquemática, en «La Vida» (*Con Cervantes*, págs. 160-163) y en «El doctor Recio» (*Con permiso de los cervantistas*, págs. 133-134).

mano a mano, en buena paz y compañía, devoraban, entre dichos regocijados, una suculenta comida. (Pág. 10)

Este último relato, situado en una coordenada temporal ambigua -«en el siglo XII o en el XVII o en el XX»⁵⁷²- típicamente azoriniana, sirve muy bien para ubicar estas recreaciones en esa suerte de limbo utópico y ucrónico en el que se desenvuelve toda relación intertextual. Pero no debemos perder de vista el hecho de que, en este caso, este espacio nebuloso posee un carácter moralizante más cercano a la Edad de Oro de las fábulas que al libre despliegue de la imaginación desatada. Y no es ocioso recordar, como veremos en seguida, que también Juan Goytisolo en su novela *Reivindicación del Conde don Julián* recupera al personaje del doctor Recio sin necesidad de acudir a este correctivo moral que, sin lugar a dudas, ensombrece el cervantismo de Azorín.

Así lo demuestra otro recreador del episodio: Robin Chapman en su novela, también mencionada, *El diario de la duquesa*, donde el autor inglés imagina la reacción de la aristócrata -caracterizada como un cruce entre madame Bovary y Ana Ozores- al verse reflejada literariamente en el *Quijote* de 1605. Adicta a la ficción, incomprendida por su marido, enamorada de Cervantes y abocada finalmente a la locura, la duquesa de Chapman no supone otra cosa que la exploración en el territorio que Cervantes dejó abierto al ocuparse sólo episódicamente (y la duquesa, protagonista de bastantes capítulos, no puede quejarse, si la comparamos con otros personajes más fugaces) de ciertos personajes cuya riqueza y potencialidad son, como vemos, evidentes.

El cotejo de las recreaciones de Chapman y Azorín -tan sugestivo el primero, tan elemental el segundo- sirven para demostrar que, por más que la aportación del autor de *La voluntad* merezca ser tenida en cuenta a la hora de analizar la revitalización del *Quijote*, no pueda menos que dejarnos un tanto insatisfechos.

Habrán de pasar bastantes años, toda una guerra civil, toda una época -con su literatura, reivindicativa o castrada- para que un gran renovador como Luis Martín Santos, aun siendo tan escasas sus reflexiones sobre Cervantes como, por desgracia, su propia producción novelesca, dé al *Quijote* el espaldarazo definitivo -y con él al propio género novela- para convertirse en un texto plenamente aprovechable por los creadores contemporáneos. Demos, pues, un salto de bastantes años y contemplemos, siquiera

⁵⁷²«El doctor Recio de Agüero», en *El buen Sancho*, pág. 6.

brevemente, este *tiempo de renovación*.

II. LUIS MARTÍN-SANTOS: TIEMPO DE RENOVACIÓN

UN GUADIANA CERVANTINO

Los años que suceden a la Guerra Civil no son, como sabemos, demasiado proclives a la recuperación -ni crítica ni creativa- del legado cervantino que acabamos de ver en Unamuno y Azorín. En efecto, el lapsus temporal que va del estallido bélico hasta la década de los sesenta -marcada, en lo que respecta a la novela, por la aparición de *Tiempo de silencio*- supone un innegable guadiana para nuestro tema.

Aunque no es este el momento de realizar una glosa de hechos bien conocidos, sí creemos necesario recordar que, desde el punto de vista crítico, no apareció en España ninguna obra dedicada al autor del *Quijote* cuyo impacto fuese comparable al de *El pensamiento de Cervantes*, tantas veces mencionado, de Américo Castro. Pensemos simplemente que estudios capitales como los de Riley (*Teoría de la novela en Cervantes*) o Forcione (*Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*), también citados y dedicados ambos a demostrar la autoconsciencia teórica y narrativa del autor del *Quijote*, son posteriores a la década de los sesenta y se deben a investigadores extranjeros. No pretendemos, sin embargo, sugerir que el vacío haya sido absoluto, pues durante esos años hubo ciertos acontecimientos que contribuyeron a impulsar el cervantismo nacional, como la fundación en 1951 de la revista *Anales Cervantinos*, de calidad ciertamente irregular pero que ha posibilitado la divulgación de estudios fundamentales. Sin embargo, sí es cierto que no se produjo por esos años un interés comparable al que -no siempre por razones literarias, como hemos visto- tuvo lugar alrededor de 1905 y que dio lugar a los asedios parciales (pero asedios, al fin) de Unamuno, Azorín, Madariaga, Maeztu o el propio Ortega, cada uno de ellos con sus hallazgos y sus carencias. De todo esto se ha ocupado Anthony Close, no sólo desde su clásico -y también polémico- libro *The Romantic Approach*, también citado, sino, más recientemente, en una interesante e irónica valoración que redactó en 1995 para el volumen colectivo *Cervantes*⁵⁷³. Por su parte, José Montero Reguera es autor de un manual sobre *El*

⁵⁷³Se trata del artículo «La crítica del *Quijote* desde 1925 hasta ahora», en AAVV, *Cervantes*, citado, págs. 311-333, al que remitimos para mayor información sobre todo lo que en estas páginas estamos esbozando.

«*Quijote*» y *la crítica contemporánea* (1997)⁵⁷⁴ que, aunque carezca de unas conclusiones completamente convincentes, sí constituye, sin duda, un útil y documentado panorama de conjunto que quizás llegue a convertirse en una referencia obligatoria⁵⁷⁵. Estos y otros trabajos han demostrado claramente, con referencias bibliográficas concretas y la respectiva valoración de las mismas, lo que venimos diciendo.

Junto a los estudios reseñados en los panoramas de conjunto que acabamos de mencionar, merecen destacarse las aportaciones, tanto críticas como creadoras, de la llamada «Generación de 1927», cuyo conocido interés por Góngora ha oscurecido la importancia del que, paralelamente, se produjo hacia el autor del *Quijote*. Afortunadamente, un interesantísimo volumen coordinado por Ana Rodríguez Fischer, de nuevo en la revista *Anthropos*, viene a corregir este descuido ofreciendo una utilísima selección de textos, algunos de ellos capitales, de Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Manuel Altolaguirre, Max Aub, Francisco Ayala, José Bergamín, Luis Cernuda, Rosa Chacel, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Segundo Serrano Poncela y María Zambrano⁵⁷⁶. El exilio de la mayoría de estos escritores no contribuyó demasiado a la divulgación de sus estudios u homenajes poéticos, de manera que su recuperación de Cervantes no tuvo la misma trascendencia que la de Góngora, por diversas razones que no es posible analizar aquí.

En lo que respecta al panorama novelesco -que constituye el objeto primordial de nuestro estudio-, el guadiana al que nos estamos refiriendo no es menos significativo, sin que ello implique descalificación alguna por nuestra parte de los experimentos narrativos, algunos de ellos interesantísimos, que se produjeron en esos años.

Como es bien sabido, en una época que oscilaba entre el llamado «tremendismo» capitaneado por el Camilo José Cela de *La familia de Pascual Duarte* (1942), el «objetivismo» que caracterizó a otras obras como *La colmena* (1951), del mismo autor, o *Nada* (1944), de Carmen Laforet o, en fin, las técnicas «behavioristas» que tienen su máximo exponente en *El Jarama* (1956), de Sánchez Ferlosio, poco podía interesarle volver

⁵⁷⁴José Montero Reguera, *El «Quijote» y la crítica contemporánea*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

⁵⁷⁵También merecen destacarse, en esta línea, los suplementos dedicados a Cervantes por la revista *Anthropos* en 1989, de los cuales el número 17, titulado «Miguel de Cervantes en su obra. Antología, selección de estudios y documentación», incluye resúmenes de estudios básicos y, en la sección «Documentación», sendos ejercicios de crítica de la crítica firmados por T. Malo de Molina y Martín-Montalvo titulados «Aproximación a la bibliografía básica cervantina» y «Panorama de la crítica cervantina contemporánea», págs. 275-283 y 284-288, respectivamente.

⁵⁷⁶*Miguel de Cervantes y los escritores del 27*, presentación y selección de textos de Ana Rodríguez Fischer, *Anthropos*, 16 (1989).

la vista hacia un autor de tiempos pretéritos y que, además, había sido objeto de una apropiación tendenciosa por parte del franquismo, que heredó y magnificó los peores excesos de Unamuno y Azorín. Si el *Quijote* se ha convertido en símbolo de una España -decadente o victoriosa- cuyos valores han dado lugar a una guerra fratricida y a una sangría no sólo humana sino también estética, parece lógico que a ningún autor preocupado básicamente por la exhibición crítica de una sociedad económica y moralmente en ruinas pudiera interesarle el modelo de un autor cuya maestría narrativa y madurez intelectual, con excepción de la aportación de Américo Castro, estaban aún por descubrirse.

Lo mismo puede decirse de la llamada «Generación del Medio Siglo», en la que destaca un joven Juan Goytisolo cuyas novelas primerizas -pensemos simplemente en *Juegos de manos* (1954)- poco tienen que ver con la experimentación y la recuperación de Cervantes que tiene lugar en las obras que veremos en páginas venideras y que redacta a partir de *Señas de identidad* (1966).

En medio de todo ello, escritores como Delibes, tan dedicado a la exaltación de las delicias cotidianas de la vida de provincias en obras como *El camino* (1954) o *Diario de un cazador* (1955) o, ya con un espíritu más crítico, a denunciar los valores de la sociedad de posguerra en una novela como *Cinco horas con Mario* (1966), o, en fin, Ramón J. Sender e Ignacio Aldecoa, interesados de lleno por el realismo más crítico o denunciador, no han demostrado, que nosotros sepamos, interés alguno por el autor del *Quijote*. Y la nómina de narradores españoles de esa época podría aumentarse, pero siempre sería para dejar patente su desinterés por Cervantes no como lectura que indudablemente podían todos degustar y admirar, sino como posible modelo para su experimentación creativa.

Habrá que esperar, entonces, a la publicación de *Tiempo de silencio* para que nuestra novela vuelva a manifestar un interés intertextual que le sirva para combinar la atención por lo social con el aprovechamiento del legado literario anterior, en un planteamiento en el que la novela contempla el exterior y se contempla a sí misma. Es entonces cuando el *Quijote* -retrato crítico e irónico de una realidad social pero también de una actividad creadora madura y consciente- vuelve a pasarse por nuestras letras con una fuerza y una repercusión que, como veremos, sigue manteniéndose en nuestros días. Empecemos, pues, por agradecerérselo a Martín-Santos, aunque sea también muy brevemente.

CERVANTES EN «TIEMPO DE SILENCIO»

Allí podía ser todo deseado, desde prendas de señora confeccionadas a precio de saldo de color blanco, rosa, morado apretujadas contra el vidrio en confusos montones y grandes mentiras de rebajas hasta clavos de cabeza cuadrada, vasos de plástico, vasos de colores y objetos de regalo tales como una diana cazadora en porcelana basta de color gris, un donquijote en latón junto a un sanchopanza montados con tornillos en un bloque de vidrio negro, un tintero escribanía forrado de cuero con trabajo al fuego ... , un juego -en fin- de siete cacerolas rojas en disminución artificialmente colocado.

L. Martín-Santos, *Tiempo de silencio*

La imagen de «un donquijote en latón junto a un sanchopanza plateado montados con tornillos en un bloque de vidrio negro»⁵⁷⁷ con que se tropiezan el protagonista de *Tiempo de silencio* (1961) y su ayudante en un escaparate se ajusta a la perfección al tratamiento que de la figura, obra y personajes de Miguel de Cervantes realiza Luis Martín Santos en una novela cuyo carácter pionero y revulsivo, comparable al que en su tiempo tuvo la de su predecesor, nadie discute.

Esta imagen presidirá nuestro razonamiento, porque al mostrarnos, mediante la conversión de sus nombres en sustantivos en uno de los juegos idiomáticos tan característicos de la novela, a hidalgo y caballero cosificados y reducidos a objetos de consumo, contribuye al tono desmitificador y amargo de toda la obra⁵⁷⁸. Lejos de la magnificación del personaje que hemos visto en Unamuno o del confuso cervantismo de Azorín y en un tono similar, aunque más escéptico, a la valoración de Ortega y Castro de la imagen del escritor, el tratamiento que realiza Martín Santos del *Quijote* oscila, en efecto, entre la fascinación y el desencanto, entre la creencia en la necesidad de un cambio radical de los modelos narrativos parejo al que la gran novela propugna y la desolada consciencia de la incomprensión del mismo o, en el mejor de los casos, de la obligatoriedad de llevarlo a cabo bajo la máscara de la locura o la ironía. Don Quijote y Sancho de lata, ridículos en un escaparate, forman una degradada imagen que constituye una particular visión, desesperanzada y combativa, de su función como símbolos nacionales.

⁵⁷⁷Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1993, pág. 35. En adelante, todas las citas corresponderán a esta edición.

⁵⁷⁸De hecho, Manuel T. Sol analiza este procedimiento como técnica general de toda la novela: "La alusión a estas figuras de latón resulta bastante significativa porque, al mismo tiempo que se establece la comparación, se anuncia la degradación paulatina que van a experimentar los personajes hasta quedar reducidos a «mojamas», a «eunucos», a hombres incapaces de decir mal de nadie y que, poco a poco, se van consumiendo en un tiempo de silencio"; («*Don Quijote en Tiempo de silencio*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 430 (abril, 1985), págs. 73-83. La cita corresponde a la página 80.

La presencia de Cervantes y don Quijote en *Tiempo de silencio* ha sido notada, de manera tangencial o directa, por la crítica casi desde siempre. En la mayoría de los casos, ésta se centra en la famosa disertación sobre Cervantes, en las concomitancias entre los personajes de Pedro y don Quijote, en puntuales giros o préstamos estilísticos y, en menor medida, en lo que respecta a la concepción de la novela por parte de ambos autores.

Conversaciones sobre Cervantes

La primera aparición explícita de Miguel de Cervantes y su personaje tiene lugar durante una noche crucial para el desarrollo de la novela en la que se fraguan los acontecimientos que desencadenan su final: el aborto clandestino en la chabola y la unión con la mujer que acabará siendo asesinada precisamente como venganza por éste. Pero, además del mero enlace de sucesos, en esta misma noche asistimos a interesantes reflexiones sobre la literatura que indudablemente tienen una función primordial en esta novela renovadora y entre las que la mención a Cervantes ocupa un lugar de excepción.

Pedro se dirige a los antros nocturnos y pasea por la calle en la que vivió Cervantes. No es solamente Pedro quien transita esos escenarios evocadores: también el propio Luis Martín-Santos parece inspirarse en ellos para desarrollar un razonamiento que, como ya ha advertido Jo Labanyi, podemos atribuir por igual a autor y personaje⁵⁷⁹ y constituye -en palabras de Stacey L. Dolgin- uno de «los mejores ejemplos del pesimismo que yace bajo la risa constante de Martín-Santos»⁵⁸⁰.

El hilo de las cavilaciones en las que esta oscilante voz narrativa se interroga sobre creador y criatura es bien conocido y se centra en dos cuestiones básicas: cuál era el verdadero objetivo de Cervantes al crear su novela y dónde podían residir la naturaleza y las consecuencias de la locura de don Quijote.

Este segundo aspecto es el que ha sido tratado con mayor frecuencia por la crítica, llegando incluso a considerarse el punto de concomitancia primordial entre las dos novelas. No vamos a reproducir cada una de las «espirales» del razonamiento sobre don Quijote, de manera que recordaremos simplemente su idea esencial: la necesidad de instaurar una nueva

⁵⁷⁹«En muchos casos, las palabras de Pedro giran en espiral, hasta que el lector empieza a dudar de que sea éste el que habla. Esto ocurre sobre todo en la serie de reflexiones espirales sobre Cervantes». Jo Labanyi; *Ironía e historia en «Tiempo de silencio»*, Madrid, Taurus, 1985, pág. 130.

⁵⁸⁰Stacey L. Dolgin, *La novela desmitificadora española*, Barcelona, Anthropos, 1991, pág. 95.

moralidad sólo puede realizarse tomando a la fantasía como estímulo y a la locura como coraza:

El libro de caballería intenta superponer sobre la realidad un mundo más bello; pero este mundo -ay- es falso.

[...] Surge, sin embargo, un hombre que intenta que lo que no puede en realidad ser, a pesar de todo sea. [...]

En ese «hacer loco» a su héroe va embozada la última palabra del autor. La imposibilidad de realizar la bondad sobre la tierra, no es sino la imposibilidad con que tropieza un pobre loco para realizarla. (Págs. 75-76)

A partir de esta amarga consideración, la crítica se ha esforzado en encontrar paralelismos entre don Quijote y Pedro. Veamos estas palabras de Manuel T. Sol:

Don Pedro, como don Quijote, sueña, delira. Ninguno ha medido la magnitud de sus fuerzas, ni considerado lo poco propicias que son las circunstancias -sociales, sobre todo, en uno; científicas, en el otro-, en las que se encuentran. [...] Y esta distancia entre el *querer* y el *poder* es lo que les confiere un carácter absurdo y trágico a ambos personajes: su inocencia, su ilusión, su idealismo, les aparta cada vez más de la realidad.⁵⁸¹

Si bien es cierto -y lo veremos en seguida- que el propio Martín-Santos hace explícita la relación entre los dos personajes, este convencional argumento que reduce, siguiendo las pautas de la mistificación romántica más trivial, el quijotismo al idealismo fracasado, resulta a estas alturas poco convincente, si es que se desea ampliar el punto de mira con el que tradicionalmente se ha contemplado a la caleidoscópica criatura de Cervantes. Por otra parte, después de las *Meditaciones* de Ortega ha quedado bastante claro que el conflicto entre el sujeto y su circunstancia es bastante más complejo y mucho menos irresoluble que lo que muestra la cita anterior. Y, aún más, si consideráramos quijotesco a todo personaje que finaliza su paso por un libro con un objetivo fallido, sea o no elevado, la nómina de autores supuestamente influidos por Cervantes se haría interminable y se prolongaría mientras se escribieran aventuras de seres imaginarios.

No olvidemos que ni siquiera Martín-Santos cree en la total autenticidad de la locura del héroe cervantino ni, por tanto, en su supuesto alejamiento de la realidad:

⁵⁸¹Art. cit., pág. 77

Lo que Cervantes está gritando a voces es que su loco no estaba realmente loco, sino que hacía lo que hacía para poder reírse del cura y del barbero, ya que si se hubiera reído de ellos sin haberse mostrado previamente loco, no se lo habrían tolerado y hubieran tomado sus medidas montando, por ejemplo, su pequeña inquisición local (Pág. 76)

Esta idea, que más adelante veremos como tesis central del libro *El «Quijote» como juego*, de Gonzalo Torrente Ballester, neutraliza el consabido idealismo desenfocado que suele atribuirse al hidalgo y demuestra que no es este el aspecto que lo acercaría al desencantado médico de *Tiempo de silencio*. Don Pedro no está loco, porque tampoco lo está don Quijote. Sus objetivos, por otra parte, no son tan altruistas -recordemos su frialdad al comprobar cómo el pecho de una adolescente servía para dar calor a las cobayas y su esperanza de que hubiese incubado un cáncer que le permitiría proseguir sus investigaciones en un cuerpo humano (pág. 133)- ni su ímpetu tan arrollador.

Más escéptico, y considerando la lejanía existente entre el arrojito de don Quijote y el mesurado pesimismo de Pedro, Gonzalo Sobejano se muestra cauteloso al sugerir las semejanzas entre ambos personajes:

De tener algo en común con el hidalgo manchego dicho protagonista, ello sería el empeño en realizar una forma de bondad sobre la tierra (la investigación del cáncer), y lo que más le acercaría a la situación de aquél sería la incompreensión y aun la hostilidad del ambiente. La hazaña de Cervantes (escribir la historia de un loco para no enloquecer él mismo) afloraría a la reflexión del joven médico -sumido en las circunstancias más contrarias a su esfuerzo- como un ejemplo de denuedo para admitir la verdad de su creencia y de astucia para envolver el mensaje en una forma grata a todos. El ejemplo, sin embargo, se evidencia imposible para el protagonista (que se adapta a la miseria del ambiente en el más mezquino de los fracasos) y difícil también para el autor de *Tiempo de silencio*, donde la superior agilidad sinóptica de la ironía apenas se proyecta, suplantada por un sarcasmo más quevedesco y goyesco que cervantino⁵⁸²

Estas palabras de Sobejano, aunque no parecen mostrar demasiada confianza en la huella de Cervantes en nuestra novela, nos sirven para enlazar con el segundo aspecto de la disertación de Pedro: el que atañe a la figura del autor y al proceso de creación del *Quijote*. Oigamos las cuestiones que se plantean en el texto:

¿Qué es lo que realmente él quería hacer? ¿Renovar la forma de la novela, penetrar el alma mezquina de sus semejantes, burlarse del monstruoso país, ganar dinero, mucho dinero, más dinero para dejar de

⁵⁸²Gonzalo Sobejano, «Cervantes en la novela española contemporánea», *La Torre*, I, 3-4 (julio-diciembre de 1987), pág. 554.

estar tan amargado como la recaudación de alcabalas pueda amargar a un hombre? No es un hombre que pueda comprenderse a partir de la existencia con la que fue hecho. (Págs. 74-75)

Aunque ha desaparecido ya -recordemos lo visto anteriormente, con Castro, Ortega y el propio Azorín- la noción de «ingenio lego» aplicada a Cervantes, debemos admitir que estos interrogantes no ayudan demasiado a enaltecer su figura: muy al contrario, parecen insistir en la idea del «enigma Cervantes», escritor cuyos objetivos permanecen aún confusos y para quien no se sabe si era más importante el placer de la creación en sí, el propósito de ofrecer la radiografía irónica de su época o el afán de reconocimiento y lucro.

Es necesario, sin embargo, trascender la pura literalidad de la cita anterior para vislumbrar su alcance y conectar, de esta forma, con el que, sin duda (y a pesar de las palabras anteriores de Sobejano), es el rasgo más característico de *Tiempo de silencio*: su concepción como novela irónica. Tanto Jo Labanyi en la obra citada como Robert C. Spires⁵⁸³, entre otros críticos que sería prolijo enumerar aquí, coinciden en señalar la brecha que en esta novela discurre entre las palabras y lo que éstas ocultan y en la que reside el verdadero significado del texto. Este rasgo elimina, así, la supuesta univocidad de la novela como signo literario y obliga al lector a interpretar el mensaje del silencio⁵⁸⁴. Por paradójico que pueda resultar, dicho mensaje está expresado con una claridad incluso superior a la que podríamos encontrar en la novela *transparente*, tal y como nos sugiere Wayne C. Booth al afirmar que «la ironía produce un grado de confianza mucho mayor que el producido por una afirmación literal»⁵⁸⁵. El pacto, pues, ha sido aceptado y el receptor de *Tiempo de silencio* debe estar prevenido para poner entre cursivas unas palabras cuya rotundidad es sólo aparente.

Esta utilización de la ironía ha servido, además, a Robert C. Spires para enlazar a Martín-Santos con Cervantes y contemplar a ambos como precursores de cierta actitud que el crítico considera característica de la posmodernidad:

583«La estética posmodernista de *Tiempo de silencio*», en Iñaki Beti Sáez (ed.), *Luis Martín Santos. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1991, págs. 9-20.

584Veamos estas palabras de Jo Labanyi: «Martín-Santos es consciente de la necesidad de crear un lenguaje que hable a través del silencio. [...] Para Martín-Santos, el significado hay que buscarlo, no sólo en el silencio que hay por entre medio de las palabras (lo que no alcanzan a expresar), sino también en el silencio que hay por debajo de ellas (lo que no quieren expresar). El lenguaje no puede ser transparente, porque su sentido consiste menos en lo que quiere decir que en lo que no quiere decir». *Op. cit.*, pág. 122.

585Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 88.

Valiéndose de este modelo cervantino, la novela de Martín-Santos desafía el concepto de lo logocéntrico; niega la posibilidad de definir, de representar lingüísticamente, una ética centralizada. Sin embargo, la novela no niega la realidad de esta ética. Existe, no como un significado centrado, sino como un signo descentrado. De hecho, es precisamente el silencio, el espacio entre las polaridades signo y significado, el que nos deja sentir tan vívidamente su realidad.⁵⁸⁶

Así las cosas, esa misma ruptura de la univocidad no sólo nos obliga a reinterpretar las palabras sobre Cervantes sino que hermana a ambos autores en una similar actitud hacia la literatura. Todos sabemos que es esta una de las tesis centrales de Américo Castro, quien en *El pensamiento de Cervantes* se expresa en estos términos: «no es un descubrimiento decir que Cervantes creó el *Quijote* y con él la novela moderna, haciendo que las fantasías de los libros caballerescos se despeñen por la vertiente de la ironía, la forma más aguda de la crítica».⁵⁸⁷

Nada sorprende, entonces, que Jo Labanyi afirme que «sin duda es por su uso de la ironía que Martín-Santos imita a Cervantes»⁵⁸⁸ y que esa idéntica postura los hermane en el tratamiento de sus propias narraciones: «la ironía cervantina conlleva una actitud compasiva hacia lo que se critica, y al mismo tiempo acusa un alto grado de rectitud moral, al criticar el autor defectos que también le atañen»⁵⁸⁹.

Hechas estas consideraciones, es preciso revisar las palabras de Martín-Santos sobre el universo cervantino. Volvamos sobre el monólogo de Pedro y prestemos atención al modo en que concluye:

La historia del loco y todas las otras historias admirables no fueron nada esencial para él sino fatiga divertida, muñecos pintarrajeados, hijos espurios que tuvo que ir echando al mundo para precisamente (y esta es la última verdad) al no ganar dinero, al no cobrar sus débitos, al malcasar la hija, al no lograr mercedes, al ser despreciado y olvidado hasta en las ansias de la muerte poder no enloquecer. (77)

El oxímoron «fatiga divertida» que utiliza Martín-Santos parece insistir una vez más en esa consideración ambigua, agridulce, que rodea al proceso creador. Las criaturas novelescas son títeres que su inventor maneja distanciadamente -«muñecos pintarrajeados»-, pero también son, como sugiere J. L. Suárez Granda, resultados de una actitud visceral ante la escritura que ambos autores parecen compartir: «la función terapéutica que Martín-Santos ve

⁵⁸⁶Art. cit., pág. 20.

⁵⁸⁷*El pensamiento de Cervantes* (1987), citado, pág. 77.

⁵⁸⁸*Op. cit.*, pág. 123.

⁵⁸⁹*Ibidem*, pág. 154.

en la literatura la proyectaba hacia Cervantes, cuyas frustraciones personales le habrían abocado a mal fin, de no haber mediado la escritura».590

Este nuevo punto de conexión nos conduce al siguiente aspecto que queremos examinar porque arroja una nueva luz en el análisis de la relación entre Cervantes y Martín-Santos, mostrándonos a ambos como paladines de una concepción autoconsciente de la novela.

Metaficción en Cervantes y Martín-Santos

Cuando Alfonso Rey trata de definir la novedad de *Tiempo de silencio*, alude en primer lugar al cúmulo de lecturas de las que parte su autor y a la utilización de las mismas para un proyecto narrativo que se erigía como reacción al vigente en ese momento:

ese amplio bagaje literario e intelectual le sirvió a Martín-Santos para hacerlo encarnadura de su libro y transformarlo en sustancia narrativa, al servicio unas veces de la descripción de ambientes, en apoyo de la presentación de los personajes en otras ocasiones, en alardes de ingenio lingüístico en unos terceros supuestos. Todo lo cual indica que al tiempo de componer su libro, Martín-Santos tenía ante sí una panorámica más amplia que la que podría ofrecer el limitado repertorio de la novela objetivista.⁵⁹¹

Ya hemos visto en la primera parte de este trabajo la fundamental presencia de la literatura, como fuente y como motivo de especulación, en el *Quijote*. No es nuestro propósito demostrar ahora que este aspecto tiene la misma importancia en Martín-Santos que en Cervantes, pero sí sugerir que entre ambos autores existen más concomitancias que las señaladas hasta ahora.

Para ver la huella del autor del *Quijote* en *Tiempo de silencio*, podemos empezar por lo *evidente*, atendiendo en primer término a la presencia de giros, préstamos o imágenes que explicitan *formalmente* las relaciones entre hipertexto e hipotexto.

Las primeras apariciones de la pareja Pedro-Amador se relatan en términos que recuerdan a los de Cervantes. Ya la inicial caracterización del joven médico y de la imposibilidad de sus anhelos es de raigambre quijotesca: se alude a él como el «investigante

590J. L. Suárez Granda, «La «poética» de Luis Martín-Santos de Ribera», en *Luis Martín-Santos. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura*, pág. 22.

591Alfonso Rey, *Construcción y sentido de «Tiempo de silencio»*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1977, pág. 5.

señor» (31) cuyos deseos de «repetir el gesto torpe del señor de la barba ante el rey alto» se muestran «ya no como gigantes en vez de molinos, sino como fantasmas en vez de deseos» (10). Por su parte, también Amador se refiere a él como «querido investigador y amo» (31) y ambos emprenden el camino como en su momento lo hicieron los héroes cervantinos:

¡Oh qué felices se las prometían los dos compañeros de trabajo al iniciar su marcha hacia las legendarias chabolas y campos de cunicultura y ratología del Muecas! ¡Oh, qué compenetrados amigos se agitaban por entre las hordas matritenses el investigador y el mozo ajenos a toda diferencia social entre sus respectivos orígenes, indiferentes a toda discrepancia de cultura que pudiera impedirles la conversación, ignorantes de la extrañeza que producían entre los que apreciaban sus diferentes cataduras y atuendos! (29)

y, más adelante: «Bien ajeno a este curso de pensamientos humanístico-demoníacos ..., Amador continuaba el descenso, un paso detrás de su natural señor» (36-37).

El estilo cervantino no se aplica solamente a los personajes principales: lo vemos también en esta irónica descripción del Muecas que nos recuerda a la del Caballero del Verde Gabán: «Alegres transcurrían, pues, los días del caballero, gozoso de su *status* comfortable...» (70).

Más avanzada la novela, en la escena nocturna en el bar, Martín-Santos se refiere a un pintor como «caballero de la triste figura» (83) que alude a sus obras como «secos hijos de su espíritu» (86). Durante esa misma noche, al llegar al burdel, Matías se dirige a las prostitutas en unos términos tan poco adecuados como los empleados por don Quijote al entrar en las ventas pestilentes:

Vírgenes de Jerusalén, no lloréis por mí Como azucena entre lirios, así a ti te busco, oh desconocida de la noche. ¿Dónde está la elegida de mi corazón? ¿Dónde está el cálido pecho en que pueda reclinar mi fatigada cabeza? (103-104).

En esta misma escena, encontramos también al propio Pedro, «yacente caballero» (110) espoleado por una Maritornes cualquiera. Horas después, lo veremos tambalearse, fatigado por el alcohol y el sórdido encuentro carnal con Dorita, mientras se dirige hacia un aborto clandestino en una chabola «presto a acabar con cuanto mal hay en el mundo»(126). Son, sí, palabras cervantinas, pero es tan diferente la caracterización de los personajes -compasiva y risueña en el caso de Cervantes, degradada y satírica en el de Martín-Santos- que difícilmente se sostiene el paralelismo entre el hidalgo y el médico. El desnortado y fracasado Pedro está más cerca de la figurita de latón a la que nos referíamos al principio que del entrañable protagonista de nuestra primera gran novela.

Estos ejemplos sirven, de todas maneras, para hacer patente el influjo estilístico que ejerce Cervantes sobre Martín-Santos, entre otros autores. Pasemos ahora a otro aspecto más profundo que el de la mera repetición de fórmulas léxicas o sintácticas e intentemos dilucidar la afinidad entre ambos autores en lo que atañe al tratamiento de la literatura.

Aunque, en comparación con Cervantes y con otros autores que hemos visto y veremos en este trabajo, sería quizás excesivo hablar de metaficción en *Tiempo de silencio*, demostraremos ahora que la reflexión sobre el hecho fictivo ocupa un lugar primordial en esta novela que, no en vano, supone un hito incontestable en nuestra narrativa de posguerra.

Ya desde la primera aparición de Pedro, se nos hace ver su propósito de «inventar un nuevo estilo literario y ... propagarlo durante varias noches en un café hasta quedar totalmente confundidos» (17), cosa que, de hecho, hace una vez finalizada su disertación sobre Cervantes. Las opiniones sobre literatura que, entre humo, risas y licor, se vierten en esa escena que se sitúa entre el esperpento de *Luces de Bohemia* y el ácido naturalismo de *La Colmena*, cumplen en *Tiempo de silencio*, como ha hecho ver Alfonso Rey⁵⁹², la misma función que la conversación entre el cura y el canónigo a la que nos referimos en su momento. En efecto, aunque en esta novela «la teoría puede inducirse, pero no está expresa»⁵⁹³, escenas como la que ahora nos ocupa permiten hacernos una idea de cuáles son las inclinaciones de Luis Martín-Santos a la hora de abordar críticamente el hecho literario.

Debemos empezar señalando que, frente al respeto, cuando no adhesión, a las teorías literarias de sus personajes que vemos en Cervantes, Martín-Santos, como es de esperar, inicia esta escena desde el sarcasmo:

Como en una ondarreta promiscua y delectable, acumulados sus cuerpos en el momento más vivaz de la marea en zonas inverosímilmente restringidas, invadiendo unos de otros los espacios vitales, molestos pero satisfechos, aspirando a pesar de la escasez del ámbito a una máxima ocupación de lo ocupable, cada individuo ávido de recepción-emisión mostrando con análoga impudicia la desnudez, ya que no de carnes recalentadas y cocidas sí de teorías, poemas o ingeniosidades críticas, la muchedumbre culta se derrama por aquella restringida playa y más felices que los bañistas que de un único y lejano sol con la intensidad posible gozan, cada uno de ellos era sol para sí y para el resto de los circunstantes que ininterrumpidamente a sí mismos se admiraban sintiendo un calor muy próximo al del solario cuando la gama ultravioleta penetra hasta una profundidad de cuatrocientas micras de interioridad corpórea activando provitaminas, capilares y melanóforos dormidos. (78-79)

⁵⁹²«La novedad de *Tiempo de silencio*», en *Luis Martín-Santos...*, pág. 45.

⁵⁹³Estas palabras corresponden nuevamente a Gonzalo Sobejano, esta vez a su artículo «Teoría de la novela en la novela española última (Martín-Santos, Benet, Juan y Luis Goytisolo)», citado, pág. 13.

En este largo y soberbio párrafo, Martín-Santos parece advertirnos que bien poco podemos esperar de esta superposición de monólogos ebrios más cercana al onanismo intelectual que al intercambio fecundo de pareceres. El panorama, es, pues, desolador y esta galería de fantasmas no hace sino asegurar «la continuidad generacional e histórica de este vacío con forma de poema o garcilaso que llaman literatura castellana». (80) Con todo, entre tanto pesimismo podemos encontrar interesantes reflexiones que alternan el denuesto implacable con la alabanza constructiva.

A la primera actitud corresponde el tratamiento de los acólitos de las vanguardias, ya obsoletos y amanerados en el momento de la aparición de nuestra novela:

Pedro se detuvo un momento en la ribera misma de la playa para buscar un hito orientador, un trocito de arena libre sobre el que poder extender su espíritu y sus últimas lecturas. Al fondo Matías alzó un brazo. Para llegar hasta allá era preciso atravesar el caos sonoro, las rimas, los restos de todos los fenecidos ultraísmos, las palabras vacías de Ramón y su fantasma greguerizándose todavía a chorros en el urinario de los actores maricas ... (80)

o el ataque al formalismo del *nouveau roman*:

E inmediatamente, olvidando a Pedro, [Matías] volvióse a la muchacha explicándole otra vez más precisamente, con más ingenio todavía, la importancia de la novela americana y la superioridad de sus más distinguidos creadores sobre las caducas novelísticas europeas que habían concluido un ciclo literario y que no sabían salir de él quizá porque al hacerse conscientes del fin de dicho ciclo y de la inevitable decadencia, toda pura ingeniosidad técnica permanecía inane y sólo la pedantería chovinista podía hacer creer a los retrasados mentales de los liceos galicanos y a todos los otros mentecatos del ancho mundo que estuvieran haciendo gran novela todavía, cuando ya no era más que ingenio francés y falta de garra y de realidad y de auténtica grandeza, todo lo más ejercicios de caligrafía, labores de joven clorótica en internado suizo, por no decir bordado y punto de cruz. (81)

En estas palabras de Matías se introduce ya la alabanza de la novela americana, que Martín-Santos relaciona con James Joyce, el escritor que, sin lugar a dudas, ejerce el mayor influjo sobre *Tiempo de silencio*⁵⁹⁴:

Hay que leer el *Ulysses*. Toda la novela americana ha salido de ahí, del *Ulysses* y la guerra civil. [...] La novela americana es superior, influye sobre Europa. Se origina allí, allí precisamente. [...] Si no lees no vas a llegar a ninguna parte. Seguirás repitiendo la pequeña historia europea de Eugenia Grandet y las desgracias de los huérfanos te conmoverán por los siglos de los siglos. (82)

⁵⁹⁴Así lo ha demostrado Julián Palley en su artículo «The Periplus of Don Pedro», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVIII (1971), págs. 239-54.

Joyce y la renovación de la novela, la renovación de la novela y Cervantes: Joyce y Cervantes. Esta sencilla fórmula, que nos devuelve a nuestro razonamiento inicial, ha sido notada por Carlos Fuentes⁵⁹⁵ y Julián Ríos: «hubo que esperar casi tres siglos y medio, hasta la aparición de *Tiempo de silencio* ... para que el fantasma del caballero de la Triste Figura, curiosamente de la mano de James Joyce, viniera a rondar por su tierra»⁵⁹⁶.

Nada sorprende, entonces, que esta singular tertulia literaria describa una nueva espiral y que el recuerdo del manco de Lepanto reaparezca entre tanta insensatez:

La conversación le había animado a pesar de su vacío espiroideo. La imagen de Cervantes volvía a su imaginación tontamente como se repite una musiquilla sin sentido. Cervantes en medio de ese grumo de humo y gritos no parecía lógico. Y el galimatías literario-sentimental de Matías no significaba sino la falta del ángel viajero que le ayudara a sacar el pescado por las agallas. (82)

Cervantes se nos muestra, así, como esa necesaria guía, ese «ángel viajero» que debe servir como modelo para sacar a la narrativa española del «galimatías» en el que se encuentra. Ya nadie discute, como hemos sugerido más arriba, que es *Tiempo de silencio* la novela que ha cumplido esa función en el panorama de la posguerra. Y no en vano, Alfonso Rey ha insistido en la decisiva influencia de Cervantes en los múltiples aspectos de esta empresa. Así, en su pionero manual *Construcción y sentido de «Tiempo de silencio»* empieza señalando, en primer lugar, la huella del Quijote en el tratamiento del narrador, convertido en «algo más que un simple relator de sucesos»⁽¹⁰⁶⁾ que maneja lúdicamente la información sometiéndola a un doble proceso de control y distancia ⁽¹¹⁰⁾, aspectos todos que hemos visto sobradamente en páginas anteriores y que resultan cruciales para interpretar la novela que ahora nos ocupa.

Por otra parte, Alfonso Rey hace notar que el perspectivismo desde el que se presenta a los personajes -que, empezando por Pedro, resultan entrañables o repugnantes según el ángulo desde el que se observen- tiene con el *Quijote* una deuda innegable ⁽¹⁶⁾. También la

⁵⁹⁵Véase *Cervantes o la crítica de la lectura*, págs. 103 y ss.

⁵⁹⁶Julián Ríos, «El Quijotismo mágico», en *La Cervantiada*, pág. 124.

libertad de actuación que los caracteriza tiene, según él, su origen en la voluntariosa autodeterminación del hidalgo⁵⁹⁷.

Otro aspecto en el que se detiene el crítico mencionado es el del diálogo, efficacísimo procedimiento que permite a los personajes caracterizarse a sí mismos a través de sus propias palabras (36)⁵⁹⁸.

Desde el punto de vista estilístico, podrían señalarse también aspectos esenciales en ambas novelas como la polifonía, la creación de neologismos o el engarce continuo de citas literarias que se incorporan a la conversación cotidiana o a las intervenciones del narrador, formando parte de un texto que, de esta manera, se convierte tanto en baluarte de una nueva orientación literaria como en compendio crítico de lo escrito anteriormente.

También el humor cáustico o la superposición de diferentes visiones de lo real -la idealista y la degradada- son características rastreables en estos dos escritores que comparten idéntica actitud, entre la crítica y la ternura, hacia unos valores literarios y sociales que pretenden en sus novelas reflejar, enjuiciar y, si es posible, cambiar.

Tiempo de silencio, la novela que fulmina el realismo social al privilegiar el *discurso* frente a la *historia*⁵⁹⁹, sin renunciar por ello ni al reflejo de la cambiante y compleja naturaleza de los personajes ni a la ácida denuncia de una sociedad estancada; que devuelve a la literatura su especificidad convirtiendo al texto en un inagotable espectáculo de artificio y explotando al máximo las posibilidades de semántica y sintaxis, supone -y no es exagerado afirmarlo- la primera vez que en nuestra narrativa de posguerra la huella de Cervantes rebasa lo anecdótico para convertirse en materia prima de un proyecto moderno, valiente e innovador.

597 «La novedad de *Tiempo de silencio*», pág. 51.

598 En este mismo aspecto se basa Gonzalo Sobejano en el artículo mencionado anteriormente para ilustrar la presencia de Cervantes en la narrativa actual, aunque no sea Martín-Santos uno de los autores elegidos.

599 Veamos estas significativas palabras de Juan Goytisolo que contraponen nuestra novela al *Jarama*, para él representante del momento inmediatamente anterior de la narrativa española: «*Tiempo de silencio* es el comienzo de una nueva etapa, una obra que abre para la novelística española todos los caminos y puertas que le cerrara *El Jarama*. [...] Con *El Jarama* culmina y se eclipsa la "historia"; con *Tiempo de silencio* renace y adquiere nueva vigencia el "discurso"»; «La novela española contemporánea», *Camp de l'arpa*, 43-44 (abril-mayo 1977), pág. 25.

III. LA NOVELA CRÍTICA. JUAN GOYTISOLO

A diferencia y en franco -y, en ocasiones, agresivo- contraste con la utilización del *Quijote* que hemos visto en Unamuno y Azorín, y en consonancia con la rotunda revolución en el género novela que supuso la breve pero intensa aportación de Martín Santos, la obra de Juan Goytisolo supone, al menos desde un punto de vista cronológico, la primera vez que el legado cervantino forma parte sustancial de un proyecto que es, a un tiempo, creador y crítico.

Según vimos en el primer apartado de la Primera Parte de este trabajo -«La novela crítica»-, el punto de partida de la innovación cervantina supone el hecho de incorporar a la novela la reflexión sobre sí misma como género existente (practicado tanto por el propio autor como por sus contemporáneos y predecesores) y como ejercicio en curso (analizándose en su desarrollo). Éste es el aspecto que más ha interesado a Goytisolo del maestro, hasta el punto de que es difícil encontrar un texto ensayístico que no incluya alguna referencia elogiosa a Cervantes o una novela

-aclaramos desde ahora que hablamos de su producción posterior a *Señas de identidad* (1966)- que no sea cervantina en su planteamiento general o en alguno de sus episodios.

Aunque, por todo lo dicho, la mejor reflexión de Goytisolo sobre Cervantes la encontramos en sus novelas mismas, empezaremos analizando en primer lugar los textos *más* teóricos en los que se ocupa del autor del *Quijote* y lo haremos con un doble propósito: dejar bien sentado que su interés por el autor no es caprichoso ni episódico y, principalmente, establecer aquellos aspectos que habrán de servir de sustento a su producción creativa.

JUAN GOYTISOLO, CRÍTICO DE CERVANTES

Tres son, a nuestro juicio, los aspectos de la obra de Cervantes que han llamado la atención de Goytisolo: la intertextualidad, la autorreferencialidad y el tratamiento del mundo islámico, por este orden. Y de ellos se ocupa sistemáticamente desde un pionero texto como *Disidencias* (1977)⁶⁰⁰ hasta la última recopilación de ensayos: *El bosque de las letras* (1995).

⁶⁰⁰Conscientemente excluimos, de momento, *El furgón de cola* (1967), que no incorpora ningún texto directamente dedicado a Cervantes.

Casi veinte años sosteniendo las mismas ideas dicen mucho no sólo de la coherencia y robustez del proyecto goytisolano (nos guste o no) sino del peso que en éste tiene el universo cervantino.

En una entrevista con Julio Ortega, Goytisolo declara:

Desde el comienzo mismo de la obra, Cervantes nos invita a que la contemplemos, no como un «trozo de vida o realidad», sino ante todo como un objeto literario. La lectura de *Don Quijote* nos introduce en una auténtica galería de espejos, en una complejísima relación de signos que corresponden a realidades literarias y extraliterarias extremadamente diversas. Pues, como vio muy bien Américo Castro ..., la novela cervantina no responde tan sólo a las exageraciones y extravagancias del género caballeresco: enlaza, en realidad, con la totalidad del *corpus* literario de la época (novela pastoril, novela italianizante, relato morisco, comedia lopesca, etc.). En el *Quijote* Cervantes nos presenta un catálogo completo de los diferentes códigos literarios de su tiempo, con todo el arsenal de recursos propio de cada uno de ellos y, a continuación, con el mayor desparpajo y frescura del mundo, se entrega al divertidísimo juego de mezclarlos, barajarlos y destruirlos en nombre de la nueva realidad literaria que crea.⁶⁰¹

Ya hemos hablado suficientemente de todo esto en «La novela crítica» y destacaremos de esta afirmación la mención de Américo Castro, cuyas obras constituyen, como veremos más detenidamente, el cuaderno de bitácora en el que se basa Goytisolo para su viaje por la obra cervantina.

El otro guía o compañero de travesía es Jorge Luis Borges, del que también hemos hablado repetidamente en páginas anteriores:

Siguiendo las huellas de Cervantes, Borges nos enseña que el influjo y relación entre obras pertenecientes a épocas distintas no operan de modo unilateral, sino que son recíprocos en la medida en que la obra posterior puede inyectar a su vez nueva savia en las obras que la preceden, entablar diálogo con ellas y enlazar así, más allá de los límites de una y otra, con un texto general, común y más vasto: el de la totalidad del museo imaginario.⁶⁰²

Lo interesante ahora es que se está empleando ya desde bien temprano una metáfora - la de la «savia»- que inicia la idea de la literatura como un gran bosque compuesto por árboles que se interrelacionan y formados, a su vez, por distintas ramas que confluyen en un mismo tronco. Estamos pues, de lleno, en la idea del Libro -bosque o museo- Único.

Otra idea importante es la que afecta al *continuum* temporal de lo escrito, en la línea de la aparente paradoja borgesiana del «futuro predecesor», fruto de una concepción de la literatura en la que no sólo las obras del pasado sirven para iluminar las del presente o del

⁶⁰¹Julio Ortega. «Entrevistas a Juan Goytisolo», en Juan Goytisolo, *Disidencias*, Barcelona, Seix-Barral, 1977, pág. 311.

⁶⁰²*Ibidem*, pág. 312.

futuro sino que, además, reversiblemente, los textos pretéritos -como ocurre, de hecho, con el *Quijote*- pueden ser alimentados, reactivados, con las palabras de autores posteriores.

Todas estas afirmaciones son aplicadas a Guillermo Cabrera Infante en el trabajo «Lectura cervantina de *Tres tristes tigres*»⁶⁰³, que se inicia con algo que seguirá siendo esencial en Goytisolo: no ya la crítica aplicada a la obra misma de Cervantes, sino crítica de la crítica: *metacrítica*.

Goytisolo no es sólo un acérrimo reivindicador del *Quijote*: esa misma reivindicación se realiza mediante el ataque sin paliativos a las diferentes tergiversaciones que ha padecido el texto. Las más importantes para él son, como veremos, las de la llamada *Generación del 98* y, muy especialmente, las de Unamuno. Contra éste arremete en unas palabras que se ocupan de su omisión en la *Vida de don Quijote y Sancho*, ya comentada, del episodio del escrutinio en lo que Goytisolo considera una «torcida interpretación»:

al expresarse en términos de «vida» y «libros» en el interior del espacio literario de la novela, parece incurrir en la óptica del «realismo» pedestre que con tanta razón execraba. Cuando la vida entra en los libros se transmuta inmediatamente en «literatura» y como tal debemos juzgarla. A decir verdad, el capítulo sexto desempeña un papel fundamental en la novela, hasta el punto de que sin él el *Quijote* no existiría.⁶⁰⁴

Es evidente que, si hablamos de «novela crítica» como procedimiento inaugurado por Cervantes y asumido por Goytisolo, no podemos pasar por alto el momento en el que este ejercicio de reflexión se hace más explícito en el *Quijote*. De ahí que Goytisolo se rebele contra esta omisión -sin duda, la más grave- por parte de Unamuno, apercibiéndose, al mismo tiempo, de la contradicción que encierra. En efecto, resulta inconcebible que alguien que se ha introducido a sí mismo en un libro justamente para convertirse en literatura y burlar así las nociones de vida y muerte -pensamos, claro está, en su autotransformación, conservando su nombre de pila, en personaje de *Niebla*- y que, en el otro extremo, ha escrito textos sobre la interiorización de la lectura, asimilándola, así, a la *Vida*, como «El hombre de libro» y *Cómo se hace una novela*, plantee una oposición entre lo leído y lo vivido que no sólo -como Unamuno muy bien sabe- es esencial en el espíritu quijotesco sino en su propia trayectoria personal y creadora.

⁶⁰³*Ibidem*, págs. 193-219.

⁶⁰⁴Art. cit., pág. 193.

Por otra parte, Goytisolo realiza aquí una defensa de lo que él llama el «poder omnímodo»⁶⁰⁵ de la literatura, porque en ella pasa a convertirse todo lo que forma parte de un libro. Toda una lección que debemos tener bien presente cada vez que hablemos de metaficción y que en el *Quijote* hemos encontrado sobradamente al ver lo que ocurría cuando los *hechos* de don Quijote se introducían en la nebulosa del texto de Cide Hamete.

Enlazamos entonces con la idea de la autorreferencialidad: la literatura, ante todo, remite a sí misma:

Aunque para una apreciable mayoría de novelistas, críticos y lectores lo más importante en ella es su relación con la «realidad» que pretende representar -novela como espejo en el camino, personajes destinados a competir con los del registro civil, etc.-, su trabazón con el conjunto de las obras publicadas anteriormente es siempre más fuerte y decisiva que la que le une a la «realidad». El *Quijote* es precisamente la mejor demostración de que un texto no puede ser estudiado aisladamente ... sino en conexión y correspondencia con otros textos, con todo un sistema de valores y significaciones previos⁶⁰⁶.

Continuando con la defensa de la importancia del escrutinio, Goytisolo enlaza ahora con esta forma de crítica que, inevitablemente, se transforma en autocrítica y que es esencial en ciertos autores contemporáneos:

Como todo un sector de la novelística actual -que «cervantiza» sin saberlo- caracterizado por su desconfianza de los «contenidos» y «formas» tradicionales, el *Quijote* es, simultáneamente, crítica y creación, escritura e interrogación acerca de la escritura, texto que se construye sin dejar de ponerse nunca él mismo en tela de juicio.⁶⁰⁷

Todas estas afirmaciones resultan imprescindibles para comprender *Reivindicación del Conde don Julián*, que incluye un homenaje, en principio inconsciente, al escrutinio («cervantizó», pues, sin saberlo), y *Juan sin Tierra*, novela completamente autorreferencial que, amparándose de manera explícita en el *Quijote*, interroga y se interroga.

Interesante resulta también la idea de «cervantizar» -o «cervantear», como se dice más adelante- «sin saberlo»: muchos de los autores, anteriores o posteriores al maestro, que citamos en este trabajo, lo han hecho.

⁶⁰⁵*Ibidem*, pág. 202.

⁶⁰⁶*Ibidem*, pág. 193.

⁶⁰⁷*Ibidem*.

Es esperable que la crítica a la crítica de Unamuno vaya acompañada de una alusión a la célebre consigna de «ingenio lego» contra la que arremete Goytisolo rotundamente, pues es evidente que autorreferencialidad y autoconsciencia son aquí sinónimos:

Nadie mejor que Cervantes conocía el valor y originalidad del objeto literario que proponía a sus lectores y ... se autodefine «raro inventor» y se preocupa por indicarnos *ab initio* que su libro es absolutamente distinto de los que, por aquellas fechas, se publican y obtienen el favor del público; desde el prólogo entabla un diálogo imaginario con el lector medio, destinado a poner de relieve el signo diferencial de su novela con respecto al sistema literario de su tiempo.

En la autodefinición de Cervantes como «raro inventor» encontramos otro rasgo que va a ser reivindicado por Goytisolo: ya no se trata sólo de autoconsciencia -de un «yo sé quién soy» aplicado ahora a la escritura-, sino del reconocimiento de la «rareza» del propio proyecto narrativo. Para Goytisolo, Cervantes, como también Juan Ruiz, Fernando de Rojas, Francisco Delicado o Blanco White, es una *rara avis* dentro de un contexto general de ignorancia o incomprensión: atributo que reclama para sí mismo desde bien iniciada su trayectoria experimental y, en cierta medida, aún en nuestros días.

Observemos ahora la pervivencia de todas estas reflexiones en *El bosque de las letras*, donde, además, Goytisolo incorpora una valoración del mundo árabe que corre pareja con su propia trayectoria personal, en un tránsito (creemos que, ya a estas alturas, sin retorno) que él mismo nos refiere en su libérrima autobiografía *Coto vedado*:

Como en muchos españoles de mi generación, el término «moro» se asoció en mí, desde fecha temprana, a unas vagas e inquietantes imágenes de violencia y terror. Sería preciso el lapso de veinte años para que, sobreponiéndome a estas estampas impresas entonces, alcanzara a establecer una fecunda relación personal con el mundo árabe en su triple dimensión de espacio, cuerpo y cultura, relación que pronto se trocaría en un eje fundamental de mi vida. 608

El bosque de las letras es, como hemos apuntado, un conjunto de ensayos en los que Goytisolo entremezcla sus preocupaciones políticas o culturales con reflexiones sobre la escritura propia y ajena. Preocupaciones que, de un modo u otro, acaban imbricándose, además, con la fascinación por la cultura islámica.

En el ensayo que da título al libro, Goytisolo execra el «etnocentrismo aberrante»⁶⁰⁹, abogando por una cultura «mestiza» (157), «abierta y dinámica» (158). Frente al carácter cerrado y unificador de los Reyes Católicos o del mismo franquismo en su rechazo febril a lo

608 Juan Goytisolo, *Coto vedado* (1985), Barcelona, Mondadori, 1995, págs. 83-84.

609 «El bosque de las letras», en *El bosque de las letras*, Madrid, Alfaguara, 1995. Citaremos siempre por esta edición.

islámico, Goytisolo sostiene que «el novelista o poeta que aspiren a dejar huella, a agregar un ramal o bifurcación a su árbol, no estarán sujetos a influencia particular alguna porque su voracidad literaria les vedará centrarse en un autor concreto, en un molde único: como Cervantes o Borges, ambicionarán saquear la totalidad del acervo cultural de su tiempo.» (161)

Estas ideas habían sido manifestadas años antes en un artículo titulado «Vicisitudes del mudejarismo: Juan Ruiz, Cervantes y Galdós», incluido en *Crónicas sarracinas* (1981):

todo texto realmente significativo se sitúa ... en una encrucijada infinita -verdadera rosa de los vientos- de caminos, influjos, lecturas, tendencias, reunidos o amalgamados en un heterogéneo crisol. Pues la obra literaria es siempre impura y mestiza: fecundada por sus contactos y roces con el acervo universal. No hay así influjos unívocos ni fuentes exclusivas ni génesis: sólo poligénesis, bastardeo, mescolanza, promiscuidad. 610

Volviendo a *El bosque de las letras*, encontramos el texto «Europa, en menos y en más», donde la voracidad lectora y el deseo de mescolanza que acabamos de ver son directamente aplicados por Goytisolo a su propia novela: «mi obra narrativa de madurez ... es exclusivamente castellana por su lengua y aun ésta es sometida a un varapalo despiadado y sacrílego: devuelta a su dimensión mudéjar, confrontada y agredida por otras lenguas, revuelta en una mixtura babélica y luego alquitarada o sustanciada por un irónico proceso de decantación.» (168)

Cervantes y Juan Ruiz aparecen entonces como modelos que no todos los autores han comprendido en lo que, según Goytisolo, significan:

Olvidando que, como prueba el ejemplo magnífico del *Libro de Buen Amor* y el *Quijote*, sus autores se sitúan en una encrucijada porosa, llena de trasvases de géneros, tradiciones, culturas y lenguas y, por consiguiente, el hecho de que cuanto más rico, innovador y complejo sea un texto, mayores serán sus conexiones y saqueos al acervo universal de su época, nuestros autores de los últimos siglos no tuvieron en cuenta, salvo raras excepciones, la tesitura creadora de Juan Ruiz y Cervantes y se arrebuaron en una satisfecha mediocridad. (172-173)

Aunque no son exactamente comparables las circunstancias de uno y otro (Juan Ruiz vivió en una época de convivencia más o menos pacífica y, por lo tanto, con mayor posibilidad de interferencia cultural, mientras Cervantes lo hizo en un momento más conflictivo, siendo, como esbozamos en su momento, su actitud hacia el mundo árabe más difícil de establecer claramente), es indudable que el *Quijote* y el *Libro de Buen Amor* comparten importantes características que sólo pueden ser fruto de una actitud abierta, lúdica

610J. Goytisolo, *Crónicas sarracinas*, Barcelona, Seix-Barral, 1989, pág. 48.

e innovadora. En efecto, una y otra juegan con el goce de la escritura, que desean extender hacia el lector proponiéndole una degustación activa del texto y, en fin, comparten ciertas características procedentes del mundo árabe, como, sin ir más lejos, la sacralización del Libro, todo lo cual sirve para que Goytisolo les aplique la noción de modernidad poniendo sus nombres junto a los de Joyce, Pound, Arno Schmidt, Dante y Rabelais (174).

Para ilustrar estas ideas, seleccionamos tan sólo tres ejemplos de escritura viva y tremendamente actual del siempre inagotable *Libro de Buen Amor*. Así lo define su propio autor en estos términos que insisten tanto en su ambigüedad como en su propuesta lúdica:

«de la santidat mucha es bien grand liçionario,
mas de juego e de burla es chico brevíario» (estrofa 1632611).

También estos versos, aunque insertos en el tópico de la *captatio benevolentiae*, sirven para manifestar el carácter abierto de la obra:

Qualquier omne que'l oya, si bien trovar sopiere
más á 'y [a] añadir e emendar, si quisiere;
ande de mano en mano e quinquier que'l pidiere:
como pella las dueñas, tómelo quien podiere. (Estrofa 1629)

Como es de esperar, Juan Ruiz y Cervantes -como también Francisco Delicado, otro de sus autores predilectos- son «*rarae aves*», «plantas en el desierto», como aclara en un texto así titulado, y lo son precisamente en virtud de un «mudejarismo» que, según Goytisolo, es «a la vez literario y vital» (202)⁶¹². De ahí que no hayan tenido los frutos deseables en creadores posteriores: «dejando de lado el hecho oportunamente evocado por Américo Castro de que tanto el creador del *Libro de Buen Amor* como el del *Quijote* reivindicaron de modo expreso su singularidad y rareza, resulta obvio que las empresas literarias de mayor audacia y enjundia debían sonar extrañas a los oídos inadaptados a su escucha». (200)

⁶¹¹Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, edición, introducción y notas de Alberto Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, pág. 240.

⁶¹²La misma idea sostiene en «Vigencia actual del mudejarismo», publicado primero en el *I Coloquio Hispano-Islámico de Ronda*, Ronda, 1984, págs. 25-29 e incluido después en *Contracorrientes* (Barcelona, Montesinos, 1985) y donde se refiere a un «acercamiento somático, vital, a lo islámico», pág. 9. (Citamos por la edición de 1985)

Es en *Cervantes y los casticismos españoles* donde Américo Castro -de quien Goytisolo es, como afirma Michel Ugarte, un revoltoso discípulo⁶¹³- desarrolla de forma más detallada la relación entre estos dos autores. Veamos estas palabras sobre el *Libro de Buen Amor* que muy bien pueden aplicarse a su conocida noción de la «realidad oscilante» del *Quijote*:

... al contemplar la forma, en Europa inaudita, en que Cervantes presenta el vivir artísticamente imaginado como mutuo y alternado paso del haz al envés, como un hacia afuera y un hacia dentro, es difícil no recordar el *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita: «De todos instrumentos, yo, libro, so pariente...»

El sentido del libro del Arcipreste dependerá del que se le preste en la vida ... de quien lo lea; el libro, y todo lo restante, es como un instrumento que sonará según sea quien lo taña -por ser medio para ejercitar una función, para un cabrilleo de imprevisibles matices⁶¹⁴,

lo que le lleva a concluir que ambos están relacionados «con una tradición hispano-oriental, con una visión de las cosas no sustancial, sino aspectual»⁶¹⁵.

Precisamente por estar entroncado, según Castro y Goytisolo, en esta concepción «mudéjar», la propuesta narrativa del autor del *Quijote* no fructificó mientras dominaban en España las concepciones monolíticas de la historia al estilo de Sánchez Albornoz⁶¹⁶:

la invención cervantina, cuyas raíces se nutren del espacio abierto y plural de la España de las tres castas, no pudo ejercer su influjo vital en el barbecho improductivo de la Península durante su largo período de «vacaciones históricas». Fecundó, eso sí, la totalidad de la novela europea incluida Rusia, pero no engendró entre nosotros sino quisquillosos e indotados cervantistas hasta su reintroducción en las últimas décadas a través de los narradores de Iberoamérica. (194)

⁶¹³En efecto, en su artículo «Juan Goytisolo: Unruly Disciple of Américo Castro», *Journal of Spanish Studies. Twenty Century*, 7, 3 (1979), págs. 353-364, Michel Ugarte demuestra que Castro es la fuente primordial de este proceso de des / remitificación al que somete Goytisolo a la cultura española. Sin embargo, en este mismo trabajo, Ugarte señala que Goytisolo realiza en ocasiones lecturas personalizadas y un tanto parciales de los textos, como, en su opinión, ocurre con *La Celestina*, pág. 359.

⁶¹⁴*Cervantes y los casticismos españoles*, citado, pág. 63.

⁶¹⁵*Ibidem*.

⁶¹⁶No es este el momento de desarrollar la, por lo demás, conocidísima polémica Castro-Albornoz, porque, si bien fue necesaria una cierta matización a algunos de los planteamientos del autor de *La realidad histórica de España*, a nadie se le ocurriría negar hoy en día la rotunda validez de su visión, tal y como lo demuestran seguidores suyos de la altura de Márquez Villanueva. Para la postura de Sánchez Albornoz, basta recordar el capítulo IV de *España, un enigma histórico*, cuyo título habla por sí solo: «No se arabiza la textura vital hispana», y donde se dedica a rebatir punto por punto las teorías de Castro, atendiendo tanto a factores lingüísticos como a costumbres sociales o a actitudes artísticas. Hemos manejado la séptima edición (Barcelona, Edhasa, 1977), págs. 189-240.

La cerrazón secular hacia *lo otro* ha impedido, por tanto, a los autores españoles comprender su propia tradición, algo que, según Goytisolo, sólo puede hacerse partiendo de esa «occidentalidad matizada» (271) que constituye «La singularidad artística y literaria de España», como afirma en un artículo así titulado y donde concluye que «obras como *La Celestina* y *La Lozana andaluza* son producto genuino de esta misma singularidad histórica, cuyo mudejarismo se prolonga por vías misteriosas en la poesía de San Juan de la Cruz y, en virtud del trato de Cervantes con el mundo islámico durante su cautiverio en Argel, en el "manuscrito arábigo" del *Quijote*. (273)

Mucho hay que decir todavía, como sabemos, sobre la repercusión que la estancia en Argel tuvo para Cervantes, autor que -ya lo apuntamos en su momento, cuando nos ocupamos del traductor morisco- no es fácilmente reductible a una sola actitud tolerante o cerrada, blanca o negra: ahí están, de una parte, el tratamiento irónico del motivo de la limpieza de sangre en «El retablo de las maravillas» o la benévola presentación del morico Ricote, en el *Quijote*; pero, de otra, el ataque despiadado al mundo infiel en *El coloquio de los perros* y las palabras de Jadraque en el *Persiles*. Todo perfectamente compatible en un momento de encrucijada en que no debió resultar sencillo decantarse por una posición rotunda.

En todo caso, la actitud de Cervantes siempre se nos mostrará más abierta o, cuando menos, más irónica y heterodoxa que la de un Lope de Vega o un Quevedo.

Veamos estas palabras del que sin duda constituye el más cualificado biógrafo de Cervantes, Jean Canavaggio, que nos invitan a mantener un juicio ponderado: «Cervantes ... nos da del mundo musulmán una representación infinitamente más matizada que la deformación caricaturesca a la que nos acostumbran la mayoría de las veces los escritos polémicos», lo que, sin embargo lo lleva a advertir:

no hagamos de él un adepto al Corán. [...] Pero al contacto de esos moros y de esos renegados, Miguel ha aprendido a prescindir de prejuicios, a renunciar a las opiniones apresuradas. [...] En cuanto a la curiosidad que Cervantes siente por el Islam, no se trasluce sólo en la abundancia de términos y expresiones árabes que emplea; se refleja en sus alusiones a las saluciones musulmanas, a las llamadas de los muecines a la plegaria, a los ritos de bodas del sultán marroquí Abd-el-malek. Se afirma asimismo a través del homenaje imparcial que hace a la relativa tolerancia de que los turcos dan muestras respecto a sus cautivos. [...] Cervantes recordará seguramente esa tolerancia el día en que la España de Felipe III decreta la expulsión masiva y definitiva de los moriscos. También en este punto su experiencia argelina habrá sido preciosa para él.⁶¹⁷

617 Jean Canavaggio, *Cervantes. En busca del perfil perdido*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, págs. 93-94.

Por tanto, no creemos que Goytisolo lleve demasiado hacia su terreno a Cervantes en la defensa del mundo árabe, porque pocos autores manifestaron en su época un talante tan abierto y ninguno llegó al atrevimiento de construir esa gran «sátira más o menos disfrazada del opresivo sistema de castas»⁶¹⁸ que se esconde en la atribución del texto de su novela nada más y nada menos que a un representante de una raza supuestamente enemiga.

Por todo ello, Cervantes es para Goytisolo no sólo un autor que debe ser leído: su mérito consiste en la invitación a ser continuamente *releído*. En efecto, en «Lectura y relectura» nos habla precisamente del *Quijote*, junto a otros libros, como algo

determinante en la elaboración de mi propia escritura. Lo que he buscado en ellos y exigido a sus autores me lo he impuesto a mi vez a mí mismo, forzándome así a cambiar de destinatario ideal del libro: no el lector ordinariamente satisfecho con una lectura, sino el relector constreñido a forcejear con el texto, a extraviarse en sus vericuetos y rastrear su elusivo camino en un incitante proceso de reconstrucción. (208)

Corolario esperable de todo lo visto hasta ahora resulta esta declaración en la que Goytisolo se siente más unido a los autores citados que a sus propios contemporáneos:

¿Sabían nuestros *posmodernos* (Dios se apiade de ellos) que mis contemporáneos verdaderos y los de los escritores que escapan a una uniformidad impuesta por los cánones perecederos en boga son justamente estos creadores, cuyos textos, irreductibles a cualquier modelo o fórmula, se llaman *Libro de Buen Amor*, *La Celestina*, el *Quijote* y *Soledades* y no quienes aun siendo coetáneos nuestros, producen obra muerta y pertenecen en rigor a otro siglo?⁶¹⁹

Goytisolo se afirma, pues, contemporáneo de Juan Ruiz, de Fernando de Rojas, de Cervantes y de Góngora antes que de muchos autores postmodernos, sencillamente porque, para él, «la creación nace ... a partir de una rebeldía». (250) Rebeldía -cuando menos, estética- que llevó a estos autores, por cierto, a sufrir algún tipo de incompreensión en su época, tal y como vimos en «Plantas del desierto».

Recordemos también, centrándonos en el autor que más nos interesa, que también Américo Castro había afirmado que Cervantes «contemplaba España desde su periferia o, más propiamente, desde sus arrabales»⁶²⁰.

Hasta ahora hemos hablado de rebeldía, de periferia, de originalidad, de experimentación, de avidez lectora, de mudejarismo estético y vital, de intertextualidad,

618«Cervantes, España y el Islam», *Contracorrientes*, pág. 27.

619«El ceremonial del vacío», *Ibidem*, pág. 249.

620Cervantes y los casticismos españoles, pág. 34.

actitudes todas de las que nace *Reivindicación del Conde don Julián*, novela escrita precisamente a la sombra de muchos de los autores hasta ahora citados. Lo veremos centrándonos en Cervantes.

CERVANTES EN LA NOVELA CRÍTICA DE J. GOYTISOLO

REIVINDICACIÓN DEL CONDE DON JULIÁN

La malvada de la Cava
a su padre lo ha contado;
don Julián, que es traidor,
con los moros se ha concertado
que destruyessen a España
por lo aver así injuriado.
(Romance tradicional)

La historia, glosada en múltiples romances, es bien conocida: el rey don Rodrigo se enamora de la Cava y acaba gozándola. Su padre, don Julián, para vengarse de don Rodrigo, abre a los árabes las puertas de España, con lo que el castigo contra el afrentador acaba siéndolo para la patria toda. No en vano, Giuseppe di Stefano sitúa a toda la serie de versiones de este legendario episodio entre los «Romances de temas épico-novelescos nacionales»⁶²¹.

Resulta inevitable, por tanto, que haya merecido la atención de Américo Castro, quien le dedica estas palabras en *La realidad histórica de España*:

La historia aparece como un alternado proceso de ilusiones y desencantos, forjados por la fe o el desengaño en torno a los jefes de la nación, inspirados por el mesianismo o el «anticristismo», por la exaltación del ídolo o por el vituperio del culpable. [...] Desde lo profundo de la Edad Media hasta el siglo XIX ha estado la literatura ocupándose de Rodrigo, el último rey godo, y del traidor Julián que abrió las puertas de España a la musulmía para vengar el atropello de su hija por el libidinoso rey. A ambos se les achacaba la culpa de la ruina de España, y sobre el rey nefasto acumuló la leyenda venganzas exquisitas⁶²².

⁶²¹Véase, dentro de esta categoría, el epígrafe dedicado especialmente a «El rey don Rodrigo y la pérdida de España», en su edición de *El Romancero*, Madrid, Narcea, 1978, págs. 223-232.

⁶²²Américo Castro, *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1975, pág. 243.

Lo que puede interesarnos a nosotros es la reinterpretación -por vía, además, indirecta, pues parte de un romance reescrito por Fray Luis de León⁶²³ y casualmente citado también en el *Quijote*⁶²⁴ - que hace Goytisolo de unos hechos tradicionalmente considerados negativos y que, en su caso, se ponen al servicio de una demolición del sistema de valores nacionales elaborada principalmente a partir de testimonios literarios. En su novela, Goytisolo invierte rotundamente el sentido de la venganza y se decanta por el traidor, provocativa utilización del tópico de «el mundo al revés» en el que un personaje -don Julián- tradicionalmente vituperado se convierte en un ser digno de ser *reivindicado*, al tiempo que importantísima función mitoclasta que nuestro autor atribuye a la literatura. Pero dejemos que sea él mismo quien nos lo explique:

La tarea primordial del escritor español de hoy es la de «mitoclasta». [...]

Toutes proportions gardées, Don Julián se inserta deliberadamente en esta corriente [en la de Goya, Valle-Inclán y Luis Buñuel]. No es una crítica moral ni una novela de tesis, sino una agresión alienada, onírica, esquizofrénica. El ataque del narrador contra su patria no se realiza en nombre de la razón histórica ... Su discurso se sitúa a medio camino entre la crítica racional y la opacidad del instinto. Es una tentativa de sicoanálisis.⁶²⁵

Por otra parte, en la ya citada entrevista con Julio Ortega Juan Goytisolo hacía estas declaraciones que nos resultan utilísimas para aproximarnos a la obra:

Don Julián es a un tiempo obra de crítica y ficción o, si prefieres, praxis y crítica. [...]

La interpretación mítica, justificativa de la historia de España me obsesionaba desde hacía años. Mi despego de los valores oficiales del país había llegado a tal extremo que la idea de su profanación, de su destrucción simbólica, me acompañaba día y noche. [...] Para violar la leyenda, y los mitos y valores hispánicos tenía que violar asimismo el lenguaje, disolver uno y otros en una misma agresión violenta. (Pág. 292)

623Como sabemos, Fray Luis se ocupa de esta leyenda en su «Profecía del Tajo», de la que nos interesa especialmente esta estrofa que cita Goytisolo con bastante frecuencia e incluso en diferentes textos: «Acude, corre, vuela / traspasa el alta sierra, / ocupa el llano; / no perdones la espuela, / no des paz a la mano, / menea fulminando el hierro insano.» Fray Luis de León, *Poesías completas*, edición de Ricardo Senabre, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pág. 60.

624En efecto, Jesús Lázaro, a la hora de clasificar los textos que sirven de base a esta novela, afirma que «se añan los textos literarios y los de sus comentaristas para forjar un texto que no es recreación sino creación nueva» y para ejemplificar esta idea alude precisamente a los versos «ya me comen, ya me comen / por do más pecado había» en el *Quijote* (II, 33, 811) que corresponden a otra versión del romance que tratamos; *La novelística de Juan Goytisolo*, Madrid, Alhambra, 1984, pág. 198.

625«Una reivindicación», entrevista con Claude Couffon. (*Marcha*, 19-II-1971), recogida en Julián Ríos (ed.), *Juan Goytisolo*, Madrid, Fundamentos, 1975, págs. 117-118.

En estas palabras encontramos varias ideas básicas: «profanación», «destrucción», «violencia», que debemos retener para vislumbrar, ya de antemano, el verdadero objetivo de esta intención intertextual -crítica- de la que él mismo nos habla:

Don Julián es la obra más española que he escrito, y ello por una razón muy simple: porque su materia misma, a un nivel puramente verbal, es el discurso literario hispano, desde su origen hasta la fecha. Reivindicar la traición de don Julián es impugnar varios siglos de historia hostil mediante una agresión vandálica a la palabra escrita de nuestros cronistas, poetas y narradores. La lista de «plagios» que figura al final del libro puede resolver para el erudito el problema de las «fuentes»; pero el problema real no es un problema de fuentes sino el de las funciones que les atribuyo, del empleo libérrimo que hago de ellas. Mi enfoque me permite entablar un diálogo intertextual con autores que admiro o parodiar e infectar el estilo de quienes me parecen poco respetables, etc. (Pág. 293)

Debemos tener bien presentes todas estas ideas antes de emprender nuestro asedio a esta novela siguiendo criterios cervantinos. Lo primero que se observa claramente es que las palabras de Goytisolo convierten a *Don Julián* en una clara y lógica consecuencia de todo lo que hemos visto en páginas anteriores: lo mismo que en sus ensayos o textos teóricos, la novela que ahora estudiamos es el resultado de tres premisas: intertextualidad, asimilación del mundo árabe y voluntad de experimentación con la escritura. Lo que constituye quizás el rasgo más llamativo de *Don Julián* es, como hemos visto, que todos estos elementos se conjuguen espoleados por el sentimiento de violencia, de apostasía, de reclamación por parte de Goytisolo de una condición de apátrida que sigue exhibiendo aún en nuestros días.

Si a este deseo de renegar de la patria sumamos el planteamiento dialógico de la novela, obtenemos que la batalla que emprende Goytisolo es, ante todo, una batalla entre textos. Ya sólo con esto reconocemos la huella del autor (y también lector empedernido, como vimos) del *Quijote*. Veamos, si no, estas significativas palabras de Stephanie Sieburth dedicadas a la novela que ahora nos ocupa y que igualmente podrían aplicarse a la de Cervantes: «the narrator- protagonist of *Reivindicación del Conde don Julián* is primarily characterized as a reader, an assimilator of texts which he reproduces both involuntarily and at will».626 [El narrador-protagonista de *Reivindicación del Conde don Julián* se caracteriza primariamente como lector, un asimilador de textos que reproduce de forma tanto involuntaria como deliberada.]

Pero, a diferencia de Cervantes, cuyas opiniones nos hubiera encantado oír directamente, tenemos la suerte de poder contar con la explicación del propio Goytisolo del

626Stephanie Sieburth, «Reading and Alienation in Goytisolo's *Reivindicación del Conde don Julián*», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 8 (1983), págs. 83-93. La cita corresponde a la página 87, de donde hemos extraído, además, la idea de la batalla entre textos («battle between texts»).

alcance de esta relación intertextual. Reproduciremos esta larga cita que servirá de aval para todo lo que habremos de encontrar en adelante:

Las numerosas parodias insertas en el texto del discurso juliano se dirigen menos a los clásicos que a la perspectiva de los mismos a través del prisma mezquino y reductor del 98. Era, entre otras cosas, un modo de protestar contra un curioso fenómeno de apropiación que, en el caso de Unamuno, respecto a Cervantes, lleva la deformación a límites increíbles: toda esa visión del Siglo de Oro está embebida, además, de los mitos cristianoviejos que ocasionaron el derrumbe del país, es como un eco desvaído y un tanto grotesco de unos valores retrógrados que el mundo burgués barrió ya del resto de Europa hace ya más de tres siglos. Aun en el caso de autores por quienes tengo escasa admiración como Lope, el blanco de la burla, como ha advertido Sobejano en su estudio sobre el tema, apunta no tanto a ellos como a su utilización interesada y reaccionaria por parte de Unamuno, Ganivet o Azorín.

Dicho esto, la relación paródica con los clásicos cuenta con precedentes tan ilustres como Cervantes o Valle-Inclán, y no agota ni mucho menos la visión del pasado cultural que aparece a lo largo de la novela. En realidad, el diálogo intertextual no paródico desempeña un papel predominante, por cuanto actúa a niveles muy distintos. Los cuatro autores cuya sombra planea constantemente sobre el libro - Rojas, Cervantes, Fray Luis y Góngora- corresponden a diferentes propósitos y estratos de la estructura novelesca: la relación con Fray Luis, es, por ejemplo, temática, a través de la *Profecía del Tajo* y la leyenda de la destrucción de España; con Rojas, moral, por el mismo ánimo subversivo con que don Julián arremete contra los valores de su tiempo; con Cervantes, de estructura, fundada en el propósito de forjar como él una obra que sea a la vez crítica y creación, literatura y discurso sobre literatura (el episodio de las moscas ejerce, *toutes proportions gardées*, una función similar a la del examen de la biblioteca de don Quijote por el cura y el barbero: la de introducir la discusión literaria en el cuerpo mismo de la novela); con Góngora, lingüística, mediante el empleo de una terminología y sintaxis barrocas que eligen siempre el discurso contra el referente y centra la atención en el signo de preferencia a la cosa designada... (Págs. 313-314)

Detengámonos en algunas de las ideas aquí expresadas. En primer lugar, como vimos igualmente en Cervantes, nos encontramos ante una relación intertextual de doble signo: parodia y homenaje, y si tenemos en cuenta que Cervantes es uno de los autores homenajeados, la parodia misma se incluiría en la segunda categoría y la novela sería cervantina ya desde su planteamiento inicial, que abarcaría a todo lo demás.

En todo caso, se trata de un doble impulso, enormemente significativo a la hora de comprender que no todo es destrucción, de asimilación y rechazo de escrituras anteriores.

Por otra parte, es importante señalar que, como indica el propio autor, la relación paródica que nos propone se desarrolla, por decirlo con Genette, «en segundo grado», habida cuenta de que no se habla tanto de atacar a unos autores determinados como a la visión tendenciosa que de ellos nos han ofrecido otros: la parodia, ejercicio crítico por antonomasia, se realiza aquí partiendo de un ejercicio *metacrítico*. Goytisolo nos propone, así, una lectura que es, al mismo tiempo, lectura de la lectura. Y el éxito de semejante audacia radica en los avales que emplea: nada más y nada menos que Góngora, Fray Luis de León, Fernando de Rojas y Cervantes.

De la relación con Góngora, uno de nuestros clásicos más modernos (y, a estas alturas, está claro que no se trata de un oxímoron), se han ocupado principalmente Andrés

Sánchez Robayna⁶²⁷ y Jorge Checa⁶²⁸; la relación con Fray Luis, al ser, como el propio Goytisolo indica, ante todo temática, corresponde más al estudioso del Romancero, que ha de detenerse en las numerosas versiones de la traición de don Julián; en tanto que la de Fernando de Rojas parece basarse en una heterodoxia compartida por ambos y que merecería un estudio más detenido, aunque, como vimos más arriba, Michel Ugarte indica que la apropiación por parte de Goytisolo del autor de *La Celestina* obedece a una lectura en cierto modo parcial.

Centrémonos, entonces, en la relación con Cervantes. Como no vamos a realizar un estudio completo de la novela, lo que excedería nuestro propósito principal, partiremos de los momentos en los que la huella del *Quijote* es explícita para, a partir de ellos, sacar a relucir aquellos aspectos de *Don Julián* que puedan interesarnos.

Empezaremos, pues, por el episodio que el propio Goytisolo nos ha invitado a analizar: el de ese singular escrutinio a la Biblioteca de Tánger.

«*Quijote*» I, 6 - «*Don Julián*», 1: dos escrutinios a la tradición literaria española

Antes de iniciar el análisis de este episodio, es conveniente recordar que, como es esperable, no nos encontramos ante una novela convencional protagonizada por un personaje claramente modelado que da pie a un argumento definido. Muy al contrario, *Reivindicación del Conde don Julián* nos habla, ante todo, de una aventura interior, casi esquizofrénica, de un ser confusamente caracterizado, recurso que nos es sobradamente familiar si recordamos las dudas del narrador ante el verdadero apellido de Alonso ¿Quijano?:

español, moro?: joven, viejo? ...: cómo coño saberlo?: en el bullicio musulmán de la calle, pero devuelto a tu infancia y a sus sombríos placeres: veinticinco, veintiséis años? nueve tenías tú (si los tenías) y la imagen (inventada o real) pertenece a una ciudad, a un país de cuyo nombre no quieres acordarte⁶²⁹.

627 «Góngora y la novela: *Don Julián*, de Juan Goytisolo», en *Silva gongorina*, citada, págs. 169-179.

628 Jorge Checa, «Góngora en *Reivindicación del Conde don Julián*», *España Contemporánea*, n° 2 (otoño 1990), págs. 7-18.

629 Juan Goytisolo, *Reivindicación del Conde don Julián*, ed. Linda Gould Levine, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 134. Citaremos siempre por esta edición, indicando la página entre paréntesis.

Aparte de la cita casi textual de las conocidas palabras de la primera frase del *Quijote* que, en este caso, sirven para apuntalar la hispanofobia del personaje⁶³⁰, queremos destacar que no es su identidad lo único que aparece indeterminado en este párrafo: también lo está la verdadera naturaleza de lo experimentado -«inventado» o «real»-, algo que debemos tener bien presente antes de valorar el periplo de la novela, que discurre, mediante una estructura circular, durante un paseo del protagonista desde que abandona por la mañana su habitación del hotel hasta que regresa a ella por la noche. Lo que sucede es que el autor se complace en hacer difícil distinguir dónde empieza lo que el personaje *ve* y dónde lo que *imagina*, en un recorrido por una ciudad que es, a un tiempo, transitada y *leída*. Tengamos presente que el personaje no utiliza como guía, por ejemplo, un plano de Tánger, sino las palabras de Góngora. Este es el inventario de lo que lleva consigo a su salida del hotel:

una achacosa cartera de piel, un tiqué virgen del metro de París, un cheque a cuenta de la Banque Commerciale de Maroc, dos billetes de cien dirhames, una vieja reproducción de Tariq atigrado en una chilaba alistada y con las guías de los mostachos en punta: sin contar el libro del altivo, jerifalte Poeta que despreciando la mentida nube, a luz más cierta sube. (87)

Ya en este párrafo vemos, además, con la cita textual de los versos de la *Soledad Segunda*, otro aspecto esencial de la novela y del que hemos hablado en páginas anteriores: su planteamiento intertextual, polifónico. En este caso, las palabras de Goytisolo se mezclan con las de Góngora, sin comillas, en un único discurso. Y es aquí donde reside el desafío hacia el lector, que debe reconocer al poeta cordobés una vez que ha sido incorporado al lenguaje de la propia novela. Transformado en detective, el lector de Goytisolo debe, si aspira a saborear totalmente la novela, superar los continuos *retos* a los que se somete su competencia literaria. No se trata, sin embargo, sólo de *reconocer* e *identificar* las palabras de los autores incorporados a la novela distinguiéndolas de las de Goytisolo, para lo que sólo hace falta una buena dosis de erudición que sólo resulta útil para realizar labores de *fontanería*.

Goytisolo no nos está invitando, pues, a buscar las *fuentes* -que, por otra parte, él mismo nos proporciona al final de la novela, en una «Advertencia» en la que nos enumera alfabéticamente los autores que han participado de «forma póstuma o voluntaria» (305)-, sino a descubrir su sentido, como él mismo afirma en una de las declaraciones reproducidas más

⁶³⁰Por su parte, Michel Ugarte, en su trabajo *Trilogy of Treason. An Intertextual Study of Juan Goytisolo*, Columbia & London, University of Missouri Press, 1982, págs. 101-102, considera este «de cuyo nombre no quieres acordarte» una parodia de Cervantes. No creemos, como demostraremos en adelante, que el autor del *Quijote* sea uno de los parodiados en la novela, sino, bien al contrario, el que avala las parodias dirigidas a otros.

arriba. Así pues, el lector-detective de *Reivindicación del Conde don Julián* no se debe limitar a descubrir las *pruebas*, las *evidencias* de esta apropiación textual: lo que debe interesarle es comprender el *móvil*, la motivación que ha llevado al autor a valerse de palabras ajenas.

Si hacemos esta reflexión es para aclarar ya de antemano que no nos vamos a dedicar en las páginas que siguen a esta labor de identificación, no solamente porque nuestro interés se centra en un solo autor -Cervantes- y, por tanto, exclusivamente en los fragmentos o episodios en los que aparece aludido o citado, sino porque esta tarea ha sido abordada ya por otros investigadores: Jesús Lázaro, en el manual ya citado, Linda Gould Levine en las notas de la edición, por lo demás espléndida, que manejamos (algunas de ellas, por desgracia, con errores, a veces importantes⁶³¹) y Alicia Ramos en toda una tesis doctoral en la que se dedica a realizar, en dos columnas, el cotejo intertextual partiendo de la lista proporcionada por Goytisolo, en una labor sin duda ardua pero cuyas conclusiones resultan insatisfactorias sencillamente porque no las tiene⁶³².

Volvamos, pues, al punto de partida y reproduzcamos este fragmento que ha de servirnos para ilustrar el planteamiento de la novela:

enredados aún tu memoria, tal implicantes vides, los versos de quien, en habitadas soledades, con sombrío, impenitente ardor creara densa belleza ingrávida; indemne realidad que fúlgidamente perdura y, a través de los siglos, te dispersa sus señas redentoras en medio del caos: rescatándote del engañoso laberinto: de tu cotidiano periplo por dédalos de materia incierta, esponjosa, sin saber dónde está la verdad: en la impresión sensorial o la memoria del verso: oscilando de una a otra mientras caminas dibujando jeroglíficos; inmerso en la multitud, pero sin integrarte a ella: a diferente diapasión: capturando sutilmente la presencia (irrupción) de signos que interfieren (violán) el orden aparente de las cosas: movimientos bruscos, ruidos desabridos, gestos ásperos: pequeñas (sordas) expresiones de violencia: ecuación cuyos términos desconoces, escritura que inútilmente quisieras descifrar (115).

⁶³¹Para muestra, dos botones: en la página 87, nota 13, Luis de Góngora aparece como un autor del siglo XVIII y en la página 99, nota 32, *La Vida del escudero Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel, aparece atribuida a Luis Vélez de Guevara. Lo mismo en la página 189, nota 160.

⁶³²Alicia Ramos, *Unidad formal y análisis crítico en «Reivindicación del Conde don Julián»*, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1993. La principal objeción que le vemos a este trabajo no es sólo que se limite a establecer el cotejo señalado (que, por otra parte, resulta muy útil para el lector e investigador que no siempre es capaz de reconocer exactamente todas las referencias incorporadas a la novela), sino que parte de una cierta -o absoluta- incomprensión del planteamiento de Goytisolo y se dedica a *defender* a los autores parodiados -y, con ellos, a España misma- como si se tratase de un juicio sumario en el que Goytisolo ejerce de fiscal y Alicia Ramos de abogado defensor. Estudiar a Goytisolo supone, en nuestra opinión, aceptar de antemano toda la dosis de violencia, iconoclastia y antipatriotismo que tiene su orientación intertextual, principalmente en la novela que ahora nos ocupa. Si el investigador no está dispuesto a hacerlo, puede elegir autores más complacientes e igualmente interesantes.

Aparte de la nueva alusión a Góngora -el único autor que, según Andrés Sánchez Robayna, corresponde al «verdadero tema ... [de la novela]: el lenguaje»⁶³³- observamos una interesantísima concepción de la ciudad como un libro -también como un laberinto o jeroglífico- cuyos signos el paseante debe descifrar, descodificar: el acto de la lectura no es ya, entonces, solamente un «arte de la memoria» de los que estudia Aurora Egido (ya lo vimos en el *Quijote*) y manifestado en este caso a través de la huella gongorina en la mente del personaje; más aún, recorrer la ciudad es ya en sí *leer*, realizar un periplo que no es, entonces, tanto geográfico como textual.

La misma idea aparece en el penúltimo capítulo de *Paisajes después de la batalla* (1982), novela enormemente relacionable con la que ahora nos ocupa y que nos habla también del desquiciado deambular por París de un personaje-lector-escritor cuyo recorrido por la ciudad lo es también, en un ejercicio de autorreflexividad, por la propia novela en curso:

puedes callejear escribir extraviarte en el doble espacio de la cives y el libro inventar trayectos laberínticos desorientarte: esparcir la materia narrada al azar de sorpresas e imponderables por toda la rosa de los vientos: textos-vilano a merced del aire vehículos de leve polinación: las urbes -medina en que te has doctorado errando por ellas tal perro sin dueño se cifran ahora en un ámbito único⁶³⁴.

Reivindicación del Conde don Julián y Paisajes después de la batalla y, como veremos, también *Juan sin Tierra* nos están, entonces, proponiendo una suerte de lectura en movimiento a través de una página-ciudad leída y escrita al mismo tiempo que se transita. Si Cervantes nos hablaba de leer y escribir simultáneamente el *Quijote* (a través de las múltiples bifurcaciones intradiegeticas y de los muchos momentos de autorreflexividad) pero también de todo el conjunto de lecturas que precedieron (géneros picaresco o pastoril, por ejemplo) o sucedieron (Avellaneda) a su propia redacción -esto es, leer *antes*, *después* y *durante* la escritura-, lo mismo está haciendo Goytisolo: no sólo su novela es el resultado de una serie de lecturas de obras ajenas (algunas positivas, como la de Góngora y el mismo Cervantes; otras negativas, como las que veremos inmediatamente condenadas) y propias (de suerte que se está *reivindicando* no sólo un personaje mítico, sino también una nueva forma de concebir la creación), sino que ese mismo acto de leer se traslada a la propia novela en gestación. Así,

633«Góngora y la novela...», citado, pág. 174.

634Juan Goytisolo, *Paisajes después de la batalla* (1982), edición de Andrés Sánchez Robayna, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, págs. 233-234.

Reivindicación del Conde don Julián es una novela crítica, pero también una novela *haciéndose*⁶³⁵, como se observa claramente en este párrafo donde se nos narra el despertar del personaje y el inicio de todo su recorrido por la ciudad:

inventar, componer, mentir, fabular: repetir la proeza de Sherezada durante sus mil y una noches escuetas inexorables: érase una vez un precioso niño ... : Caperucito Rojo y el lobo feroz, nueva versión sicoanalítica con mutilaciones, fetichismo, sangre: despierto ya del todo: ojos abiertos ... : un leve esfuerzo: tres metros, incorporarse, calzar las babuchas, tirar de la correa de la persiana: y: silencio, caballeros, se alza el telón: la representación empieza: el decorado es sobrio, esquemático (85-86).

Aquí no sólo se nos está hablando de cómo el protagonista se dispone a emprender un nuevo día, porque esta reflexión se inicia con cuatro verbos -«inventar, componer, mentir, fabular»- y con la mención de un personaje (recordemos a Todorov y su aplicación de Scherezade a la noción de «homme-récit») que aluden a la creación literaria. Más aún, la referencia a Caperucito Rojo corresponde a una simbólica profanación del cuento de Perrault que se encuentra más adelante (págs. 166 y sigs.) y, en fin, a la orientación eminentemente mental, onírica («sicoanalítica») y violenta («mutilaciones», «fetichismo», «sangre») de la novela que nos disponemos a leer. Por último, la nada gratuita presencia de una imaginaria propia del motivo del *Teatrum Mundi* insiste en el planteamiento metaliterario de la obra toda (véase el comentario de Levine en la página 86, nota 10).

Se abre, pues, el telón y este personaje lector-escritor-narrador autoconsciente se dispone a iniciar su aventura por un mundo de signos geográficos y lingüísticos descifrables en una ciudad que se llama Tánger, pero también España, pero también Novela. Y, como es lógico, el «primer acto», homenaje -inconsciente primero, reconocido con orgullo después- a Cervantes tiene lugar en el santuario de la lectura: en una Biblioteca.

El hecho de que el episodio se sitúe bien al principio de la sección I de esta novela insiste, una vez más, en su propósito crítico, del mismo modo que sucedía con la ubicación del escrutinio de la librería de don Quijote en el capítulo VI de la Primera Parte: se trata en ambos casos de una toma de postura, una revisión, de lo ya escrito y una advertencia sobre las palabras por venir. Si J.G. Casaldueiro ya nos había hablado de esto con respecto al hipotexto, ahora Linda Gould Levine se expresa en términos similares que permiten establecer la identidad de propósitos entre ambos autores. Según esta investigadora, la escena que ahora nos ocupa:

⁶³⁵Ya advertimos en nuestras palabras introductorias sobre la dificultad de delimitar los tres acercamientos a la metaficción propuestos en este trabajo.

proporciona al lector una vislumbre clara de lo que será la construcción de su obra en secciones posteriores. Pues si en la secuencia citada, los fragmentos de los textos gastados entran directamente en el discurso del narrador sin transición entre la visión satírica y el objeto mismo de tal sátira, ésta también será la técnica utilizada a lo largo de toda la novela, que continuamente ilustra su doble vertiente de crítica y creación, de literatura y discurso sobre la literatura.⁶³⁶

Empieza el fragmento con una descripción bastante realista y negativa de la Biblioteca -a la que, por cierto, asciende también gongorinamente, esta vez con unos versos del *Polifemo*: «pisando la dudosa luz del día» que sirven para apuntalar la oscuridad, real y metafórica del lugar-, donde encontramos a un encargado fosilizado que ayuda a acentuar el carácter mortecino del recinto y la cultura que se pretende demoler y a escasos lectores de textos execrados por Goytisolo. La Biblioteca que se nos presenta, así, no es tanto un santuario de una cultura palpitante como un depósito de cadáveres habitado por momias:

media docena de personas, casi siempre las mismas, inmersas en la lectura o en la reflexión..., sin contar el viejo y somnoliento guardián: incrustado en su sillón, como expiando una milenaria fatiga, una genética, transmitida lasitud de tenaces, laboriosos abuelos ... , mientras el pulcro hombrecillo de la gabardina devora el último ABC llegado de la capital ... [y] la prima donna de la sombrilla absorbe con un éxtasis próximo al menopáusico deliquio las incidencias de la aguerrida y virginal defensa urbi et orbi, de la heroína de Corín Tellado. (105-106)

En esta compañía, el personaje se decide, en fin, a iniciar su asedio al «grave discurso, serenamente fluvial, del alma del país» (106), desde los testimonios de San Millán hasta -y aquí aparece por primera vez uno de los blancos principales- el

octosílabo vivaz, endecasílabo perfecto, soneto inmortal, curso de caudalosa, avasalladora corriente: guadianesco y soterrado a trechos, con esguinces y quiebras: pero fluyendo siempre: del romancero a Lope, de Lope a Federico: hasta los queridísimos poetas de hoy ... : abrumándote con el peso ejemplar de su heroísmo, su piedad, su saber, su conducta, su gloria ... : bajo la autoridad enmarcada del Ubicuo (107).

En este párrafo encontramos cuatro referencias cruciales. La primera, a ciertas composiciones poéticas condenadas no tanto intrínsecamente como por su utilización academicista y osificadora («soneto inmortal», por ejemplo)⁶³⁷; la segunda, a la tradición literaria española metaforizada a través del río Guadiana, lo que sirve para garantizar su continuidad incluso a pesar de supuestos *accidentes* que la llevan a ocultarse para resurgir con más fuerza (lo que supone una descarada alusión a teorías como las de Sánchez Albornoz sobre la supuesta inmutabilidad del espíritu nacional); la tercera, la despectiva referencia a

⁶³⁶Juan Goytisolo: *La destrucción creadora*, México, Joaquín Mortiz, 1976, págs. 151-152.

⁶³⁷A este respecto, véase el interesante artículo de Gonzalo Sobejano «Don Julián, iconoclasta de la literatura patria», *Camp de l'arpa*, nº 43-44 (abril-mayo 1977), especialmente página 11.

Lope de Vega y al Lorca de obras como *Romancero gitano*, caracterizados ambos por su recuperación de la poesía tradicional; y, en fin, la indirecta, pero evidente, mención de Franco como el «Ubicuo». Habría mucho que decir de estas ideas -sin ir más lejos, la equiparación de Lope y Lorca o la identificación de la poesía de éste justamente con el Caudillo que legitimó su ejecución-, pero nos detendremos exclusivamente en lo que nos interesa ahora: Goytisolo está iniciando ya, como apuntamos antes, no sólo crítica literaria, sino, principalmente, *crítica de la crítica* y, para ser más exactos, *crítica de la manipulación «crítica» de la literatura*. Lo cierto es, pues, que hemos empezado a ver cuál es el verdadero objetivo del ataque de Goytisolo a la tradición literaria española.

En efecto, más adelante, se vuelve a hacer referencia a su carácter guadianesco, esta vez con una parodia declarada dirigida a los detractores de Américo Castro:

genio español del romancero, libro de caballería, auto sacramental: obras pletóricas de sustancia inconfundiblemente vuestra: estrellas fijas del impoluto firmamento hispano: del espíritu unido por las raíces a lo eterno de la casta: prosapia de hoy, de ayer y mañana, asegurada siglo a siglo por solar y ejecutoria de limpios y honrados abuelos: desde Indíbil, Séneca y Lucano hasta la pléyade luminosa de varones descubridores de la ancestral esencia histórica, del escueto monoteístico paisaje: Castilla! (108)

Aparte de la primera referencia a la llamada Generación de 1898, famosa por su exaltación del paisaje castellano y de la que nos ocuparemos enseguida, queremos destacar ahora la referencia, en la línea de Sánchez Albornoz, a «lo eterno de la casta» y, muy especialmente, a la figura de Séneca, de cuyo supuesto hispanismo se habla para horror y estupefacción de Goytisolo y del propio Américo Castro, quien tajantemente afirma que «sólo una alucinación, explicable por una especie de psicosis colectiva, pudo hacer de Séneca y de su filosofía un fenómeno español»⁶³⁸. La figura del filósofo del estoicismo aparece enormemente desmitificada en *Reivindicación del Conde don Julián*, precisamente por esta tendenciosa apropiación de la que ha sido objeto. Pensemos, por ejemplo, en esta misma parte de la novela, en el encuentro del protagonista con un compatriota -Álvaro Peranzules-, que le recomienda su lectura en unos términos asociados al falangismo (página 153).

Al ponerse, como vemos, tan abiertamente de parte de Américo Castro, Goytisolo está manifestando una evidente toma de postura, de la que ya hemos hablado antes, con respecto a la cultura española, en una actitud que, como tantas otras, se había iniciado ya en *Señas de identidad*. Efectivamente, en la primera entrega de la llamada «Trilogía Mendiola» -compuesta por *Señas de identidad*, *Reivindicación del Conde don Julián* y *Juan Sin Tierra*-

⁶³⁸La realidad histórica de España, citada, pág. 146.

uno de los pocos personajes positivos -el «maestro» Ayuso- exhibe orgullosamente en su despacho «una fotografía antigua de Américo Castro con una afectuosa dedicatoria»⁶³⁹.

De regreso a nuestra biblioteca, observamos cómo, después de homenajear a Castro, Goytisolo se ocupa de ridiculizar a quienes, en su misma época, se situaron en las antípodas intelectuales. Nos referimos, claro está, a la ya mencionada Generación de 1898, considerada tanto por Sobejano⁶⁴⁰ como por Ugarte⁶⁴¹ el verdadero blanco, junto a Lope de Vega, de la crítica goytisolana. Leamos este significativo fragmento, prolongación del inmediatamente citado:

Castilla!: llanuras pardas, páramos huesosos, descarnadas peñas erizadas de riscos: seca, dura, sarmentosa: extensas y peladas soledades: patria rezumando pus y grandeza por entre agrietadas costras de cicatrices: obra colectiva de esa preclara generación: la del Filósofo Primero de España y Quinto de Alemania, dispensando su alto y sideral magisterio desde el encumbrado anaquel de sus Hors d'Oeuvres completos (108-109).

Es bien conocida la exaltación por parte de los escritores agrupados en torno a 1898⁶⁴², que mencionamos justamente en el apartado anterior, del yermo paisaje castellano, desde el Antonio Machado de *Campos de Castilla* hasta el mismo Azorín en textos como *Castilla* o *La Ruta de don Quijote*. Esta escapista identificación entre patria y paisaje ha repugnado desde siempre a Goytisolo, quien ha teorizado sobre el particular en un trabajo incluido en *El furgón de cola* (1967) y cuyo título habla por sí solo: «La herencia del 98 o la literatura considerada como una promoción social»⁶⁴³.

⁶³⁹Juan Goytisolo, *Señas de identidad*, Barcelona, Seix-Barral, 1976, pág. 80.

⁶⁴⁰«Don Julián, iconoclasta de la literatura patria», citado, págs. 11-13.

⁶⁴¹*Trilogy of Treason*, citado, págs. 91-97.

⁶⁴²Una vez más, queremos aclarar que no es de nuestra incumbencia ahora la espinosa cuestión de la legitimidad o no de aplicar a ciertos autores de principio de siglo el concepto de «generación». Lo que nos importa ahora es que esta noción sí opera en la novela de Goytisolo y que justamente sirve al autor para condenar una actitud en bloque. El trabajo de E. Inman Fox y Vicente Cacho Viu «La generación del 98: crítica de un concepto» (recogido en el primer suplemento, coordinado por José-Carlos Mainer, del volumen 6 de la *Historia Crítica de la Literatura Española*, de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1994, págs. 16-30) supone un interesante estado de la cuestión.

⁶⁴³*El furgón de cola*, Barcelona, Seix Barral, 1976, págs. 121-131. Anteriormente habíamos mencionado la coherencia del pensamiento de Goytisolo. Veamos cómo todavía en 1997 sigue manteniendo muchas de sus ideas respecto a esta generación: «El común de los "críticos" acrílicos e historiadores poltrones sostiene que el Noventa y Ocho fue una oportuna reacción a la decadencia española simbolizada por la pérdida de los últimos restos de nuestro imperio colonial. ¡Extraña reacción, que atribuya al capitalismo industrial, entonces portador del progreso, los males de una patria eterna e inalterable; que rechazaba la europeización defendida por la maltrecha corriente liberal y proponía, con maleado y espurio quijotismo, la españolización de Europa; que proclamaba con ciego heroísmo lo de "que inventen ellos", repitiendo al cabo de un siglo de tentativas reformistas fallidas lo de "lejos de nosotros la peligrosa novedad de discurrir"!»; «El 98 que se nos viene

No debemos pasar por alto, tampoco, la poco respetuosa referencia a Ortega y Gasset, cuya formación germana se condena mediante el calificativo «quinto de Alemania». También habría que matizar la pertenencia del autor de las *Meditaciones del Quijote* a este grupo y, principalmente, su labor -creemos que, en lo que respecta, al menos, a Cervantes, positiva- a la hora de realizar una relectura de la tradición literaria española, pero no queremos caer en la tentación, que incluso hemos reprochado a otros investigadores, de *defender* a los autores de las críticas de Goytisolo, porque de lo que se trata aquí es de analizar el impulso cervantino que lo lleva a *escrutar* ciertas actitudes hacia la literatura, más que el acierto o no (si es que pueden aplicarse esta noción a algo tan variable como las formas de leer) de los juicios emitidos.

Sigamos, pues, adelante, y veamos por fin en qué consiste la forma de hacer crítica literaria de nuestro alucinado personaje:

con los libros apilados en el pupitre, erigiendo una protectora barrera entre ti y el guardián: que bosteza abismáticamente otra vez mientras tú buscas la fúnebre y recatada bolsita: tu pequeño capital: cifrando velozmente el modesto, pero salutífero haz de posibilidades: moscas, hormigas, abejas, tábanos, quizás alguna araña opulenta y velluda: vaciando el contenido sobre el hule, en apetitoso montón; insecticida catástrofe no registrada en los anales que tú observas y abarcas con resolución pronta y fría (112).

No estamos, pues, ante una crítica basada en el razonamiento, el cotejo o, en el lado negativo, la refutación. Muy al contrario, se trata de una acción destructiva, pero no una destrucción más o menos *purificadora* como la de la hoguera cervantina, sino una destrucción *mancilladora*, sucia, iconoclasta, transgresora e, incluso, salvaje. Por otra parte, la crítica realizada por el cura y el barbero, aunque igualmente rotunda y expedita en sus conclusiones, tenía, al menos en apariencia, una intención constructiva, en cierto modo *reformista*. Todo lo contrario sucede aquí, donde la decepción lectora se ha transformado en ira y ésta en complacencia ante la profanación.

Observemos con qué deleite se ensucian las páginas del *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega (a quien, por cierto, se había condenado líneas antes una vez más con la ayuda de Góngora, en un ejemplo de la intertextualidad puesta, en este caso, también al servicio de la crítica⁶⁴⁴):

encima», *El País*, 27 de mayo de 1997. Se trata de un artículo interesantísimo en el que Juan Goytisolo mantiene muchas de las posturas que estamos viendo ahora y matiza otras, estableciendo una sugestiva relación entre el momento que originó esta polémica «generación» y nuestro presente.

⁶⁴⁴En efecto, en la página 111 se ha referido a el «con razón Vega por lo siempre llano», en un préstamo casi textual tomado del soneto XXXII titulado «A los apasionados de Lope de Vega» y del que reproducimos sólo el cuarteto: «Patos de la aguachirle castellana / que de su rudo origen fácil riega, / y tal vez dulce inunda nuestra

alcanzando el primer volumen de la pila y depositando entre sus páginas una hormiga y seis moscas: en el quintaesenciado diálogo de Casandra y el duque: esto disponen las leyes del honor, y que no haya publicidad en mi afrenta con que se doble mi infamia: cerrando de golpe, zas!, y aplastándolas: ojo avizor, cuidando que el guardián no te descubra: mientras abres el libro y compruebas morosamente el resultado; con el prurito aperitivo del viejo catador: espachurradas, la masa absominal por de fuera!: indelebles manchones que salpican la peripecia dramática y la contaminan con su difluente viscosidad: cabos, ensenadas, bahías: caprichosas formas geográficas; islas, verdaderos archipiélagos (112-113).

No sorprende la elección de esta obra y justamente de este fragmento, cargado de referencias ideológicas, como ha demostrado José María Díez Borque en su edición⁶⁴⁵. Lo curioso aquí -y lo verdaderamente humorístico- es la intención con que se reproducen las palabras empleadas por el atribulado progenitor en su resolución de castigar sin publicidad a su hijo, a fin de que al dolor de la infidelidad no se una la vergüenza de la afrenta, en un código de valores característico del drama de honor de la época áurea y que no puede menos que repugnar al lector contemporáneo.

La transposición, en todo caso, se ha realizado y si el duque ha de ocultar su crimen, nuestro lector-demoledor ha de hacer lo propio con su *hazaña*. Las «leyes del honor» no son ya las que rigen cuando un padre, por lo demás, libertino, *debe* asesinar tanto a su esposa como a su propio hijo por sentir un amor mucho más legítimo (y que no es incestuoso porque se trata de una relación entre madrastra y alnado); estas leyes se aplican ahora a la intención por parte del protagonista de *purgar*, limpiar, la tradición literaria. El deseo de no dar «publicidad» a su empresa insiste en esta efectiva dilogía, al tiempo que afianza todo este episodio dentro del tópico demoledor de «el mundo al revés». Los insectos ya no son animales repugnantes: son criaturas celestiales destinadas a poblar con otra geografía más hermosa una página corrupta, y el honor no es una noción destinada a la sangrienta resolución de turbios conflictos familiares, sino a una intención de finalizar con un modelo de escritura considerado pernicioso. Y nuestro lector, super-héroe a quien se ha destinado esta *encomiable* tarea, se asimila nada más y nada menos que a James Bond y, más concretamente, a la película *Operación Trueno*, cuyo carácter redentor se pretende trasladar a la visita a la biblioteca (pág. 115). Interesante transgresión esta última, que nos habla, además, de la multidiscursividad de esta novela (que incorpora, además, de citas literarias, referencias a

Vega, / con razón Vega por lo siempre llana»; Luis de Góngora, *Sonetos completos*, edición de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1980, pág. 295. Si nos ocupamos de esta cuestión es porque, a nuestro juicio, la inquina contra Lope de Vega, junto al aborrecimiento de los valores que, según Goytisolo, representa, es una manera más de acercarse a Cervantes, su *enemigo* más o menos oficial.

⁶⁴⁵Véase Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, edición de José María Díez Borque, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pág. 77.

películas e incluso a canciones), así como de una nueva utilización de modelos por parte del protagonista⁶⁴⁶.

Lo cierto es que, una vez más, Goytisolo vuelve a ser cervantino, no sólo en el planteamiento crítico de un episodio crucial en su novela, sino por el hecho de convertir esta crítica en parodia. Linda Gould Levine nos acaba de recordar el episodio de Sierra Morena, donde este planteamiento llegaba a su culminación. En efecto, si al leer ese capítulo del *Quijote* nos encontrábamos también con el palimpsesto del capítulo correspondiente del *Amadís* que se estaba ridiculizando, ahora esa misma relación se establece entre *Don Julián y El castigo sin venganza*, aunque añadiéndose una violencia y una delectación en la profanación del hipotexto característica de un planteamiento mucho más rupturista. En todo caso, seguimos viendo ese frecuente tránsito que, partiendo de un deseo de realizar crítica a través de la propia creación, convierte la lectura en parodia.

Y este es, según Michel Ugarte, su objetivo:

This subversive style is consistent with Goytisolo's attempt to debunk the notions of the greatness of these classical texts. The lofty tone and high aesthetic aspirations blend with the low, the biological, and the concrete. The result is a new text that subverts the intentions of the old ones. At the same time, Goytisolo seeks a greater accomplishment than the mere destruction of texts. He wishes to demolish the texts' significance by destroying the way of perceiving the world that underlines them: the concept of honor, the deeply embedded link between religion and writing.

Goytisolo's commentaries frequently transcend the specific work and become an analysis of all Spanish cultural achievements.⁶⁴⁷

[Este estilo subversivo está en consonancia con el propósito de Goytisolo de desacreditar las nociones de grandeza de estos textos clásicos. El tono elevado y las altas aspiraciones ascéticas se mezclan con lo bajo, lo biológico y lo concreto. El resultado es un nuevo texto que subvierte las intenciones de los antiguos. Al mismo tiempo, Goytisolo persigue un logro mayor que la mera destrucción de textos. Él desea demoler la significación de los textos destruyendo la forma de percibir el mundo que subyace en ellos: el concepto de honra, la profundamente arraigada conexión entre religión y escritura.

Los comentarios de Goytisolo frecuentemente trascienden el trabajo específico y se convierten en análisis de todas las hazañas culturales españolas.]

Todo esto puede aplicarse más específicamente al otro punto de mira de este ataque a los textos. Se trata de la Generación de 1898:

entre los lentos paisajes del Noventa y Ocho: graves, monacales, adustos: por la llanura inacabable donde verdea el trigo y amarillea el rastrojo: centrando tu interés en una araña de dimensiones medias:

⁶⁴⁶De hecho, Linda Gould Levine compara este episodio con el momento en que don Quijote decide imitar a Amadís en Sierra Morena, indicando que «los nuevos héroes de la edad de la imprenta y de los *mass media* tecnológicos usan como punto de partida la palabra escrita y la imagen visual para luego inventar su propia realidad con los recursos a mano»; *Juan Goytisolo: La destrucción creadora*, citado, pág. 172.

⁶⁴⁷*Trilogy of Treason*, citada, pág. 83.

ocho ojos, cuatro pares de patas, dos orificios respiratorios, pedipalpos, quelíceros: sorprendida tal vez en la tenebrosa captación de la víctima: y ajustando apretadamente las páginas, sin resistir a la tentación de mirar: inmovilizada para siempre en la jugosa descripción de la aldehuela apiñada alrededor de su campanario: admirativo de tu propia obra: contento y orgulloso de ti mismo (113).

La sátira está aquí dirigida contra el estilo, frecuentemente amanerado, de Azorín, más que contra un hipotexto determinado. Es conveniente destacar el descaro con que se burla de expresiones tautológicas y afectadas como «verdea el trigo» o «amarillea el rastrojo», en una ilustración cromática que contrasta brutalmente con el negro viscoso de los insectos destinados a su desmifitización.

Es llamativa, además, la delectación que expresa en el párrafo final: convertido en un esteta de la destrucción, en un nuevo Nerón que se complace ante los despojos de un imperio.

Así comenta Michel Ugarte este aspecto de la novela:

What is added to Cervantes' situation is the perverse pleasure that Goytisolo's character seems to receive from his deed -the excitement, the fun, the thrill of being malicious [...]. Cervantes' priest feels that his just deed will cure Don Quijote's madness, but in Goytisolo, the medicinal quality of the purge is enhanced by intense self-gratification.⁶⁴⁸

[Lo que se añade a la situación de Cervantes es el perverso placer que el personaje de Goytisolo parece recibir de su deber -la excitación, la diversión, el reto de ser malicioso. El cura de Cervantes siente que su justo deber curará la locura de don Quijote, pero en Goytisolo la cualidad medicinal de la purga ha sido realizada por la autogratificación]

De esta forma, Goytisolo nos está recordando una vez más la «cuenta nueva» que ha añadido a la lección de Cervantes y que aparece encabezando la novela: se trata del negro legado del marqués de Sade y de Jean Genet. Así las cosas, podríamos proponer esta escueta fórmula matemática: Cervantes + Góngora + Sade + Genet - Lope de Vega - Generación de 1898 = *Reivindicación del Conde don Julián*. Esquemática manera, sin duda, de sintetizar todo un proyecto crítico pero que puede servirnos para resumir sus principales pautas.

Con el dinamismo que otorga a la novela la ausencia de rupturas sintácticas en virtud de una concepción unitaria del párrafo, formado por diversas cláusulas enlazadas con comas o dos puntos, finaliza el fragmento con una escueta pero significativa conversación con el bibliotecario y con una más que irónica muestra de orgullo por parte del protagonista:

⁶⁴⁸*Trilogy of Treason*, citado, pág. 100.

ahogando en tu garganta el grito de Tarzán: alegría tumultuosa que exulta y desborda, atrae la atención del guardián y le arranca de su invernal somnolencia: para iniciar uno de los bostezos troglodíticos y desperezarse al punto y dirigirse a tu sector: el tiempo preciso de espachurrar los últimos cadáveres y endosar una máscara seria y estudiosa ... : como siga ese viento norte mañana tendremos lluvia, no cree?: tú dices que sí, probablemente, y, luego de cerciorarse que todo está en orden, él bosteza de nuevo, vuelve sobre sus pasos, vacila unos segundos, se deja caer: ontológicamente fundido con su sillón: es el momento de escabullirse y devuelves los libros a su lugar ... : bajando otra vez y ocultando la bolsita con el diáfano placer del deber cumplido (114).

Del mismo modo que era relevante quién rodeaba al escrutinio de la librería de don Quijote (un cura y un barbero severos, un ama y una sobrina analfabetas e intransigentes), no debe pasarnos desapercibida la naturaleza del guardián, «ontológicamente» vinculado al tedio y a la sordidez. La literatura que se acaba de profanar estaba ya muerta y no produce más reflexión en su guarda custodio que una rutinaria conversación sobre el tiempo; de ahí que el nuevo James Bond de la lectura viva se regocije ante la satisfacción del «deber cumplido».

No existe, desde luego, esta delectación en la obra de Cervantes, ni en los componentes del jurado crítico (preocupados, como vimos, en más de una ocasión, por salvar alguna obra) ni en el propio autor empírico, que parece condenar mediante la fina ironía este tipo de procedimientos. Por el contrario, a Goytisolo le interesa dejar patente su deseo de *épater le [lecteur] bourgeois* y de ahí el tono de este asedio parcial -tengamos esto bien presente- a la literatura española.

En su cotejo de ambos fragmentos, Alicia Ramos señala como diferencia el hecho de que Cervantes se introduzca, al enjuiciar a *La Galatea*, a sí mismo en el capítulo y que Goytisolo no lo haga⁶⁴⁹. La razón no es, como parece sugerir la autora, que el autor de *Reivindicación del Conde don Julián* renuncie a la autocritica (ya hemos hablado de la autorreflexividad de esta novela y volveremos a hacerlo en *Juan sin Tierra*), sino la recién mencionada parcialidad de este ejercicio de crítica negativa. Goytisolo no pretende en este episodio revisar *todo* el patrimonio cultural de España (ya lo hace al concebir la novela como el resultado de múltiples voces, unas parodiadas y otra homenajeadas), sino sólo aquellas obras que, a su juicio, han establecido una identidad oficial del país propiciada por la lectura ideológica que se ha hecho de ellas.

Ya Gonzalo Sobejano había advertido que «*Reivindicación del Conde don Julián* no es, ni quería ser, un balance de los valores españoles del pasado en su totalidad. Quería ser, y es, un discurso condenatorio: violento a menudo, y muchas veces, no se olvide, jocoso-satírico, deformador, caricaturesco»⁶⁵⁰.

⁶⁴⁹Op. cit., pág. 193.

⁶⁵⁰Art. cit., pág. 8.

Si recordamos, en efecto, el objetivo principal de toda la novela como un soberbio acto de apostasía patriótica -no perdamos de vista que el *alter ego* anhelado del protagonista es el traidor don Julián- queda perfectamente explicado este episodio y el hecho de que las obras de Goytisolo (como tampoco las de Góngora, Cervantes, Juan Ruiz, Fernando de Rojas o Francisco Delicado) no aparezcan en esta biblioteca que es, ante todo, santuario de la literatura oficial, donde no hay cabida para los heterodoxos.

Anteriormente habíamos hablado de «batalla de textos» porque, como acabamos de ver, el *héroe* novelesco de esta *Reivindicación* entabla un combate no con un enemigo *de carne y hueso*, sino con muchos enemigos *de letra*, símbolos de su verdadera antagonista: la patria. Como indica Manuel Durán, «la tradición española, los mitos forjados en torno a esa tradición y esa cultura, constituyen "el otro personaje" de la novela, el antagonista, un ser odiado pero imborrable e imprescindible»⁶⁵¹.

Con frecuencia se ha aplicado al protagonista de esta novela la noción de esquizofrenia, partiendo de la escisión de su personalidad. En efecto, el innominado personaje de esta *Reivindicación* parece ser el mismo Álvaro que protagonizó *Señas de identidad* y que volvemos a encontrar en la última entrega de la trilogía Mendiola: *Juan sin Tierra*. Lo que sucede en la novela que ahora nos ocupa es que se proyecta en don Julián, deseando convertirse en él. Por lo tanto, como explica Stephanie Sieburth, lo que se está oponiendo aquí son los textos de Álvaro a los textos de Julián⁶⁵², precisamente porque, en palabras ahora de Robert C. Spires: «para crear un nuevo concepto de lo español, no sólo tiene el protagonista que destruir la España que tanto odia sino aquel aspecto de su propio ser que está ligado a su origen español».⁶⁵³

Si estamos hablando de metaficción, de novela crítica, de lectura hecha escritura, no es extraño que la propia personalidad sea el resultado tanto de experiencias como de lecturas. Así las cosas, el joven apátrida que desea construir un nuevo ser a partir de la traición, debe, ante todo, olvidar, borrar, tanto lo vivido como lo leído. A este respecto resulta, en nuestra opinión, enormemente iluminadora esta confesión contenida en *Coto vedado* que, salvando

⁶⁵¹Manuel Durán, «Vindicación de Juan Goytisolo: *Reivindicación del Conde don Julián*», *Insula*, nº 290, año XXVI (enero 1971), págs. 1 y 4. La cita corresponde a la página 1.

⁶⁵²Art. cit., pág. 87.

⁶⁵³Robert C. Spires, «La autodestrucción creativa en *Reivindicación del Conde don Julián*», *Journal of Spanish Studies: Twenty Century*, 4 (1976), págs. 191-202. La cita corresponde a la página 191.

las distancias que separan al autor empírico del personaje, sí puede ser utilizada para comprender la dimensión autobiográfica que el episodio de la biblioteca indudablemente posee:

La instrucción dispensada en el colegio no solamente me hizo aborrecer nuestra literatura -convertida en un muestrario de glosas pedantes y de exégesis hueras- sino que me persuadió también de que no había cosa en ella cuyo conocimiento mereciera la pena. Mientras consumía obras de Proust, Gide, Malraux, Dos Passos o Faulkner, ignoraba olímpicamente nuestro Renacimiento y Siglo de Oro. Incluso la fama universal de Cervantes me parecía hipotética: incensado y puesto en las nubes por los libros de texto del colegio, el *Quijote* no podía ser sino un libro aburrido y cargante. Embebido ya de Voltaire o Laclous no me sentía atraído por la locura del viejo hidalgo manchego. Fue a los veintiséis años, domiciliado ya en Francia, cuando me resolví a coger el libro y fui descabalgando, como Saulo, camino de Damasco: los detestables manuales escolares tenían razón. Con rabia y ardor entremezclados -ansioso de recuperar el tiempo vanamente perdido a causa de mis educadores postizos-, me abalancé entonces a la obra de nuestros clásicos. La relación amorosa con algunos de ellos se estableció de manera inmediata pero, como advertí en seguida con despecho, se producía a deshora: como un joven largo tiempo virgen al catar la inefable dulzura del coito, comprobaba que me había privado por mi culpa de mis más enjundiosos gozos. Mi exagerada prevención juvenil a lo español me jugó así, en ese como en otros terrenos, una mala pasada: entre los errores a los que fui inducido por mi angosta formación de colegial, es éste sin duda el que me resulta más difícil de perdonar.⁶⁵⁴

Esta larga cita -que debería servir como tema de reflexión a muchos profesores de literatura-, resulta imprescindible para comprender exactamente el alcance del *escrutinio* que acabamos de leer: a medio camino entre el *mea culpa* y la *profesión de fe* hacia ciertos autores, Goytisolo está revisando, al mismo tiempo, su forma de leer y reconociendo abiertamente, una vez más, que el problema no reside en los clásicos, sino en su utilización por parte de los intermediarios que transmiten sus palabras. Una advertencia que deberían tener presente quienes ven en Goytisolo a un simple y arbitrario detractor del patrimonio hispánico.

Sigamos, entonces, viendo cómo el Cervantes aborrecido en la época juvenil vuelve a actuar como aval de su renovación novelesca. Se trata ahora de un episodio del *Quijote* aplicado a la preocupación lingüística.

«*Quijote*» II, 47 - «*Don Julián*», III: *dos banquetes prohibidos*

Si acabamos de ver cómo Goytisolo se identifica con la novela de Cervantes por su planteamiento crítico y paródico y que esa apropiación se había realizado en el episodio de la

⁶⁵⁴Coto vedado, citado, pág. 135.

biblioteca de manera, en cierto sentido, indirecta (incluso confesando haber «cervanteado sin saberlo»), en el episodio que analizaremos ahora la utilización del hipotexto se hace explícita, hasta el extremo de incorporar citas textuales.

Nos encontramos ya en la tercera parte de *Reivindicación del conde don Julián* y concretamente en un momento dedicado a la reflexión lingüística que, como sabemos, ocupa una parte esencial en la poética de Goytisolo.

Son muchas, en efecto, las ocasiones en las que el autor se refiere a la lengua como su única patria y como el último vínculo que le une a España. Recordemos, sin ir más lejos, las palabras incluidas al final de *Señas de identidad* y que actúan como pórtico perfecto para *Reivindicación*. El protagonista ha decidido abandonar definitivamente su patria y se despide de ella en estos términos:

separémonos como buenos amigos puesto que aún es tiempo
nada nos une ya sino tu bella lengua mancillada hoy por sofismas mentiras hipótesis angélicas
aparentes verdades
...
mejor vivir entre extranjeros que se expresan en idioma extraño para ti que en medio de paisanos que
diariamente prostituyen el tuyo propio⁶⁵⁵.

Sin embargo, como veremos inmediatamente, cuando Goytisolo habla de prostituir o mancillar la lengua, no se está refiriendo a preservarla de interferencias extranjeras, pues hemos visto ya que nuestro autor es un ardiente defensor de la cultura como crisol que atempera la diversidad. Muy al contrario, está hablando de la utilización de la misma para componer un tipo de textos que, según él, se alejan de lo que debe ser la literatura.

En una declaración redactada para la revista *Norte*, volviendo una vez más a su ataque a la Generación de 1898, esta vez a su «castellanismo bastante insoportable», Goytisolo afirma: «la crítica de la realidad debe pasar a través de la crítica del lenguaje. El escritor, si no es un copista, no puede aceptar nunca este lenguaje como algo dado, como algo definitivo»⁶⁵⁶.

Y, más aún, en su ensayo sobre «La novela española contemporánea», que citamos en el capítulo anterior por sus referencias a Martín-Santos, explica el *combate* que lidió con el idioma heredado junto a algunos compañeros de generación: «para salir del atasco, había que luchar, en primer término, contra las formas artísticas envejecidas que nos aprisionaban e

⁶⁵⁵*Señas de identidad*, citada, pág. 420.

⁶⁵⁶«Declaración de Juan Goytisolo», *Norte*, nº 4-6 (julio-diciembre 1972), reproducida en Julián Ríos (ed.), *Juan Goytisolo*, citado, págs. 138-139.

impedían salir adelante. Para criticar la realidad del país era preciso empezar por la crítica de su lenguaje».657

Por todo ello, no es difícil comprender, como mencionamos anteriormente al referirnos al influjo de Góngora, que el verdadero tema de *Reivindicación del Conde don Julián* no es sólo la literatura, sino la lengua que le sirve de instrumento. Como veremos en su momento, también Julián Ríos manifiesta un interés por las infinitas posibilidades que el idioma ofrece al escritor en una consideración del proceso creativo como una incesante fiesta del significativo.

En esta línea, Goytisolo *juega*, como en su momento lo hizo Góngora, con la potencialidad de los vocablos, convertidos en imanes que atraen otros vocablos y, con ellos, múltiples significados. Todo lector de cualquier novela de Goytisolo sabe perfectamente de qué estamos hablando y es capaz de comprender por qué se le ha puesto el calificativo de «escritor experimental».

De este modo, *Reivindicación del Conde don Julián* es revisión de (la manipulación de) la cultura española tanto como de (la manipulación de) su lengua. Acabamos de ver este proceso aplicado a la primera en la escena de la biblioteca. Veamos ahora cómo hace lo propio con respecto a la segunda:

falta el lenguaje, Julián
 desde estrados, iglesias, cátedras, púlpitos, academias, tribunas los carpetos reivindican con orgullo sus
 derechos de propiedad sobre el lenguaje
 es nuestro, nuestro, dicen
 lo creamos nosotros
 nos pertenece
 somos los amos
 estudiosos, licenciados, vates, sabios, expertos, peritos esgrimen sus títulos de dominio, posesión,
 usufructo
 nuestro nuestro nuestro
 ...
 imagen de nuestra alma
 reflejo de nuestro espíritu (260-261).

Ya no sólo la literatura es un sólido bloque gaditanesco asociado a la idea del poder, también la lengua lo hace, siguiendo la creencia que, ya en tiempos de Nebrija, sostenía que «siempre la lengua fue compañera del imperio»658.

657 Juan Goytisolo, «La novela española contemporánea», citado, pág. 25.

658 Estas son, como sabemos, las palabras incluidas en la dedicatoria a Isabel la Católica en la introducción de Nebrija a la *Gramática sobre la lengua castellana* (Salamanca, 1492). Hemos tomado la cita del manual de R. O. Jones *Siglo de Oro: prosa y poesía*, que constituye el segundo volumen de la *Historia de la literatura española* Barcelona, Ariel, 1982, pág. 26.

Semejante idea, naturalmente, cuenta de antemano con el rechazo de Goytisolo y para demostrar la falsedad de la supuesta uniformidad del idioma, solicita la colaboración de tres escritores hispanoamericanos: Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Guillermo Cabrera Infante, encargados de redactar cada uno de ellos para la novela un texto que demuestre la riqueza y el carácter diferencial del castellano hablado en sus respectivos países.

En este contexto, pues, aparece la segunda referencia cervantina importante de *Reivindicación*⁶⁵⁹. Se trata ahora de la reutilización de uno de los capítulos correspondientes a la estancia de Sancho Panza en la ínsula Barataria y más concretamente al momento en el que el doctor Recio de Agüero le prohíbe la degustación de exquisitos manjares.

Lo apropiación de este episodio por parte de Goytisolo obedece a la identificación entre la comida y la lengua (identificación que, como veremos, realiza también Julián Ríos, otro *ludópata* de los vocablos) que posibilita la transposición de la escena del hipotexto.

Si en el *Quijote* Sancho era el que se veía fustigado por la severidad de un doctor preocupado por la pureza de los alimentos, en nuestra novela es un usuario del idioma (un carpeto, forma ridiculizadora de aludir al individuo español) quien debe soportar las restricciones de un gramático demasiado ortodoxo. Lo curioso es que las palabras empleadas en uno y otro texto son las mismas, aunque el lector sabe perfectamente que los aderezos y condimentos restringidos están aludiendo metafóricamente a la contaminación del idioma, centrada naturalmente, dado el tema central de la novela, en los arabismos.

Este fragmento ilustrará lo que venimos diciendo:

no se ha de comer, señor carpeto, sino como es uso y costumbre en las otras ínsulas⁶⁶⁰ donde yo he morado: yo, señor, soy gramático, y miro por la pureza del idioma mucho más que por mi vida, estudiando de noche y de día y tanteando la complexión del carpeto para acertar a curarle cuando

659Existen, además, en la novela otras dos referencias a Cervantes. La primera de ellas es la utilización, ya comentada, de la primera frase del *Quijote* para señalar el carácter apátrida del personaje. La segunda corresponde a la sección segunda y, como de pasada, se ocupa de la trivialización turística del autor, utilizado primero como símbolo nacional y posteriormente aplastado por el desarrollo indiscriminado del «progreso». Veamos esta descripción: «ríos de automóviles, arterias chorreantes de anuncios luminosos, rascacielos de treinta pisos que avasallan con su imponente mole la minúscula estatua de Cervantes» (162). Por cierto, esta imagen nos recuerda a otra escena de *Señas de identidad*, donde, en un tono muy parecido, encontramos esta evocación del protagonista: «Imaginaste al caballero don Quijote con su lanza su yelmo y armadura cociéndose al sol de esta bochornosa mañana de agosto de 1963 en medio de las bárbaras caravanas de Hunos Godos Suevos Vándalos Alanos que con gafas oscuras shorts sombreros de paja botijos porrones máquinas de fotografiar castañuelas sandalias alpargatas de payés banderillas blusas de nailon pantalones tiroleses camisas estampadas contemplaban la perspectiva de la ciudad agrupados en torno de los catalejos bajo la mirada vigilante de los guías y chofers de los autocares» (402).

660Esta es la «pista número 1» que pone inmediatamente al lector sobre aviso y lo dispone a encontrar referencias a la obra de Cervantes que, como es lógico, no se hacen esperar.

cayere enfermo; y lo principal que hago es asistir a sus comidas y cenas, y dejarle comer de lo que me parece *castizo* y quitarle cuanto *etimológicamente es extraño*: y así mando quitarle estos entremeses porque contienen arroz y aceitunas, y aquellos guisos por ver en ellos alubias, berenjenas y zanahorias. (264) (La cursiva es nuestra)

Como vemos, lo saludable ahora es lo castizo y lo pernicioso lo foráneo, concretamente lo árabe. A partir de aquí se reproduce la conversación entre Sancho y el doctor Recio, sustituyendo sencillamente «doctor» por «gramático»⁶⁶¹.

Un nuevo brote de sarcástico humorismo surge ahora cuando el protagonista decide tomar al pie de la letra esta prevención y decide eliminar no sólo las palabras de origen árabe, sino incluso los referentes a los que remiten y, por extensión, todo invento implantado por esa cultura:

y abandonando al carpeto en la plena y solemne posesión de su hambre, galoparás de nuevo por el próspero y floreciente reino de la Paz, el Desarrollo y el Orden y provocarás catástrofes financieras y desastres bursátiles mediante la brusca supresión de *aranceles* y *tarifas*, la abrogación inesperada y radical de todas las barreras de *aduana*
a los comerciantes que miden y pesan los dejarás sin *fanegas*, *quintales*, *arrobos*, *azumbres*, *quilates*
privarás de *álgebra* a las escuelas y a las contabilidades de *cifras*
y galoparás y galoparás e incorporarás a tus huestes *alguaciles* y *alféreces*, *almirantes* y *alcaldes*
requisará las bebidas *alcohólicas*
despoblarás las construcciones de *albañiles*
derribarás *tabiques*, secarás *acequias*, motivarás infecciones y epidemias al desbaratar el arduo, laborioso sistema de *alcantarillas*
y galoparás y galoparás sin tregua por el vasto y asolado país, y cuando la ruina sea completa y la bancarrota absoluta, te pararás frente al mapa de la Península apuntarás aún con tu varilla de ballena ah, se me pasaba; y quíteme de ahí ese *Guad-el-Kebir*
no olvidés el *olé* (265-266) (La cursiva es nuestra)

Huelga recordar una vez más que este fragmento está escrito a la sombra de *La realidad histórica de España*, donde Castro desarrolla un inventario de vocablos de origen árabe del que se sirve Goytisolo para redactar las irónicas palabras que acabamos de leer. Siguiendo, una vez más, a su maestro, Goytisolo ha demostrado creativamente los excesos a los que puede conducir el intento de soslayar la aportación árabe en la forja de la identidad española⁶⁶².

⁶⁶¹No creemos necesario reproducir ahora ambos textos, ya que no incorporan, como sí sucede en *Juan sin Tierra*, como veremos pronto, variantes de interés. La conversación mencionada tiene lugar en el *Quijote* en II, 47, págs. 898-900, y en nuestra novela, sección tercera, págs. 264-265.

⁶⁶² En un extenso estudio titulado «Importance et signification du lexique d'origine arabe dans le *Don Julián* de Juan Goytisolo» (*Bulletin Hispanique*, tomo LXXX, nº 3-4 [1978], págs. 229-259), Bernard Loupias se ocupa de inventariar la presencia tanto de palabras españolas de procedencia islámica como de nombres, topónimos o sustantivos árabes incorporados directamente a la novela, estudiando en ambos casos su significación. Este trabajo resulta, pues, muy útil a la hora de elaborar la imprescindible interrelación de lengua y cultura que justifica el rechazo a lo español y la adopción de lo islámico por parte de nuestro autor. Por cierto, a la hora de clasificar los campos semánticos más frecuentes en la novela, Loupias habla de un grupo de gran

Y, por cierto, incluso el mismísimo don Quijote se encarga de elaborar ante el admirado Sancho un inventario bastante correcto de voces de origen árabe:

... y este nombre *albogues* es morisco, como lo son todos aquellos que en nuestra lengua castellana comienzan en *al*, conviene a saber: *almohaza*, *almorzar*, *alhombra*, *alguacil*, *alhucena*, *almacén*, *alcancía* y otros semejantes que deben ser pocos más; y solos tres tiene nuestra lengua que son moriscos y acaban en *i*, y son *borceguí*, *zaquizamí* y *maravedí*, tanto por el *al* primero como por el *i* en que acaban, son conocidos por arábigos. (II, 67, 1056)⁶⁶³

Como vemos, Cervantes, unido a Américo Castro, vuelve a servir como guía para un episodio crucial en el conjunto de la novela. Así lo explica José Manuel Martín Morán: «el final en aniquilamiento (de la pretensión de pureza lingüística y racial española a despecho de la existencia de otras bases étnicas y léxicas) es de pequeño alcance en este episodio, porque está incluido en otro mayor, que tiene su misma función destructiva»⁶⁶⁴.

Vuelve a hablarse, en todo caso de destrucción, aunque, en palabras del mismo crítico, en esta ocasión se realiza de forma inversa: «en la invasión original los árabes cedieron las palabras, en ésta las quitan»⁶⁶⁵.

Preocupación por España reflejada a través de su lengua y su literatura, desarrollo de una novela crítica, autoconsciente e intertextual y reivindicación del mundo árabe son, como hemos visto, tres aspectos que, aunque en diferente medida, forman parte del proyecto creador cervantino. Veamos ahora, antes de finalizar este recorrido por Goytisolo, cómo el autor del *Quijote* forma parte esencial de la tercera entrega de la trilogía Mendiola, broche perfecto para lo que acabamos de ver al tiempo que prólogo de las novelas que han de sucederle.

importancia compuesto por sustantivos o nombres propios que aluden a la creación literaria (especialmente páginas 230-231), el otro (¿o quizás el único?) gran tema de esta *Reivindicación*.

⁶⁶³Como indica Riquer en nota, excepto *almorzar*, derivado de *almuerzo* (del latín vulgar *admordium*) y *borceguí*, de origen incierto, todas las indicaciones etimológicas de don Quijote son correctas.

⁶⁶⁴José Manuel Martín Morán, *Semiótica de una traición recuperada. Génesis poética de «Reivindicación del conde don Julián»*, Barcelona, Anthropos, 1992, pág. 116.

⁶⁶⁵*Ibidem*.

«JUAN SIN TIERRA»: ESCRITORES EN SIERRA MORENA

os habéis fijado en lo que pasa cuando os ponéis delante de un espejo?: al mismo tiempo que llegáis a él, se presenta vuestra imagen dentro: y si tanto os complacéis en su vista, que os besáis a vosotros mismos en el cristal, dejaréis marcado un círculo opaco con el beso que os diereis: entonces, en un solo y único espejo se juntan tres cosas diferentes: vuestra persona, vuestra imagen y el círculo opaco formado por el beso: vosotros sois la causa de la imagen y el círculo opaco procede a la vez de vuestra persona y de la imagen producida en el espejo.

Esta cita, extraída de la primera sección de *Juan sin Tierra*⁶⁶⁶, constituye toda una proclama y una parábola de la escritura misma: la metaficción sería el espejo que nos muestra a la vez la novela, el reflejo de la novela y la fascinación por ambos. Por si fuera poco, en el espejo de *Juan sin Tierra* permanece aún la huella -el palimpsesto- de otra novela que se ha reflejado antes: el *Quijote*. Y el lector se ve obligado a aceptar un nuevo reto: el de describir esas *distintas* imágenes de *lo mismo* en una novela ya no sólo especular, sino mágicamente caleidoscópica.

Juan sin Tierra, publicada en 1975 y última entrega de la llamada «Trilogía Mendiola», supone, entonces, el punto final de este proceso abierto por el autor tanto a la tradición hispánica como a su propia escritura. Como hemos venido viendo, el influjo de Cervantes resulta crucial en esta operación que supone, a grandes rasgos, un desapego radical de la actitud realista en favor de una escritura autorreferencial cuyo propósito subversivo afecta al contenido, al tono, al léxico y a la sintaxis.

La relación de *Juan sin Tierra* con las dos novelas de la Trilogía y con otras posteriores es manifiesta, por ser en su concepción muchísimo más autorreferencial que las demás.

Dividida en siete partes, la novela constituye un recorrido por la genealogía de Álvaro Mendiola, desde sus antepasados en un ingenio cubano, hasta su abandono de la patria⁶⁶⁷, todo ello entremezclado, como venimos repitiendo, con una indagación en su propio quehacer novelesco y que en esta ocasión ofrece como novedad una interesante asociación con el mundo del sexo.

⁶⁶⁶Juan Goytisolo, *Juan sin Tierra* (1975), Madrid, Mondadori, 1994, pág. 47. Citaremos siempre por esta edición.

⁶⁶⁷Curiosamente, en la página 13 (sección I) leemos, como en el caso de *Reivindicación del Conde don Julián*, la adaptación de la primera frase del *Quijote* para aludir al abandono de la patria: «en el país de cuyo nombre no quieres acordarte».

En efecto, en la sección III se nos habla de «la cuartilla virgen» (84) fecundada por «el seminal fluido del bolígrafo» (85) o el «surco genitivo de la escritura» (86) y asistimos al proceso mediante el cual la literatura crea la ilusión de la vida -y de la vida urbana, como hemos visto tanto en *Reivindicación* como en *Paisajes después de la batalla*: «avanzas al filiforme compás del bolígrafo por las calles desiertas de la ciudad» (87).

Sin embargo, no se trata, como quizás podría deducirse de la cita que acabamos de transcribir, de una escritura *transitiva*: muy al contrario, la actitud que Goytisolo proclama es la de la escritura que remite sencillamente a sí misma; escritura exclusivamente autocomplaciente -«te entregas al experto onanismo de la escritura» (176) y estéril: «goce yermo e improductivo; puro placer prohibido, réprobo, condenado, ilegal» (195).

De los múltiples momentos de autorreflexividad de esta novela, hemos elegido este que aúna sexo, escritura, ciudad y mundo árabe:

si amor te solicita rebelde a toda norma, dale franca acogida ...: premia *la labor ciega del cuerpo* con unas monedas de plata y sal de nuevo a la caza imposible de la ciudad amada y sus sombras esquivas: en un decorado quimérico de almirares mezquitas escuelas coránicas, albornos velos chilabas rescatarán las imágenes inseguras que tu memoria no podrá jamás reconstituir: itinerarios dudosos periplos inciertos por una maraña inextricable de callejuelas *tenazmente ovilladas sobre sí mismas* ... : un personaje de «Las mil y una noches» dormita sobre su mercancía en la penumbra vespéral de una tienda: *en zigzag, en zigzag* siempre a través de patios túneles caravanserrallos rasarás con cautela los salientes y entrantes de la Karauín: por el oscurísimo callejón de las Siete Vueltas, hundiéndote en la angostura cerril de sus *uterinas sinuosidades*: recovecos, escondrijos, curvas de *un camino versátil que culebrea de modo arbitrario* sin conducir finalmente a salida alguna ... : seguirás el ejemplo del alarife anónimo y extraviarás al futuro lector en los *meandros y trampas de tu escritura*: alzarás bloques de piedras sonoras, las substraerás a la tiranía del razonable uso y les permitirás crecer y agruparse, atraerse, excluirse, dóciles a los campos magnéticos y afinidades secretas que imantan la búsqueda aleatoria del zahorí: su *cópula feliz* será la mejor brújula [...]: pondrás tu imaginación al servicio de *nuevas e insidiosas arquitecturas* cuyo sentido último será el del aleve callejón fesí: captar al intruso ingenuo, seducirlo, embaucarlo, envolverle en las mallas de una *elusiva construcción verbal*, aturdirle del todo, forzarle a volver sobre sus pasos y, menos seguro ya de su discurso y la certeza de sus orientaciones, soltarle otra vez al mundo, enseñarle a *dudar* (114-115). (La cursiva es nuestra.)

En este largo párrafo se condensa, si no toda, sí gran parte de la poética goytisoliana, que concibe el acto de la escritura como un goce (sexual) en sí mismo y *para sí mismo*, pero susceptible de ser compartido por un nuevo tipo de lector, activo y cómplice, dispuesto a dejarse atrapar en una juguetona, rica y luminosa maraña verbal que se despliega en la arquitectura -o la ciudad- de la página.

Esta idea se lleva más lejos en *Makbara*, novela en la que es Juan Ruiz quien imprime la huella más firme y que está concebida como un relato oral contado en la plaza pública por el narrador, «cuentacuentos», ante un público en movimiento⁶⁶⁸:

⁶⁶⁸Nos interesa mucho esta idea porque en una entrevista concedida a Lise Marie Gautier explica la ausencia de puntuación en sus novelas precisamente porque están concebidas para su lectura en voz alta: «the rhythm of

liberación del discurso, de todos los discursos opuestos a la normalidad dominante ... : lengua que nace, brinca, se extiende, trepa, se ahíla: interminable tallarín, hilo, serpentina ... : posibilidad de contar, mentir, fabular, verter lo que se guarda en el cerebro y el vientre, el corazón, vagina, testículos: hablar y hablar a borbollones, durante horas y horas: vomitar sueños, palabras, historias hasta quedarse vacío: literatura al alcance de analfabetos, mujeres, simples, chiflados ... : al amparo de la oficiosa neutralidad del lugar: de la impunidad del juglar que zahiere tras la máscara falaz de la risa: oradores sin púlpito ni tribuna ni atril: poseídos de súbito frenesí: charlatanes, embaucadores, locuaces, todos cuentistas

...

aprehensión del universo a través de las imágenes de Scherezada o Aladino: la plaza entera abreviada en un libro, cuya lectura suplanta la realidad⁶⁶⁹

De regreso a *Juan sin Tierra*, observamos que la presencia de Cervantes se desarrolla en su sección VI, que se inicia, como es lógico después de lo que acabamos de leer, presentándonos al narrador intradieético en el acto mismo de la escritura⁶⁷⁰:

iniciando, tantálico, tu propio y personal proceso al canon novelesco y la radiografía de sus orondos comparsas: mientras buscas a tientas la secreta, guadianesca ecuación que soterradamente aúna sexualidad y escritura: tu empedernido gesto de empuñar la pluma y dejar escurrir su licor filiforme, prolongando indefinidamente el orgasmo (203).

Ya desde el inicio, se nos pone sobre la pista de la filiación cervantina del episodio que vamos a leer: «hojeando, para inspirarte, el ejemplar de «Los siete pilares» que, sobre un rimerito de libros y recortes de prensa (quijotelestina⁶⁷¹ manualdentretienavec etcétera), dormita en la tabla del fregadero (*Ibidem*)».

my writing requires it; it wouldn't work with periods, commas, and breaks. [...] It is the text which demands this type of writing. It wasn't my conscious choice. At first, people were not particularly fond of my lack of punctuation. It suggests that one read somewhat differently. This is why I have been in favor of reading out loud». [el ritmo de mi escritura lo requiere; no funcionaría con pausas, comas, cortes. Es el texto el que demanda este tipo de escritura. No fue una elección consciente por mi parte. Al principio, la gente no era particularmente aficionada a mi ausencia de puntuación. Sugiere que uno lee en cierto modo de forma diferente. Por esto he estado a favor de leer en voz alta». Marie-Lise-Gazarian Gautier (ed.), *Interviews with Spanish Writers*, Elmwood Park, Illinois, Dalkey Archive, 1991, pág. 141.

⁶⁶⁹Juan Goytisolo, *Makbara* (1980), Barcelona, Mondadori, 1995, págs. 215-216.

⁶⁷⁰Entre los múltiples trabajos que se ocupan de la autorreferencialidad de esta novela, destacan los de Robert C. Spires, que le dedica el capítulo V de su obra, ya citada, *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Spanish Modern Novel* y que vuelve a ocuparse de ella en artículos como «Letrinas, torbellinos y vacíos: el modo metaficcional de *Juan sin Tierra*», *Voces*, 1 (1983) y «From Neorealism and the New Novel to the Self-referential Novel: Juan Goytisolo's *Juan sin Tierra*», *Anales de la Novela Española Contemporánea*, 5 (1980), págs. 73-82.

⁶⁷¹Recuérdese lo dicho en páginas anteriores sobre la admiración de Goytisolo no sólo hacia Cervantes, sino también hacia Fernando de Rojas, autores ambos cuyas obras aparecen reunidas aquí en una significativa palabra montaje.

Todavía más adelante, encontramos una alusión a «las flores ingenuas que una gitanilla ejemplar, fierecilla indomada, se pone graciosamente en el pelo» (204) que evoca claramente la *novella* del autor homenajeado.

El personaje sale a la calle y, sin saber cómo, se encuentra en una rueda de prensa que ofrece un escritor consagrado -el «Grand Homme»-, de la que huye, desertando «irremediamente» del «Parnaso Académico». Es entonces cuando el «primoroso jardín versallesco» en el que tenía lugar el acto citado se acaba convirtiendo en «un áspero, desolado yermo, recio y encrespado como un océano». (206). La sustitución de la pompa del escenario oficial por la soledad de una naturaleza desértica da pie, como vamos a ver, a la recreación de diferentes episodios de inspiración pastoril que encontramos en el *Quijote*. Vistas las peculiares circunstancias que han precedido a la recreación de las páginas cervantinas -personaje escribiendo y asistiendo a un acto literario que somete a juicio-, no ha de sorprendernos que los motivos y personajes del hipotexto se conviertan en portavoces o pretextos para la reflexión literaria.

En esta ocasión sí consideramos necesario un cotejo de hipotexto e hipertexto que nos permitirá vislumbrar el alcance de la reutilización por parte de Goytisolo de las palabras de Cervantes.

El primer episodio del *Quijote* que aparece recreado es el de Cardenio (I, 27), cuyo amoroso planto se ve sustituido por una prosopopeya del realismo que se lamenta de su propio declive. Hay que advertir desde ahora el uso constante de la antífrasis, mecanismo que obliga al lector a re-interpretar las palabras de cada personaje y adivinar el verdadero sentido que les otorga Goytisolo. En efecto, los luctuosos pastores se lamentan precisamente del auge de una tendencia narrativa que el propio autor representa y que encuentra en el escenario desértico, inseparable ya de la creación goytisoliana, su más nítido reflejo. Resulta lógico, por tanto, que esta actitud ante la literatura innovadora y experimental atacada por estos pastores apegados al realismo haya sido calificada como «cervantina» por Susan L. Levine, quien de este modo estrecha aún más el parentesco entre Goytisolo y el autor del *Quijote*⁶⁷².

⁶⁷²Susan L. Levine, «The Lesson of the *Quijote* in the Works of Carlos Fuentes and Juan Goytisolo», *Journal of Spanish Studies: Twenty Century*, 7, 2 (1979), págs. 173-185. La referencia a la que aludimos se encuentra en la página 180. Por cierto, es a esta autora a quien debemos la (que sepamos) única referencia a los episodios que tratamos, en este trabajo que resulta interesantísimo. Por su parte, Manuel Durán considera que el impulso primordial de esta novela en más que vedesco que cervantino, en su trabajo «Perspectivas críticas: horizontes infinitos. Un orden desordenado: la estructura de *Juan sin Tierra*», *Anales de la novela de posguerra*, 3 (1978), págs. 75-88. Sin negar en absoluto la importancia de las técnicas esperpénticas y degradadoras (con lo que habría que acordarse también de Valle-Inclán), la huella de Cervantes resulta (más) evidente, aunque no parece tener demasiado sentido *medir* la influencia de uno u otro autor en un escritor que, como Goytisolo, confiesa abiertamente el talante intertextual de su obra.

La fortuna, la mudanza, el desdén, son utilizados en ambos textos como agentes de la desventura del yo lírico, que en uno y otro caso lamenta una pérdida: el ser amado en Cervantes, el favor del público lector en Goytisolo. Empecemos comentando los poemas de estos *pastores*. En cursiva, y a modo de palimpsesto, reproducimos el original cervantino bajo cada verso de la obra de Goytisolo.

VERSOS ESPERANZADOS DEL DAÑO Y EL REMEDIO

¿Qué arma esgrimen con saña?
 Guadaña.
 ¿Quién *menoscaba mis bienes*?
 Desdenes.
 ¿Quién deja exhaustas tus venas?
 Las penas.
 Y, ¿quién *aumenta mis duelos*?
 Los celos.
 Y ¿quién prueba tu prudencia?
 Paciencia.
 Y, ¿quién *prueba mi paciencia*?
 Ausencia.

De este modo, tal dolencia
De este modo, en mi dolencia
 tardo remedio te alcanza
ningún remedio se alcanza
 pues demoran tu esperanza
pues me matan la esperanza
penas, guadaña y paciencia
 desdenes, celos y ausencia.

Este primer ovillejo no habla todavía exactamente de la escritura, sino de una situación de desasosiego cuyo irónico planteamiento se desarrolla de forma más explícita en el siguiente, donde encontramos la primera palabra clave: «cultismo», que alude, sin duda irónicamente también, al despectivo apelativo tradicionalmente otorgado a la poesía gongorina y con la que, según hemos visto, Goytisolo se identifica:

¿Quién te causa tal dolor?
 Rencor.
 ¿Quién *me causa este dolor*?
 Amor.
 ¿Quién abre ante ti el abismo?
 Cultismo.
 Y ¿quién *mi gloria repugna*?
 Fortuna.
 ¿Quién te impide alzar el vuelo?
 Tu duelo.
 ¿Y quién *consiente en mi duelo*?
 El cielo.

De este modo, yo recelo
De este modo, yo recelo
 mueras de mal tan extraño
morir deste mal extraño,
 pues se unen para tu daño
pues se aumentan en mi daño
 rencores, cultismo y duelo
amor, fortuna y el cielo.

El último ovillejo no es sino el resultado del anterior y aclara todavía más el motivo del malestar del poeta: la ausencia que lamenta, la compañía que reclama, no es ya la de una amante esquiva, sino la de un público ingrato que ha trocado sus gustos literarios. La transposición está clara y es el *realismo*, símbolo de la escritura tradicional y sustituto aquí del amor, quien ha tenido que sufrir esa tan petrarquista *mudanza*:

¿Quién tu victoria reclama?
 La fama.
 ¿Quién mejorará mi suerte?
 La muerte.
 Realismo, ¿quién te alcanza?
 Mudanza.
 Y el bien de amor, ¿quién le alcanza?
 Mudanza.

¿Cuáles son tus defensores?
 Lectores.
 Y sus males, ¿quién los cura?
 Locura.

De este modo, se programa
De este modo, no es cordura
 la cura de tu pasión
querer curar la pasión
 porque los remedios son
cuando los remedios son
 lectores, mudanza y fama
muerte, mudanza y locura. (Juan sin Tierra, 207-8; *Don Quijote*, I, 27, 280)

Estos ovillejos han sido recitados por una muchacha que aparece junto a un arroyo en circunstancias muy similares a las del encuentro de Sancho y el cura con Dorotea (I, 28), pero sus palabras siguen correspondiendo al parlamento de Cardenio, que se parafrasea casi textualmente:

puesto que deseais, señor forastero, que os cuente en breves razones los motivos de mi infortunio y agravios, os suplico que no me tildéis de imprudente y ligera si en la exposición de los hechos a que me llevará forzosamente el hilo de esta triste y verídica historia hago referencia a sucesos y actos que aparentemente redundan en mengua del tierno recato naturalmente exigible a toda doncella honesta y como tú lo prometes y juras, embelesado por la gracia y soltura de sus palabras, la muchacha rasgueará amorosamente las cuerdas de su guitarra y, con los ojos perdidos en el líquido cristal del arroyo, se expresará así
mi nombre es Vosk: mi patria, una de las ciudades más claras e ilustres de Sansueña: mi cuna, noble, mis progenitores, ricos: mi oficio, crítico y profesor: mi desdicha, tanta, que contra ella no han valido las armas de mi recto saber ni el poder de la vasta y heredada riqueza; desde mi infancia más tierna di en leer las obras literarias que, con paciencia y esmero ejemplares, mis laboriosos y honradísimos padres habían reunido en su biblioteca... [Prosigue ensalzando este tipo de lectura realista y la frenética actividad a que lo llevó] ay, cielos, y cuántos artículos escribí!: cuán regaladas y honestas victorias tuve! cuántos discursos compuse y cuántos tratados completos donde la razón declaraba y expresaba sus pruebas, exponía sus sólidos y bien establecidos principios e impugnaba las opiniones mal asentadas de unos cerebros elitistas, morbosos y secos!
(Juan sin tierra, 210)

Si gustáis, señores, que os diga en breves razones la inmensidad de mis desventuras, habéisme de prometer de que con ninguna pregunta, ni otra cosa, no interromperéis el hilo de mi triste historia: porque en el punto que lo hagáis, en ése se quedará lo que fuere contando. [...] Esta prevención que hago es porque querría pasar brevemente por el cuento de mis desgracias, que el traerlas a la memoria no me sirve de otra cosa que añadir otras de nuevo, y, mientras menos me preguntáredes, más presto acabaré yo de decillas, puesto que no dejaré por contar cosa alguna que sea de importancia para no satisfacer del todo a vuestro deseo. Don Quijote se lo prometió ... y él ... comenzó desta manera:

-Mi nombre es Cardenio, mi patria, una ciudad de las mejores desta Andalucía; mi linaje, noble; mis padres, ricos; mi desventura, tanta, que la deben de haber llorado mis padres y sentido mi linaje, sin poderla aliviar con su riqueza [...]. Vivía en esta misma tierra un cielo ... , tal era la hermosura de Luscinda A esta Luscinda amé, quise y adoré desde mis primeros y más tiernos años, y ella me quiso a mí [...]. Sabían nuestros padres nuestros intentos [...] . ¡Ay, cielos, y cuántos billetes le escribí!
¡Cuán regaladas y honestas respuestas tuve!
¡Cuántas canciones compuse y cuántos enamorados versos, donde el alma declaraba y trasladaba sus sentimientos, pintaba sus encendidos deseos, entretenía sus memorias y declaraba su voluntad! *(Don Quijote, I, 24, 243)*

Como vemos, de la mezcla de Cardenio y Dorotea -los dos *damnificados* en la historia intercalada del *Quijote*- nace el personaje de Vosk, encarnación de un tipo de literatura no sólo tradicional y realista, sino, más aún, oficial y dogmática, como se desprende de la siguiente evocación nostálgica: «nació en mi pecho un amor indeleble por aquellas novelas que, combinando instrucción con deleite, son reflejo veraz y sincero de las sociedades en que se crean, merced a la introducción de personajes vivos y auténticos» (214).

Este tipo de lecturas están auspiciadas nada más y nada menos que por «las sentencias y máximas inigualables del evangelista San Lukas» (211), más que irreverente manera de

aludir a un crítico que, en su juventud, sirvió de modelo al propio Goytisolo⁶⁷³. Sin embargo, el magisterio de Lukács se pone ahora al servicio de la diatriba contra el experimentalismo en la novela, representado por una «hueste de autores entregados al cultivo de una escritura formal y abstracta, mera expresión enajenada, a menudo esquizofrénica, de obsesiones y complejos personales que, en lugar de ser reflejo objetivo del mundo, postulan tan sólo el intento de liberación, desesperado y parcial, de una mentalidad enferma» (213), portadora de una «visión pesimista y negativa de las cosas que no sólo abandona la lucha por su transformación sino que involuntariamente coadyuva a su mantenimiento en el acto de fabricar unos productos evasivos y herméticos que, pretendiendo combatir la alienación con formas típicamente alienadas, agudizan y exasperan las contradicciones típicas del artista sin aportar al lector ninguna solución aceptable» (*Ibidem*).

Es evidente que Goytisolo nos está hablando así de su propia escritura, con lo que observamos cómo los pastores cervantinos se convierten en sus antagonistas literarios.

La escena a la que asistimos se desarrolla en un «sahariano desierto», relacionado con el ambiente árabe de las partes anteriores de la novela y que, en esta ocasión, parece actuar como una suerte de alegoría de ese supuesto vacío conceptual de la literatura experimental. El tópico del *Liber Mundi* característico de la novela pastoril, donde la propia naturaleza sirve de lienzo o papel para imprimir los sentimientos, se ha trasladado ahora a ese mismo desierto mediante una sustitución de los árboles bucólicos por palmeras.

Esto nos conduce a otro episodio del *Quijote*, el de Grisóstomo, personaje también atribulado por un desdén amoroso e igualmente poeta. Si en la novela de Cervantes lo que se leía en las cortezas de los árboles eran las quejas de pastores desdeñados por la esquivia Marcela, en la de Goytisolo es la desaparición del personaje realista lo que se lamenta. Veamos nuevamente la correspondencia entre hipotexto e hipertexto:

y si aquí moráredes, señor forastero, algún día veríades resonar estos vericuetos y estos barrancos con los lamentos desengaños de editores, lectores y críticos: no muy lejos de donde viene vuesa merced, conozco un oasis con unas pocas docenas de palmeras medio desplumadas y no hay ninguna de ellas

⁶⁷³Leamos estas palabras de *Coto vedado* que nos revelan claramente cómo *Juan sin Tierra*, a diferencia de *Don Julián*, introduce en el discurso metaficticio también la autocrítica, aunque sea hacia actitudes pretéritas del propio autor: «Los pinitos teóricos de mi acercamiento a Lukács y Sartre cuajarían ... en unas reflexiones que, en vez de ser fruto de mi experiencia de lector y escritor, reflejaban más bien, como en la mayoría de mis colegas novadores de la época, una penosa indigestión de lecturas. Como boas de portentosa energía absorbente, incorporativa, nos tragábamos los bueyes procesionales de la recién descubierta estética marxista y permanecíamos quietos, pasivos, abotargados, eructando la enorme y amazotada presa hasta su eventual deglución», pág. 221.

que en su imbrincada corteza no tenga grabados y escritos los lemas de nuestra escuela y, encima de alguna, una corona trenzada en el mismo tronco desmochado, como si más claramente dijera su autor que el realismo la lleva y la merece de toda la creación literaria: aquí, suspira un profesor; allí, gime otro: acullá, se oyen encendidos panegíricos: acá, angustiadas endechas; cuál hay que pasa todas las horas de la noche sentado al pie de un peñasco y, allí, sin plegar los llorosos ojos, embebecido y transportado en sus pensamientos, le halla el sol de la mañana: y cual hay, como yo, oh noble y servicial caballero, que, sin dar vado ni tregua a sus suspiros, en mitad del ardor de la más enfadosa siesta de verano, tendido sobre la ardiente arena, envía sus quejas, como vos sois testigo, el [sic] piadoso cielo. (*Juan sin Tierra*, 214)

y si aquí estuviédeses, señor, algún día, veríades resonar estas sierras y estos valles con los lamentos de los desengañados que la siguen. No está muy lejos de aquí un sitio donde hay casi dos docenas de altas hayas, y no hay ninguna que en su lisa corteza no tenga grabado y escrito el nombre de Marcela, y encima de alguna, una corona grabada en el mismo árbol, como si más claramente dijera su amante que Marcela la lleva y la merece de toda la hermosura humana. Aquí sospira un pastor, allí se queja otro; acullá se oyen amorosas canciones, acá desesperadas endechas. Cuál hay que pasa todas las horas de la noche sentado al pie de alguna encina o peñasco, y allí, sin plegar los llorosos ojos, embebecido y transportado en sus pensamientos, le halló el sol a la mañana, y cuál hay que, sin dar vado ni tregua a sus suspiros, en mitad del ardor de la más enfadosa siesta del verano, tendido sobre la ardiente arena, envía sus quejas al ardiente cielo. (*Don Quijote*, I, 12, 124-5)

Una nueva pastora nos devuelve al episodio de Cardenio, cuyo soneto aparece también parafraseado y si el «Roto de la Mala Figura» deploraba la pérdida de la amistad, la doncella de *Juan sin Tierra* atribuye la vuelta a esa «discorde confusión primera» a la impronta de técnicas irónicamente apodadas como cultistas, con toda la carga peyorativa, que vimos anteriormente en un ovillejo, de este problemático término. Una vez más, los versos en cursiva corresponden a Cervantes:

Literatura, que con fuertes alas,
Santa amistad, que con ligeras alas,
 costumbrismo dejando a ras de suelo,
tu apariencia quedándose en el suelo,
 con ardor objetivo alzaste el vuelo
entre benditas almas, en el cielo,
 a las alturas de sublimes galas
subiste alegre a las impíreas salas,
 De allí, con equidad, tú les señalas
desde allá, cuando quieres, nos señalas,
 la senda justa envuelta con un velo
la justa paz cubierta con un velo,
 a los que pese a su ánimo y su celo
por quien a veces se trasluce el celo
 no escriben más que noveluchas malas
de buenas obras que, a la fin, son malas,
 Literatura, vuelve y no permitas
Deja el cielo, ¡oh amistad!, o no permitas
 que formalismo vista tu librea
que el engaño se vista tu librea,
 y corte en flor mi vocación sincera

*con que destruye a la intención sincera;
que si mediocridad tú no les quitas,
que si tus apariencias no les quitas,
tornará a estar mi empresa en la pelea
presto ha de verse el mundo en la pelea,
de la discorde confusión primera.
de la discorde confusión primera.*

El soneto concluirá con un hondo suspiro...

El canto se acabó con un profundo suspiro...(Juan sin Tierra, 214-215; Don Quijote, I, 27, 281)

Una pastora más aparece en escena y para su descripción se emplean las mismas palabras utilizadas por don Quijote cuando habla de Dulcinea ante los cabreros:

destacándose de la monótona aridez de las peñas, divisaréis la figura de una doncella núbil, sin más vestidos que los que exige el recato, pero cuyas trazas de zagaleja rústica no alcanzan a ocultar como quisieran la sobrehumana perfección de sus partes: sus cabellos, oro: su frente, mármol: sus ojos, piedras preciosas: sus mejillas, corales: sus labios, rubís: su garganta, marfil: sus manos, nieve (pág. 215)

su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso ... ; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los atributos de belleza que los poetas dan a sus damas; que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve (*Don Quijote*, I, 13, 132)

Esta idealizada pastora se encuentra con otra y ambas nos transportan nuevamente a esta recreación del episodio de Grisóstomo:

llegados a la orilla del sepulcro, contemplaréis el cadáver de un doncel vestido con hábitos de pastor y que no obstante la ingrata rigidez de la muerte denota haber sido en vida de faz apuesta y disposición bizarra: alrededor de él, sobre las mismas andas, algunos libros y muchas y apresuradas cartas de despedida revelan una contrariada pasión de escritor (pág. 216)

Recibióronse ... cortésmente, y luego don Quijote y los que con él venían se pusieron a mirar las andas, y en ellas vieron cubierto de flores un cuerpo muerto, vestido como pastor, de edad, al parecer, de treinta años; y, aunque muerto, mostraba que vivo había sido de rostro hermoso y de disposición gallarda. Alredor dél tenía en las mismas andas algunos libros y muchos papeles abiertos y cerrados. (*Don Quijote*, I, 13, 135)

En uno y otro texto se relatan las circunstancias de ambas muertes: el fracaso como escritor en el de Goytisolo, los amores frustrados en el de Cervantes. Y tras esto, en ambos

aparece un manuscrito-testamento:

ése es el último papel que escribió el desdichado y porque veáis, señor, en el término que le tenían sus desventuras, pasad unas hojas a vuestros camaradas a fin de que las lean y gusten de ellas, que bien os dará lugar a ello el que se tardare en cubrir la sepultura
eso haré yo de buena gana, dirá Vosk
y, como la doncella y tú tenéis el mismo deseo, elegiréis cada uno un pliego y, sentándoos todos tres a la redonda, comenzarás tú a leer... (*Juan sin Tierra*, 218)

Este es el último papel que escribió el desdichado; y porque veáis, señor, en el término que le tenían sus desventuras, leedle de modo que seáis oído; que bien os dará lugar a ello el que se tardare en abrir la sepultura.

-Eso haré yo de muy buena gana- dijo Vivaldo.

Y como todos los circunstantes tenían el mismo deseo, se le pusieron a la redonda, y él, leyendo en voz clara, vio que así decía: ... (*Don Quijote*, I, 14, 135-6)

El manuscrito del texto de Goytisolo se encuentra en una «vieja y asendereada maleta» (218) que nos recuerda la aparición del mismo objeto en dos episodios del *Quijote*: el de Cardenio (I, 23, 233) y el del relato de la novela del *Curioso impertinente* (I, 32, 344-345). Por su parte, la maleta de *Juan sin Tierra* contiene un texto donde se parodia y exagera el realismo y cuyo encabezamiento constituye un homenaje más al estilo irónico de Cervantes: «Donde se describe el Puerto de Toledo con otros pormenores necesarios a la comprensión de esta verídica historia»(219). He aquí un fragmento en el que se parodia este tipo de escritura:

dejando a Feliciano y Prudencia enzarzados en su violenta discusión a propósito del porvenir de su hijo Frasquito, pintaremos brevemente el barrio marítimo de Toledo en el que nuestros héroes han buscado refugio. «Como saben muy bien los enamorados de esta antigua y noble ciudad castellana, cuando las aguas del océano embisten fieramente contra el dique que protege las embarcaciones de pesca, los ociosos que suelen demorarse en él, y entre los que distinguimos de ordinario numerosos contrabandistas y ganapanes...». (219)

Prosigue el texto con una todavía irónica definición de la tarea del creador de novela realista, «todo retina y oído» (220), a cuyos personajes «de meras criaturas de papel ... convierte en seres de carne y hueso» (221), en un afán por «competir con el registro civil! : forjar héroes positivos!: ser ingeniero de almas!» (222). A continuación, se prolonga la

oposición literatura realista-literatura experimental que ha articulado todo este episodio:

sentado (como tú) en la mesa de trabajo, con el órgano genésico en ristre pero sin caer en el ludimiento imaginativo y nefando de una engañosa liberación personal: de una gratuita e inane escritura que se autorrefleja y consume sin justificación social alguna: manteniendo, al revés, una fecunda relación con el mundo: semejante a la del noble y autorizado vínculo procreador: engendrando personajes vivos, profundos, complejos, auténticos, que imponen su existencia y verdad en el inmutable orbe novelesco y obligan a comulgar al lector con la realidad de sus palabras y actos (224).

Retoma la palabra el mutante Vosk, convertido ahora en un «personaje de carne y hueso» que se autodefine en este tono paródico cuyo blanco es, una vez más, la novela realista desarrollada a partir de Galdós:

soy profesor y crítico, sostengo la doctrina del realismo, emparento con algunos linajes de Orbajosa y Ficóbriga, frecuento las tertulias de Max, Manso y Torquemada, me expreso en el lenguaje castizo del pueblo, adoro el chocolate con churros, escribo versos, me carteo con una chavala suiza ... adolezco de insuficiencia renal y criptorquidia ... leo libros de estética y tratados de economía ... normal y bien normal, como las personas con quienes alternas en la vida diaria, no es verdad majo?
sí, admitirás tú
ah, y el que Toledo dé o no dé directamente al océano es un pequeño detalle sin importancia! (225-226)

Esta final *reductio ad absurdum* -la pretendida insignificancia de un importante dato geográfico que resultaría imprescindible en una obra que pretende plasmar fielmente la realidad- nos recuerda una vez más las oscilaciones, también irónicas, que presenta la obra de Cervantes entre la voluntad *historiográfica* y la autoconsciencia literaria, o, por decirlo de otra forma, entre la supuesta intención de escribir un texto testimonial y la abundancia de episodios imaginativos y a menudo inverosímiles.

Las palabras del *Quijote* han servido ahora a Goytisoló para personificar de forma antifrástica las objeciones hacia su propia escritura, en una muestra más de ese carácter de *rara avis* que orgullosamente asume. Veamos ahora, en un capítulo anterior de *Juan sin Tierra*, cómo se defiende el proyecto novelesco que acaban de denostar los atribulados *pastores*:

disueltos los hechos en un sueño brumoso: a merced del artificio retórico y la insidiosa tiranía textual: descubriendo, con candoroso asombro, el margen que separa el objeto del signo y la futilidad de los recursos empleados para colmarlo: tus pretensiones de autenticidad son difícilmente verificables y ni

lágrimas, juramentos ni sangre establecerán su relación imposible con la esquiva, huidiza verdad: la habilidad del relato suplanta la dudosa realidad de los hechos, tu victoria de artista consagra la gesta inútil del militar: descartarás, pues, con desdén la gloria fundada sobre la impostura y decidirás abandonar para siempre tus huera pretensiones de historiador: renunciando a las reglas del juego inane para imponer al lector tu propio y aleatorio modelo en lucha con el clisé común: sin disfrazar en lo futuro la obligada ambigüedad del lenguaje y el ubicuo, infeccioso proceso de enunciación: conmutando desvío rebelde en poder inventivo: recreando tu mundo en la página en blanco (104).

Cuando nos ocupamos del *Quijote* en tanto que novela crítica, vimos cómo esta actividad analítica se aplicaba también a la propia novela en curso y asistimos a las tribulaciones de Cide Hamete Benengeli, cuando no a las del propio Cervantes. Lo mismo estamos viendo ahora aquí, ya que en la traslación de los episodios cervantinos que hemos visto Goytisolo no ha hecho otra cosa que personificar, verbalizar, las críticas que ha recibido desde siempre su quehacer creativo. De ahí también la autodefensa que acabamos de leer.

Si *Señas de identidad* supuso no sólo el alejamiento de la patria sino de su novelística anterior y *Reivindicación del conde don Julián* una toma de postura ante la tradición escrita, con sus mitos y valores, una apuesta por los escritores heterodoxos y un viraje definitivo hacia la adopción *somática* del mundo árabe, *Juan sin Tierra*, de título altamente significativo, puede considerarse la consolidación de este proyecto de des / remitificación que no ha hecho sino ganar en madurez hasta nuestros días.

En esta novela, además de la autocrítica mencionada, encontramos diferentes capítulos que contienen reflexiones sobre la tradición literaria nacional que pueden ser relacionadas con lo visto en la secuencia de la biblioteca de Tánger. Así, en el titulado *Paulo Majora Canamus*, las «voces cuitadas, frenéticas, discordantes ... solicitan e increpan, reclaman a gritos su turno, el inalienable pero denegado por años, lustros, centurias, derecho a la palabra» (141), en tanto que en *Ad Augusta per Augusta*, vuelve a romper una lanza en favor de

aquellos autores cuya aguda conciencia de desdicha nacional les condujo a interrogarse tristemente sobre la decrepitud del país y sus posibles remedios: escrupulosa formulación de diagnósticos con las correspondientes medicinas, prescripciones, recetas: interiorización o apertura, modernismo o ensimismamiento: panaceas sugeridas no una sino docenas de veces, con notas y registros diferentes, sin caer en la cuenta (como tú ahora) que ni el ilustrado benedictino prolífico ... ni el lúcido visionario suicida, ni la tan celebrada generación del búho salmantino ni las que después siguieron (y aún siguen) sus huellas acertaron a descubrir la verdadera raíz de los males (177).

A los de Góngora, Cervantes, Delicado, Rojas o Ruiz se añaden ahora los nombres de Feijoo, Larra y, más irónicamente (como siempre) Unamuno, hechos símbolos de la otra gran

preocupación de Goytisolo y que hemos venido viendo incesantemente desde el principio: la crítica de la escritura trae consigo la crítica de la lectura, por utilizar la expresión de Carlos Fuentes, que es, a un tiempo, crítica del país. No en vano Goytisolo definió a *Reivindicación del conde don Julián* como una «tentativa de psicoanálisis nacional» que pasa por el análisis, torturado o complacido, de la propia labor como creador y crítico.

Estas palabras dedicadas por José-Carlos Mainer a *Juan sin Tierra* como broche final de la Trilogía Mendiola servirán para cerrar las nuestras:

en el pastiche cervantino que promedia *Juan sin Tierra*, el crítico -en figura de quijotesca y desolada Dorotea- y luego el autor y un tribunal de inquisitoriales y locuaces hombres de letras -hablando en una jerga reconociblemente madrileña- discuten sobre los problemas del realismo, de la psicología y de la finalidad de la literatura: el definitivo abrazo con los cínicos harapos norteafricanos. Con la retadora miseria del mendigo -que en anécdota seguramente autobiográfica- reveló al peregrino su destino verdadero.⁶⁷⁴

No sabemos si es Goytisolo este peregrino ni si su destino verdadero seguirá siendo la escritura mudéjar y autorreferencial; lo que sí es indudable es que el modelo de Cervantes, crítico de sus contemporáneos, de su propia obra y de su país en crisis, ha resultado, y sigue resultando aún, esencial en su recorrido.⁶⁷⁵

IV. LA NOVELA HACIÉNDOSE:

GONZALO TORRENTE BALLESTER

«Vamos a ver, ¿a quién llamamos el nieto de las ondas? Bastida no vaciló: «La hija de la espuma venía preñada de él cuando amaneció a la vida en la isla de Chipre. No hubo más que apartarle las piernas y sacárselo.» «¿A qué orden de figuras pertenece?». «A la misma que el Manco de Lepanto».
G. T. B., *La Saga / Fuga de J. B.*

⁶⁷⁴José-Carlos Mainer, «Letras sin Tierra: Juan Goytisolo», *Camp de l'arpa*, 23, 24 (agosto-septiembre 1975), págs. 8-11. La cita corresponde a la pág. 11.

⁶⁷⁵Una vez finalizado este trabajo, llega a nosotros la noticia de la recientísima publicación de la última entrega de Juan Goytisolo: *Las semanas del jardín* (Madrid, Alfaguara, 1997), cuyo título indica por sí solo un claro planteamiento cervantino. Quede su estudio para otra ocasión.

Antes de iniciar este asedio a la recreación del universo cervantino por parte de Torrente Ballester, es conveniente considerar de antemano una triple perspectiva que, igual que vimos en Goytisolo, atiende a tres facetas del escritor: una primera -y principal- que lo contempla como creador de ficciones, muchas veces nutriéndose de textos ajenos que incorpora a su propia labor como novelista; una segunda de carácter teórico en la que reflexiona sobre la creación misma o sobre la obra de otros escritores, anteriores o contemporáneos y, en fin, una tercera, de carácter biográfico, en la que nos ofrece diferentes textos que imbrican teoría y creación a su propia experiencia personal. Si en el epígrafe anterior estudiábamos, partiendo de esta triple perspectiva, *Reivindicación del Conde don Julián* como novela, *Disidencias* como ensayo y *Coto vedado* como biografía, lo mismo haremos ahora, con la peculiaridad de que, en el caso de Torrente Ballester, sencillamente por su fecha de nacimiento y longevidad, se trata de una trayectoria más extensa y, por tanto, de un cervantismo muchísimo más prolongado.

Lo interesante de Torrente Ballester es que estas tres vertientes de las que venimos hablando se simultanean, lo que conlleva una profunda correspondencia entre teoría, praxis y experiencia personal: la novela en la que vamos a centrarnos -*Fragments de apocalipsis* (publicada en 1977)- se escribe (o, al menos, se concibe) al mismo tiempo que su libro sobre Cervantes -*El «Quijote» como juego* (1974)- pero también al mismo tiempo que textos autobiográficos como *Los Cuadernos de un Vate Vago* (que abarcan desde 1961 hasta 1976), los *Cuadernos de la Romana* o los *Nuevos Cuadernos de la Romana* (ambos abarcan las colaboraciones semanales del autor en el diario *Informaciones* desde 1973 hasta 1975). Esta simultaneidad nos habla de distintas maneras de *pensar* el *Quijote*: como texto profundamente ligado a su experiencia lectora, según observamos en los textos autobiográficos; como objeto de un libro destinado a superar una prueba académica y, en fin, como estímulo para su propio quehacer como novelista. Empezaremos, como hicimos también con Goytisolo, analizando sus planteamientos teóricos, para conocer en primer lugar qué aspectos le han llamado más la atención de Cervantes y de qué manera esto acaba repercutiendo en su propia obra.

TORRENTE BALLESTER, CERVANTISTA: «EL "QUIJOTE" COMO JUEGO»

Es posible que mi juego sea más complicado que el suyo, pero en esto no vamos a meternos ahora. Es posible también que usted juegue por entretenerse, o por escapar a su condición, mientras que, en mí, el juego es una segunda naturaleza; pero estos matices, ahora, no importan. El hecho es que, sea lo que sea, nuestros juegos coinciden. *La Saga / Fuga de J. B.*

El título de su ensayo sobre Cervantes, como la lectura de cualquiera de sus novelas, indica muy claramente que el tratamiento lúdico del género es lo que para Torrente Ballester supone el principal hallazgo del *Quijote*. Pocos autores, en efecto, como Torrente Ballester han heredado, e incluso magnificado, de forma tan intensa esta concepción risueña, libérrima y en ocasiones iconoclasta del quehacer narrativo. Esta premisa resulta básica no sólo para entender el acercamiento empático a la obra del maestro que vamos a ver enseguida sino para considerar este mismo acercamiento como el punto de partida de su propia labor creadora: según Torrente Ballester, Cervantes escribe jugando, pero no tardamos en darnos cuenta de que también él juega cuando lo lee y, más aún, cuando escribe y re-escribe al maestro.

Como sucedió en los ensayos de Goytisolo, nos limitaremos ahora a reconocer en Torrente Ballester muchos de los aspectos que nosotros mismos, de la mano de todos los autores citados, hemos comentado en nuestro análisis del *Quijote*. No los analizaremos, por tanto, uno por uno de manera detenida sino sólo como punto de partida para entender *qué* Cervantes es el que ha interesado al novelista que ahora estudiamos.

Como es lógico desde la perspectiva del creador, Torrente Ballester repudia el acercamiento frío y erudito a la obra de Cervantes. Oigamos estas reflexiones incluidas en los *Cuadernos de un vate vago*:

Tengo dudas acerca del modo de escribirlo. Estoy tan asqueado de la pedantería de esos señores a quienes leo de vez en cuando que, si no fuera por mi propósito de hacer de este trabajo mi tesis, lo que haría sería un trabajo humorístico, un trabajo divertido. Pero me temo que una entonación de este tipo les moleste a estos señores: me refiero a los que van a juzgarlo. Les moleste y hasta se sientan ofendidos. Porque, ¿quién duda de que también ellos son un poco pedantes? En fin, tendré que adoptar un tono neutro, objetivo, y a ver qué sale.⁶⁷⁶

Lo que salió, efectivamente, es un libro que él mismo reconoce como «mal recibido, mal visto, silenciado»⁶⁷⁷, un libro que quizás no complació demasiado al sector académico

⁶⁷⁶Gonzalo Torrente Ballester, *Los cuadernos de un vate vago*, Barcelona, Plaza-Janés, 1993, pág. 280.

⁶⁷⁷Son las palabras que encabezan la reedición del libro: Gonzalo Torrente Ballester, *El «Quijote» como juego y otros trabajos críticos*, Madrid, Destino, 1984. Citaremos siempre por esta edición, indicando la página entre paréntesis.

(en general, ningún acercamiento teórico por parte de un novelista suele hacerlo) pero que nos dice mucho sobre el *Quijote* y sobre el mismo Torrente Ballester.

Asistamos a las reflexiones previas a la composición del libro, recogidas también en los *Cuadernos de un vate vago*:

En un principio, yo tenía la pretensión de aplicar al *Quijote* mi teoría del personaje y mi teoría de la novela. Esta idea ha quedado en segundo término, y parece que ahora predomina la del *Quijote* como sistema lúdico, o lúdico, como me enseñó Dámaso. Entonces, hay que ver cómo no solamente el Narrador, con su doble sistema, plantea un juego, sino que hay que verlo también en los otros sistemas. Es un juego o son un juego las relaciones de don Quijote y Sancho: un juego de varios matices con un predominio de la vida del uno sobre el otro [...]. Pero hay que demostrar que don Quijote no sólo se burla de Sancho conscientemente, sino que es también consciente de la burla de Sancho. [...]

Luego hay todo aquello que pudiéramos recoger bajo el epígrafe «Don Quijote y el lenguaje», que es ni más ni menos que esto: Don Quijote transforma la realidad mediante el lenguaje, por lo general usando la metáfora, empezando por su propia personalidad de caballero andante.

[...]

Otra cosa: evidentemente existe una superposición de personalidades: la de Alonso Quijano y la de don Quijote. El problema es si forman un bloque compacto o se mantienen distintas en todo momento, es decir, si en todo momento don Quijote no es don Quijote, y si en todo momento Alonso Quijano sabe que está fingiendo ser don Quijote. [...] Yo me inclino a creer que [...] por lo general se puede ver siempre una distancia entre la máscara y la realidad, entre Alonso Quijano y don Quijote. (304-305)

Estas reflexiones, correspondientes al 22 de septiembre de 1972 nos revelan lo que, en síntesis, será *El «Quijote» como juego*⁶⁷⁸, publicado finalmente en 1975.

Dos son, a nuestro juicio, los principales aspectos que merecen destacarse de este ensayo: en primer lugar, la ya mencionada concepción lúdica de la novela cervantina y, en segundo, la definición del personaje que de ella se deduce.

La tesis central de Torrente Ballester es, como sabemos, la siguiente: «el *Quijote* se cuenta "jugando", el "juego es su modo propio de estar contando". La correlación, pues, entre materia narrable y técnica narrativa es adecuada, ¿Hay algo más lógico que el contar jugando la historia de un juego?» (82)⁶⁷⁹.

⁶⁷⁸En las páginas 63 y sigs. de los *Nuevos Cuadernos de la Romana*, correspondientes al 26 de noviembre de 1976, Torrente Ballester ofrece, a petición de un lector, una síntesis de lo que será su libro (que en ese momento piensa titular *El bonete grasiento del ventero*) y que puede resultar muy útil. Es obvio que las ideas en que se basa esta síntesis son las que acabamos de leer y las que, ampliadas, constituirán *El «Quijote» como juego*. Todo esto nos demuestra dos cosas: la primera, que la gestación del libro fue lenta y muy razonada y la segunda, que en ella no hubo grandes cambios ni correcciones importantes: al contrario, lo que hizo Torrente Ballester fue madurar lentamente ideas de las que estaba convencido muy desde el principio, aunque con alguna que otra duda respecto a ciertos detalles más o menos insignificantes. Creemos que esto es fundamental a la hora de valorar la seriedad de su acercamiento teórico a la obra de Cervantes.

⁶⁷⁹Observemos las reflexiones previas a la publicación de este libro que se reproducen en los *Nuevos*

Según Torrente Ballester, Cervantes *juega* a escribir el *Quijote*, inventando para ello a Cide Hamete Benengeli quien, a su vez, *juega* a ¿inventar o *biografiar*? a don Quijote, quien, a su vez, *juega* a inventar, a *ser*, Alonso Quijano.

Centrándonos de momento en el autor empírico -a quien, como vimos, se identifica en *La Saga / Fuga* con algo tan etéreo como el «nieta de la espuma»-, observemos que lo que admira de él Torrente Ballester es

haber hecho uso de la libertad desatada, de la libertad sin límites, en cuanto artista que manipula, ordena y da expresión verbal a unos determinados materiales libérrimamente elegidos a contrapelo de las convicciones vigentes, e incluso de alguna de las suyas propias. En este trabajo va a sostenerse que el autor «ha jugado», y que el libro es, no uno, sino todo un sistema de juegos que en su ilimitada libertad llegan al borde del acertijo. Lo cual no podría hacerse sujetándose a las reglas del arte hasta entonces usadas y acatadas, pero sí en nombre de la desatada (ilimitada) libertad como principio de una conducta estética. (22)

Después de haber leído una novela como *La Saga / Fuga de J. B.*, por mencionar tan sólo la más conocida y considerada pionera de los caminos de la experimentación que, en general, no ha abandonado nunca, no es difícil deducir que, como hizo también Goytisolo en los aspectos que a él le convenía adaptar a su narrativa, Torrente Ballester se está apropiando de una innegable cualidad del maestro para justificar de algún modo sus propias audacias. Lo veremos pronto en el prólogo a *Fragmentos de apocalipsis*.

Lo cierto es, entonces, que estos son los aspectos que ha heredado nuestro autor de forma más clara y que hacen que tanto a él como al maestro pueda aplicarse esta significativa definición de la novela por parte de otro interesante experimentador: Ambrose Bierce, para quien «los tres principios esenciales del arte literario son imaginación, imaginación e imaginación» 680.

Efectivamente, como vimos en «La novela vivida», el *Quijote* es, ante todo, un conjunto de imaginaciones, desde la del autor empírico hasta las de los propios personajes: «El *Quijote* ... es una creación dentro de otra. "Historia ficticia" de una creación literaria y de sus consecuencias, con una finalidad ... de convertirse, el sujeto de toda esta máquina, en

cuadernos de La Romana: «el libro, si alguna vez lo doy refundido y publicado, se llamará *El bonete grasiento del ventero*. Aparentemente (y mucho más a juzgar por esta síntesis) es un solemne disparate. Su tesis se puede reducir a una sola fórmula muy general: el *Quijote* es la historia de un juego que se escribe jugando». Gonzalo Torrente Ballester, *Nuevos cuadernos de La Romana* (1976), Barcelona, Destino, 1987, pág. 69. Citaremos siempre por esta edición.

680 Ambrose Bierce, *Diccionario del diablo*, Madrid, Valdemar, 1996, pág. 91, *sub voce* «novela».

personaje literario» (77), de tal modo que «el texto ofrece una serie de invenciones encadenadas: el autor, por una parte, inventa al narrador, y, por medio de éste, a un Alonso Quijano, quien inventa a don Quijote, que inventa a Dulcinea y a la realidad que necesita, con todas las circunstancias que el ejercicio y la simulación requieren» (*ibídem*).

Dentro de esta cadena, entre el autor y el personaje existe un importante eslabón, encargado de *conducir* la historia: el narrador. Esta perspectiva resulta, además, fundamental para valorar el continuo uso de «máscaras de seda intradiegticas», por utilizar a un tiempo la expresión de Nabokov y la terminología de Genette, en la novelística del propio Torrente Ballester.

Como vimos en su momento, Cide Hamete «narra y juzga», lo que lleva a Torrente Ballester a distinguir en su tarea tres tipos de actividades: «referencias, juicios y presencias»: «de lo que se puede inferir que el narrador, a pesar de sus argucias, es bastante honesto, pues, si bien no ahorra su opinión, ofrece material suficiente para que el lector opine por cuenta propia y acaso en discrepancia con él» (32).

Ya hemos hablado suficientemente de todo esto, relacionándolo con la conflictiva noción de *baciyelmo* y con la de «realidad oscilante» propuesta por Américo Castro. Lo que conviene ahora es comprobar cómo Torrente Ballester lo aplica a la que constituye su tesis central:

el autor, por medio del narrador, propone el siguiente juego: de una parte, el narrador afirma que el personaje «confunde la realidad porque está loco», y, de la otra, pone en el texto los elementos necesarios para que -interpretándolos rectamente- pueda el lector darse cuenta de que el personaje ve la realidad como es, como la ven Sancho y el narrador (116).

Don Quijote, según Torrente Ballester, es *siempre* Alonso Quijano, pero, como un niño, *juega* a ser don Quijote, sabiendo todo el tiempo, de forma absolutamente consciente, que se trata de un juego. Una nueva manera de interpretar el famosísimo «yo sé quién soy» que tanto hemos esgrimido en páginas anteriores para aludir a la autogénesis del caballero.

Asimismo, vimos, apoyándonos en Chevalier y, dentro de la novela misma, en el juicio de don Lorenzo Miranda, cómo, efectivamente, el héroe cervantino -de ahí su riqueza y complejidad- no es un loco *a tiempo completo*: muy al contrario, a sus disparatadas acciones (aventura de los leones, por ejemplo) suceden mesuradísimos razonamientos (consejos a Sancho para su gobierno o conversaciones diversas sobre literatura) y no escasean los momentos en los que la prudencia se antepone a la temeridad (la misma aventura de los

batanes, en la que decide esperar pacientemente toda la noche), de manera que, en este sentido, la teoría de Torrente Ballester no está en absoluto desencaminada.

Sin embargo, nuestra principal objeción a la misma reside en lo que, a nuestro juicio, constituye, cuando no una identificación de planos (los del autor, narrador y personaje), aunque nunca tan *grave* como la de Unamuno, un tratamiento de los ámbitos real y literario que nos parece incomprensible en un autor que, como él, siguiendo también en eso a Cervantes, se complace en confundirlos.

Un ejemplo servirá para explicarnos mejor: su análisis de la aventura de los rebaños. De lo dicho anteriormente se deduce que, sin don Quijote no está loco, es obvio que en todo momento *ve* las cosas como *son*: las ventas como ventas y, ya en el capítulo que ahora nos ocupa, las ovejas como ovejas. Para demostrarlo, Torrente Ballester se toma la molestia de acompañar su razonamiento con unos dibujos (120) en los que explica que para poder «lancear» a los supuestos gigantes, don Quijote tendría que haber empuñado su arma en posición horizontal, y no hacia abajo, el único modo que le permitiría acertar y herir al ganado:

el autor es un soldado profesional y sabe qué posición de la lanza se exige en cada situación. Don Quijote también. Si llama a Alifanfarón y alancea ovejas, es porque ve ovejas y no soldados. ¿Por qué lo hace así? Quizá porque necesite sangre en la punta de la lanza como prueba de que ha dado muerte a Alifanfarón, cuyo cadáver, por supuesto, le habrían escamoteado los encantadores. (121)

Revisemos ahora el texto cervantino:

Esto diciendo, se entró por medio del escuadrón de las ovejas, y comenzó de alanceallas con tanto coraje y denuedo como si de veras alanceara a sus mortales enemigos. Los pastores y ganaderos que con la manada venían dábanle las voces que no hiciese aquello; pero, viendo que no le aprovechaban, descñéronse las ondas y comenzaron a saludalle los oídos con piedras como el puño. Don Quijote no se curaba de las piedras [...].

Llegó en esto una peladilla de arroyo, y, dándole en un lado, le sepultó dos costillas en el cuerpo. Viéndose tan maltrecho, creyó sin duda que estaba muerto o malferido... (I, 18, 179)

En primer lugar, vemos que el narrador no menciona absolutamente nada con respecto a la posición de la lanza, aspecto insignificante dentro de la recreación general de una escena en la que tiene que atender, además de la conducta de don Quijote y las embestidas de las ovejas, a las reacciones de Sancho y los cabreros. Y decimos *narrador* y no *autor*, con lo que el conocimiento que pueda tener Cervantes del mundo bélico no tiene por qué intervenir aquí.

Por otra parte, y recordando que es Cide Hamete quien narra, observamos que, como hace en tantas otras ocasiones, está adoptando ahora el punto de vista del personaje. En efecto, en este ejemplo que lo convierte en pionero del llamado discurso indirecto libre, nos dice que don Quijote se hallaba «malferido», apropiándose de su léxico arcaizante como manera de situarse en su misma perspectiva. Así las cosas, si es capaz de transmitirnos el estado final del personaje tras este lance en los términos que éste utilizaría, es evidente que no va a hacer lo contrario al referirse a la batalla misma aclarándonos que *a pesar de que, para herir a los hipotéticos caballeros, tendría que haber dirigido su lanza de tal forma, lo ha hecho de esta otra*, porque, repetimos, Cide Hamete está relatando, como gran *novelista* que es, desde el punto de vista de su personaje, no desde el *objetivo* de los demás.

Por otra parte, centrándonos en el personaje mismo, ¿cómo explicarnos que sea consciente de que los cabreros le están apedreando y, así y todo, prosiga su ataque al rebaño sin dirigirse a sus agresores? Parece claro que don Quijote está viviendo una alucinación (una forma como cualquier otra para referirnos a su proceso de traducir los signos *reales* a su interpretación metafórica) en la que, si no repara en las pedradas de los cabreros, difícilmente podrá hacerlo en la posición de una lanza. Queremos decir que don Quijote *aprecia* (*ver* no parece ser el término adecuado) unos estímulos determinados, que él *traduce* como ejércitos. Sencillamente eso. Y actúa en consecuencia, dirigiéndose hacia esos estímulos, *signos*, sea cual sea su ubicación con respecto a él. Sin pensar en lanzas, ni en pedradas, ni en los gritos de Sancho. Sólo en gigantes.

Si nos hemos detenido en este episodio no es en absoluto, como demostraremos enseguida, para manifestar nuestra reprobación con respecto a un libro que hemos degustado con verdadera fruición y que contiene muchas de las ideas de las que se ha nutrido la primera parte de este trabajo, principalmente la sección «La novela vivida». Lo hemos hecho sencillamente porque la explicación de este episodio nos llamó poderosamente la atención, pues parece indicar que, del mismo modo que Unamuno o incluso Borges (ni siquiera nosotros mismos estamos a salvo), Torrente Ballester ha caído en la trampa de *creer* en la existencia de don Quijote, considerarlo como una persona y mostrarnos sus supuestos razonamientos. Lo cual dice mucho del arte de Cervantes como auténtico *encantador* y del modo palpitante de leer su obra por parte de Torrente Ballester. Sin embargo, esto lo ha llevado a excesos interpretativos que él mismo ha acabado reconociendo cuando se ha referido a la parcialidad que, en ocasiones, ha decidido algunos de sus asertos: «lo cual es imperdonable si se piensa que en alguna parte sostengo con toda seriedad que el protagonista

es una figura literaria y no un ser humano, y que los juicios "humanos" exteriores al texto están de más».681

Lo cierto aquí es que, una vez más, esta reconocida parcialidad demuestra que, efectivamente, Cervantes *juega* y que en ese mismo juego entra el hecho de confundir a sus lectores, incluso los de *el juego de la crítica*. Y a Torrente Ballester, el que escribe y lee jugando, le ha tocado en esta ocasión el papel de *engañado*. Por el autor, por el narrador y por el personaje: *por la novela misma*. Lo que no invalida su lectura: todo lo contrario.

A nuestro juicio, lo más sugestivo de *El «Quijote» como juego* reside precisamente en el tratamiento de don Quijote como ser *nacido de la literatura y para la literatura*.

Anteriormente nos habíamos referido a la frase «yo sé quién soy». En su comentario sobre ella, Torrente Ballester acaba concluyendo que el hecho de comportarse a partir de unos patrones escritos y para acabar siendo escrito, hace que don Quijote *actúe, finja*, aunque sin dejar de ser Alonso Quijano. Sin embargo, como vimos en su momento (y pusimos como ejemplos a la Holly de *Desayuno en Tiffany's* o al Faroni de *Juegos de la edad tardía*), esto no resta *autenticidad* al personaje:

Ante todo, Alonso Quijano «vive» el «otro» que él mismo quisiera ser, y lo vive tan realmente que sufre en sus carnes las consecuencias. La representación se confunde con la vida. Y ¿qué palabra hay que designe esto de un modo inequívoco? El repertorio verbal hispano no ofrece más que la de «juego» que, casualmente, figura entre los significados del verbo francés *jouer*, lo mismo que del inglés *to play*. Alonso Quijano juega a ser don Quijote, y uno de los medios técnicos que «pone en juego», es la representación -despojada ahora de cualquier tipo de connotaciones, así escénicas como morales. (64)

To play en inglés y *jouer* en francés poseen, pues, esta doble significación -«jugar» y «representar»- inexistente en castellano pero que sirve a la perfección a la idea que pretende transmitir Torrente Ballester, porque según él, don Quijote no sólo actúa, sino que esa misma actuación es fruto de una concepción lúdica de la vida como resultado de la interiorización de la lectura. Veamos, en efecto, las diferencias que establece entre nuestro personaje y un actor:

1º, el actor, en la mayoría de los casos, no inventa su papel, y Alonso Quijano, sí; 2º, el personaje inventado por Alonso Quijano es una proyección imaginaria de lo que le hubiera gustado ser (según lícitas conjeturas) y, en este sentido, forma parte de él mismo; 3º, la apariencia «don Quijote» no transcurre ni actúa en un mundo de ficción, sino en lo que el autor propone como «realidad»; sus acciones son reales: lo son las heridas del vizcaíno del mismo modo que los magullamientos y cardenales de don Quijote; 4º, la conducta suscitada en quienes le rodean por la acción del autor es tan

681 *Nuevos Cuadernos de la Romana*, Barcelona, Destino, 1975, pág. 92.

ficticia como la suya [...]. No hay, pues, dicotomía válida, sino dos planos «reales», aunque distintos, ya que uno de ellos está determinado por la «conducta real» de una «apariencia». Lo cual no es ninguna paradoja, ya que el sustantivo «apariencia» conviene sólo a las relaciones de Alonso Quijano con don Quijote, pero en modo alguno a las relaciones de esta doble entidad con el mundo y los hombres, como se acaba de ver. (66)

No nos detendremos ahora en el comentario minucioso de esta larga cita, pues hemos visto en la primera parte de este trabajo sobradas muestras de lo que en ella se dice. Lo que nos conviene destacar es la existencia de términos como «realidad» y «apariencia» y el modo de demostrar su coexistencia, sin entrar en el reino de la «paradoja», en la novela estudiada. Curiosamente, todos estos conceptos han sido manejados en el epígrafe de «La novela haciéndose» en el que nos ocupábamos de la interferencia entre lo histórico y novelesco que constituye, sin duda, el mayor punto de convergencia entre Cervantes y Torrente Ballester, como veremos enseguida.

Por otra parte, el problema de la identidad, de la existencia de un *yo apócrifo*, es constante en Torrente Ballester, de ahí que la tesis central de su libro se base precisamente en la escisión -¿o tal vez esquizofrenia?- Alonso Quijano-don Quijote. La idea, en efecto, de ese «otro» que habita en «uno mismo» -¿no fue Rimbaud quien dijo en su momento «Yo es otro»?- es permanente en nuestro autor, quien inicia sus *Fragmentos de apocalipsis* con toda una reflexión, al más puro estilo Pessoa, sobre la bifurcación -o mejor, la multiplicidad- de la propia identidad y quien, además, escribe una novela que lleva el significativo título de *Yo no soy yo, evidentemente*.

Leamos, además, este importante fragmento de la pionera *Saga / Fuga*:

ese día, o más bien esa noche, me encontré con que yo ya no era quien solía, sino yo mismo. Dicho así, de repente, puede parecer raro y fantástico, e incluso ofensivo, sobre todo para los que no dejan de ser quien son durante un año entero, día tras día, al levantarse de la cama [...]. ... fui otro y otromás, fui no sé cuántos otros, aunque entre ellos y yo hubiera ciertas afinidades que, con exageración, pudieran conceptuarse de trámites para la equiparación final [...]. Desde que soy niño he deseado no ser yo mismo aunque sin dejar de serlo. Como no presumo de original, quiero suponer que algo parecido le sucederá a cada quisque. (441)

¿No podría el mismo Cervantes haber puesto estas palabras en boca de su personaje? Este ejemplo de *La Saga / Fuga* demuestra, en efecto, que cada una de las criaturas inventadas por Torrente Ballester se alimenta de la misma savia que don Quijote, al menos del don Quijote en quien *crea* Torrente Ballester.

Lo cierto es que, aun a pesar de la objeción a algunas interpretaciones en cierto modo forzadas e innecesarias y más allá de la consideración del *carácter* del hidalgo, consideramos que *El «Quijote» como juego* constituye una aportación insoslayable -aunque, de hecho, haya sido soslayada⁶⁸²- a la valoración de la obra cervantina y su personaje como emblemas de autoconsciencia y libertad.

Por otra parte, una importante consideración teórica sobre la naturaleza de la ficción misma se encierra en esta concepción lúdica de la escritura:

Aunque muchos autores insinúen o declaren que sus novelas o narraciones de cualquier género deben tomarse como lo que de verdad son, como «ficciones», lo corriente es que autor y lector participen en un juego convenido, base de la ficción misma, en que uno y otro «fingen creer» que se trata de una realidad. [...] «Vamos a hacer como si» subyace al acto de escribir y al de leer. (42)

Esta idea se ejemplifica magistralmente en el *Quijote*:

El narrador del *Quijote* propone, desde las primeras líneas, la entrada en el juego. Para ello dispone, quizá intuitivamente, pero no se sabe, del arte necesario para dar a sus materiales la «realidad suficiente» para que sean creídos. El «principio de realidad suficiente» no postula el cotejo de la obra de arte con lo real, sino sólo una equivalencia de «impresiones», que se obtiene, no por imitación o copia, sino mediante una selección de palabras y, sobre todo, por su «organización subsiguiente». La organización sola no basta, pero, sin ella, el efecto no se realiza. El narrador del *Quijote* es un maestro en eso de la realidad suficiente. (43)

Nos interesa enormemente esta idea de la «realidad suficiente» porque no sólo insiste en la idea de las *magias parciales* que hemos visto y que consiste en proponer al lector el reto de aceptar la existencia de realidades de distinto grado aun reconociendo que todo es ficción, sino porque resulta esencial en la obra misma de Torrente Ballester.

El lector de narrativa autoconsciente (incluso el de la realista o la fantástica) se ha movido desde el *Quijote* aceptando las reglas de este pacto que le propone el autor (empírico o intradieético) y que más o menos puede formularse en estos términos: «tanto tú como yo sabemos que esto no es *verdad*, pero finjamos que lo es y disfrutemos, yo al escribirlo y tú al leerlo». Estas ideas no deben ser pasadas por alto, por evidentes que puedan parecer, porque pueden relacionarse con las tantas veces citadas palabras finales de *El coloquio de los perros* y porque, con Cervantes como pionero y Torrente Ballester como lector y co-autor, ponen el acento en la naturaleza misma del hecho literario.

⁶⁸²Así sucede, por ejemplo, en el reciente manual de José Montero Reguera *El «Quijote» y la crítica contemporánea*, citado, que ni siquiera lo menciona, a pesar de que inicia su recorrido justamente en 1975 y de la exhaustividad con que está planteado.

Devolver, en fin, como aconsejan los estudios de Close, a Cervantes su dimensión lúdica es empresa que aún hoy sigue resultando fundamental, mientras siguen operando acercamientos o demasiado *espiritualizados* o exageradamente *formalistas*. El *Quijote* es juego, es fiesta, es libertad, es risa, porque la novela misma, como bien ha demostrado Bajtin, lo es.

Y debemos agradecer a Torrente Ballester que nos lo haya recordado no sólo en este libro sino en la mayoría de sus novelas. Comentemos ahora dos de las más atractivas que son, y no por casualidad, las más cervantinas.

CERVANTES EN LA FICCIÓN DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

Fragmentos de apocalipsis (1977) y *La isla de los jacintos cortados* (1980) forman, junto a *La Saga / Fuga de J. B.* la llamada «Trilogía fantástica», que supone, como sucedió también con la «Trilogía Mendiola» de Goytisolo, un replanteamiento de la trayectoria anterior y una nueva orientación hacia técnicas más experimentales, audaces e innovadoras. (No por casualidad -y vamos adelantando ya ciertas conclusiones- el nombre de Cervantes resulta clave en ambas operaciones, que, aun siendo bien distintas, poseen un estímulo -un modelo- común.)

Sin embargo -dejando naturalmente de lado entregas igualmente célebres pero que se alejan de nuestro interés como la trilogía *Los gozos y las sombras* (1957-1962), por citar la más conocida, y, en fin, todas las que tienen una orientación más realista-, no hay obra de Torrente Ballester que no sea, en cierto sentido, cervantina.

Sin ir más lejos, ya en 1939 y 1942 respectivamente, nos encontramos con dos piezas teatrales significativamente tituladas *El casamiento engañoso. Auto Sacramental* y *República Barataria. Teomaquia en tres actos, el primero dividido en dos cuadros*⁶⁸³. Sin embargo, el único homenaje a Cervantes que encontramos en estas obras parece reducirse a la elección de los títulos: la primera, inspirada en el Spengler de *El hombre y la técnica*, reflexiona sobre los

⁶⁸³Ambas reimpresas en Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro*, Barcelona, Destino, 1982, tomos I y II respectivamente.

peligros de la maquinización, mientras la segunda se centra en el debate entre dos personajes: un activista (Petrowski) y un religioso (Liszt)⁶⁸⁴.

El magisterio de Cervantes ha sido desde siempre reconocido por Torrente Ballester, quien en diversos textos autobiográficos se ha referido con gran orgullo a la lectura y posesión de su «primer *Quijote*» a la edad de doce años. Prestemos atención a estas palabras que nos informan de sus primeras impresiones sobre la obra:

En Estepona tuve mi primer *Quijote* Mi relación hasta entonces con el *Quijote* no había pasado de superficial y fragmentaria (...) . En el colegio nos lo dictaban en párrafos cortos, insuficientes para interesarse por él y sin más provecho que el de haber aprendido un par de nombres de locos, que eso nos parecían. El ejemplar con que me obsequió don Andrés ... era de los completos, no de aquellos expurgados con que se pretendía arrebatar a los niños el aliciente transgresor de las palabrotas. Me puse a leerlo naturalmente, sin ningún propósito especial, sin ninguna precaución: me reí cuando tocaba reírse, me entristecí si le llegaba el turno a la tristeza. Me entretuvo y lo volví a leer, siempre del mismo modo natural, como *Los tres mosqueteros*. Tenía yo un tío bastante tonto, maníaco de la educación, y de esos que sospechan que los grandes secretos de la realidad sólo a unos cuantos electos, entre los que se contaba, les están reservados. Cuando me veía leer el *Quijote* me preguntaba, encaramado en su suficiencia, si entendía lo que estaba leyendo, y ante mi estupefacción, agregaba que cómo iba a comprender, siendo que era niño, un libro reservado a muy pocos mayores, y agregaba que el vulgo sólo veía que a don Quijote lo derribaban las aspas del molino, pero que el docto veía más allá de las aspas moviéndose y del caballero caído, visión secreta que, sin embargo, él jamás declaraba, quizá por considerarla excesiva para mi insuficiente caletre. Mas para mí era tan evidente que donde decía molino había que entender molino y donde caballo, caballo, que no logró convencerme de la inferioridad de mi intelecto, menos aún de que el *Quijote* fuese un libro difícil y en cierto modo inaccesible. Ahora doy gracias a Dios por mis limitaciones.⁶⁸⁵

Hemos reproducido esta larga cita porque denuncia ese tipo de interpretaciones contra las que nos ha prevenido A. Close y que han dado origen a ataques como el de *Reivindicación del conde don Julián*. Recordemos que tanto Unamuno como Azorín habían *sobreinterpretado* determinados episodios -por ejemplo, el de la Cueva de Montesinos- en clave simbólica, de manera que esta llamada a una lectura natural por parte de Torrente Ballester nos resulta esencial a la hora de despojar al texto de ese aura que en la mayoría de

⁶⁸⁴Isabel García de la Cuesta, en un trabajo titulado *Gonzalo Torrente Ballester: la formación de un novelista* (Michigan, Ann Arbor, 1990) y dedicado a la obra anterior a *La princesa durmiente va a la escuela*, se ocupa de analizar someramente estas obras. (Sobre «El casamiento engañoso», págs. 59-66 y sobre «República Barataria», págs. 72-79.) Más cervantina, por paradójico que parezca, resulta «El pavoroso caso del señor cualquiera», donde, como Isabel García de la Cuesta demuestra (págs. 37, 42), encontramos un planteamiento pirandelliano o una prefiguración de lo que serán las características de la obra posterior de Torrente (ludismo, interferencia realidad-ficción, presencia del *Autor* en el discurso narrativo). Por último, merece señalarse que la autora encuentra (pág. 49) un paralelismo entre un fragmento de «El pavoroso caso...» y el Discurso de las Armas y las Letras del *Quijote*. Con todo, sigue tratándose de textos que, si acaso, nos hablan de un «pre-cervantismo» por parte del autor.

⁶⁸⁵*Dafne y ensueños*, Barcelona, Destino, 1993, págs. 217-218. Sobre su primer *Quijote*, véase también *Cuadernos de La Romana*, pág. 75.

las ocasiones no ha hecho sino ocultar su intención humorística, heterodoxa, iconoclasta y crítica.

No es extraño, a la luz de lo que acabamos de ver, que en su Discurso en la entrega del premio que lleva el nombre de Cervantes, Torrente Ballester no haya dudado en hablar de él en estos términos:

mi máximo maestro, el escritor de quien más aprendí y a quien más debo ... , arquetipo de novelistas, ... quien, en su momento, hizo algo que nadie hasta él había hecho, y mostró a sus seguidores, próximos y lejanos, afines o dispares, un camino que todos forzosamente tuvimos que seguir: aunque quizá no sea precisamente un camino, sino un modo, el de estar en la realidad, de relacionarse con ella, de dar de ella la oportuna cuenta poética⁶⁸⁶.

Fundamentalmente a partir de *Don Juan* (1963) -novela que, ya desde su título, se plantea como una revisión de un mito, de una escritura anterior- hasta *La novela de Pepe Ansúrez* (1994) -cuyo título habla también por sí solo-, podemos afirmar sin titubeos que la obra de Torrente Ballester se dedica a explorar, siguiendo en eso a Cervantes, todos los aspectos que envuelven y caracterizan al proceso de la creación literaria⁶⁸⁷. Como vimos en su momento, a medida que uno va leyendo el *Quijote* comprende que el personaje principal no es tanto el caballero como la novela misma, de ahí que Torrente Ballester afirme en el mencionado Discurso que Cervantes «poseyó como nadie el don de expresar verbalmente su mundo, y fue el primero en comprender que una novela es ante todo un mundo cerrado que se basta a sí mismo» (41). No tardaremos en comprobar que esta es la idea que preside *Fragmentos de apocalipsis* y *La isla de los jacintos cortados*: una y otra recrean, en efecto, sendos universos verbales -el de la novela, la primera; el de la historia, la segunda- que, como veremos, no se diferencian demasiado en lo esencial.

En este recorrido por la novela, Cervantes no es tanto el guía que decide la dirección que se debe seguir como el camino mismo, pletórico de posibilidades e invitando al viajero a

⁶⁸⁶«Discurso de Gonzalo Torrente Ballester en la entrega del Premio Cervantes 1985», *Gonzalo Torrente Ballester. Premio «Miguel de Cervantes» 1985*, Barcelona, Anthropos, 1987, pág. 38.

⁶⁸⁷No en vano, en una conferencia que lleva el título de *Proceso de la creación narrativa* (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 1992), cita repetidamente el *Quijote* y el *Persiles* para ilustrar las ideas que le interesa transmitir. Así por ejemplo, en la página 18 las menciona para explicar el inicio de una novela «in medias res», en tanto que en las páginas 20 y 23 se refiere al uso de la lengua por parte de Cervantes como «instrumento expresivo», frente a otros autores como Quevedo. Por otra parte, en esta conferencia divide el proceso creativo en etapas -invención, selección, composición y escritura- que, como veremos, se ponen de manifiesto mediante el narrador intradieético de su propia novela *Fragmentos de apocalipsis*.

detenerse en el punto que desee: el autor, así, no es para Torrente Ballester dogma creativo, sino sugerencia constante que el lector-escritor debe desentrañar. Observemos este fragmento de una entrevista con M. L. Gazarian Gautier:

-MLG. Might one say that you are a direct descendant of Cervantes?

-GTB. I would like to think so.

-MLG. If you could speak with him, what would you say?

-GTB. I would ask him to give me his secret.⁶⁸⁸

[-¿Se puede decir que es usted un descendiente directo de Cervantes?

-Me gustaría creerlo.

-Si usted pudiera hablar con él, ¿qué diría?

-Le pediría que me diera su secreto.]

Por lo tanto, si la novela es búsqueda, tentativa, experimentación, antes que conocimiento, certidumbre y hallazgo, Cervantes se muestra a los ojos de Torrente Ballester como poseedor de esa fórmula mágica que él se esfuerza en perseguir en cada uno de sus escritos. Sin embargo, nuestro autor sabe muy bien que el maestro mismo también buscaba, probaba, con distintas mezclas de textos y palabras y que no es el escritor quien triunfa o fracasa en esta tentativa, sino siempre la novela misma quien *se interroga* a través de las diferentes realizaciones, expansiones, de plumas diversas. Pasemos a verlo en uno de los textos más autorreferenciales de la metanovela española contemporánea.

FRAGMENTOS DE APOCALIPSIS: HISTORIA DE UNA NOVELA

Yo soy Alfa y Omega, principio y fin, primero y postrero.
Apocalipsis de San Juan, 22, 13.

En la primera parte de este trabajo vimos, de la mano de autores como Sobejano y Wardropper, que en la magna novela de Cervantes asistíamos, en palabras del primero, más que a la escritura de una aventura, a la aventura de una escritura y, en palabras del segundo, más que al proceso de las hazañas del caballero, al de convertir esas hazañas en libro. Pues bien, en *Fragmentos de apocalipsis* se da un paso más y se nos declara desde el principio y

⁶⁸⁸Marie-Lise Gazarian Gautier, *Interviews with Spanish Writers*, citado, págs. 274-275.

en todo momento que lo que leemos es sencillamente un constructo de palabras, un universo imaginario que tiene a la literatura como exclusivo referente, una peripecia estrictamente verbal donde no hay personajes que, como diría Goytisolo, aspiran a competir con el registro civil, sino invenciones nacidas de experiencias vitales y fundamentalmente literarias: ahora más que nunca, *seres de tinta* que se reconocen como tales. Y todo ello, a diferencia del *Quijote* -donde, aunque acaba siendo igualmente patente, tan sólo se sugiere-, se nos muestra abiertamente, se nos declara a cada paso y no tanto para romper la ilusión como para mostrarnos el verdadero origen de la misma.

Dejemos que sea Torrente Ballester mismo quien nos lo explique:

Si te fijas bien ... , la lectura que se te ofrece es la de un diario de trabajo escrito por un novelista que no oculta su nombre; un diario de trabajo en el que se recoge un proceso de invención real, pero en cuanto tal proceso de invención, en cuanto camino de la nada a la obra, no como la obra misma. Dicho con otras palabras: este libro no es una creación poética, sino el testimonio de un proceso creador difícil y finalmente frustrado; en el que los contenidos serán ficticios (acaso algunos no lo sean), pero el proceso, no. *Fragmentos de apocalipsis* no es una obra realista, sino el testimonio de una realidad.⁶⁸⁹ (VI)

Como es de esperar, la realidad que se nos propone mostrar es la de la invención, la de los procesos que se desarrollan en el teatro de la imaginación, en ese intento de conseguir que el texto sea el triunfo del «principio de realidad suficiente» que vimos formulado en *El «Quijote» como juego*. A él se refiere, en efecto, implícitamente en este mismo prólogo cuando afirma que «no es la naturaleza de lo que se cuenta, sino el arte puesto en el cuento, lo que lo hace creíble» (IV).

Fragmentos de apocalipsis es, ante todo, según lo que acabamos de leer, la puesta al descubierto de las vicisitudes que rodean a este deseo de hacer creíble lo leído, con la peculiaridad de que ya desde el principio se nos está dejando claro -profundizaremos en ello enseguida- que no es *real*.

La novela, muy acertadamente calificada por José A. Ponte Far como «delirio de invención»⁶⁹⁰, se inicia cuando el narrador intradiegetico empieza a pensar -a soñar- y

⁶⁸⁹*Fragmentos de apocalipsis* (1ª edición Madrid, Destino, 1977). Citaremos siempre por la segunda edición, en la misma editorial, año 1982, que cuenta con una Introducción y un Apéndice. La cita que acabamos de extraer corresponde a la página VI. En esta misma editorial, en la colección CCC (Clásicos Contemporáneos Comentados), acaba de aparecer (1997) una edición de la novela que cuenta con una rigurosa introducción a cargo de Nil Santiáñez Tió. Citaremos, sin embargo, como decimos, por la otra edición y acudiremos a la introducción de Santiáñez cuando sea preciso.

⁶⁹⁰José A. Ponte Far, «*Fragmentos de apocalipsis* (La Novela dentro de la novela)», en AAVV, *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Caja de Ahorros de Salamanca, 1981, págs. 205-211. La cita corresponde a la página 210.

finaliza justamente cuando acaba de hacerlo. He aquí la frase final, en la que el autor⁶⁹¹ se despide de un personaje pero también del propio texto cuya gestación ha exhibido: «Dio la vuelta y se dirigió hacia un camino imaginario: el pie y las muletas se le hundían en el polvo. Yo, por mi parte, empecé a pensar en otra cosa» (394).

Antes de iniciar nuestro análisis de la novela, es preciso reparar en la importancia de su título, que contiene dos palabras claves: *fragmentos* y *apocalipsis*. La primera, en efecto, remite a la percepción parcial, nunca unívoca y tajante, que poseemos de lo que provisionalmente llamaremos «realidad»: en su momento vimos que el *Quijote* era, ante todo, una suma de distintos textos, distintos fragmentos, de la *historia* del caballero: los de los Archivos, el de Cide Hamete, el del «segundo autor», el del traductor e incluso los de los mismos personajes. Todo ello nos demostraba que, al fin y al cabo, la *realidad* que se pretende *textualizar*, fijar por escrito, es siempre inapresable y se cuele por las zonas de sombra que separan a cada uno de sus intérpretes. Del mismo modo, el texto que ahora estudiamos se compone de múltiples retazos que el autor debe unir -tejer- hasta convertirlos en una novela, o en el proyecto de una novela.

La segunda palabra incluida en el título es aún más relevante. En un trabajo dedicado justamente a «*Fragmentos de apocalipsis* y la tradición apocalíptica», Janet Pérez nos aclara que no sólo significa destrucción (que también), sino, ante todo, exhibición:

El vocablo griego *apokalipsis* significa descubrir o revelar, y se emplea en el Nuevo Testamento en relación a visiones del futuro o de los invisibles reinos celestiales o infernales. Torrente adopta el concepto de desvelar en un contexto específico, el de la creación literaria, desarrollando una forma autorreferencial de metaficción. [...] En este sentido, Torrente produce una escritura apocalíptica, descubierta o revelada en cuanto al armazón que las convenciones de la novela realista escondía o disimulaba.⁶⁹²

Para comprender todo lo que venimos diciendo, es necesario resumir someramente la estructura de la novela. *Fragmentos de apocalipsis* nos cuenta la peripecia creadora de un innominado autor que nos muestra tanto el proceso (siempre constante, en gerundio) de su tarea, como el producto (siempre provisional, pero expresado en pasado) de la misma. Hasta ahí todo podría resultar bastante conocido y nos seguiría remitiendo al hipotexto principal.

⁶⁹¹A partir de ahora, cuando hablemos de «autor» nos referiremos al narrador intradieético y cuando queramos aludir al autor empírico hablaremos directamente de Torrente Ballester. Lo hacemos así por la naturaleza misma de la novela que, al interrogarse continuamente sobre la creación misma y al propiciar distintos niveles de ficción, nos obliga a denominar «autor» al principal de los narradores.

⁶⁹²Janet Pérez, «*Fragmentos de apocalipsis* y la tradición apocalíptica», en *Anthropos*, 66-67 (1966), número extraordinario dedicado a Gonzalo Torrente Ballester, págs. 88-92. La cita corresponde a la página 88.

Sin embargo, la complicación se inicia cuando ese mismo autor (a estas alturas, ya narrador intradieгético) *delega* (procedimiento que no nos resulta tampoco extraño) en sus propios personajes para que asuman una parte de esta misma tarea de construir la novela. Es entonces cuando aparece Samaniego, invención del narrador intradieгético principal pero, a su vez, narrador intradieгético de las llamadas «Secuencias proféticas».

Así las cosas, *Fragmentos de apocalipsis* se desarrolla en tres niveles: uno principal -el Diario de trabajo- y dos subsidiarios -los relatos propiamente dichos que inventa el autor del Diario y las «Secuencias proféticas» redactadas por uno de sus personajes-. (Y si salimos del libro, tenemos aún dos niveles más, que a nosotros nos resultan particularmente útiles y a los que acudiremos en más de una ocasión: el prólogo a la novela y ciertas páginas de *Los cuadernos de un vate vago* que nos muestran el *diario* del autor empírico: esto es, textos que nos hablan de las vicisitudes de la redacción de una novela sobre las vicisitudes de la redacción de una novela... ¿puede haber algo más cervantino?)

Ya va siendo hora de mencionar la novela contemporánea pionera de lo que hasta ahora venimos viendo. Nos referimos, naturalmente, a *Les faux-monnayeurs*, de André Gide, que nos presenta el proceso de gestación de una novela en la que se escribe un Diario en el que se habla de esa misma novela. El Diario lo leemos, bien mientras se escribe -lo más frecuente-, bien mientras lo leen otros personajes, lo que, como sucede en nuestros *Fragmentos* y vimos en el *Quijote*, posibilita tanto la autocrítica como la reflexión literaria. La estructura en abismo se produce, como sucede también en la obra de Torrente que nos ocupa, porque la novela es parte, objeto del Diario; y el Diario es parte y reflejo de la novela. Sin embargo, en el texto de Gide, como veremos en su momento también en el *El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás, la situación especular es evidente porque lleva la coincidencia hasta el título: en *Los monederos falsos* asistimos a la creación de un texto titulado justamente *Los monederos falsos*, en tanto que en *Fragmentos de apocalipsis* asistimos no a la creación de uno, sino de varios textos -fragmentos-, sólo uno de los cuales - las «Secuencias proféticas»- plantea una estructura en abismo, pero, como vemos, sin que la coincidencia en el título sea explícita, sino deducida del contenido. Lo veremos claramente más adelante.

Recordemos que, en claro y explícito contraste con la actitud stendhaliana que vimos en su momento, Édouard, el protagonista de la novela de Gide, realiza lo que constituye una auténtica definición de la metaficción al hablar de su Diario en estos términos: «c'est le miroir qu' avec moi je promène. Rien de ce que m' advient ne prend pour moi d'existence réelle, tan

que je ne l'y vois pas reflété»⁶⁹³ [es el espejo que paseo conmigo. Nada de lo que me sucede adquiere para mí existencia real hasta que lo veo reflejado en él], porque, como vemos, lo relevante, lo *real*, no es el mundo empírico, sino el texto -la imagen, la moneda falsa- que lo reproduce⁶⁹⁴.

Volviendo a *Fragments* «de cubiertas adentro» (esto es, olvidando los Diarios *empíricos*, no intradieгéticos, de Torrente Ballester), vemos cómo la distribución mencionada implica, a su vez, la presencia de tres tiempos distintos, porque la intervención de Samaniego hace que al presente del autor y al pasado de sus relatos se una el futuro (tiempo habitual de la escritura apocalíptica) del texto escrito por el personaje, con la peculiaridad de que es precisamente éste el que remite *directamente* al conjunto de la novela que estamos leyendo (la inventada por un autor empírico llamado Torrente Ballester) y que nos habla exactamente de la obra literaria como el resultado de un doble proceso de creación y destrucción⁶⁹⁵. En efecto, el texto de Samaniego nos relata la aniquilación final de la ciudad de Villasanta de la Estrella, pero no tardamos en descubrir que esta destrucción no es sino el reflejo especular de la que experimenta el propio texto. Así lo explica Genaro J. Pérez:

El texto de Torrente, a la vez que un acto creador, es su propia destrucción, ya que hilos argumentales y personajes supuestamente inservibles son descartados continuamente. Por ello el texto recuerda al proverbial telar de Penélope, puesto que el resultado se teje por el día para ser destejido por la noche.⁶⁹⁶

Leamos, en efecto, estas importantes reflexiones expresadas justo al iniciarse la novela:

⁶⁹³André Gide, *Les faux-monnayeurs*, París, Gallimard, 1925, pág. 155. En adelante, todas las citas corresponderán a esta edición.

⁶⁹⁴Sobre la consideración de la literatura como una falacia, como una moneda falsa que suplanta a la real, véanse las amargas reflexiones de Strouvilhou en el capítulo XI de la Tercera Parte, pág. 319. Precisamente porque este personaje puede considerarse en cierto sentido un antagonista de Édouard (aunque sólo desde el punto de vista de sus respectivas posiciones ante la vida y el arte), sus intervenciones resultan enormemente interesantes.

⁶⁹⁵Para el tratamiento del tiempo como una convención dieгética más, resultan interesantes las apreciaciones de Juan Carlos Lértora en el capítulo III -«La temporalidad del relato»- de su libro *Tipología de la narración: a propósito de Torrente Ballester*, Madrid, Pliegos, 1990, págs. 139-184. En este trabajo, Lértora aplica la terminología de L. Dällenbach y de G. Genette para analizar la función de cada una de las *mises en abyme* en que se despliega el texto y que, básicamente, son la prolepsis y la analepsis respecto de la historia principal. A la primera corresponderían las «Secuencias proféticas» y a la segunda, si no todos, sí la mayoría de los relatos inventados por el autor (recuérdese la advertencia respecto a la utilización del término en estas páginas).

⁶⁹⁶Genaro J. Pérez, capítulo IV, «*Fragments de apocalipsis: desconstrucción paródica*», de su libro *La novela como burla / juego: siete experimentos novelescos de Gonzalo Torrente Ballester*, Valencia, Albatros, Hispanófila Ediciones, 1989, pág. 147.

Las viejas de mi tierra, en otros tiempos, obraban, con retazos, mantas multicolores que llaman farrapeiras, como tejidas de harapos que eran. Eso, harapos es lo mío, harapos que fueron telas suntuosas y brillantes, rasgadas ahora y hasta podridas hasta alcanzar forma. [...] Ahora mismo las veo, algunas de ellas, caras y cuerpos olvidados, como un capitel románico, unas narices aquí, allá una pierna, entre un torso desnudo y un brazo armado; unos ojos estúpidos y grandes, la espalda y las caderas de una mujer desnuda, una mano gigante con una bomba encendida, la torre de una iglesia. (14)

En este párrafo absolutamente autorreferencial, se nos está hablando claramente de esa «poética del fragmento»⁶⁹⁷ que preside la novela: los harapos son, en este nivel metafórico, imágenes, argumentos, retazos de invenciones que el autor debe unir -o desechar- hasta componer un texto unitario.⁶⁹⁸

Así las cosas, las «Secuencias proféticas» de Samaniego son una *parte*, pero también el *todo* de esa novela-manta o, como en Goytisolo, novela-ciudad que es *Fragmentos de apocalipsis*: lo curioso es, una vez más, que ese *todo* no ha sido redactado (si aceptamos, desde luego, el juego que se nos propone) por el autor empírico, ni siquiera por el narrador intradieгético, sino por una criatura dependiente de ambos pero que, al final, acaba conteniéndolos⁶⁹⁹. Todo un galimatías que prolonga hasta sus últimas consecuencias el reto hermenéutico propuesto por Cervantes y que iremos *entendiendo* a medida que nos adentremos en este laberinto que es la novela⁷⁰⁰.

De momento, podemos ir esbozando las principales analogías y diferencias entre el *Quijote* y *Fragmentos de apocalipsis* desde el punto de vista estructural: Cervantes inventa (o

⁶⁹⁷Son palabras de Andrés Amorós en su artículo «El apocalipsis irónico de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 340 (octubre 1978), págs. 137-148. La cita procede de la página 139.

⁶⁹⁸No es ahora el momento de desarrollar la conocida metáfora de la creación literaria como tejido, desde las ninfas del poema XIII de Garcilaso, por ejemplo, hasta los tapices que condensan la historia peregrina del *Persiles*. A esta metáfora, por cierto, se refiere L. Dällenbach, ejemplificándola con la obra *Passage du poète*, de C. F. Ramuz, donde la imagen de un personaje tejiendo sus cestos aparece como «reflejo del Creador ... , quien lleva a la práctica el texto, porque el objeto que fabrica procede del entrelazado de dos ejes que, sin forzar la comparación, remiten a los ejes del lenguaje»; *El relato especular*, citado, pág. 87. Para una sucinta historia de esta metáfora y su aplicación al *Persiles* y a Cervantes en general, véase el trabajo de Carlos Brito «Porque lo pide así la pintura»: la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*», *Cervantes*, 17 (1997), págs. 145-164.

⁶⁹⁹Tanto es así, que Janet Pérez, en «*Fragmentos de apocalipsis* y la tradición apocalíptica», citado, afirma que la destrucción de la ciudad relatada por Samaniego es el único hilo argumental que llega hasta el final. Véase la página 92.

⁷⁰⁰Es Frieda Hilda Blackwell quien, en el capítulo V, «The Demythification and Remythification of History and Literature: *La Saga / Fuga de J. B. and Fragmentos de apocalipsis*», de su libro *The Game of Literature: Demythification and Parody in Novels of Gonzalo Torrente Ballester*, Albatros Hispanófila, Valencia-Chapell Hill, 1985, especialmente página 138, se ha ocupado de analizar la significación de la imagen del laberinto en nuestra novela. Volveremos sobre ello más adelante.

delega en) Cide Hamete Benengeli y Torrente Ballester hace lo propio con el escritor protagonista de su novela. Lo que sucede es que, en el caso de *Fragmentos*, esto no es sino el inicio de una cadena en la que ese mismo escritor protagonista inventa a otro personaje - Samaniego-, en quien igualmente delega.

La diferencia fundamental está en que, mientras Cide Hamete Benengeli actúa en todo momento como el demiurgo absoluto⁷⁰¹ que se desenvuelve en un nivel superior al de sus criaturas, sin mezclarse en ningún momento con ellas -esto es, sin salir de la diégesis-, el autor protagonista de *Fragmentos de apocalipsis* no sólo inventa a sus personajes, sino que dialoga con ellos e incluso se ve amenazado por las facultades inventivas de éstos, que llegan al punto de contagiar su propia creación. En otras palabras, el autor se mueve simultáneamente en los ámbitos de la historia y de la diégesis, de tal modo que este vaivén entre distancia y control, por utilizar la terminología de El Saffar, acaba por anular rotundamente su propia consistencia, lo que él mismo nos afirma del modo más autoconsciente. Esta larga cita nos servirá para expresar lo dicho y para comentar muchos de los aspectos que nos encontraremos en adelante:

... tan sólo por el hecho de haberlo mencionado, eso que acabo de hacer, quedan en cierto modo obligados a quedarse aunque sea del modo en que ahora están, *fragmentos agrupados* como figuras de un capitel, en posturas absurdas. ¿Estallará la bomba? Y, si estallara, ¿qué? No hay nada a su alrededor. Además, para que estalle, *tengo que decirlo*, y para que destruya la torre Berengaria tengo antes que *levantarla con palabras*. Hasta ahora no hice más que nombrarla, y eso no basta. Sin embargo, si escribo: «Estalló la bomba y derribó la torre», pues se acabó: adiós torre, y capitel, y todo lo que está en él. Por eso no lo escribo. Entre otras razones, porque la torre *me es necesaria*. Si asciendo hasta el campanario, puedo, desde sus cuatro ventanas, contemplar la ciudad hacia los cuatro puntos cardinales: la ciudad entera. Será cosa de hacerlo, a falta de otra mejor. ¿Cómo son las escaleras? ¿De caracol quizás? En cualquier caso, muchas, demasiadas para un hombre de mi edad. Si las subo, me canso. Pero ya están ahí, ya las nombré, ya trepan hasta la altura encajonadas en piedra. Hace frío, y los sillares rezuman humedad. Algunos tramos están gastados y resbaladizos, pero no hay pasamanos donde agarrarse. Lo cual, sin embargo, no es un inconveniente. Si yo fuera de carne y hueso, y la torre de piedra, podría cansarme, y resbalar, y hasta romperme la crisma. Pero *la torre y yo no somos más que palabras*⁷⁰². Sús, y arriba. Voy repitiendo: piedra, escaleras, yo. Es como una *operación mágica*, y de ella resulta que subo las escaleras. (15) (La cursiva es nuestra.)

⁷⁰¹El hecho de que su texto haya pasado por dos filtros sucesivos -el del «segundo autor» y el del traductor morisco- no altera esta afirmación, porque no es él quien delega *personalmente* en ellos. Y el hecho de que en la Segunda Parte dé muestras de conocer su existencia se explica sencillamente por su condición de «sabio» y «nigromante»... Queremos decir con esto que, a diferencia de lo que veremos aquí, no asistimos a ningún debate entre Cide Hamete y los intermediarios de su texto, porque Cervantes no concede al moro la oportunidad de revisar las versiones de éstos y protestar ante ellas.

⁷⁰²Recordemos que en Diario de Édouard correspondiente al 26 de octubre (*Les faux-monnayeurs*, I, VIII, 73), también éste se refiere al hecho de que su existencia es también meramente textual, aunque no de forma tan abierta como la de nuestro autor. Leamos este significativo párrafo: «Rien n'a pour moi d'existence, que *poétique* (et je rends à ce mot son plein sens) - a commencer par moi-même. Il me semble parfois que je n'existe pas vraiment, mais simplement que j' imagine que je suis». [Nada tiene para mí una existencia más que poética (y devuelvo a esta palabra su pleno sentido) -empezando por mí mismo. A veces me parece que no existo verdaderamente, sino que simplemente imagino que existo.] En su momento vimos una afirmación similar en

Este párrafo no tiene, como vemos, desperdicio. Lo primero que llama la atención en él es el hecho de que nos muestra claramente *el gran escenario de la imaginación*. En efecto, contemplamos, como en un espectáculo, las dudas -cómo serán las escaleras-, las certidumbres -cómo *son* los sillares o los tramos- e incluso las justificaciones -la torre le es necesaria- del Creador, todo ello en un auténtico *Fiat lux* aplicado a la literatura y en el que sencillamente nombrar es crear.

Pero naturalmente, lo más sorprendente y cautivador de esta cita es el hecho de que el propio autor se reconozca como ficticio, como conjunto de palabras, como invención de una instancia superior que a estas alturas no puede ser sino el mismísimo Torrente Ballester. Bien está que los personajes -ya lo vimos con Sancho- reconozcan en la imprenta su cuna, pero, ¿cuándo habíamos visto que alguien que está haciendo las veces de inventor, de demiurgo, asuma de forma tan autoconsciente su estatuto ficticio? ¿Vimos, acaso, alguna vez a Cide Hamete Benengeli confesarse como invención de Cervantes? Jamás, porque él era tan sólo un peldaño intermedio (olvidemos por una vez al «segundo autor» y al traductor) entre el mundo real del autor empírico y el mundo ficticio de los personajes, figura anfibia que a veces percibíamos como ser *de verdad* y a veces como ser *de tinta*, como máscara intradiegetica que ocultaba un juego. Pues bien, aquí el juego va todavía más lejos (si el *Quijote* se escribe, como vimos, jugando, no podría reescribirse sino *re-jugando*, jugando dos veces) y ahora resulta que esta máscara ya no es ambigua, ni anfibia, ni medio real ni medio ficticia: es sencillamente un personaje autoconsciente más. Es esta audacia, de hecho, la que ha llevado tanto a Genaro J. Pérez como a Janet Pérez⁷⁰³ a sostener que *Fragmentos de apocalipsis* es nada más y nada menos que una parodia de las técnicas metafictivas mismas, por el hecho de desvelar con tanto desparpajo un elemento tan característico como la autoconsciencia.

De este modo, aunque, por un lado, las cosas se difuminan -¿qué va mos a esperar de lo que pueda contarnos un narrador que no *existe?*-, por el otro se aclaran o, al menos, se desvelan completamente: podemos esperar lo *todo* porque ese narrador sí *existe*, pero de una

Máximo Manso, el personaje de Galdós, y la correspondiente de Sancho.

⁷⁰³Así, el primero sostiene que «tanto la forma -diario del novelista- como la parodia son rasgos típicos de la literatura autoconsciente. [...] Indudablemente, *Fragmentos* es un *tour de force* dentro del género, que lo lleva hasta sus últimas consecuencias, sugiriendo que es también parodia de las tendencias metaliterarias o autoconscientes»; *La novela como burla / juego*, citado, pág. 147. Por su parte, Janet Pérez, más aún, considera que en *Fragmentos* Torrente parodia incluso «his previous novels (and sometimes works yet to be written)» [sus novelas anteriores (y a veces trabajos que aún no han sido escritos)]; Janet Pérez, *Gonzalo Torrente Ballester*, Twayne Publishers, Massachussets, 1984, pág. 145.

manera distinta, como una invención dentro de la novela de las invenciones: la novela de las operaciones mágicas. Un retablo en el que Torrente Ballester es el Maese Pedro que mueve todos, absolutamente todos los hilos de su representación. Y esto vuelve a sonarnos familiar.

Esto explica que la novela sea a la vez un éxito y un fracaso: el fracaso de este narrador inventado que no logra consumir ninguno de sus proyectos -dar por terminada su manta o farrapeira- y el éxito rotundo de un autor empírico llamado Torrente Ballester que nos ofrece una novela sobre cómo se hace una novela⁷⁰⁴ y que concluye sencillamente cuando da este argumento por finalizado, poniendo el último punto en esta manta perfectamente tejida. Pero será mejor que todo esto lo veamos por partes.

Hemos hablado hasta ahora de tres niveles: el nivel superior -o nivel «marco»- constituido por el Diario del escritor y de dos que dependen de él: los relatos que él escribe y los que ha delegado en Samaniego. Hemos esbozado -y seguiremos viéndolo- que estos niveles se interfieren. Por ello, en las páginas que siguen nos moveremos exclusivamente en el nivel-marco, ya que nuestro propósito se centra en este texto como novela haciéndose y, por lo tanto, más en las tribulaciones formuladas por el escritor que en las características de sus escritos mismos. Por otra parte, por la mencionada interferencia de niveles, este punto de partida nos permitirá referirnos en alguna ocasión a los relatos intercalados, aunque, por desgracia, no podremos comentarlos uno por uno, y no porque la mayoría de ellos, divertidísimos, no lo merezcan, sino por alejarse de nuestro objetivo.

En todo caso, merece destacarse que esta proliferación de niveles ya es en sí cervantina, porque permite la convivencia, incluso la acumulación, de diferentes textos en una novela que, desde su propio planteamiento, se erige como emblema de polifonía⁷⁰⁵ e intertextualidad⁷⁰⁶.

⁷⁰⁴En su libro *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester* (Universidad de Murcia, 1992), Sagrario Ruiz Baños analiza *Fragmentos* como respuesta a *Cómo se hace una novela*, págs. 253-254. Ya en los *Nuevos cuadernos de La Romana* (págs. 250-1) Torrente Ballester se ocupó de realizar ciertas objeciones al autor de *Niebla* que, como veremos muy pronto, se llevan a la práctica creativa en la novela que ahora estudiamos.

⁷⁰⁵Juan Carlos Lértora, en «*Fragmentos de apocalipsis* y la novela polifónica», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. IV, nº 2 (invierno de 1980), págs. 199-205, analiza esta característica. Y, más concretamente, en la página 204 señala la existencia, tan cervantina, de distintas versiones de un mismo hecho.

⁷⁰⁶De esto se ha ocupado Janet Pérez en «Cervantine Parody and the Apocalyptic Tradition in Torrente Ballester's *Fragmentos de apocalipsis*», *Hispanic Review*, nº 56 (1988), págs. 157-179, donde enumera y analiza los relatos intercalados como parodias de las convenciones de la novela gótica, romántica, realista, naturalista y victoriana. La autora demuestra que Torrente Ballester está haciendo, en síntesis, lo mismo que Cervantes al incluir distintos géneros en su novela. También había hablado de ello en su libro *Gonzalo Torrente Ballester*, citado, especialmente pág. 144.

No escasean los autores que se han dedicado a demostrar la huella de Cervantes en la narrativa de Torrente Ballester. Entre ellos, destaca Janet Pérez con dos trabajos, uno de los cuales ha sido mencionado en la nota a pie de página anterior y que aborda el tema de la parodia y un segundo titulado «Echoes of Cervantes in the Works of Gonzalo Torrente Ballester»⁷⁰⁷, en el que, de un modo general, se ocupa de aspectos como la desmitificación (222), en la que, como vimos, insiste también F. H. Blackwell, la presencia del humor (223), las estructuras especulares (223), el problema del narrador fidedigno o apócrifo (224), autoconsciencia (225) y, por último, interferencia entre fantasía y realidad (225 y sigs.).

Por su parte, también Darío Villanueva es autor de un texto redactado con motivo de la concesión a Torrente Ballester del premio «Cervantes» en el que aplica el esquema de Genette (intertextualidad, metatextualidad, paratextualidad, hipertextualidad) a *Fragmentos de apocalipsis* y analiza la presencia de distintos escritores: Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa, Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Alvaro Cunqueiro y un largo etcétera.⁷⁰⁸ Además, vuelve a ocuparse (pág. 69) de la ironía y lo lúdico (pág. 70), del principio de realidad suficiente y (pág. 73) de la autorreflexividad hasta concluir, basándose en el binomino genettiano «lucidité / ludicité» que se trata de «una novela en libertad por no sometida al imperio de lo real y el documento, ni a la tiranía de la manipulación formalista sin sentido trascendente. Una novela concebida a la vez como juego y como revelación, lúdica y lúcida» (78-79).

Como veremos en su momento, abundan las ocasiones en las que el propio autor apela a Cervantes no sólo para desvelar el origen de alguna de sus audacias, sino, incluso, para justificarlas. El autor del *Quijote*, como tendremos ocasión de ver, no es sólo modelo: también hace las veces de escudo cuando Torrente Ballester se ve obligado a explicar sus experimentos narrativos.

Decíamos más arriba que *Fragmentos de apocalipsis* se distribuía en tres planos comunicantes: el Diario de Trabajo, las Narraciones escritas por el personaje principal y las «Secuencias proféticas» redactadas por Samaniego, personaje a su vez de éste. Empecemos, entonces, por el primero de estos planos, al menos mientras sea posible diferenciarlos...

707J. Pérez, «Echoes of Cervantes in the Works of Gonzalo Torrente Ballester», *La Chispa'* 87. *Selected Proceedings*, Gilbert Paolini editor, New Orleans, Tulane University, 1987, págs. 221-229.

708Darío Villanueva, «El cervantismo de Gonzalo Torrente Ballester», en *Gonzalo Torrente Ballester. Premio «Miguel de Cervantes» 1985*, Barcelona, Anthopos, 1987, págs. 59-79, especialmente página 77.

El Diario de un novelista

Como nivel superior en este sistema de cajas chinas comunicantes, el Diario refleja ante todo las reflexiones anteriores o posteriores a lo escrito, las impresiones de orgullo y frustración y, en medio de todo ello, ciertas consideraciones sobre teoría de la novela, aunque no tan sistemáticas como muchos críticos hubiesen deseado.

En efecto, Luis Suñén lamenta que «este alarde de imaginación sobrepasa los propios presupuestos de la novela y se decanta en exceso del lado de la averiguación del proceso creador, en detrimento de la profundización de las claves que la concreción de lo imaginativo podía ofrecer»⁷⁰⁹, objeción a la que implícitamente responde Isabel Criado de Val⁷¹⁰ con esta explicación, a nuestro juicio, más ajustada al propósito de esta novela, que es, ante todo, una «reflexión asistemática sobre teoría de la novela» (pág. 75) y «no crea otra teoría más sobre el autor, presenta un extenso abanico de posibilidades, excluyentes o complementarias, y destruye de este modo todo dogmatismo» (pág. 71).

También vimos que no siempre era posible establecer, ya en el *Quijote*, una correspondencia exacta -y el libro de Riley tantas veces citado da buena muestra de ello- entre la teoría destilada en las conversaciones entre los personajes o en las reflexiones, a menudo contradictorias, del siempre escurridizo Cide Hamete y la propia práctica novelesca. Esto es precisamente, creemos, lo que separa la «novela crítica» de la «novela haciéndose»: la primera reflexiona, incluso establece teorías o desarrolla ataques más o menos documentados: la segunda, sencillamente, existe en gerundio, crece, se expande en el texto de forma lineal o caótica, analéptica o proléptica. Precisamente, al no ser *lo mismo*, pueden contenerse la una a la otra y, si vimos que *Reivindicación del conde don Julián* era ante todo «novela crítica» pero también «novela haciéndose», lo mismo sucede, al revés, con

⁷⁰⁹Luis Suñén, «Gonzalo Torrente Ballester: el placer de escribir (y leer) una novela», *Ínsula*, 376 (1977), pág. 5.

⁷¹⁰«De cómo se hace una novela o *Fragmentos de apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester», en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, citado, págs. 63-89. Se trata de un artículo efectivamente bien planteado y resuelto y lleno de grandes aciertos. Sin embargo, no podemos menos que discrepar en la siguiente afirmación contenida en la página 68: «en la novela de postguerra nadie, que yo sepa, había recogido el intento, porque los excursos o exabruptos teóricos de J. Goytisolo en *Juan sin Tierra*, por ejemplo, están muy lejos de un planteamiento serio y sistemático». Nos detenemos en ello, no por defender a uno de los autores de este trabajo (en su momento quedó claro que nosotros mismos hemos hecho ciertas puntualizaciones al cervantismo de Goytisolo) sino porque es tristemente frecuente insistir en la modernidad o en el carácter experimental de un autor a expensas de otro igualmente renovador, aunque en su estilo. Y, en efecto, aparte de J. Goytisolo, está su hermano Luis, o Carmen Martín Gaité, por no hablar de Luis Martín Santos y otros tantos que harían que este inventario fuese bastante extenso. Esto no resta mérito a Torrente: muy al contrario, lo sitúa en un ambiente colectivo de replanteamiento del género novelesco en una vuelta hacia sí mismo y que, por cierto, sigue prolongándose en nuestros días, como veremos con más detenimiento en el tercer apartado de esta segunda parte.

Fragmentos de apocalipsis que, aunque se basa ante todo en las vicisitudes empíricas de un escritor, no excluye cierta reflexión de carácter teórico que de este propósito pueda deducirse.

En páginas anteriores reproducimos un importantísimo fragmento en el que se nos hablaba de crear -imaginar- como el resultado de una operación mágica. Esta operación puede ser dolorosa o triunfante.

Este último caso es el que refleja el siguiente ejemplo, que nos muestra, además, el proceso mismo de gestación de la imagen literaria:

Por el camino se me ocurrió de súbito que el claustro no lo tenía pensado [...] Pedí un café solo ... y, bebiéndolo a sorbos, fui componiendo un recinto con recuerdos de lo visto y conocido en la materia, titubeé al principio, si hacerlo gótico o románico tardío, pero acabé decidiéndome por éste Me quedó un edificio precioso⁷¹¹, con sus losas sepulcrales, sus mirtos recortados, sus cipreses sombríos y su fuente manadora. Lo encontré tan bonito y tan sugeridor al hallarme dentro de él, que deploré no haberme metido también en una novela del pasado cuyo tema me permitiese sacar monjes atormentados, clérigos militantes y artistas recoletos. (44)

Como vemos, se nos está informando aquí de muchas cosas. En primer lugar de cómo -«de súbito»- y dónde -«en un café»- crea nuestro autor y, en segundo, de la satisfacción que sucede a la irrupción de la imagen en el texto (no sabemos si directamente escrito o sólo proyectado). Por otra parte, debemos destacar desde ahora algo que nos encontraremos con frecuencia: el hecho de que la mayoría de las historias compuestas por este autor, si no todas, las conocemos mediante el estilo indirecto, esto es, como proyectos pensados en voz alta o como -y lo veremos enseguida cuando aparezca el personaje de Lénutchka- conversaciones con otros personajes. Como es lógico, sería redundante para el lector asistir tanto al proyecto (en futuro o en modo condicional: -«aquí podría escribir esto o lo otro»...-) como al producto resultante de esas reflexiones. Todos sabemos que la mayoría de los textos de metaficción evitan este tipo de repeticiones y lo que suelen hacer es que ambos niveles (producto y proceso) se complementen recíprocamente, como sucede, por ejemplo, en *Les faux monaueurs*⁷¹².

⁷¹¹También en la página 81 se pregunta, complacido: «¿verdad que el relato queda bonito?».

⁷¹²Existen, sin embargo, no pocos ejemplos en los que primero aparece el texto directamente y a continuación las conversaciones entre los personajes a partir de él: se trata sencillamente de la otra cara de la misma moneda (¿falsa, como la del texto de Gide?). Tal es el caso de *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité, donde primero se le ofrece al lector el texto y sólo al final se desvelan -aunque se han ido ofreciendo indicios- las circunstancias de su redacción. Es a Robert C. Spire quien debemos las más agudas apreciaciones sobre la originalidad de esta novela, tanto en el capítulo justamente titulado «Product Preceding Process: *El cuarto de atrás*», de su manual *Beyond the Metafictional Mode...*, citado, págs. 107 y sigs, como en «The Metafictional Codes of *Don Julián* versus the Metafictional Mode of *El cuarto de atrás*», incluido en una publicación conjunta de varios autores titulada «Metaliterature in Recent Spanish Literature», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. VII, nº 2, invierno de 1983, págs. 306-309.

Siguiendo con este ejemplo de *Fragments de apocalipsis*, leemos más adelante una alusión, también muy frecuente, al momento exacto de redacción del manuscrito en que el autor se encuentra. Como vimos, ha aclarado que le hubiera gustado explayarse en unas imágenes concretas pero no tiene más remedio que reconocer: «la cosa, a estas alturas en que me encuentro, con quince folios escritos, no tiene ya remedio» (44).

Más adelante, vuelve a insistir en esta idea, incorporando a la reflexión sobre el momento de redacción en el que se encuentra la revisión de lo escrito y el planteamiento de lo por venir: «Con lo pensado ya hay para un capítulo, y es la hora del balance, y de ver qué hago ahora con esta escasa materia granjeada, y dicho queda en el mejor sentido, en el de los que creen que vale más lo poco diestramente administrado que lo mucho derrochado». (78)

Estas palabras nos recuerdan a ese «soneto haciéndose» de Lope de Vega en el que, casi sin darse cuenta, el poeta va llegando, estrofa a estrofa, hasta el final, momento en el que el lector comprende que el tema del soneto es sencillamente la redacción del soneto⁷¹³.

Hay momentos en los que, como le sucedía al mismo Cide Hamete Benengeli, las dudas acosan al escritor⁷¹⁴, que no sabe cómo expresar o finalizar correctamente la historia iniciada:

¿estaría el arzobispo enamorado de una muchacha, al modo de don Sisnando su antecesor? Porque de ser así, mi narración tendría que transcurrir en unos términos y tomar unos derroteros con los que no había contado y cuyos trámites se me antojaban arduos, ya que si bien me creo capaz de inventarle una historia apasionada a un prelado medieval, mi experiencia en arzobispos modernos es tan escasa que ni barruntos tengo de cómo podría discurrir un amor en estas circunstancias. (50)

En otras ocasiones, sin embargo, se muestra muy seguro de lo que quiere hacer en su novela. Es entonces cuando aparece la autorreferencialidad de forma más patente. Oigamos estas largas consideraciones:

⁷¹³Recordamos el poema: «Un soneto me manda hacer Violante,/ que en mi vida me he visto en tal aprieto; / catorce versos dicen que es soneto; / burla burlando van los tres delante. / Yo pensé que no hallara consonante, / y estoy a la mitad de otro cuarteto;/ mas si me veo en el primer terceto, / no hay cosa en los cuartetos que me espante. / Por el primer terceto voy entrando, / y parece que entré con pie derecho, / pues fin con este verso le voy dando. / Ya estoy en el segundo, y aun sospecho / que voy los trece versos acabando; / contad si son catorce, y está hecho.» Lope de Vega, *Lírica*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1988, págs. 339-340.

⁷¹⁴Ejemplos de dudas o insuficiencia por parte del narrador en *Les faux-monnayeurs*: en la Primera Parte, II, 30; IV, 40, 128 o, en la Segunda Parte, VI, 211.

Descarto, por supuesto, toda salida realista, de esas que conducen a ficciones sociológicas, necesitadas de apoyos más convincentes que los míos, porque puestos en esta tesitura, ¿hay quien se trague lo de un arzobispo que se escapa volando de su palacio para jugar al mus con una trunca de anarquistas? La verosimilitud de semejante situación sólo se adquiere si la insertamos en una gran estructura de ambiciosas significaciones, símbolo cósmico o alegoría moral de impresionante catadura.

[...]

Tal y como lo veo, el desarrollo de la idea exige por su naturaleza un sistema de ficciones con personajes comunes y tramas paralelas, y un personaje central, héroe y al mismo tiempo eje... (78-79)

No puede pasar inadvertida la inmensa ironía que encierra esta afirmación y la defensa de una literatura libérrima que conlleva. En efecto, en *Fragmentos de apocalipsis*, novela completamente alejada del realismo, no hemos dejado de encontrarnos con imágenes casi surrealistas: -la cabeza de don Procopio llena de sardinas (págs. 44-45) o el despacho de don Justo Samaniego abarrotado de gallinas negras que picotean sus libros (pág. 78)-, con personajes que oscilan entre la tierra y el infierno -la madre Transfiguración que, quizás porque su propio apelativo implica la polionomasia, es aludida también como madre Transfi, Sor Milagros, Madre Filomena, sor Polentina o la madre Clementina⁷¹⁵- y otros que viajan a través del tiempo -como un arquitecto medieval que viaja al futuro para conocer cómo *será* la catedral construida por él mismo y regresa a su tiempo después de haber copiado ¡sus propios planos!, o Pablo y Juanucha, que se trasladan al pasado para evitar el asesinato de Marat.

Este es el tipo de historias que se le ocurren a este escritor después de haber descartado, casi despectivamente, el uso del realismo, en una actitud similar a la que expresa Ramón Gómez de la Serna en su «Prólogo a las novelas de la nebulosa», interesantísimo proyecto narrativo al que habremos de volver en más de una ocasión: «lo que menos merece la vida es la reproducción fiel de lo que aparenta suceder en ella. En salvarse de la lógica sin perderse por eso en lo ilegible está la escapada a la dura y mezquina realidad».⁷¹⁶ Rechazada, pues, la actitud mimética⁷¹⁷, al autor protagonista de nuestra novela, ante los peligros a los

⁷¹⁵Es muy divertido este personaje, responsable de otra de las intrigas de esta novela, consistente en traer mensajes del infierno, hasta que un parroquiano culto descubre que la monja se está limitando a recitar diferentes pasajes de *La Divina Comedia*. (Como vemos, hasta los textos más apocalípticos -nunca mejor dicho- proceden aquí de la literatura.)

⁷¹⁶Ramón Gómez de la Serna, *El hombre perdido*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, pág. 9.

⁷¹⁷Transcribiremos la conocidísima proclama incluida en *Les faux-monnayeurs*: «depouiller le roman de tous les éléments qui n'appartiennent spécifiquement au roman. De même que la photographie, naguère, débarrassa la peinture du souci de certaines exactitudes, le phonographe nettoiera sans doute demain le roman de ses dialogues rapportés, dont le réaliste souvent se fait gloire. Les événements extérieurs, les accidents, les traumatismes, appartiennent au cinéma; il sied que les lui laisse. Même la description des personnages ne me

que puede conducir una imaginación demasiado desatada, se le hace necesaria una labor de autocrítica. Y es entonces cuando aparece Lénutchka, sin duda el principal hallazgo de *Fragmentos de apocalipsis*.

De nuevo, Narciso: autorreferencialidad y autocrítica

En el Diario de la narración, correspondiente al 22 de junio (en el tiempo de la novela) leemos estas reflexiones del narrador: «no sé qué hacer. Tendré que discutirlo con Lénutchka» (82) y en las anotaciones correspondientes al mismo mes del año 1976 (en el tiempo nuestro, fuera de la novela) en los *Cuadernos de un vate vago* estas otras de Torrente Ballester:

El otro día, el veintidós exactamente, terminé un capítulo o subcapítulo o como se llamen estos de ahora, de una manera inesperada, inesperada incluso para mí, inesperada y fértil. Terminé diciendo algo así como esto: de esto tengo que hablar con Lénutchka. Ya la mención de Lénutchka fue ni más ni menos que el recuerdo súbito, totalmente inesperado, de Elena Panteleeva. Y esta mención escrita me metió en un lío también inesperado, también súbito, que es el de convertir a Elena, bajo el nombre de Lénutchka, en personaje de la narración. He andado dándole vueltas y he decidido seguir hablando de ella de una manera natural, y en un momento dado, el que sea, que no está previsto todavía, cuando la narración lo pida, decir quién es y cómo vino a la novela: sin mentir: diciendo simplemente algo así como que valiéndome de la magia de la palabra traigo a Elena, que es una persona real, que es un personaje real, y la meto en condición de enamorada mía; y manteniendo su profesión actual y su actitud crítica, convertirla al mismo tiempo en crítica de lo que voy haciendo. Con lo cual la narración adquirirá una dimensión que no tenía, la de incorporar un sistema de juicios, no de conjunto, sino detallados, y no en el sentido de esas novelas francesas que incluyen su propia crítica, sino pura y simplemente como elemento novelesco. [...] Lénutchka, la sorpresa que se va a llevar Elena cuando vea que de una manera tan identificable se encuentra en esta novela (si es que la termino). (392)

Y tanto que la ha terminado, porque en el prólogo a *Fragmentos de apocalipsis* volvemos a leer:

parâit point appartenir proprement au genre», I, VIII, 75-76. [Despojar a la novela de todos los elementos que no pertenezcan específicamente a la novela. Del mismo modo que la fotografía, en otro tiempo, desembarazó a la pintura de la preocupación por ciertas exactitudes, el fonógrafo limpiará sin duda en el mañana a la novela de sus diálogos transcritos, de los que con tanta frecuencia se vanagloria el realista. Los acontecimientos exteriores, los accidentes, los traumatismos, pertenecen al cine; está bien que la novela se los deje.]

Hay escritores afortunados que, durante el proceso de invención, precinden de sus facultades críticas, se dejan arrebatar por el libre, irrefrenable viento del desierto, de raros gérmenes cargados, o por el dulce recuerdo de las felices horas que hallan en sí su justificación, sin necesidad de criticar, y después, sólo después, como al desgaire, hacen intervenir la inteligencia, caso de que sea menester, y juzgan. Yo jamás he logrado esa situación óptima: lo que en mí puede haber de crítico, no sólo no se repliega y enmudece, no sólo no se oculta, deslumbrado por mi potencia imaginativa, sino que está siempre presente, y atento, y actuante, y muchas veces mete el freno, cuando no arroja encima de mi entusiasmo (transitorio) eficaces dosis de agua fría. Para dejar constancia de esta realidad, recurrí a un procedimiento figurativo, es decir, objetivé mi raciocinio estético y lo confié, como función justificante, a la figura de Lénutchka. [Y aquí explica quién es la mujer real que la inspira y la relación que tiene con ella.] Con independencia de que una persona viva responda a su nombre y mire con sus ojos, ¿qué diferencia hay entre ella y cualquier otra figura instituida también por la palabra? De calidad estética sí que puede haberla; pero, en pura ontología, no. (IX)

Realmente podemos sentirnos afortunados al poder contar con estos paratextos, que nos permiten desarrollar interesantísimas correspondencias. En efecto, si no supiéramos que unos proceden de un texto de ficción llamado *Fragmentos de apocalipsis* (y, dentro de éste, en dos niveles distintos, el textual propiamente dicho y el paratextual del prólogo) y otro de un texto autobiográfico llamado *Los Cuadernos de un vate vago*, ¿cómo podríamos distinguirlos? ¿Hay alguna diferencia entre las tribulaciones de Torrente Ballester ante la irrupción del personaje de Lénutchka y su decisión de asimilarlo a una amiga personal y las del narrador intradieético cuando se las ve con la composición de su texto? Indudablemente, ninguna. El hecho de que unas sean reales y otras imaginarias, no parece, a estas alturas, una razón de peso, no sólo si recordamos la traviesa indiferenciación que estas nociones sufren en el *Quijote* sino también si aplicamos estas oportunas palabras de Torrente Ballester: «me resulta bastante difícil discernir lo que es real de lo que no lo es, porque *no conozco nada que no sea real*, si bien entiendo que no todo lo que incide en mi conciencia es real de la misma manera»⁷¹⁸.

Pues bien, Elena Panteleeva, mujer de carne y hueso de la Universidad de San Petersburgo, y Lénutchka, *mujer de tinta y letra* del mundo imaginario de *Fragmentos de apocalipsis*, son, sencillamente, reales, pero de distinta manera. Como lo son el autor *de cubiertas adentro* y el empírico que firma la novela que, tal y como nos indica la coincidencia de fechas que hemos visto, escriben *al mismo tiempo*⁷¹⁹.

⁷¹⁸«La realidad y las realidades», en *Cotufas en el golfo*, Barcelona, Destino, 1986, págs. 94-95.

⁷¹⁹No escasean las coincidencias entre ambos. En un momento de la novela, se habla de un viaje del narrador que es *el mismo* que realiza Torrente Ballester a Andalucía (véase el prólogo, página XII), por no mencionar la

Detengámonos, entonces, en Lénutchka, uno de los más bellos logros de esta novela y que, por la ya mencionada función crítica, ha sido bautizada como «alegoría de la lectura»⁷²⁰. En efecto, la profesora soviética que dialoga con el narrador y que parece vivir con él es la primera lectora del texto (¿podríamos, trasladando su actuación a otro nivel, decir que, en el fondo, es la narrataria?; porque, a fin de cuentas, todo lo escrito, en cierto modo, va dirigido a ella. Pero esto se verá más claro con la Ariadna de *La isla de los jacintos cortados*) y también su principal censora, organizadora, al mismo tiempo que constante freno ante los continuos desmanes imaginativos de su compañero. Es de esperar que una mujer formada en la escuela del realismo soviético rechace episodios como el del Dragón (uno de los más hermosos, por cierto) o que organice, con el más puro espíritu pragmático, la distribución del material novelesco. Veamos este fragmento en el que se conjuga la relación profesional que los une con la amorosa:

Lénutchka leyó lo escrito y no lo juzgó en seguida, sino que pidió algún tiempo para meditarlo, e incluso leyó dos veces algún que otro pasaje, y sólo después de haberlo hecho me dijo que escribir una sola de las ficciones le parecía un error, por cuanto cualquiera de ellas ofrecía *una visión muy parcial del universo*, y que lo mejor sería escribir ambas y publicarlas en un mismo libro compuesto a tres columnas, con una historia a la derecha, otra a la izquierda, y las acciones y palabras de Bernárdez, ya que servían igualmente para la una y para la otra, puestas en la columna del centro, con lo que *se ahorra composición y se evitaban repeticiones*. Y fue en esto en lo que quedamos. Lo que ella hizo después fue hurgar de nuevo mis papeles con esa *escrutadora parsimonia* que pone en el examen de mis ojos cada vez que nos amamos. (95) (La cursiva es nuestra.)

No sorprende que a una pragmática discípula del realismo le incomode el carácter fragmentario de la novela que está escribiendo su compañero, aspecto este que resulta esencial en la operación autocrítica de la obra y que, como hemos visto, está ya implícito desde el título. Por otra parte, su sugerencia de escribir un texto a varias columnas, que nos recuerda a lo que aconsejaba el mismo Víctor Goti, de *Niebla*, y que volveremos a encontrar en «El quijotismo mágico», de Julián Ríos, obedece ahora no sólo a ese empeño por la unidad dentro de la diversidad -auténtico campo de batalla para ella- sino a un deseo de economizar que supone un divertido guiño por parte de Torrente Ballester hacia ciertas preocupaciones materiales cuando interfieren en los procesos creativos.

caracterización del narrador con rasgos que recuerdan a los del autor empírico: hombre de avanzada edad, que fuma, miope...

⁷²⁰Angel G. Loureiro, *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*, Madrid, Castalia, 1990, pág. 197. Más adelante, en la página 210, la bautiza, además, como prototipo de lector activo, de co-autor, porque, como veremos, los juicios de Lénutchka intervienen notablemente en la elaboración del texto.

Lénutchka, invención del narrador, mantiene, así, con él una relación de solidaridad profesional, pero también una paralela de carácter maternal (además de la erótica, de la que, *por pudor de ella*, no se nos dice nada). Veamos ahora cómo, al preocuparse por las dolencias físicas de éste, consigue a un tiempo corporeizarlo y convertirlo en un personaje que se mueve en el mismo nivel que ella: «le pedí que me dejara fumar un cigarrillo; a Lénutchka le preocupaba mucho el estado de mi aorta, así como ciertos dolores que a veces me acometen a lo largo del brazo izquierdo. "Bueno, fuma, pero uno solo, ¿eh?"» (97)⁷²¹

A estas alturas, cuando el lector ya se ha encariñado con la aliada soviética del autor, éste decide interrumpir la narración para contarnos las circunstancias de su aparición en la novela. No es preciso insistir en el origen de esta operación: Cervantes nos deja leer ocho capítulos del *Quijote* y en el noveno nos explica aspectos fundamentales de su génesis para seguir a partir de ese momento con la misma naturalidad que al principio: una vez más, la ruptura de la ilusión, el *juego* con el lector.

Y el lector nuestro nos permitirá esta larga cita que explica muchas de las cosas que conviene destacar en esta novela:

Esta pausa en la narración ... me deja espacio para traer a cuento, a guisa de secuencia informativa y meramente narrativa, quién es esta Lénutchka de la que vengo hablando y a quien en las primeras páginas no me había referido. Comprendo que los datos aducidos hasta ahora resultan insuficientes para quien exija sus señas de identidad; porque hay personas que solicitan del arte más de lo que da la vida y si admiten que, en la realidad, aparezca una persona sin más ni más, y hasta se meta en la vida de uno sin razón aparente que lo justifique, si de relatos se trata, quieren saber de dónde viene, cómo se llama y por qué está aquí. [...] Claro que yo tampoco estoy seguro de la veracidad de lo que afirmo ahora, pero entre una cosa y otra, quiero decir, entre aseveraciones y rectificaciones, la verdad irá saliendo, si es que sale, y a lo mejor yo mismo acabo por enterarme de cómo soy. ... pero resulta que ... mi memoria es una especie de Tebaida, y si algo se llega a rastrear en ella, más pertenece al orden de lo soñado que de lo vivido⁷²², y a una clase especial de sueños, los literarios, ya que me había entrenado en la imaginación de Dulcineas, primero, y después de Guiomares que, como en la ascética celda del poeta, entraban en la mía, casi corpóreas, y allá se nos iba a todos toda la pólvora en salvas, quiero decir, en palabras, que sin embargo bastaban. (127-8)

Aparte de la ironía del primer párrafo, que arremete contra esa tendencia por parte de cierto lector de conocerlo *todo* sobre los personajes⁷²³, merecen destacarse ideas de esta larga

⁷²¹Estas dolencias son las que posibilitan la identificación narrador / autor empírico que sugerimos más arriba.

⁷²²Esto se aprecia muy claramente en un libro como *Dafne y ensueños*, ya mencionado, y que se sitúa a medio camino entre la evocación autobiográfica y la invención novelesca, pero que, según la actitud de Torrente Ballester que venimos viendo, no deja de ser una biografía. Lo que sucede es que, sencillamente, como buceo total en la propia existencia, incluye tanto lo vivido como lo soñado.

⁷²³Recordemos que el surrealista André Breton, en su ataque a la novela decimonónica, reflejo de lo que él considera actitud realista, se lamentaba precisamente de que toda la información que proporciona «no ... permite tener la menor duda acerca de los personajes», *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona, Guadarrama, 1980, pág. 21. Aunque es indudable que Torrente Ballester está a años luz del movimiento surrealista concebido como filosofía antes que como actitud artística, no podemos negar que existen notables coincidencias, al menos en lo que respecta a la ampliación del concepto «realidad» entre su obra creativa y los presupuestos del movimiento

cita: de una parte, la equiparación (a la que ya nos vamos acostumbrando) de lo soñado y lo vivido y el estímulo de una suerte de amada apócrifa, de prosapia literaria, que permite a su poseedor conocer y conocerse. Don Quijote precisaba de Dulcinea (a quien, por cierto, en un guiño cervantino más, se menciona directamente), Augusto Pérez de Eugenia, Milalias, el protagonista de *Larva*, de Babelle y, por supuesto, nuestro narrador-personaje necesita también de su quimera, aunque esta quimera encierre en sí misma un divertido oxímoron, pues, a pesar de su naturaleza irreal, onírica, es la encargada de salvaguardar en nuestra novela los derechos del más estricto realismo.

Lo cierto es que, por poco fiables que parezcan, a partir de este momento el narrador empieza a proporcionarnos los datos sobre el origen de su relación con Lénutchka (una muchacha rusa para la novela de las muñecas rusas) que empieza siendo epistolar para acabar de forma verdaderamente sorpresiva. Veamos cómo se explica todo, después de un fundamental párrafo autorreferencial en el que el narrador le cuenta (y a nosotros, de paso) la novela de la que, finalmente, ella misma acabará formando parte:

Y cuando empecé a pensar en la novela se la conté. «Un conjunto de palabras en el que estaré *yo mismo, hecho palabra también*; con las cartas a la vista, quiero decir, con la advertencia reiterada de que es una ficción verbal, y en modo alguno una historia verdadera ni siquiera verídica.» «Puestas así las cosas, respondió ella, ¿qué clase de realidad pueden tener tus personajes?» «Más o menos la misma que Emma Bovary si, al mismo tiempo que su historia, lees las cartas de Flaubert en que cuenta cómo la va escribiendo.» «¿Tan seguro te encuentras?» «Vivo en un mundo de palabras, ellas lo hacen y lo de hacen todo, a condición de que sean públicas. [...] Por eso me he propuesto crear con ellas *una realidad más duradera*, esa ficción de que te hablé y en ella sólo muere aquel a quien se mata con palabras, y los hombres y las mujeres aman cuando se escriben las palabras del amor. No sospechaba yo la decisión que iba a tomar Lénutchka, sino más bien que me contradijera, pues, hasta entonces, nuestras ideas literarias no habían concordado mucho a causa de su formación marxista, que la llevara a profesar el social realismo. Por tanto, me sorprendió una carta larguísima, e incluso algo monótona, llena de citas, distingos y digresiones, en que sofisteaba de lo lindo para exponer las razones que la empujaban a pedirme que, ya que otra solución no nos cabía, la metiera también en la novela; es decir, *la redujese a mi misma condición de sistema verbal para que, así los dos, en el relato, pudiésemos amarnos*. (132-133) (La cursiva es nuestra.)

Una vez más, nos encontramos ante una idea crucial. De una parte, la ya comentada y asumida condición verbal del narrador. Anteriormente nos habíamos referido a la escritura, al nacimiento del Verbo, como este *Fiat Lux* generador de todo, de un todo que sólo puede destruirse con otro verbo que proclame la palabra muerte, o la palabra fin. *Verba volant*,

parisino. Por otra parte, y como muestra de que el cuestionamiento de la técnica psicologista estaba en boga por esos años, leamos estas reflexiones contenidas en *Les faux-monnayeurs*: «Il se dit que les romanciers, par la description trop exacte de leurs personnages, gênent plutôt l'imagination qu'ils ne la servent et qu'ils devraient laisser chaque lecteur se représenter chacun de ceux-ci comme il lui plaît» (I, VIII, 74). [Se dice que los novelistas, con la descripción demasiado exacta de sus personajes, confunden a la imaginación en lugar de ayudarla y que deberían dejar a cada lector representarse a cada uno de ellos como le plazca.]

scripta manent, hemos oído siempre decir: esta frase cobrará en los capítulos siguientes una relevancia capital, convirtiéndose incluso en un *boomerang* en el que, igual que Unamuno con respecto a Augusto Pérez, incluso peor, el propio autor ha convertido a su personaje Samaniego.

Otra mención importante encontramos en esta cita. En efecto, de no existir lo que hemos denominado el nivel-marco -esto es, el Diario de trabajo- y si sólo contáramos con la/s novela/s propiamente dicha/s y *Los cuadernos de un vate vago*, se establecería, en efecto, la misma relación que entre *Madame Bovary* y el Diario de Flaubert, con la peculiaridad de que esa misma relación podría llevar a una peligrosa identificación entre narrador intradiegético y autor empírico. Esto no sucede aquí y -aunque en ocasiones como la que acabamos de ver se produzca una coincidencia entre el momento de la escritura de *ambos*- los *Cuadernos* corresponden al autor empírico y el Diario de trabajo al narrador intradiegético.

El tercer elemento importante es la autoconsciencia de que, a partir del último párrafo de la cita, hace gala la mismísima Lénutchka, lo que nos obliga, como tantas veces hicimos en el *Quijote*, a recapitular: Torrente Ballester autor empírico inventa a un personaje que es a su vez autor (intradiegético), con la peculiaridad de que se reconoce como tal invención; a su vez, ese narrador inventa a Lénutchka, quien, por su parte, desea ser re-inventada para formar parte de una novela. Tanto *necesita*, en efecto, Lénutchka de la novela para existir (así las cosas, también en este caso podríamos hablar en toda regla de *escrivivir*, pero al no ser este el aspecto relevante de esta novela, no la hemos incluido en el apartado correspondiente a esta idea) que llega a afirmar: «Has roto tantas historias sin razón suficiente, que no quiero que hagas lo mismo con ésta, entre otras razones porque, fuera de ella, ni tú ni yo somos nada», hasta el punto de que el autor acaba concediendo que «tenía razón». (155)

Pero, si, con respecto a *Las Meninas*, T. Gautier se preguntaba «¿Dónde está el cuadro?», nosotros mismos, como sugiere Ponte Far, no podemos menos que preguntarnos: «¿dónde está la novela?»⁷²⁴. En efecto, ¿de qué o de cuántas novelas estamos hablando? Si Lénutchka y el autor sólo pueden comunicarse y amarse dentro de una novela en la que hablan de una o varias novelas que él está escribiendo, ¿quién es el responsable de la que los incluye a ambos? Y, además, no podemos olvidar que, aparte de las que ellos comentan, están escribiendo una al unísono que se nos escamotea y que no es sino el procedimiento único para validar una relación erótica que sólo puede realizarse en un mundo textual.

⁷²⁴«Fragmentos de apocalipsis (La novela dentro de la novela)», citado, pág. 211.

Tenemos, de momento, nada más y nada menos que estos niveles: un nivel marco que ya no sabemos muy bien a quién atribuir, un segundo nivel -el del Diario- que es a su vez el marco que incluye los diálogos sobre las novelas que ambos co-escriben, situadas en un tercer nivel, en el que se incluyen también la novela erótica y las «Secuencias proféticas» de Samaniego. Por si fuera poco -y vamos adelantando quebraderos de cabeza posteriores- a la interferencia entre las «Secuencias» y el Diario, con gran peligro para Lénutchka, se añade la intromisión de otro autor apócrifo, denominado el Supremo y rival de nuestro autor, muy borgesianamente presentado como «el maestro de las pistas que se bifurcan», justo cuando el texto empieza a convertirse en ese laberinto sin Teseo o ese ovillo sin cabo que permita llegar al otro extremo del entramado textual. Pero ya hablaremos de todo esto en el próximo epígrafe. Lo que sí es indudable ahora es que la pausa en la que se ha dejado detenida la acción con el supuesto y bienintencionado fin de aclararla, como en el *Quijote*, ha surtido el efecto contrario: el lector de la obra de Cervantes hasta el capítulo VIII estaba confortablemente situado en las convenciones al uso (narrador más o menos omnisciente y un argumento con una intriga bastante dinámica y divertida) hasta que, a partir del hallazgo del manuscrito, se las ve con un texto enormemente difuso en el que no está nunca demasiado seguro de quién le está hablando ni de la fiabilidad de lo que se le dice. Por su parte, el lector de *Fragmentos de apocalipsis* se las ve con un texto autoconsciente con cuyas características, justamente después del *Quijote*, está más o menos familiarizado, hasta que casi a la mitad de la obra vuelve a destruirse la ilusión y empieza a descubrir -mejor: a comprobar, con grave perjuicio para su sentido común- que no está asistiendo más que a castillos de palabras flotando sobre bancos de niebla.

En todo caso, esta ruptura de la ilusión no resta interés a la dialéctica que establece con Lénutchka -y hora es ya de recordar que la rusa es en esta novela lo que Víctor Goti a *Niebla* o el amigo del prólogo de 1605 o Sansón Carrasco o los mismos héroes en II, 3 al *Quijote*: la voz de la autocrítica, el freno que se pone el autor a sí mismo objetivando esa preocupación en algún personaje que hace en momentos concretos las funciones de *alter ego*.

Asistamos a otro de los diálogos entre Lénutchka y el autor y observemos la severidad de ella opuesta a la anarquía mental, pero también a la tolerancia, del escritor enjuiciado:

Lénutchka llevaba a rajatabla lo del trabajo como condición del amor. Cuando le leí mi entrevista con el clérigo no la aprobó del todo. Puso algunos reparos al tema del monsieur Mathieu 725, cuya

725Se está aludiendo aquí al personaje que viaja al futuro para copiar sus propios planes, que mencionamos más arriba.

identificación con el arquitecto y escultor del mismo nombre le pareció tan innecesaria como forzada. «Da la impresión de que has recurrido a este ardid para seguir llenando páginas. El francés es un personaje que aparece casi sin haber aparecido, un personaje completamente inútil. De repente, lo conviertes en protagonista de una historia inverosímil a la que, por lo demás, apenas si sacas partido. No la desarrollas, la cuentas, lo cual revela que no te importa demasiado o que comprendes su adjetividad. Por otra parte, dejas insinuadas connotaciones peligrosas, y no lo digo por la inverosimilitud, porque, ya ves, inverosímil es el Dragón Feo, y no hice la menor objeción a su presencia. Es fantasía y la fantasía es legítima. Pero lo del francés *puede ser* un milagro, y eso ya no lo admito. La teología no tiene el menor papel en *ninguna* novela; menos aún en ésta; la novela no es un género teológico». «La novela, le respondí, es lo que se quiera⁷²⁶, pero admito tus reparos. Suprimiré lo del francés. Aunque... ahora que lo sabe todo el mundo...» «Tú tienes la culpa». (186-187)

No hay, como vemos, en este fragmento, en lo que respecta a la autocrítica, demasiada diferencia entre nuestra novela y el *Quijote*. Si Sansón Carrasco o la pareja de héroes criticaban duramente al autor por haber intercalado, por ejemplo, la *Novela del curioso impertinente*, apelando al criterio de unidad, ahora la severa Lénutchka está aludiendo con dureza al de la consonancia y, también en cierto sentido, al de la verosimilitud.

En la respuesta del escritor se observa la tantas veces mencionada consideración de la novela como género libérrimo en el que todo cabe -«lo que se quiera»-, de acuerdo con el «principio de realidad suficiente» al que nos hemos referido en páginas anteriores. De hecho, cuando el autor se defiende ante Lénutchka de otra libertad similar (la del también mencionado viaje en el tiempo de Pablo y Juanucha) replica que «sólo será un error si desacierto en la invención y no lo será en caso contrario: sólo por la literatura se justifican los hechos literarios» (275).

No en vano, recordemos que ya en el prólogo el mismo Torrente Ballester, refiriéndose implícitamente al aludido principio de realidad suficiente, había afirmado que «no es la naturaleza de lo que se cuenta, sino el arte puesto en el cuento, lo que lo hace creíble», que nuevamente debemos relacionar con las palabras finales de *El coloquio de los perros* y con la idea cervantina de la consonancia expresada tanto en las palabras del canónigo como en los versos de *El viaje del Parnaso* que citamos en la primera parte de este trabajo.

Veamos una última conversación de las muchas que mantienen el escritor y su exigente amante-aliada, que se diferencia de las anteriores en que, más que revisión de lo ya escrito, es reflexión previa a lo que se podría escribir. Y notemos de paso cómo en este ejemplo encontramos una irónica revisión de dos técnicas narrativas al uso:

⁷²⁶También en *Les faux-monnayeurs* Edouard se cuestiona si «de tous les genres littéraires ... , le roman reste le plus libre, le plus *lawless*...» (183) [de todos los géneros literarios ... , la novela es el más libre, el más *lawless* (el menos sujeto a leyes)].

Hábilmente conjugados, la novela tendría, pues, dos tiempos de dirección opuesta *que hace muy bonito*, y la mente del lector no se fatigaría merced a este ejercicio compensatorio, a esta especie de vaivén Requerirían, por supuesto, dos modos de escritura distintos. [...] Así, a cada tiempo corresponde un «tempo» y *el resultado tiene que ser magnífico*.

Hasta aquí Lénutchka estuvo conforme, e incluso me sugirió algunos procedimientos de detalle. Pero se me ocurrió, no sé por qué, que convendría prescindir de la puntuación gramatical y de sus convenciones, por lo menos en uno de sus relatos, para que el contraste sea mayor: pensé que en el de Pablo, para así disipar la *inevitablemente desagradable impresión de realidad*.

Ella, en principio, estuvo en desacuerdo, pues tiene entera fe en el efecto clarificante de la puntuación, pero yo aduje que la supresión prevista dotaría a la narración de *cierta vaguedad misteriosa*, e incluso de cierta *confusión poética*, y como ella lo negase, hicimos una prueba: se eligió un párrafo de las escenas en la torre con los anarquistas, y la escribimos así:

[...]

«Ya está, dijo Lénutchka, y, ahora, ¿qué?» «Pues que al leerlo se experimenta una sensación distinta de naturaleza puramente estética.» «Muy bien. ¿Quieres leérmelo en voz alta?» «¿Para qué?» «Para llevar el experimento hasta el final». [...]727 Tuve que confesar que, aun leyendo en silencio, oía mis palabras, y que las organizaba de acuerdo con un principio musical. «Entonces la supresión de los puntos y las comas no te sirve para nada». Tuve que defenderme atacando, y, ya se sabe, reprodujimos allí *la gran polémica universal entre el realismo socialista y la escritura en libertad*. *Ganó ella, pero no lo reconocí*. (248-249) (La cursiva es nuestra.)

¿Quién «ganó» en este debate crítico? Indudablemente, el sector más severo o conservador del pensamiento creador de Torrente Ballester, quien, que nosotros sepamos, no ha cultivado nunca la escritura sin puntuación. La ironía, sin embargo, aflora otra vez porque no creemos que el debate se desarrolle entre el «realismo socialista» y «la escritura en libertad», al menos con la victoria del primero. Todos sabemos -y no sólo por esta novela- que el triunfo se decantaría en todo caso por la segunda. Pero lo importante aquí es cómo tiene lugar una batalla de ideas⁷²⁸ dentro del mismo autor: cómo él mismo se escinde en dos posiciones, delegando una de ellas en una voz *visible*, en una suerte de *alter ego* que en esta novela tiene como función refrenar las múltiples audacias que, sin embargo, sigue conteniendo. No debemos, en todo caso, pasar por alto la velada puesta en tela de juicio de estilos del tipo *stream of consciousness* tan en boga después de J. Joyce y que, sin ir más lejos, hemos visto reflejados en Goytisolo -bien que de una manera peculiar, pues él utiliza sistemáticamente los dos puntos como signo conector pero también separador- y volveremos a encontrar en las apabullantes enumeraciones de Julián Ríos. Nos hemos detenido en este ejemplo porque creemos que puede servirnos para apuntar otra posible conclusión de este trabajo y es la de que el impulso cervantino puede aunar a textos bien distintos en sus fines, incluso antagónicos.

727Recordemos que, en una entrevista a L. M. Gazarian, Goytisolo recomendaba la lectura en voz alta de sus novelas para comprender la significación de su peculiar manera de concebir la puntuación.

728Esta es una de las sugerencias de Janet Pérez a la hora de ahondar en el significado del concepto del «apocalipsis» en nuestra novela. «*Fragmentos de apocalipsis* y la novela apocalíptica», citado.

En fin, hasta ahora hemos visto sobradas muestras de un autor y su *alter ego* crítico al tiempo que quimera amorosa construyendo y destruyendo el tejido textual de esta farrapeira compuesta de fragmentos.

Pero, ¿qué sucede cuando los hilos se enmarañan y se mezclan? Pues que los fragmentos correspondientes a distintos niveles se solapan y ya no nos encontramos ante una farrapeira, ni siquiera ante un tejido más o menos entramado, sino ante una confusa madeja imposible de desentrañar.

Veamos cómo el propio autor es consciente de ello y cómo Lénutchka -es decir, él mismo- sugiere una solución que acabará siendo una trampa contra la propia novela:

Empiezo a armarme un lío. Esto lleva camino de convertirse en una madeja de veinte cabos, imposible de devanar, al menos a derechas. Y, lo que es más grave, cada nuevo personaje que incluyo en la narración trae consigo pretensiones protagonistas, o, al menos, de igualdad con otros personajes, de manera que ninguno resalte: aquí nadie quiere ser menos que nadie

Decía Lénutchka, e insistió en su opinión hasta convencerme, que me convenía distribuir el trabajo y descargar al menos una parte de él en algunos de los personajes que pudieran contarlo en mi lugar, y que incluso ella misma podría asumir la responsabilidad de detalles menores para los que se sentía capacitada. (136-137)

Esta colectivización de las labores inventivas (que tanto hubiese gustado a los surrealistas, quienes, amparándose en Lautréamont, proclamaban que «la poesía debe ser hecha por todos, no por uno»), además de constituir un nuevo guiño irónico hacia las posturas marxistas de Lénutchka, va a traer a nuestra novela y a su autor no pocas complicaciones.

En todo caso, la primera consecuencia de este consejo de Lénutchka va a ser el planteamiento perspectivista -y, por tanto, cervantino- de la novela, articulada a partir de ese momento como la superposición de diferentes -y a veces contradictorios- puntos de vista, entre el autor y sus personajes y también entre él y ¿otros? autores. Esto trae consigo, como vimos en el *Quijote* fundamentalmente en la figura del «segundo autor», el hecho de que el narrador intradieгético principal se comporte como lector de textos ajenos que, sin embargo, *son*, forman parte del que él mismo está contando.

El narrador y sus rivales

El primer caso de rivalidad creadora que vamos a ver tiene lugar *dentro* del propio escritor, en un momento en el que un *yo* aparentemente *apócrifo* se hace dueño de la novela encargándose de la redacción de algunas páginas. La sombra de Jorge Luis Borges, como veremos inmediatamente, se hace en este momento rotundamente visible.

La Narración número III aparece presentada con la aposición «apócrifa» y supone una continuación de una de las novelas -la de Pablo y Juanucha, que viajan en el tiempo para impedir el asesinato de Marat e intentar cambiar así el curso de la historia- del autor que, sin embargo, se ve obligado a confesar a Lénutchka:

« ... yo no soy el autor de este capítulo» «¿Quién, entonces?» «No lo sé Al decir que no soy el autor quiero decir que no los he inventado, porque evidentemente están escritos de mi mano y en mi máquina. He examinado las incorrecciones: son las más habituales. Y como yo no creo que nadie sea capaz de poder escribir mientras duerme, al menos con esa coherencia...». (197)

A partir de este momento se desarrolla entre ambos una conversación sobre los heterónimos que puede relacionarse con la que se encuentra al inicio de la novela y que empieza a comprenderse exactamente ahora. Tras la mención a su Abel Martín y a su Alberto Caeiro y a la afirmación de que «los heterónimos no pasan de ser un truco. Todo el mundo lleva dentro contradicciones, y hay gente a quien le gusta darles nombre y forma humana. Es como un personaje» (197) sucede el descubrimiento por parte de Lénutchka del borgesiano agente secreto también llamado «El Maestro de las Pistas que se Bifurcan» y que acaba revelándose como el autor de ese capítulo. Lo que sucede es que ese mismo agente ha sido encontrado tras una exploración en el fondo mismo de la conciencia del autor, aunque se supone que se ha instalado en ella de forma inconsciente.

Es claro que estas ideas debemos relacionarlas, antes de pasar a Borges, con lo dicho al respecto cuando tratábamos *El «Quijote» como juego*, momento en el que sacamos a colación un fragmento de *La Saga / Fuga* que debe ser ahora cotejado con este otro de *Yo no soy yo, evidentemente*, novela interesantísima en la que no nos podemos detener ahora pero que explora las multiplicaciones de una suerte de don Juan contemporáneo, y de estructura también enormemente laberíntica y metafictiva:

yo mismo, a veces, me siento múltiple, me siento al menos doble, pero temo investigar más a fondo en mí mismo. Imagínese que de repente, me encuentro siendo otro, y eso dura lo que un relámpago, suficiente no obstante para conocer a ese otro que soy: por debajo y en contra de mi personalidad conocida...729

729 *Yo no soy yo, evidentemente* (1987), Barcelona, Plaza-Janés, 1989, pág. 32.

Lo cierto es, regresando a *Fragmentos de apocalipsis*, que ese *otro* se ha encargado de *ayudar* a nuestro autor... ¿o tal vez lo que está consiguiendo es que la metáfora del laberinto tantas veces aludida esté empezando a cobrar vigencia en esta novela ya de por sí caótica?

Así pues, precisamente porque se *bifurcan* las pistas, nos llevan directamente a un texto bien conocido de J. L. Borges en el que encontramos exactamente eso: *El jardín de los senderos que se bifurcan*, correspondiente a *Ficciones* y que ya hemos citado en páginas anteriores con otros fines.

Recordemos que en ese relato se nos habla de Ts'ui Pên, personaje que lo abandona todo para escribir un libro y construir un laberinto. Sin embargo, «el libro es un acervo indeciso de borradores contradictorios» (66) y «nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto» (67). Se trata, además, del libro único, cíclico, que acaba conteniendo al relato que supuestamente lo enmarca: «en todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con distintas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta -simultáneamente- por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan». (68) Así las cosas, no debe extrañarnos que se acabe concluyendo: «*El jardín de senderos que se bifurcan* era la novela caótica» (67-68).

Este somero repaso de uno de los textos cenitales del autor argentino nos ofrece algunos de los adjetivos que podemos aplicar sin titubeos a la novela que ahora nos ocupa: total, laberíntica, circular y caótica. Y no por casualidad, justo al dirigirse hacia la cafetería en la que va a encontrarse con Lénutchka (y obsérvese cómo la autoconsciencia no resta ilusión de realidad puesto que, por más que sabemos que nos las vemos con una invención dentro de otra, somos capaces de *crear* que se encuentran en un escenario urbano), el autor comenta en uno de los frecuentísimos guiños especulares de la novela: «en las obras seguían los excavadores rodeando el laberinto, limpio ya de escombros y tierras de acarreo la mayor parte de su muro». (195)

Estas obras supuestamente se desarrollan en la ciudad, alrededor de la catedral, pero nos vemos obligados a recordar una vez más que ciudad, catedral y ruinas no existen sino en la imaginación de un autor que juega ante el papel en blanco.

Veamos, si no, este importantísimo pasaje en que «por una jugarreta del Supremo» (262), Lénutchka se sumerge y se pierde en un laberinto «de piedra» pero que, al estar señalado por letras, se convierte en una alegoría de la novela que lo contiene. Es entonces cuando el autor, no en vano convertido en Orfeo, personaje no sólo capaz de descender a los infiernos sino de

conmover con la palabra poética, desciende a esa suerte de inframundo textual en busca de su amado personaje:

Y, así, como Orfeo para sus voces, recorrí varias letras, compulsadas en el plano, y me hallaba en la primera P de *aepiscopus* (es decir, la última, puesto que caminaba al revés), cuando me llegaron unos sollozos, que primero tomé por invención mía, pero de cuya objetividad más absoluta no tuve duda al minuto siguiente: hice bocina con la mano, no sé bien para qué. «¡Estoy aquí! ¡Ya llego!», y en la I de la misma palabra encontré a Lénutchka acogida a un rincón, aterida, temblorosa y llorando. No me había escuchado porque, al descubrirla la luz, dio un grito fuerte y se tapó los ojos con los brazos; pero yo me acerqué, y con las palabras más suaves procuré convencerla de quién era el que llegaba a través del infierno a rescatarla. No estoy seguro de no haber perdido ya la conciencia de mí mismo al sentirme Orfeo, pero no deja de ser posible.

Nos encontramos, en efecto, en un momento crucial de la novela. Si ya en el *Quijote* vimos cómo Sancho Panza se reconocía hijo de la «estampa», la autoconsciencia ficcional se lleva aquí hasta el extremo de hacer pasear a los personajes por un laberinto de letras que constituye el origen, el escenario y el destino de su deambular por la página. Es curioso, además, el vaivén entre la supuesta «objetividad» de las visiones surgidas de ese descenso y la sempiterna constatación del carácter imaginario del mismo. Estamos, pues, ante una alegoría más de la figura del creador de ficciones, que se ve obligado a sumergirse en una maraña de signos que en principio carecen de significación -letras- y que, como Orfeo, es capaz de convertir en poesía una vez finalizado ese onírico viaje.

No puede faltar en este contexto la referencia al autor de la *Divina Comedia*, con el habitual guiño irónico que acompaña en esta novela a todo homenaje intertextual:

Si dejo que el temor me dispare la fantasía, veré más cosas en este viaje, y más horribles, de las que vio Dante en condiciones parejas, con la agravante de que voy solo y no tengo con quien comentarlas. Además, llevo prisa. Su Beatriz podía esperarle siglos: la mía, quizás sólo horas, o minutos, ¿quién sabe? (264)

Volviendo al anterior ejemplo y a la aparición del Supremo, debemos aclarar que el descubrimiento del personaje de raíces borgesianas tiene lugar en la mente de Lénutchka, aspecto este poco importante si tenemos en cuenta que ambos poseen, por así decirlo, conciencias comunicantes. He aquí lo que se observa en el interior de la rusa, que a su vez posee un *alter ego* llamado Lenn: «se nos ofrecían a la vista ciudades incompletas, las que yo había visto o imaginado, y, entre ellas, Villasanta de la Estrella, más que ciudad, fantasma, pues nada en ella había preciso y claro, ni de ordenado, sino un montón de cosas en espera de que alguien las colocase en su sitio». (200)

Es evidente que lo que se oculta tras esta conciencia no vigilante, sino vigilada, es la imaginación, la potencialidad creadora en estado latente, ese Lázaro o ese arpa que dormitan esperando que alguien les (de)vuelva (a) la vida.

El momento de encararse con el Maestro de las Pistas que se Bifurcan es el de hacerlo, a la vez, con otro famosísimo texto de Borges. Acaba de decidirse un encuentro entre los cuatro yoes: Lénutchka, Lenn, el autor y el Maestro. Pero, de repente, el autor declara:

Les propuse meternos en un café desde donde se viera el lugar de la cita, y, al hacerlo, me di cuenta de que aquellas palabras y aquella invitación no me habían salido de la voluntad, sino que *me fueron dictadas*, y mientras caminábamos hacia el café, comprendí que, hacía unos minutos, *yo estaba siendo pensado por alguien que no era yo*. Es una sensación molesta, la que se experimenta en tales casos, o al menos la que yo experimenté, pues si puede ser cierto, como aseguran algunos, que todos somos sueños de Dios, la verdad es que Dios nos concede cierta autonomía, y yo me sabía, en aquel momento, empujado hacia donde no había pensado ir, ni sé si lo deseaba. Entrábamos, Lénutchka y yo, en mi mundo, y ahora resultaba que allí, precisamente allí, yo no era más que el pensamiento de otro. (202)

En lugar de detenernos en Unamuno y en la presencia de esta misma idea en el *Quijote*, aspectos ambos ya tratados en páginas anteriores, limitémonos a reproducir aquellos fragmentos del hipotexto básico -*Las ruinas circulares*, naturalmente, también de *Ficciones*- hacia el que nos ha conducido el texto señalando en cursiva (esta vez no es nuestra) lo que constituyen casi citas textuales: «no ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué vértigo!» (43) y «con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo». (44)

Estas afirmaciones, a decir verdad, no deberían tomarnos desprevenidos, ya que en todo momento hemos tenido bien claro el *status* ficticio de este narrador que se reconoce como criatura verbal. Sin embargo, lo llamativo aquí -al menos para él- vuelve a relacionarnos con el consabido tema de las magias parciales: de acuerdo, él es también *irreal* pero un poco más *real* que otros seres de la misma novela, y no deja de sentirse sorprendido, cuando no humillado, al *saberse soñado* por uno de ellos que no es, como a primera vista podría pensarse, el autor empírico, sino un autor apócrifo cuya existencia va a traer enormes complicaciones a la novela.

Todo esto empieza a resultarnos ya enormemente cervantino: en efecto, nos las tenemos una vez más con el espectro de Avellaneda, con la peculiaridad, más complicada pero también más divertida, de que se trata de un Avellaneda intradieético, otro narrador que compite con el que hasta ahora considerábamos el principal en lo que a partir de este momento empezamos a considerar un auténtico duelo de imaginaciones.

Es ahora también cuando la novela empieza a contaminarse con dos géneros novelescos bien distintos: la novela de dictadores hispanoamericana -pues, en un nuevo guiño irónico, este otro autor se llama el Supremo, con clara alusión a *Yo, el Supremo*, de A. Roa Bastos- y la novela de detectives, porque, para arrojar un poco de luz en este entramado narrativo tan intrincado, el autor *contrata* o apela nada más y nada menos que a Moriarty, el antagonista de Sherlock Holmes en alguna de las ficciones de Sir A. Conan Doyle. Dejemos que sea el propio Torrente Ballester quien nos explique esto último:

Cervantes inauguró (que yo sepa) un truco, o audacia, o delito, cometido por otros muchos después: a veces lealmente, con nombre y apellidos; a veces, cambiando la apariencia, a ver si cuela: me refiero al robo de un personaje ajeno y a su introducción en la propia ficción. Cervantes lo hizo con don Álvaro Tarfe; otros se aprovecharon del mismo modo de las creaciones de Cervantes, y yo, en estos fragmentos, echo mano del doctor Moriarty, el enemigo de Sherlock Holmes: lo hice porque me divertía, porque se me ocurrió, y porque Moriarty, lo mismo que Sherlock Holmes, son ya bienes mostrencos, y a nadie le parece mal su explotación: se corre un riesgo, eso sí, el de dejarlos quedar mal, pero hay que pasar la mar. Pues bien, eso que hice con Moriarty, y que otros hicieron y hacen, y otros muchos harán, lo puse también en práctica, como recurso cómico, en el interior mismo de *Fragmentos...* y con sus propios materiales, precisamente hacia el final, cuando yo mismo me había armado un lío, cuando las imágenes y las situaciones pedían más que yo, o, al menos, cuando temí que me sobrepujasen, y el libro perdía durante muchas páginas su condición de diario para aparecer ya como ficción... (XII).

Es evidente que este «lío» que dice haberse armado Torrente Ballester no es sino la antesala de todos los que vamos a armarnos nosotros porque, recapitulando de nuevo, resulta que ahora no sólo estamos leyendo la historia de una novela que a su vez incluye y es incluida por otras -esto es, una estructura de textos que contienen unos a otros, como muñecas rusas, pero también como vasos comunicantes-: lo que tenemos es que esa novela comunicante interfiere -se bifurca-, además, con otra, que no la contiene, sino la suplanta, existiendo de forma paralela pero coincidiendo en ocasiones con ella, como si se tratase de un entramado ferroviario en el que las vías se cruzan en ocasiones unas con otras, hasta el punto de poder llegar a interferir su/s ruta/s. Llegados a este punto, la cuestión es la siguiente: ¿cuál de las dos novelas es la principal? ¿La *nuestra* -esto es, la que llevamos leyendo todo el tiempo, protagonizada por unos quiméricos amantes a los que ya tenemos cariño? ¿O la otra, que ha permanecido agazapada hasta permitirnos caer en una ilusión para destruirla bruscamente?⁷³⁰

⁷³⁰Como veremos con más detenimiento, este es el tema central de una novela significativamente titulada *Quién*, del recién galardonado con el premio Nadal Carlos Cañeque, donde asistimos en todo momento al duelo continuado de dos creadores, sin saber a ciencia cierta hasta el final cuál de los dos está inventando al otro. Se trata, como vemos, de una novela en la que el palimpsesto de Borges se hace omnipresente y, por lo tanto, también el de Cervantes. Dejemos por ahora tan sólo esta referencia, pues habremos de volver sobre esta interesante novela en el último apartado de este trabajo.

Para ¿saberlo? asistamos al duelo entre estos dos creadores (nuestro narrador y el maestro que poco después reconoce ser un doble del Supremo):

«¿Insinúa que están luchando nuestras personalidades?» «Lo que se dilucida, le respondí, es *si yo le inventé a usted o usted me inventó a mí*. Me parece una cuestión estúpida, porque yo no le he inventado, ni nadie como usted ha pasado jamás por mi imaginación, *aunque ahora mismo esté usted en ella*.» «O usted en la mía. Me inclino a creer que es más exacto». «Admito, como posibilidad remota, que usted me esté inventando, pero admita que al mismo tiempo yo lo estoy pensando a usted». «¿Y qué se infiere?» «Que ha habido un error, o, si usted lo prefiere, una interferencia». «Me resulta difícil explicarlo, pero, si admite que lo he imaginado, la cosa queda clara. Usted es un personaje de mi novela.» «¿De la suya?» «Sí, de esa que yo le he dictado desde el principio al fin. Puedo contársela de pe a pa, si lo desea». Intervino Lénutchka, con voz acalorada, pero firme: «Le puedo asegurar, profesor, que la novela la ha escrito él. Soy testigo». «Es que usted, Lénutchka, *es también invención mía*». (211)

Nos estamos moviendo ya en terreno, no por cenagoso, menos familiar. En primer lugar, las dudas sobre la paternidad -lo que equivale a decir autenticidad- de un texto nos recuerdan al *affaire Avellaneda*. Imaginemos por un momento un encuentro entre Cervantes y el autor apócrifo, cada uno esgrimiendo su propio *Quijote* y discutiendo si, en el fondo, uno de ellos no es invención del otro y, en caso afirmativo, a cuál habría que conceder la superioridad. La única diferencia es que, mientras en el conflicto planteado en el hipotexto se trata de dos textos reales y dos autores reales (por más que uno de ellos sea apócrifo) - remitimos a reflexiones anteriores-, aquí éste tiene lugar *dentro de la conciencia* de un autor, que tiene que descubrir cuál de las invenciones que en ella se ha alojado es la real y cuál, utilizando la feliz expresión de I. Criado Miguel, es una «inspiración pirata»⁷³¹.

Por otra parte, en este texto, Lénutchka tiene la misma función que Álvaro Tarfe en el *Quijote*: cree poder autenticar la novela a la que pertenece, pero, como Tarfe, también ella está siendo inventada, y puede serlo por cualquiera de los dos autores. (Imaginemos ahora a Tarfe preguntando alternativamente a Cervantes y a Avellaneda cuál de los dos lo inventó, cosa *plausible* si aceptamos la posibilidad de que el mismo Avellaneda haya sido un sueño de Cervantes.)

En todo caso, si recordamos que, desde el principio, el narrador intradieético (nuestro *amigo*, el que nos relata la novela en primera persona) reconoce ser inventado, ¿por qué no iba a serlo en el texto del Supremo? En este caso, sería éste quien tendría la razón, pero sin quitársela tampoco a nuestro autor y a Lénutchka, quienes, repetimos, se saben ficticios en todo momento. Y es ahora cuando el terreno, siendo aún cervantino, empieza a ser a un tiempo unamuniano y borgesiano.

⁷³¹Art. cit., pág. 73.

La cosa se complica más aún cuando descubrimos que tanto el Supremo como Lenn, protagonistas de una novela de dictadores, han tenido que huir de ella, amenazados de muerte y ¡refugiarse en la de nuestro autor y Lénutchka! La metáfora, pues, de la novela, como ciudad, como mundo, vuelve a cobrar enorme vigencia aquí: si en el mundo real (el nuestro, hasta nueva orden) los delincuentes cambian de nacionalidad para ocultarse, en el de la ficción ¡sencillamente cambian de novela! Así de fácil es para ellos la «solución» de sus aparentes problemas.

Y, entonces, ¿qué tiene que ver con todo esto el malvado doctor Moriarty, al que habíamos mencionado y teníamos abandonado? Pues nada más y nada menos que la de perseguir al doble del Supremo y a Lenn y ejecutar su asesinato⁷³².

Pero sucede que la naturaleza de este personaje es absolutamente tarfesca porque es triplemente robado: en un nivel superior, por Torrente Ballester, que lo toma de Conan Doyle; y ya, en el nivel intradieгético, por el autor de la novela del Supremo y, a su vez, por éste, que decide utilizarlo con sus propios fines. Y, si atendemos a este párrafo que se encuentra a medio camino entre el *Quijote* I, 72 y la famosa conversación entre A. Pérez y Unamuno en *Niebla*, Moriarty, aún más, habrá sido robado una cuarta vez por nuestro autor, que le ha permitido estar en nuestra novela:

«¿Y para qué me han llamado? El trabajo en que me ocupo es importante. Persigo a un impostor». «Pero lo busca usted donde no está.» «¿Cómo lo sabe?» «El Supremo se ha refugiado aquí como en una ciudadela inexpugnable. Lo es. Si yo no le hubiera traído, usted, por sus medios, no entraría jamás.» «¿Qué ciudad es esta, pues?» «Una ciudad que no existe más que que en mi fantasía y en las palabras de un manuscrito.» «No entiendo bien.» «¿Cómo es posible? Su inteligencia es asombrosa.» «El mundo de la literatura no fue nunca mi fuerte.» «Sin embargo, usted es literatura.» Se encogió de hombros y no me respondió. (270)

⁷³²La elección de este personaje de Conan Doyle no es en absoluto casual. No sólo porque no es nueva la identificación de la hermenéutica con las labores de un detective (a fin de cuentas, tanto el filólogo o el lector sin más como el detective llegan a una serie de conclusiones tras identificar unas pistas), sino porque el detective en cuestión, el malvado Moriarty, mantiene con Sherlock Holmes una constante relación de rivalidad, de duelo intelectual, pudiéndose decir que, en cierto sentido, no es tanto su antagonista como su reflejo negativo. Sin duda, el relato que mejor nos habla del maléfico Moriarty es precisamente el que se ocupa de su victoria frente a Holmes, el titulado «Un problema final». Oigamos cómo Holmes, antes de ser vencido, se refiere a su rival en estos términos: «es el Napoleón del crimen. Es la mente organizativa de la mitad de los hechos depravados de los que se tiene conocimiento y de casi todos los que pasan desapercibidos en esta gran ciudad. [...] Usted conoce mis facultades, mi querido Watson, y sin embargo al cabo de tres meses tuve que confesarme a mí mismo que por fin había dado con un antagonista que era intelectualmente igual a mí»; Sir Arthur Conan Doyle, *Las memorias de Sherlock Holmes*, traducción de María Engracia Pujals, apéndice de Juan José Millás, Madrid, Anaya, 1988, pág. 279. Conocer estos detalles sobre Moriarty permite, como vemos, apreciar más claramente la ironía de su utilización en esta novela para *resolver* el problema de los dobles. A la luz de este relato, por otra parte, vemos cómo, en cierto modo, y en actitud inversa a la de Avellaneda, Torrente se venga de Sherlock Holmes desconcertando en esta novela a su enemigo.

Llegados, en efecto, a este punto, resulta enormemente complicado, casi imposible, vislumbrar una salida o explicación lógica a este embrollo de ficciones construidas sobre ficciones. Recapitulemos otra vez. Utilizaremos nuevamente el procedimiento de la enumeración de premisas y podremos observar más claramente la procedencia cervantina de esta novela:

1. El lector lee una novela sobre cómo se hace una novela.
 2. Esta novela está narrada en primera persona por un personaje escritor.
 3. Este escritor nos ofrece a un tiempo sus tribulaciones, que corresponden al Diario de Trabajo, y sus escritos, recogidos como Narraciones numeradas.
 4. Sin embargo, este escritor es consciente de que, a su vez, está siendo escrito por alguien: reconoce ser un conjunto de letras y palabras.
 5. Este escritor *de letra* precisa la ayuda de una amiga: Lénutchka, que ejerce como voz crítica.
 6. Pero esta Lénutchka es también un personaje, inventado por él y, por tanto, su *status* ontológico es un poco más ficticio.
 7. Además, el personaje escritor precisa la ayuda de otro, Samaniego, para que se encargue de ciertos relatos que él no puede acometer.
 8. Pero este Samaniego ha sido, a su vez, inventado por él. Luego es él quien escribe *todos* los relatos.
 9. No todos, porque, de repente, aparece en su novela otro escritor -el Maestro de las Pistas que se Bifurcan- que dice ser el principal autor de todo, de él, de Lénutchka, de los relatos, de Samaniego y del mismo encuentro entre ellos.
 10. Con lo que volvemos al principio y se acaba concluyendo que, en efecto, el narrador era una criatura verbal.
 11. No todo es, sin embargo, tan sencillo, porque poco después sabemos que ese autor es en realidad el doble de alguien -el *verdadero* Supremo- que ha ordenado su persecución y muerte.
 12. Esa empresa ha sido encomendada a un personaje -Moriarty- que, a su vez, pertenece a otro libro, a otro universo verbal, *de cubiertas afuera*: la obra de Conan Doyle.
- Como vemos, no se está haciendo otra cosa que desarrollar el conflicto que vimos en el *Quijote*, sólo que *de cubiertas adentro*: si en la obra de Cervantes se trataba de elegir entre un autor *verdadero* para dos personajes *verdaderos* frente a un autor apócrifo y dos personajes apócrifos -esto es, el conflicto se establecía entre dos Quijotes y dos Sanchos y dos autores:

Cide Hamete⁷³³ y Avellaneda-, aquí se trata de un solo texto -la novela o, mejor, el conjunto de fragmentos que conforman una novela- y dos autores: nuestro *amigo* y el Supremo. Y, como sucedió también en el caso de Cervantes, para realizar la *autenticación* se recurre a un personaje doblemente poco fiable: por su origen literario y por su condición maléfica. Su palabra, como la de Tarfe, nada vale aquí. Y menos aún si tenemos en cuenta que el personaje del *Quijote* espurio ha podido, al menos, contrastar los dos Quijotes y los dos Sanchos, siéndole muy sencillo apostar directamente por los de Cervantes, aun en su propia contra, como vimos.

El tema de los dobles se desarrolla en *Fragmentos* a partir de la clonación -término tan en boga últimamente y de enormes posibilidades literarias- de la figura del Supremo, que se multiplica (no hemos podido, por desgracia, desarrollar esta idea aquí) casi hasta el infinito, hasta el punto de llegar al extremo más absurdo y verse obligado a perseguirse ¡a sí mismo! y refugiarse en la novela que nosotros leemos.

Pero... esa novela, ¿quién la ha escrito? ¿Él? ¿El autor al que, por pura simpatía, venimos llamando nuestro amigo? Tengamos en cuenta que, dentro de la novela de dictadores a la que el concepto pertenece, Supremo equivale a Dios Todopoderoso, metáfora -ya lo vimos con Calderón y volvió a aparecer hace poco en nuestra novela- del escritor que sueña, teje en el Libro del Mundo los destinos de sus criaturas. Luego, nada nos impediría pensar que es el Supremo el responsable de todo. Excepto la justicia poética.⁷³⁴

En todo caso, observamos que la diferencia fundamental con respecto al hipotexto es que, mientras en el *Quijote* mismo Cervantes se encarga de dejar perfectamente clara la paternidad y autenticidad de *sus* personajes, únicos e intransferibles, en *Fragmentos de apocalipsis*, todo es mucho más dudoso -y si no, reparemos sencillamente en los títulos: el hipotexto nos remite a los personajes, el hipertexto a una confusa unión de términos abstractos y poco reductibles a una conclusión-.

⁷³³En este sentido, también el debate se desarrollaba *de cubiertas adentro*, pero todo sabemos que en este caso más que nunca Cide Hamete actúa como portavoz de Cervantes y si los personajes hablan de él es precisamente para seguir prolongando las magias parciales y demostrar su condición de personajes autónomos, así como su carácter *verdadero*.

⁷³⁴Y nos vemos obligados a obviar pasajes maravillosos como aquel en el que a nuestro autor y Lénutchka se les ocurre leer al revés el parlamento del Supremo para hacerlo desaparecer (si nombrar es crear, des-nombrar, borrar, es destruir) o ese otro en el que el autor, como hizo el mismo Supremo, se refugia en la novela rival y pasea por ella: un mundo de república bananera, funcionarios corruptos, traiciones, mosquitos y calor, lo que no hace sino aumentar la libertad creadora de Torrente Ballester (que se permite experimentar con un género muy en boga por esos años) y, como resultado de ello, la naturaleza polifónica de nuestra novela.

Lo veremos más claro cuando nos ocupemos del personaje de Samaniego, el rival más peligroso porque su intromisión en la tarea creativa es muchísimo más grave y porque ya no se trata de un duelo con un apócrifo, sino con una suerte de hijo rebelde, de un Augusto Pérez que ha soltado ya las amarras y se atreve no ya a contradecir, sino, incluso, a corregir, a su creador⁷³⁵.

Antes de ocuparnos de la actuación de Samaniego, debemos empezar por observar las importantísimas reflexiones del narrador previas a su aparición, y que nos hablan mucho de la relación de éste con lo que difícilmente podríamos llamar sus criaturas, a juzgar por estas palabras:

Entonces empezaron a abrirse las aristas de la piñata⁷³⁶ y a descender de ella, con cautela, algunos personajes. No personas, entiéndaseme bien, sino precisamente personajes, los que andaba buscando, conjuntos de palabras más o menos como yo, y como todo lo que hay aquí.

[...]

... cádate aquí un suceso del que se desprendían algunas conclusiones: la primera, y más alarmante, *su independencia de las palabras*, ya que aquellas figuras estaban formadas sólo de elementos visibles (yo los estaba viendo): cada una de su facha, su color de pelo y rostro, su traje y fisonomía. La segunda, la *autonomía de su voluntad*, ya que no sólo se habían formado sin mi permiso, sino que estaban allí sin haberlas llamado, por inercia o -¿quién lo sabe?- porque así lo querían: a no ser que obedeciesen a una ley que desconozco, y en virtud de la cual los presuntos personajes de una novela se descuelgan de un globo de piñata imaginario en una imaginaria sala capitular localizada en el mismo interior de mi cerebro. (26-27) (La cursiva es nuestra.)

Este fragmento lo dice todo: de una parte, nos presenta, al modo pirandelliano, unos personajes sólo en apariencia autónomos, justamente porque, de la otra, nos recuerda por enésima vez que incluso esa supuesta independencia es producto de su imaginación, de su deseo demiúrgico. Olvidemos, sin embargo, este último punto por el momento y juguemos a creer en la sabrosa idea de que los personajes *viven*.

Oigamos, si no, a Samaniego, al que el autor no busca: encuentra⁷³⁷. Así las cosas, aquél se ve obligado a presentarse:

⁷³⁵Una relación completamente opuesta tiene lugar con Almanzora, que, al modo unamuniano, acude al encuentro de su autor y acaban ambos manteniendo una conversación que irónicamente reproduce la de *Niebla*. En un momento determinado, y después de haberle hecho saber su carácter ficticio, se le dice que «lo comprendería si hubiese leído a Unamuno» (306), modo de referirse explícitamente al hipotexto que en este momento se está homenajeando. Al final de esta escena, y entrando de nuevo en juego la labor autocrítica, el autor se dice a sí mismo: «Al ser de tu invención el personaje, responde lo que quieres y lo que te conviene. Augusto Pérez es independiente de su autor; el padre Almanzora, no. Reconozco, sin embargo, que lo de Augusto Pérez es irrepetible, al menos dignamente. Has hecho lo que has podido» (309). En efecto, la diferencia esencial es que la autoconciencia se ha multiplicado en *Fragmentos de apocalipsis*, con lo que la ilusión de realidad que podía tener el personaje de Unamuno ha decrecido considerablemente en favor de una ficcionalidad asumida en todo momento.

⁷³⁶El hecho de que los personajes descendan de una piñata, objeto característico de las fiestas infantiles y portador de premios y sorpresas, insiste en la concepción lúdica de la novela por parte de Torrente Ballester.

Soy Justo Samaniego, bibliotecario de la Universidad. ¿No conoce mi nombre? Especialista en manuscritos medievales. Se me consulta desde Moscú, desde Dublín, se me llama a los Estados Unidos, se me invita a todos los congresos, simposios, mesas redondas y reuniones informales en que se trata de mi especialidad. (28)

Resulta enormemente humorística la jactancia que deja el autor experimentar a su personaje al proclamar su propia celebridad y extrañarse de que *su* autor no lo conozca. Es quizás este prestigio el que le hace reconocer que «se [le] fue haciendo simpático» (46) y el que lo lleva a cometer el más fatal de sus errores: encomendarle la redacción de las «Secuencias proféticas» que, aun constituyendo en apariencia una trama secundaria, acaban reproduciendo, mediante una estructura en abismo, las características de la novela toda: en primer lugar, porque se refieren al apocalipsis, en segundo, porque están relatadas en futuro, siendo, ante todo, un proyecto de algo que está por venir: como la novela misma que nosotros estamos leyendo, compuesta de fragmentos que se van acumulando, proyectándose hacia un futuro que es nada más y nada menos que apocalipsis, su propia destrucción.

Quizás por eso la intervención de Samaniego tenga como objeto precisamente el de acabar con todo: no sólo con Villasanta de la Estrella -las «Secuencias» nos hablan precisamente de la destrucción de la ciudad tras una invasión de vikingos- sino con *todo*, absolutamente con todo: con Villasanta, con la novela que la incluye, con el autor de esa novela, con la amante inventada por el autor de esa novela. Lo que equivale a decir que Samaniego se encarga asimismo de profetizar, escribir, registrar, su desaparición misma. Un arte de la memoria al revés, porque no se trata ya de una escritura destinada a la perpetuación de quien escribe, sino a su propia destrucción. Pero sólo desde el mundo *de cubiertas adentro* porque una vez más es preciso recordar que Samaniego, Villasanta de la Estrella, Lénutchka, el autor, han conseguido, como don Quijote, la inmortalidad a través de la letra impresa; de otra manera no estaríamos ahora hablando, escribiendo, sobre ellos.

Pero vayamos por partes. ¿En qué consiste, entonces, esa intervención tan nefasta, tan decisiva, de Samaniego, hasta el punto de que de ella depende el fin de todo? Pues, nada más y nada menos que en apropiarse de un personaje correspondiente al nivel de su autor (podríamos decir que a un peldaño superior en esta pirámide de invenciones) , pero no a un

737La misma actitud mantiene Andrés Castilla, el protagonista de *El novelista* (1946), de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral, 1973. Véase especialmente el capítulo titulado «En busca de personajes», en el que el autor sencillamente sale a la calle y se encuentra con personajes «con novela» y decide escribir sus vidas. Este texto es enormemente interesante y se relaciona con muchos aspectos que estamos viendo en este trabajo.

personaje cualquiera, sino a la mismísima Lénutchka. ¿Y qué hace con ella? ¡Convertirla en lesbiana! Hacer de ella una viciosa usuaria de una de las múltiples muñecas eróticas -otro aspecto importantísimo en esta novela a la hora de tratar del tema de la multiplicación del yo- que han sido enviadas a la ciudad. Como es lógico, los efectos no se hacen esperar: Lénutchka se desespera y el autor se siente impotente y consternado. Atendamos a esta larguísima y crucial conversación:

Al llegar a este punto, en que terminaba el capítulo VIII de la quinta secuencia profética, dejé a un lado los papeles. Lénutchka no me miraba, y en su rostro había aparecido cierta hosquedad. «No soy el responsable, le dije, sino don Justo. Y ya está bien que me robe mis personajes, pero no toleraré que haga de ti una lesbiana.» Ella se volvió lentamente hacia mí. «Pero ya está hecho». [...] «Te puedo asegurar que no se volverá a tratar de ti en el cuento de don Justo. Iré a exigirselo.» «¿Y qué? Recuerda tus propias teorías, recuerda tu afirmación de que no vale romper lo escrito, porque lo escrito queda, si no en palabras, al menos en el recuerdo. Yo ya no podré pensarme a mí misma sin esa petición vergonzosa, y cada vez que me pienses o me recuerdes se introducirá en tu pensamiento, y, lo que es peor, en tu sentimiento. [...] Siento mi cuerpo besuqueado por los labios de goma de ese monstruo inexistente, por esa invención endemoniada de don Justo Samaniego. ¡La que tanta gracia nos hacía!» Y le dio un repeluzno como de repugnancia. Se llevó las manos a la cara. «¡Qué horror!» Lo oportuno era borrar con besos míos las imaginarias huellas de los labios de la muñeca, aunque teniendo en cuenta que mis labios eran asimismo imaginarios, como los besos. (375-376)

Del mismo modo que no se puede sustituir una palabra por otra -ahí estarán siempre, por lo menos, los palimpsestos, con su velada presencia-, tampoco una imaginación puede suplantar a otra anterior. No hay, pues, solución: Lénutchka, personaje imaginario (inexistente) ha sido robada por otro que comparte su misma condición ante el horror de un tercero, igualmente imaginario, pero que ha inventado a los dos y se enfrenta ahora ante el problema de cómo castigar a un hijo que ha ofendido a otro. Puestos a imaginar, pensemos qué hubiera pasado si Unamuno hubiera desarrollado más la idea de las funciones autoriales de Víctor Goti y llegase un momento en que éste interfiriera con aquél concediendo ciertas características a Augusto Pérez, que se sentiría, así, doblemente soñado. En ambos casos, el hipotético de *Niebla* y el que nos ocupa de *Fragmentos de apocalipsis*, sigue tratándose de la idea del personaje robado, pero en el nivel intradieгético. Recordemos que en el *Quijote* de Cervantes sólo había un don Quijote (el otro correspondía a otro libro, físicamente independiente del primero) y que ya el mismísimo Nabokov había fantaseado con la idea del

encuentro entre los dos caballeros⁷³⁸, el verdadero y el falso, en la idea que dio origen a la novela de Carlos Rojas *El jardín de Atocha*, de la que hablamos en su momento.

No se trata, en fin, de que aquí tengamos dos Lénutchkas, pero sí de que ha habido una interferencia que ha cambiado para siempre su naturaleza. (Cosa esta curiosa, pues los entes de ficción, precisamente por estar a merced de cualquier impulso imaginativo, cuentan con una gama infinita de posibilidades ontológicas, digan lo que digan *ellos* sobre la perennidad de su condición.)

En todo caso, lo que ha sucedido es nuevamente un robo de personaje, con la peculiaridad, incluso la imposibilidad lógica, de que ha sido otro personaje del mismo autor quien lo ha hecho. Siguiendo con los supuestos, ha sucedido algo así como si Augusto Pérez, deseando vengarse o rebelarse contra su autor, se apropiara de otra de sus criaturas (por ejemplo de la Tía Tula, a quien podría convertir en una libertina, por ejemplo).

Observemos las tribulaciones del narrador ante este duro golpe proferido no sólo a Lénutchka, también a él en tanto que creador y a su novela como proyecto frustrado. Veamos cuál es, para él, la triste decisión que ha de tomar:

No es difícil. Basta con que no piense en ella, con que no vuelva a nombrarla como presente, con que mi sentimiento por ella sea de añoranza y lejanía, sea de recuerdo. Pero, para alcanzarlo, necesito de una *decisión* que en este momento no veo fácil. Y del ánimo lo suficientemente recio como para aceptar una doble derrota, un fracaso doble: como autor de una novela que jamás escribiré, y como amante de una mujer que no veré jamás. Aceptado esto, ¿qué me queda?

[...]

Tengo la obligación de evitar que la figura de Lénutchka, personaje de este diario, invención mía como todo lo demás, quede manchada. Si fuera capaz ahora de abstraerme a mis sentimientos, de pensar friamente, seguro que me echaría a reír. Porque, ¿no resulta que he caído en mi propia trampa? Invento un personaje, le doy libertad, le atribuyo una historia y unos hábitos, incluso un carácter, le confío la redacción de una parte de mi cuento, por otro lado innecesaria ... (377)

Del mismo modo que el narrador intradieético, el autor empírico se devana el cerebro pensando en el desenlace para este embrollo (con lo que llegamos a creer que los personajes son *realmente* autónomos). Así lo demuestran estas reflexiones incluidas en los *Cuadernos de un vate vago*:

Me siento conmovido por estos dos entes puramente verbales, el Narrador y Lénutchka, me gustaría crearles una escena de gran ternura, dar un poco de sangre enamorada a lo que no es más que sintagmas más o menos organizados.

[...]

⁷³⁸«¡Qué espléndido habría sido que, en lugar de este último encuentro precipitado y vago con el disfrazado Carrasco, que le derriba en un abrir y cerrar de ojos, el don Quijote real hubiera librado su batalla decisiva con el don Quijote falso!», *El Quijote*, citado, pág. 118.

Eché un vistazo a mis folios. ¡Qué poco me queda ya! La historia se está agotando. El Narrador va ya por noviembre 739. [...] Me toca *destruir* a Lénutchka con ese mismo poder que hace días, en una nota que debe de andar por ahí, atribuía al dictador ese, al Supremo (creo que le llamo ahora así, para que sea más clara la parodia). Pero no sé aún cómo lo voy a hacer, qué palabras voy a usar. Quisiera que me saliese una escena sentimental, de novela romántica, una escena fantástica en la que haya algo real, algo que le guste a Elena cuando lo lea... (397)

Estamos completamente seguros de que a Elena Panteleeva le debe haber encantado esta escena tan conmovedora (aunque mucho más irónica) como la que, con el mismo dolor, se nos narra -y justamente tras haber sido herido por una intromisión apócrifa- la muerte textual de don Quijote. El caballero abandona la vida-novela y lo mismo hace, muy conscientemente, Lénutchka.

Veamos cómo se parecen las reflexiones del Narrador y las que acabamos de ver del propio Torrente Ballester y asistamos a esta enternecedora despedida:

Pasé la mañana de hoy dándole vueltas a una imagen muy vaga en que lo único concreto eran unos colores, el amarillo y el verde. De su oscura masa cruzada de una franja dorada, saqué la idea de un jardín, que inventé para Villasanta y para nuestra despedida.

[...]

Exploramos el jardín hasta los últimos rincones; miramos las estatuas, ella se prendió al pecho unos botones de camelias ... y, por último, cansados, nos acogimos al refugio de un cenador, en cuya puerta hice un montón de ramas y de hojas. Saqué del bolsillo mis cuadernos secretos⁷⁴⁰ y le pregunté por los suyos. «Aquí los tengo», y los buscó en el bolso; pero al tendérmelos, me miró con tristeza. «¿No me los podré llevar?» «Desaparecerían contigo. La verdadera Lénutchka no los conocerá jamás, y estos míos, que son los únicos reales, deben seguir la misma suerte, si hemos de ser fieles al pacto.» Hice un hoyo en el montón de hojarasca y los escondí allí. Después les prendí fuego. Estuvimos callados mientras la hoguera se consumía. [...] Con las manos cogidas, nos miramos. Se me fue desvaneciendo, lo último los ojos: quedó en el aire el molde de su figura: un vientecillo lo arrugó; súbito lo abatió y lo barrió con la ceniza y las hojas. Dejé de verlo.

Había quedado su bufanda encima de la bancada. Me la envolví al cuello: sería para mí testimonio y fetiche. Recorrí las veredas del jardín, hacia la gran portada de escudos y columnas. Se veía, desde aquel altozano, Villasanta de la Estrella, que no era una, sino dos: la mía, acostada en la niebla que empezaba a caer, y la de don Justo Samaniego, con la bandera de los vikingos en lo alto de la torre Berengaria. De mí partían dos caminos. Hice lo que se hace en estos casos -dudar- cuando no se tiene a Rocinante entre las piernas. (388)

Son varios los aspectos que merecen comentarse de este hermoso párrafo. En primer lugar, observamos cómo las tribulaciones del Narrador coinciden con las que hemos visto en el propio Torrente Ballester, lo que en este caso sirve para apuntalar una vez más el carácter

⁷³⁹Estas reflexiones que leemos corresponden al 10 de diciembre, en el tiempo de los *Cuadernos*, con lo que vemos que en narrador de *Fragmentos de apocalipsis* le va a la zaga.

⁷⁴⁰Se refiere a los que corresponden a la novela erótica escrita por ambos y que no se nos ha mostrado.

ficticio (*más* ficticio) de Lénutchka con respecto a él. Así las cosas, ya no se trata de buscar las palabras adecuadas para una despedida amorosa: la cuestión es cómo hacer desaparecer un personaje, cómo arreglárselas para que se desvanezca de su mente una criatura con la que ha logrado tan intensos y peculiares niveles de empatía e intimidad.

En segundo lugar, no resulta arbitraria la elección del jardín, «símbolo de la conciencia frente a la selva (inconsciente)», según nos indica J. E. Cirlot⁷⁴¹, para esa despedida *necesaria* y que nosotros -y he aquí una nueva enseñanza sobre el pacto entre autor y lector- no percibimos como demasiado diferente de las que podría haber escrito un Bécquer, pongamos por caso, precisamente porque esta identificación metafórica conciencia-jardín hace que todo resulte verosímil en relación a lo que hemos venido leyendo hasta este momento.

Otro aspecto llamativo es que las prendas que simbolizan a la pareja no pueden ser sino manuscritos: poco habrían tenido que hacer un anillo o una flor en una relación amoroso-textual. Además, respecto a la desaparición de los citados manuscritos, es interesante observar cómo el fuego que hace desaparecer la ficción de su amor ejerce en este fragmento una función contraria a la que en su momento veremos en *La isla de los jacintos cortados*.

Dentro de las continuas paradojas -o, mejor decirlo, niveles de ficción- de la obra, llama la atención el *olvido* de la bufanda, algo así como una prueba *física* de que Lénutchka existió. Sin embargo, como tal prueba no tiene, una vez más, otra validez que la textual (que ya es bastante, *todo*, en nuestra novela), puesto que su poseedor, el amante abandonado que la conservará como fetiche o metonimia de esa amada desaparecida, no es, a su vez, como todos sabemos, más que palabras.

Por último, en el último párrafo hemos observado cómo, desaparecida Lénutchka (lo que equivale a decir: muerta la conciencia autocrítica y, por tanto, la capacidad de crear algo coherente), la inspiración pirata de Samaniego ocupa el mismo nivel dentro de lo que hemos llamado la escala de invenciones. El Narrador ya no se siente capaz de imponer su visión a la de su propio personaje, precisamente porque le falta la motivación del gran creador y vividor de ficciones: don Quijote, cuyo caballo aquí supone la referencia directa al hipotexto en un momento crucial de la novela. Efectivamente, hace bien poco que el autor se ha dado cuenta de que «el futuro está a punto de acabar», otra supuesta incongruencia pero que en esta novela tiene todo el sentido. En efecto, hemos visto cómo, incluyendo (o incluida por) las

741J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1984, pág. 258.

«Secuencias proféticas», esta novela haciéndose se proyecta hacia ese momento en el que pueda hablarse de un producto perfectamente concluso. Ese momento no llega, al menos desde el punto de vista del Narrador, quien poco antes de despedirse de Lénutchka había sostenido este diálogo con ella:

«Pues he releído tus papeles y tenemos bastante de que hablar. Por lo pronto, no me siento capaz de darte un juicio objetivo, pues no sé si esto es una novela o el diario de un fracaso. [...] Porque, como novela, no es más que una serie de caminos iniciados y no continuados, de metas apuntadas y no perseguidas. [...] ¿Qué te proponías, por ejemplo, cuando identificaste al narrador de la historia con un agente secreto, con ese Maestro de las Pistas que se Bifurcan? ¿Sólo una pequeña ironía a cuenta de Borges?» «El proyecto inicial era que en cada capítulo de la novela alguno de los personajes se identificara como tal narrador. Se incluían el Supremo y el profesor Moriarty, pero pronto comprendí que el proyecto era irrealizable, y que con esa confusión de identidades repetía algo ya hecho.» «¿Por quién?» «Por mí, entre otros.» «La novela carece de capítulos. Lo único capitulado es la profecía del señor Samaniego». «Porque la novela no existe como tal, y la profecía es lo único medianamente articulado. Lo demás...» Me interrumpí unos segundos y la miré; «lo demás son materiales con los que *podré* escribir la novela, pero a condición de no estar dentro de ella. Lo que la destruye es ni más ni menos mi condición de personaje.» «¿Y por qué no sales de ella?» «Porque te perdería ... ». (295-296)

Las duras críticas que dirige Lénutchka -¿será necesario recordar que es él mismo quien, *en el fondo*, lo hace?- a la novela en curso hacen las veces de un doble testamento: el de la dialogante y amada presta a desaparecer y el de la novela misma, conjunto de tentativas que ve igualmente próxima su extinción. Es precisamente la inconsistencia del narrador la que hace que todo cuanto escriba se le deshaga en las manos como gotas de lluvia incapaces en sí mismas de provocar tormenta creativa alguna. Precisamente por eso es la de Samaniego, por más que sea igualmente personaje, la única línea narrativa susceptible de llegar a buen fin, porque está bien definida y porque no precisa imbricarse con ninguno de los personajes. Es lógico, pues, que una conversación con Samaniego ponga fin a este recorrido textual:

Estuve a ver a don Justo. Le hallé más rodeado de gallinas que nunca, pues las tenía hasta en los hombros y en la cabeza. [...] «Vengo a decirle que esa muchacha rusa a la que prestó atención en la última entrega, acaba de regresar a su país, de modo que es inútil volver a mencionarla. Pareció muy contrariado. «¡No me diga! ¿Por qué se marchó tan pronto? ¿Es que la tratábamos mal? No me extrañaría que alguien lo hiciese: ya conoce nuestra intransigencia. Y más aún si es lesbiana.» «Estoy seguro de que no lo es y estoy persuadido de que, en este caso, su imaginación falseó la realidad sin razón suficiente». «¡Oh, a mí la realidad me trae sin cuidado! Invento lo que se me ocurre y escribo lo que invento. Por cierto que esta noticia me llega tarde, pues tengo ya escrito el capítulo correspondiente en que esta muchacha se acuesta con la muñeca. ¿Quiere que se lo lea?» «¡No, no, de ninguna manera! Y más sabiendo que es mentira.» «¿Mentira? La literatura, como usted debe saber, no es mentira ni verdad, no es más que eso, literatura.» (380)

Cruciales palabras de Samaniego que no constituyen sino la glosa -también la trampa- de todo lo que nos ha venido diciendo el Narrador hasta este momento. Y toda una poética de la ficción narrativa en la que lo verdadero y lo ficticio son sólo categorías inestables frente a la *verdad* de un conjunto de palabras bien -o mal- ensambladas. El problema es que esto mismo puede aplicarse -incluso sin reparos- al relato histórico. Véamoslo en otra novela que sigue prolongando el siempre fructífero legado cervantino.

LA ISLA DE LOS JACINTOS CORTADOS: NOVELA DE UNA HISTORIA.

Se miente más de la cuenta
por falta de fantasía;
también la verdad se inventa.
A. Machado

El hilo de Ariadna

En el epígrafe dedicado a la ambigua relación que mantiene el *Quijote* entre los discursos histórico y novelesco realizamos algunas consideraciones de las que se van a nutrir las páginas que siguen. Allí vimos, con Barthes y Genette, cómo, desde el punto de vista textual, era bastante difícil diferenciar el género histórico del novelesco, en tanto que otros autores, con Hutcheon a la cabeza, nos enseñaron que esta ilusión de realidad que finalmente deviene en realidad de la ilusión constituye una de las características básicas de las novelas escritas partiendo de las técnicas metafictivas.

No seremos demasiado extensos en el estudio de esta novela, que mencionamos sencillamente por la poderosa relación que establece con todo lo dicho y que sólo por eso es ya en sí cervantina, pero que ahora no nos interesa tanto como *Fragmentos de apocalipsis*, que sí admite, como hemos visto, su relación con el hipotexto de forma explícita.

La isla de los jacintos cortados, que lleva el significativo subtítulo de «Carta de amor con interpolaciones mágicas», se plantea como una epístola escrita por un viejo profesor a una estudiante de la que está enamorado, de nombre Ariadna. La citada epístola es una suerte de glosa de los encuentros que mantienen ambos y en los que intentan descubrir la veracidad o falsedad de una teoría *histórica* planteada por el profesor Claire, amigo del protagonista y

del que está enamorada Ariadna. La tesis es nada más y nada menos la siguiente: Napoleón *verdaderamente* no existió, sino que fue una invención necesaria en una resquebrajada Europa carente de líderes.

Como vemos, nada puede ser más cervantino (y, al mismo tiempo, unamuniano) que este planteamiento, porque, para empezar (y aquí tendríamos que recordar lo dicho por Goytisolo sobre lo que sucede cuando cualquier cosa pasa a formar parte de un libro) el Napoleón del que se habla y los criterios de los que se parte ya no son históricos: son literarios, porque han sido introducidos en un texto novelesco. En todo caso, como hicimos con el *Quijote* y aconseja el propio Torrente Ballester al hablar de ese pacto entre autor y lector, hagamos *como si* Claire fuera un historiador *de verdad* y hubiese que decidir el error o acierto de su libro.

Aceptado este pacto, conviene destacar de antemano que la novela no es una crónica alternativa, ni siquiera una reseña o una refutación: se trata de un texto personal que tiene un destinatario interno y un objetivo determinado: no acreditar o desacreditar a Claire sino conseguir el respeto, incluso el amor, de Ariadna. Una carta-novela, pues, *interesada*, como pudo serlo la de Lázaro de Tormes, y cuyo narratario cumple la función no sólo de destino, sino también de origen de lo escrito.

La elección -no sabemos si de forma consciente o no- del nombre de la muchacha es del todo adecuada: Ariadna, la encargada de guiar a Teseo en el laberinto de Creta⁷⁴², porque efectivamente, es el deseo de poseer a la joven el que llevará al narrador a adentrarse en esa doble trampa -la amorosa y la textual- que, sin quererlo, le tiende Claire.

No sólo a él, porque, como recuerda Genaro J. Pérez, también «el lector esmerado y cuidadoso podrá seguir el mítico hilo de Ariadna a través del laberinto de novela e historia que Torrente ha elaborado al construir esta narración autoconsciente»⁷⁴³ y descubrir, a medida que avanza la lectura, que poco importa si al final el protagonista se queda o no con Ariadna o si Claire tenía o no razón: uno y otro acaban siendo, a la postre, sendos pretextos para una indagación en la palabra como evocadora de algo. Aunque ese algo -Unamuno *dixit*- tenga la consistencia de la niebla. Observemos las palabras introductorias redactadas por el propio Torrente Ballester, que encierran una nueva defensa de la *opera aperta*: «Prácticamente, toda narración puede ser infinita, igual que amorfa, como la vida. Darle un

⁷⁴²Véase el *Diccionario de la mitología clásica*, a cargo de C. Falcón Martínez, E. Fernández Galiano y R. López Melero, Madrid, Alianza Editorial, 1981, págs. 85 y sigs.

⁷⁴³Genaro J. Pérez, «Metaficción en *Fragmentos de apocalipsis* y *La isla de los jacintos cortados*», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1883)*, Madrid, Istmo, 1985, pág. 436.

final, darle una forma, es la prueba más clara de su irrealidad. Por tanto, ¿para qué enredarnos más en elucubraciones? Como irreal te la ofrezco, que es a lo que intentaba llegar. Y tú verás».744

Por otra parte, no es infrecuente la utilización de un personaje femenino de esta naturaleza. Ya en *Don Juan* (1963) teníamos a Sonja, aplicada estudiante del mito del burlador que al final acaba viviendo una apasionada relación amorosa con él, hecho de nuevo carne en virtud a una inmortalidad más metaliteraria que metafísica. Lo cierto es que, si en *Don Juan* el personaje mito era a la vez hombre y letra, admiración intelectual, incluso religiosa, pero también erotismo, deseo y *amour fou*, Claire y el mismo Napoleón ejercen sobre Ariadna (y, por consiguiente, en el profesor, igual que en el periodista que se enamora de Sonja) una fascinación que se encuentra a medio camino entre lo libresco y lo vivido, aspecto este que nos resulta asimismo tan familiar que no consideramos necesario insistir en él.

Huelga igualmente decir que la protagonista de este recorrido es, una vez más, la escritura: ni Napoleón, pretexto de las palabras de Claire; ni Ariadna, pretexto de las del protagonista. Una novela sobre la historia, no exenta de reflexiones, por tanto, sobre ambos géneros. En un momento determinado leemos: «el único modo de explicar un libro es escribiendo otro» (36), toda una justificación de la metaliteratura o, más exactamente, de la metaescritura, en la rotunda creencia de que «todo lo importante del mundo se resume en palabras» (56), más que deducible de quien, como nuestro protagonista, se autodefine como «perito en relatos ajenos» (231).

Pero -repetimos- sigue tratándose en todo momento de una carta, no de un libro, no de un tratado: una carta, personal, íntima, caótica. «¿Qué leyes rigen esta carta más que las mías?» (228), confiesa su autor, que acaba concluyendo al final, en uno de tantos momentos autorreferenciales, que «¡no se debe escribir una carta de amor cuando se tiene que inventar una novela!» (301).

Por tanto, desde un texto ya en sí brumoso se tiene que *analizar* (difícil se hace utilizar esta palabra) otro mucho más confuso, convirtiéndose, así, *La isla de los jacintos cortados* en una pugna entre diferentes manuscritos en su intento por defender -y todo nos sigue resultando conocido- su *realidad* o *autenticidad* dentro de las trampas, también de las certidumbres, de la palabra fijadora y huidiza.

744Gonzalo Torrente Ballester, *La isla de los jacintos cortados*, Barcelona, Destino, 1987, pág. 15. Citaremos siempre por esta edición.

Así las cosas, resultan lógicas afirmaciones como la que sigue y en la que no creemos necesario detenernos tampoco:

Sucede, querida Ariadna, creo habértelo dicho alguna vez, que la Realidad no obedece en su curso imprevisible y, sobre todo, incontrolable, a las leyes del drama, menos aún a las propuestas por la filosofía de la historia, que quizás coincidan con aquéllas, o difieran. La canción de Agnese⁷⁴⁵ interrumpió el desarrollo normal de una escena principalmente frívola cuyas consecuencias, a lo mejor, se perderían en el camino que va de lo posible a lo real, camino, ¡ay!, sembrado de naufragios y otras muertes. (253-254)

Ariadna, «endiablada lectora» (57), es, por tanto, a la vez origen y destino del texto, de indagación histórica y literaria, *metahistoria* y *metanovela*, que se va desarrollando ante nuestros ojos. La estudiante, enamorada de Claire y admiradora (aunque en el plano intelectual, para desgracia de él) del viejo profesor que nos narra la novela, desea, *necesita* saber qué pasó *realmente* con Napoleón, pero, como sucede con el mismo profesor respecto a ella, no tanto porque le interese en sí el constructor del Imperio Francés sino porque su existencia (más bien, su no existencia) actúa, a su vez, como garante del prestigio de Claire, lo que equivale a decir que de la propia existencia de éste.

Por eso, se convierte, igual que Lénutchka, en una ávida y crítica lectora, no de la carta -misterios de la escritura-, que sólo leemos nosotros (como la destinada por Lázaro al enigmático Vuesa Merced), sino de la historia que está siendo revisitada en defensa de Claire. Un interesantísimo triángulo -o cuadrado, si incluimos a Napoleón- que sólo tiene dos ejes, llámense novela e historia, verdad y mentira o verosimilitud y certidumbre. Empecemos por repasar los razonamientos de Claire, para poder luego ver cómo los somete a juicio el profesor.

La invención de Napoleón

Del mismo modo que Ariadna no lee la carta, nosotros no leemos *directamente* el libro de Claire -como tampoco leemos el manuscrito de Cide Hamete-, y tenemos que conformarnos con las referencias, filtradas por el doble y contradictorio estímulo de la amistad y los celos, por parte del narrador.

⁷⁴⁵Otra narradora intradieética, encargada de conducir uno de los hilos de la trama.

Veamos, con todo, la reflexión que constituye el punto de partida y que esta vez se nos ha reproducido mediante el procedimiento de la cita textual (uno de los pocos casos en los que encontramos un fragmento *directo* del texto):

Claire afirma que «con los mismos medios lingüísticos, *la narración, la descripción de lo ficticio, se lleva a cabo por procedimientos sustancialmente distintos de los usados cuando se narra, cuando se describe la verdad de un suceso*. Es así que Chateaubriand y Metternich describen o narran por los mismos procedimientos, con los mismos instrumentos que Vigny; luego el contenido de sus relatos es igualmente imaginario. (32)

Huelga recordar que entramos de lleno en el vértigo borgesiano, porque, como rápidamente deduce el profesor, «si Napoleón fue una invención, ninguno de nosotros existe» (72), con lo que en la averiguación de la teoría de Claire no se oculta sencillamente el propósito de contentar-seducir a Ariadna: parece tener, además, y al más puro estilo unamuniano, un ansia de autoafirmación personal, aunque esta idea tan sólo se esboza.

Lo cierto es que, con semejante punto de partida, no es extraño que el libro de Claire sea inmediatamente desacreditado en los medios universitarios, que se limitan a eximirlo de «toda pretensión científica» y a relegarlo «al ámbito inocente de la mera poesía» (36), con lo que tropezamos también con las conocidas consideraciones aristotélicas de las que nos ocupamos en su momento.

Al audaz Claire, el de Napoleón le sonó desde niño «como el nombre de nada puesto a nada» (33), con lo que entronca con la creencia de don Quijote que vimos también en *Fragmentos de apocalipsis*, según la cual nombrar es crear.

Las conversaciones con Claire, bien pocas, en verdad, se simultanean con las que el profesor mantiene con un personaje sobrenatural: el mítico Cagliostro, a quien debemos interesantísimas reflexiones que, sin embargo, muy bien podemos relacionar con las del historiador. Ambas, por cierto, van a ser muy bien aprovechadas por el profesor para sus peculiares indagaciones.

La primera de ellas consiste en leer la historia nada más y nada menos que a través de un espejo. Tampoco creemos necesario insistir en esta imagen tan repetida durante el presente trabajo. Recordaremos ahora, con Juan Eduardo Cirlot, que es símbolo «de la imaginación -o de la conciencia- como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal. Se ha relacionado al espejo con el pensamiento...»⁷⁴⁶; y daremos directamente la palabra a Cagliostro: «la anulación del tiempo beneficia al espacio. La historia es una especie de paisaje con figuras, aunque prácticamente interminable. Lo que

⁷⁴⁶Diccionario de símbolos, citado, pág. 194.

seguimos llamando el pasado, queda a la izquierda; enfrente, lo presente, y el futuro a la derecha». (44)

¿Hay algo más parecido a esta definición que un libro? Nada. Sólo que el libro del que nos habla Cagliostro tiene las páginas de cristal:

El espejo tiene la ventaja, debido al marco, de que es posible asomarse a él e incluso arrojarse desde él a la corriente, o planear sin limitaciones. [...] La vista del conjunto de la historia es accesible a todo el que sea capaz de soportar realidades tan poco tolerables y, sobre todo, tan poco inteligibles como el infinito y el absurdo. (*Ibidem.*)

A partir de esta revelación, que nos recuerda a los viajes que realiza la Alicia de Lewis Carroll de uno a otro mundo, Cagliostro *invita* a nuestro profesor a contemplar el momento de la Historia de la Humanidad que quiera, privilegio que ya quisiéramos poder disfrutar muchos, con la peculiaridad de que, en este recorrido, prefiere claramente a los personajes literarios frente a los históricos, por considerarse a los primeros más elegantes -no en vano, en otro momento se nos ha afirmado sin titubeos que «la realidad sin tropos resulta francamente insuficiente» (239):

¿Le interesa algún suceso especial, algo verdaderamente extraordinario? Porque allí puede ver cómo le están abriendo el vientre a la madre de César, y un poco más abajo cómo el mismo César, algo más viejo, claro, cae bajo los puñales conjurados y cubre la cabeza con el manto. Por cierto, que si le interesa escuchar a Marco Antonio, verá que sus palabras verdaderas fueron algo menos hermosas que las que Shakespeare le atribuye, y no tan bien declamadas como las dice Marlon Brando. (*Ibidem.*)

Y he aquí la respuesta del profesor: «en ese caso ... prefiero seguir leyendo a Shakespeare» (*Ibidem.*).

Si Claire es su objeto de estudio y Cagliostro su maestro, nada debe sorprendernos el punto de partida de su indagaciones: no los testimonios documentales, sino las páginas de un libro tan poco *fidedigno* como el espejo del que acabamos de hablar y muchísimo más mutantes:

Las páginas de fuego del Libro de la Historia

En efecto -y vuelven el humor y la poesía de Torrente Ballester-, ¿qué validez histórica pueden tener unas conclusiones sacadas de esta guisa? Porque lo que hace el profesor, acompañado de Ariadna, es sentarse junto a una chimenea y convocar al pasado a

través de las llamas, que se van poblando de imágenes animadas como si se tratase de una pantalla cinematográfica, o más bien de un escenario teatral, como él mismo indica al autodefinirse como «mero narrador de un teatrillo de marionetas» (241). Observemos cómo justifica sus procedimientos:

Yo puedo ... valerme de las llamas para averiguar eso mismo que él [Claire] busca, porque no estoy comprometido con la ciencia por un título solemne, porque no traiciono lo que me justifica; antes bien, si no metiera en las palabras esas imágenes surgidas en las llamas, serían imágenes inútiles, y a lo que yo me debo es precisamente a las palabras, y como son palabras las que vas a recibir, ¿qué más te da que procedan del fuego o de un espejo, o que las haga salir de tu cuerpo dormido? Lo que yo quiero, a lo que aspiro, es a levantar, es a oponer a ese mamotreto de Claire, razones sobre documentos, un mamotreto distinto, palabras que encierran hechos y figuras. (64)

No vamos a extendernos (y no porque no nos gustaría) en los detalles de cómo el pasado se torna imagen ígnea, ni de todos los relatos que se entrecruzan, no ya en una manta, sino en una hoguera casi infinita compuesta de muchas llamas cuyo calor y cuyas sombras se relacionan hasta formar todo un teatro chinesco⁷⁴⁷.

Observaremos tan sólo un momento en el que Ariadna, que en su curiosidad se asemeja más a Pandora, desea ávidamente conocer todos los detalles de los personajes, con lo que, con cita a Stendhal incluida, vuelve a relacionarse el conocidísimo binomio historia-novela:

A esta altura de mi explicación me interrumpiste, Ariadna, para advertirme que tanto la historia de Flaviarosa como la de Ascanio quedaban incompletas, como quien dice al aire, y no era fácil explicarse, añadiste, el porqué tanto el uno como el otro habían intervenido en la conspiración casi como si fueran sus propietarios: el uno bien a la vista; la otra, sospechada. Los historiadores, te respondí, presentáis ex-abrupto a los personajes históricos, de modo que tu pregunta, antes que de historiadora, es de lectora de novelas, es de aficionada a Stendhal, quien indudablemente hubiera dedicado un volumen de unas seiscientas páginas, con toda seguridad apasionantes, a la exploración del alma de Nicolás, de Ascanio, del viejo zorro y, por supuesto, de Flaviarosa. ¡Oh, qué deliciosa mujer nos habría pintado, quién lo duda! Pero las circunstancias no son las mismas: Stendhal inventaba; yo te cuento lo que vi en las llamas de hogar. (97-98)

⁷⁴⁷En un trabajo titulado «*La isla de los jacintos cortados*, de G. Torrente Ballester, o el proceso de crear a través de "Remejer"», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 380 (febrero, 1982), págs. 467-472, José A. Ponte Far señala cómo el autor entremezcla en esta novela no sólo relatos distintos correspondientes al nivel intradiegetico, sino características de su obra toda, especialmente *Fragmentos de apocalipsis*.

Nos encontramos ante un párrafo fundamental. En su momento vimos, de la mano de Genette, cómo una de las marcas que diferenciaba al novelista del historiador era el hecho de profundizar, imaginándolo, en el interior del personaje. El poder hacerlo era competencia del primero e imposibilidad del segundo. Vimos también que Cide Hamete Benengeli empezaba a comportarse como novelista cuando, por ejemplo, nos hacía llegar los monólogos de Sancho al dirigirse al Toboso, algo que jamás podría haber hecho un historiador, porque los pensamientos no constan en ningún testimonio documental.

Sin embargo, lo más llamativo de esta cita se encuentra en el hecho -¿o mejor decir la audacia?- de oponer su método supuestamente más objetivo -el de *ver* en las llamas- al creativo de Stendhal, teóricamente más basado en imaginaciones. Como vemos, nos encontramos nuevamente ante distintos niveles de ficción. Todo es literatura, siempre, pero a veces una es más *real* que otra.

Por otra parte, al dirigir esta carta a un *tú* que corresponde a Ariadna pero, al confesar al mismo tiempo que ella no la leerá nunca, concluimos que es el lector el verdadero destinatario de lo escrito y que, de este modo, no sólo se está evocando las circunstancias históricas que dieron lugar al fenómeno de Napoleón, sino a las que rodearon a la *lectura* y *conocimiento* de ese mismo fenómeno. De este modo, volviendo a lo que decíamos al principio, vemos que, efectivamente, el narrador desea *fixar* la historia del emperador francés pero, ante todo, desea apresar los momentos vividos con Ariadna junto al fuego. Esta carta obedece, como venimos viendo, a este doble propósito: atraer a Napoleón y recordar a Ariadna, convocando al primero a través de las llamas y reviviendo a la segunda a través de la palabra.

Asistamos por fin al nacimiento del héroe. Unos aristócratas deciden al azar un nombre: el del camarero que les está sirviendo la cena: Napoleón Bonaparte, ciertamente eufónico. (Y notemos de paso cómo esta arbitrariedad nos recuerda a la autogénesis de don Quijote o al propio nacimiento de Dulcinea.) A partir de entonces, se distribuyen las tareas: corresponde a los hombres *inventar* su historial militar; a las mujeres, el amoroso.

Las mujeres, pues, empiezan diseñando su perfil humano:

toda vez que nuestros caballeros harán de ese Napoleón un héroe de los que abruman a la historia a causa sobre todo de la enorme cantidad de gente que muere por su gloria, acaso convenga compensar tanta grandeza visible con algunas pequeñeces recoletas, pues, de lo contrario, si encima de vencedor en las batallas hacemos de Napoleón un victorioso en el lecho, no va a haber quien lo resista y, sobre todo, no va a haber quien lo crea. (260)

Como vemos, estas mujeres están preocupadas por el principio que más inquieta a los novelistas: el de la verosimilitud. Seleccionaremos algunos de los detalles más divertidos en este singular proceso de creación colectiva:

Propongo que la dotación de nuestro héroe no pase, en su tamaño máximo, de jugueteo.

[...]

Yo le atribuiría prácticas poco usuales Por lo pronto, la paciencia indispensable para soportar los cuernos, aunque también el deseo de ponerlos.

[...]

Pues yo ... me siento capaz de inventar una correspondencia dirigida a cualquiera de sus esposas, en el caso de que llegue a tener más de una, con los detalles indispensables. Les aseguro que escribo el francés bastante bien, y con algunos italianismos añadidos, daré a las cartas la apetecida verosimilitud. (261-2)

Demos ahora la palabra a los caballeros y observemos la construcción de su gloria militar:

Los caballeros, entretanto, y con música de fondo, es decir, en un espacio de dimensiones infinitas favorecidas por el contrapunto, habían elaborado el retrato de un militar genial que fuera al tiempo magistral legislador y un cauto gobernante, si bien con ciertas restricciones verbales que, aplicadas según fueron enunciadas, reducían a términos más ponderados el genio militar, el talento legislativo y la habilidad política: de semejante ejercicio imaginativo y dialéctico resultaba un Napoleón atrayente, aunque únicamente en sus líneas generales, ya que los detalles tendrían que inventarlos por su cuenta los franceses, ingleses y austríacos reunidos en una comisión prevista y de acuerdo con planes convenientemente meditados por las cancillerías con la colaboración de historiadores y poetas. (263)

En cierto modo, uno siente vértigo al leer fragmentos como los precedentes y no puede dejar de preguntarse, recordando una vez más a Unamuno y Borges: ¿y si en realidad todo hubiese sido así? ¿Y lo mismo con El Cid o los Reyes Católicos? ¿Y si la historia toda no ha sido más que el sueño de algunos ociosos que han inventado lo que nosotros creemos nuestro pasado? ¿Tenemos más pruebas que las textuales? ¿Quién podría probar la autenticidad del epistolario de Napoleón, por ejemplo? (Hacemos estas preguntas porque no ronda ningún historiador cerca. Sigamos, pues.) Si el pasado es una invención, si tienen la misma categoría ontológica Roldán, Amadís, el Cid y Napoleón, como se sugiere en esta novela que tanto habría complacido a Alonso Quijano, el lector, ¿no habremos de darle la razón cuando deseó convertirse en un caballero, de la misma manera en que han sido concebidos los otros? Pues sí.

Lo que sucede -y vuelta con las magias parciales- es que a estas conclusiones hemos llegado a partir de una invención de unos personajes nacidos de otra invención que surge de las llamas de un fuego inventado por un personaje de una novela inventada por

Gonzalo Torrente Ballester. Pero siempre a partir de otra gran invención, la de Miguel de Cervantes, que inventa una novela en la que a su vez don Quijote inventa..., y el resto ya lo sabemos.

V. LA NOVELA VIVIDA: JULIÁN RÍOS

Llegamos por fin al último punto de este recorrido por la novela de metaficción que hemos realizado en tres paradas: «La novela crítica», «La novela haciéndose» y «La novela vivida». En «La novela crítica» hemos partido ante todo del punto de vista del autor empírico, contemplado como lector y refundidor, en clave paródica o respetuosa, de escrituras anteriores, lo que nos ha servido para aplicar a nuestras pesquisas las nociones de intertextualidad, dialogismo y reescritura. Si el *Quijote* se nos mostraba entonces como una suerte de compendio crítico de las distintas tendencias narrativas de su época, idéntica condición ostentaba la novela contemporánea elegida para ilustrar esta perspectiva: *Reivindicación del conde don Julián*, donde Goytisolo se apoyaba en Cervantes y en otros autores para hacer un inventario admirativo o demoleedor del legado novelesco ante el que se encontró en el momento de la composición de su propia obra. En segundo lugar, en «La novela haciéndose», nos adentramos ya en el universo novelesco propiamente dicho, situándonos en la perspectiva de una máscara intradiegética inventada por el autor empírico para exhibirnos lúdicamente el proceso de composición de su texto: la teoría de la novela se ha asimilado aquí a la propia práctica de la escritura y los mundos interior y exterior han empezado a confundirse. Si Cervantes ha delegado en intermediarios como Cide Hamete Benengeli, el «segundo autor», el traductor morisco y algunos personajes, lo mismo, aunque multiplicado, realiza Torrente Ballester en *Fragmentos de apocalipsis*, donde la composición del texto se convierte en una confusa tarea colectiva que en ocasiones acaba desembocando en el «síndrome Avellaneda». Por último, «La novela vivida» supone el «más difícil todavía» en el proceso de identificar ya completamente el universo del lector con el de lo leído, pues el

punto de vista que se adopta ahora es ya el de los propios personajes, que se saben escritos y que creen *vivir* en el texto que les da origen. Personajes autónomos, independencia -incluso rebelión- con respecto al autor (empírico o intradieético) y, en fin, omnipotencia absoluta de una literatura rotundamente expansiva han de ser, en definitiva, consecuencias lógicas de una actitud ante la escritura que se basa ante todo en el cuestionamiento de sí misma. Si hay una palabra que resulte común a todos los ejercicios novelescos a los que hemos asistido, desde Cervantes hasta Goytisolo, pasando por tantos otros autores mencionados aquí, nacionales o extranjeros, ésta es, sin duda, la de experimentación. Jugar con la escritura, con el lector y con los personajes o incluso con el lector mismo es una práctica habitual en las obras que hemos visto.

Todo esto puede aplicarse sin titubeos a la obra de Julián Ríos, autor que hemos elegido para ilustrar el último punto de nuestro viaje. Duramente criticado o entusiastamente aplaudido pero siempre polémico, Julián Ríos lleva, en efecto, la experimentación y la autoconsciencia hasta sus últimos extremos, en ocasiones exasperantes, pero indicativos en cualquier caso de una actitud valiente ante un género susceptible todavía de renovación.

Indudablemente, no se nos ocurre equiparar, ni por la naturaleza intrínseca de su obra ni por la cantidad de estudios críticos que ha suscitado, a Julián Ríos con ninguno de los autores aparecidos a lo largo de este trabajo. Lo hemos elegido entonces porque nos ha resultado llamativo contemplar cómo un autor tan aparentemente *lawless* (y permítasenos la utilización de este término inglés) como él vuelve los ojos hacia Cervantes hasta convertirlo en una referencia esencial en la construcción de su novelística.

Como hicimos con los autores anteriores, empezaremos, pues, revisando los textos en los que se ocupa de Cervantes de una forma teórica y, a continuación, analizaremos la huella del *Quijote* en su propia práctica creativa, tanto en su novela *Larva* como en algunos textos publicados en *La Cervantiada*, la compilación de Julio Ortega repetidamente mencionada en este trabajo, y recogidos después en *Álbum de Babel* (1995).

CERVANTES EN EL PENSAMIENTO DE JULIÁN RÍOS

Preciso es aclarar de antemano que la reflexión sobre Cervantes por parte de Julián Ríos no es tan continuada como la de Goytisolo, que se ocupa de él, como vimos,

incesantemente, ni tan rigurosa como la de Torrente Ballester, que ha llegado a componer sobre él un libro de carácter académico, ni siquiera tan intensa como la de Unamuno ni tan impresionista como la de Azorín. Por el contrario, hablar sobre Cervantes en el caso de Ríos supone, junto al propio ejercicio de crítica literaria, una forma más de jugar con el lenguaje, actividad que, como veremos inmediatamente, constituye no sólo su auténtica y única afición sino la nota más característica de toda su escritura. De hecho, Nilo Palenzuela ha advertido en Ríos «una actitud crítica que [hace] saltar por los aires cualquier simplificación en torno a las posibilidades creadoras de la actividad crítica»⁷⁴⁸.

Con motivo de la publicación de *La Cervantiada*, Julián Ríos rinde homenaje al autor del *Quijote* con un texto que, bajo el título de «El quijotismo mágico», recoge algunas reflexiones teóricas que, en realidad, van más destinadas a explicar la utilización del legado cervantino en sus propios textos que a analizarlo minuciosamente. En todo caso, pueden servirnos como punto de partida para conocer de antemano qué aspectos de Cervantes le han podido interesar como autor que es, ante todo, lector.

Las primeras palabras de «El quijotismo mágico» están encaminadas al carácter expansivo de la obra de Cervantes, dentro de una metafórica concepción de la escritura como una suerte de Olimpiada:

Si contemplamos la literatura como una serie de carreras de relevos, por calles y direcciones distintas, en una de las principales el testigo ha sido y es el *Quijote*. Este testigo relevante ha ido pasando de la mano de Cervantes a las de Fielding, Smollet, Sterne, Diderot, Flaubert, Joyce y compañía. A long race of novelists: maratón de novelistas de razzia. Todos corredores de fondo siempre en forma. ⁷⁴⁹

En este fragmento no sólo se nos habla de la trascendencia de nuestra novela en la narrativa inglesa (y puntualicemos que, de los autores mencionados, Sterne, por su concepción lúdica de la escritura, y Joyce por la creación verbal, son aquellos ante los que más explícitamente se reconoce Ríos como deudor), sino que podemos empezar a comprobar el carácter multilingüe de la escritura de Ríos, que hace no sólo de la literatura, sino incluso de las distintas lenguas, un territorio común susceptible de ser utilizado por cuantos escritores lo deseen. No estamos ya sólo, entonces, ante la sempiterna idea del Libro Único, sino

⁷⁴⁸Nilo Palenzuela, «Julián Ríos y el álbum de Babel», *Archipiélago literario*, año VII, 2ª época, nº 422 (sábado 27 de enero de 1996), pág. III.

⁷⁴⁹Julián Ríos, «El Quijotismo Mágico», en *La Cervantiada*, citada, pág. 123. Citaremos siempre por esta edición, aunque este mismo texto ha sido recogido también en *Álbum de Babel*, en un epígrafe titulado «Quijotextos», Barcelona, Muchnick Editores, 1995, págs. 189-209.

también ante la de la Lengua Única, en un nuevo Babel (y no en vano esta palabra aparece en el título de dos de sus libros) en el que el galimatías ya no supone incompreensión, sino complicidad y fiesta.

Semejante concepción le hace deplorar, siguiendo en esto a autores que, incluyendo a Azorín, se quejaron desde bien temprano de lo mismo, el hecho de que la dimensión renovadora e irónica del *Quijote* fuera sólo aceptada en la práctica novelesca por autores extranjeros, lo que permite a Ríos emplear ahora la dilogía:

Apresurémonos a reconocer que el Caballero de la Mancha encontró su verdadera descendencia al otro lado de La Mancha, del canal de la Mancha, fecundando así la novela inglesa, después de fundar la novela moderna. En esa prosa sabia -con be y con uve- iba a encontrar su prosapia la novela anglosajona. [...] Ancha es la Mancha y aquí me ensancho, hubiera podido decir don Quijote al ver cómo su loca gripe española o *influenza* se iba extendiendo a ambos lados del Canal, sin que ningún cordón de cordura pudiera impedirlo. (123)

Junto a la duplicación semántica del topónimo «La Mancha», merece destacarse de esta cita el uso de la paronomasia -«sabia», «savia», «prosapia»-, que muy acertadamente se refiere a tres nociones fundamentales que ya hemos visto: la primera, alude a la autoconsciencia; la segunda -y recordemos *El bosque de las letras* del que nos hablaba Goytisolo- a esa corriente que une y alimenta a distintos textos, y la tercera, a la tradición a la que orgullosamente se remiten estos autores que asumen los palimpsestos sobre los que descansan sus creaciones de manera consciente.

Y mientras tanto -continúa Ríos-, España, para algo están los Pirineos mentales (y mal haya quien mal piense de la *orogenialidad* española...), permanecía libre del contagio, de esa infección de ficciones capaz de inficionar la realidad misma. Pero tampoco esto debe extrañarnos demasiado. Ningún escritor es profeta o *profeto*, que dirían los esperantistas, en su lengua materna. Hubo que esperar casi tres siglos y medio, hasta la aparición de *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín-Santos, para que el fantasma del caballero de la Triste Figura, curiosamente de la mano de James Joyce, viniera a rondar por su tierra. Pocos años después las novelas de Juan Goytisolo, en especial -temáticamente- *Don Julián* y -estructuralmente- *Juan sin Tierra*, y las de algunos destacados autores latinoamericanos, empezarían a dar fe de que el Fénix de los Ingenios (que así hay que llamar al Ingenioso Hidalgo, sin confundirlo con el otro, el Félix, Lope de Vega...), nuestra ave de paso de Calais, renacía de sus cenizas para reiniciar una nueva novela, otra andadura en la que nuestro mal amado caballero -et mal armé chevalier...- está dispuesto a no velar las armas: la parodia, la crítica, el humor, la ironía.. (123-124).

Leemos ahora una fiesta del calambur en la que no todo es, sin embargo, juego verbal. Efectivamente, en esta cita se contienen importantes ideas que hemos ido viendo a lo largo de todo este trabajo y no en vano Julián Ríos cita nada más y nada menos que a dos de los autores elegidos: Martín-Santos y Goytisolo. Don Quijote ya no es sólo el caballero «mal armado» (con lo que la mención de Mallarmé, y con ella la noción de literatura experimental,

se le brinda al autor en bandeja), sino también el «mal amado» (lo que equivale a decir «poco comprendido») que «no vela» las armas pero sí «novela» la realidad que le rodea. Por último, las cuatro herramientas de esta operación -parodia, crítica, humor e ironía- son, en efecto, las nociones que más se han empleado en este recorrido por la fructificación del legado cervantino que va tocando a su fin.

Terminaremos recordando una cita que ya sacamos a relucir cuando hablábamos precisamente de «La novela vivida» como noción aplicada al *Quijote*:

El Caballero de la Triste Figura hubiera podido decir ex cátedra, con Mallarmé: «La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres». Finalmente, el *Quijote* viene a ser el libro de los libros. Y también podemos representarnos a Don Quijote -recordemos que una de las acepciones de «cuerpo» es libro...- a imagen y semejanza de aquel lector o bibliotecario de Arcimboldo, hecho sólo de libros. El *Quijote* es, ante todo, la Lectura... (124)

El *Quijote* es -ya lo hemos visto- la lectura. También lo es la obra de Ríos. Lectura del *Quijote*, pero también del *Finnegans Wake*⁷⁵⁰, del *Tristram Shandy*, de Mallarmé, de la novela latinoamericana y un largo etcétera que se escapa al propósito básico de este trabajo. Centrémonos, por tanto, en Cervantes.

FRUTOS DE LA LARVA CERVANTINA

No juguéis y no seréis jugados -replicó Milalías-. La del albur sería... Al final era el calambur. Julián Ríos, *La vida sexual de las palabras* (1991).

Inmediatamente después de las reflexiones sobre Cervantes que acabamos de ver, Julián Ríos aplica el legado del maestro a la que hasta ahora constituye su más ambiciosa novela: *Larva*, publicada como tal en 1983 después de haber aparecido fragmentariamente en diferentes revistas nacionales y extranjeras. Dejemos que sea él mismo quien nos lo explique en esta larga cita:

El ejemplo del *Quijote*, novela ejemplar por excelencia, está constantemente presente ... en la carrera de relevos de narradores, en las apariencias engañosas de traducción de algunos textos ..., en los diversos juegos narrativos de peripecias, aventuras e historias intercaladas, en los espejos mutuos de la

⁷⁵⁰Por cierto, en su contribución a *La Cervantiada*, págs. 237-238, Goytisolo redacta un texto titulado precisamente «Cervantes y Joyce», en el que alude a Julián Ríos y su noción de «la vida sexual de las palabras», refiriéndose al *Finnegans Wake* como peripecia de la creación verbal. Recuérdese que en su momento hablamos de esta como otra de las orientaciones posibles a la hora de abordar la invención del «baciuelmo».

realidad y la ficción. Si en el *Quijote* la práctica de la lectura -y su puesta en práctica- desemboca frecuentemente en la locura, en *Larva* la locura consistirá en escribir y vivir a un tiempo. Los protagonistas, Babelle y Milalias -dos amantes aquejados de una sanchijotesca folie à deux: *escribir* peligrosamente-, al pretender tomarse por personajes de novela, no olvidan los antecedentes ilustres, se creen descendientes de anteriores personajes literarios. En especial el protagonista de los mil alias, Emil Alia ... , más conocido por el alias de Milalias, es muy consciente de su carácter proteico: «Yo soy el que es hoy» ... podría ser su divisa, de personaje siempre al día. Y como Don Quijote ... podría también decir: «Yo sé quién soy ... y sé que puedo ser ...» Yo soy yo y mis máscaras, que diría Milalias. Pero el personaje que él toma por modelo y ejemplo máximo, casi al modo de una imitación de Cristo, es indudablemente Don Quijote. En el primer volumen de *Larva. Babel de una noche de San Juan* ... , las referencias y alusiones a Don Quijote son numerosas. Incluso a través de algún juego de palabras, el protagonista aspirará al título de hijo honorario de don Quijote. (125)

Son varios los aspectos que pueden resultarnos útiles de esta larga explicación. (Y vemos de paso cómo a la autorreferencialidad misma de la novela, se unen las prolíficas aclaraciones del autor, que nos ofrece una brújula con la que orientarnos en su, en apariencia, incomprensible texto.)

Lo que debemos resaltar en primer lugar es la formulación explícita del concepto «escribir», que tanto hemos utilizado en el apartado correspondiente del *Quijote*. Aunque -siempre desde el punto de vista de los personajes-, ya vimos en *Fragmentos de apocalipsis* (no hay más que pensar en Lénutchka) una correspondencia radical entre escritura y vida, entre existencia y página, de todos los autores mencionados en este trabajo es Julián Ríos el único que ha explicitado, aplicándola a su obra en curso, una noción tan fundamental en toda novela de metaficción y de la que habremos de servirnos igualmente en el Apéndice final de este trabajo.

Los personajes de *Larva*, igual que don Quijote, Sancho y todos sus descendientes, se saben escritos y se saben leídos, pero lo llamativo aquí y que sólo se esbozaba en el hipotexto básico, es que no sólo es esto lo que se produce, sino que, más aún, los personajes *se escriben y se leen a sí mismos*. Si Riley apuntaba la interesantísima posibilidad, apenas sugerida en el texto cervantino, de que haya sido *en realidad* el caballero el inventor de su cronista, en *Larva* esto se hace evidente. Los personajes, como veremos inmediatamente, no es que *necesiten* a su narrador, sino que le dictan sus palabras, lo contradicen e incluso lo someten a crítica o burla.

Otro aspecto interesante de esta explicación de Ríos lo encontramos en la noción de imitación aplicada al personaje principal -Milalias- cuyo nombre, convertido en paradigma de la potencialidad infinita de todos los entes de ficción, habla por sí solo. Milalias, en efecto, *puede* ser cualquier personaje, todos a un tiempo o ninguno en particular, pero *elige, desea* ser Don Quijote, de manera -y lo veremos muy claramente en «Yoga», un texto perteneciente

a *Auto de Fénix* y publicado en *Álbum de Babel*- que nos encontramos en un caso de imitación, cuando menos, en segundo grado: don Quijote, en su vocación de personaje, imita al modelo *real* (siempre desde su perspectiva: para nosotros es tan ficticio como él) de Amadís, Milalias hace lo propio con el modelo *literario* (pero también *real*, como hemos visto) de don Quijote. Imitación de una imitación: *metaimitación*, lo que equivale a decir triunfo total de la literatura, autonomía del texto frente al referente real: personajes sobre personajes, literatura sobre literatura.

Y ya que hablamos de inmanencia textual y de personajes, es preciso que reparemos también en la heroína de esta novela: Babelle, cuyo nombre apunta no sólo a la belleza femenina, sino, muy especialmente, a esa característica esencial en la obra de Ríos que ya mencionamos anteriormente: el galimatías verbal, el triunfo rotundo del significante sometido a caprichosas pero razonadas mutaciones, a embrollantes pero sugerentes rozamientos.

Si en más de una ocasión hemos hablado de la novela misma y de la literatura como tal convertidas en indiscutibles protagonistas, pocos textos hay que respondan a esta condición como *Larva*, con la peculiaridad de que en esta novela semejante propiedad se extiende también al instrumento básico de este mundo de palabras: el lenguaje, los lenguajes, desplegándose incesantemente en un apabullante juego de artificio que en ocasiones deslumbra y divierte y en ocasiones desconcierta y agota. Por esta razón es por la que voces tan autorizadas como la de Gonzalo Sobejano han sugerido en Julián Ríos un experimentalismo excesivo:

Ya señalaba muy discretamente Robert Alter ... que los escollos de la novela autoconsciente eran principalmente dos: el cerebralismo y el juego gratuito. Por una parte -comento yo- se trata casi siempre en estas novelas de dar forma a las reflexiones de un escritor o de un intelectual muy exigente; por otra parte, las reflexiones y refracciones, los desdoblamientos o multiplicaciones, los efectos especulares o mostraciones del andamiaje, pueden conducir a un experimentalismo arbitrario. Nada de esto sucede en el *Quijote*, *Tristram Shandy* [etc.] ... ; pero otras novelas se resienten de alguno de estos peligros En lo que concierne a España, creo que estos riesgos son más visibles en las que he llamado «antinovelas» (particularmente en *Larva* ...) que en las metanovelas.⁷⁵¹

No es este, sin embargo, el lugar adecuado para calibrar la pertinencia o arbitrariedad de un proyecto narrativo sustentado principalmente en el lenguaje, entre otras cosas porque nuestra propia opinión oscila entre el entusiasmo, la sonrisa, la indiferencia o la saturación dependiendo de los vaivenes de la novela misma y de nuestra propia experiencia lectora. Lo que sí nos resulta fundamental es el hecho de que un proyecto innovador donde los haya elija

⁷⁵¹Gonzalo Sobejano, «Novela y metanovela en España», *Ínsula*, 512-513 (agosto-septiembre de 1989), págs. 4-6. La cita corresponde a la página 6.

a Cervantes como modelo y guía, lo que, una vez más, dice mucho de la potencialidad, actualidad y modernidad de su obra maestra.

La experimentación y originalidad de *Larva* no reside sólo en el uso libérrimo del lenguaje, sino en la propia estructura de la novela siguiendo el patrón cervantino. Demos de nuevo la palabra a Ríos y veamos cómo a las ideas que ya hemos visto se suman otras que pueden interesarnos también:

en *Larva* se asiste, capítulo a capítulo, a los diferentes procesos de la escritura y reescritura de *Larva*. Este hecho tan «realista» origina una serie de equívocos fantásticos, es el punto de partida de las metamorfosis de la novela y quizás su meta-su verdadero tema. No se puede prescindir de esa base realista porque *Larva* es las novelas (:cinco novelas comunicantes) de una novela imposible que intentaron vivir y escribir a un tiempo -o «escribir»- los dos protagonistas proteicos, Babelle y Milalias, en sus correrías por Londres al principio de los 70 y que después -en una especial carrera de relevos- retoma, ensambla, trata de restaurar y en definitiva falsifica el narrador-comentador, que es el *deus* o más bien el *diabolus ex machina* de *Larva*, un diablo cojuelo que va levantando los techos -los textos- del Londres de la novela.⁷⁵²

Una vez más nos ha hablado Ríos de una carrera de relevos, imagen perfecta para una estructuración de la novela como un concierto polifónico. *Larva* se distribuye en lo que podríamos denominar tres bloques: en las páginas de la derecha se encuentran las distintas apariciones de los personajes, que se definen ante todo a través del diálogo y de un juego permanente entre vocablos de distintas lenguas y un catálogo deslumbrante de citas de variadísima procedencia; en segundo lugar, estos galimatías lingüísticos nos remiten a las páginas de la izquierda, donde se desarrollan las anotaciones, interpolaciones, interpretaciones, correcciones y, en fin, versiones del narrador -irónicamente apodado «Herr Narrator» e incluso «asnotador»⁷⁵³, que, a su vez, nos remiten a las llamadas «Notas de la almohada», «pergeñadas por Babelle y traducidas (con interpolaciones del Herr Narrator) por Milalias» (451) y situadas al final del libro a fin de proporcionar algo de información argumental a la apoteosis del verbo que se nos muestra en el *corpus* del texto. De este modo, podemos ver que se trata de una lectura en movimiento dentro de un libro que nos presenta versiones y di-versiones casi infinitas de un mismo hecho en un juego interminable de

⁷⁵²Entrevista con Julio Cabrera, «El libro de un libro», publicada en *La opinión*, Buenos Aires, 8 de abril de 1979, y reproducida en A. Sánchez Robayna y G. Díaz Migoyo (eds.), *Palabras para «Larva»*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1985, pág. 225.

⁷⁵³Julián Ríos, *Larva. Babel de una noche de San Juan*, Madrid, Mondadori, 1992, pág. 44. Citaremos siempre por esta edición.

invenciones recíprocas: «la novela se escribe -nos dice Julio Ortega- ante los ojos de sus personajes que a su vez la reescriben desde los ojos de los personajes que ellos inventan»⁷⁵⁴.

No es de extrañar, por tanto, que no nos encontremos ante criaturas perfectamente modeladas en el sentido tradicional de la presentación de los personajes. Por el contrario, en *Larva*, como apuntábamos anteriormente, ya los propios nombres nos indican que estamos ante una concepción distinta: Milalias, el personaje masculino -no en vano definido como «proteogonista» (323)- es un ser múltiple, carnavalesco, que adopta tantas identidades como vaivenes tenga el texto -Milalias= Mil alias-, en tanto que Babelle -Babel- es, ante todo, una criatura de palabras cuyo nombre simboliza justamente la confusión lingüística, el triunfo del lenguaje sobre el referente. Como muy acertadamente sugiere Severo Sarduy, «los personajes no son más que concreciones de frases, código de papel»⁷⁵⁵. Sin embargo, uno y otro son personajes vivos, palpitantes, que se definen mediante una apasionada dedicación al acto amoroso y al de la escritura, simultaneados de tal forma que llega a establecerse una identificación entre la página y la vagina (86, nota 4). Milalias y Babelle aman y escriben, se aman y se escriben. Milalias, autor de los diálogos de las páginas de la derecha, Herr Narrator, autor de las glosas a las mismas en las páginas de la izquierda, y Babelle, encargada de hacer la glosa de la glosa del narrador en las «Notas de la almohada», son los *narractores* de un texto en el que «la escritura es el verdadero personaje»⁷⁵⁶.

De ello se deduce que la historia -si es que puede hablarse de ella en el sentido tradicional- avanza a medida en que lo hace un libro que se regodea en llevarnos de atrás hacia adelante y viceversa, centrando su única atención en el potencial mágico del verbo que arrastra en su apoteosis tanto a personajes como a narrador. Como afirma Julio Ortega:

⁷⁵⁴Julio Ortega, «Transformaciones de *Larva*», en *Palabras para «Larva»*, pág. 134.

⁷⁵⁵

Severo Sarduy, «Las sacras arcas del español», en *Palabras para «Larva»*, pág. 186.

⁷⁵⁶Diego Martínez Torrón: «*Larva*: la escritura crítica», en *Palabras para «Larva»*, pág. 55.

la pasmosa gratuidad de la escritura adquiere un propósito muy serio: escribir es «escrivivir», la escritura no está hecha para prolongar o recuperar lo vivido, sino que escribir y vivir son simultáneos, reversibles, y, así, la memoria no es materia de la ficción sino que ésta materializa a aquélla, en una existencia distinta cuya motivación no está ya en lo vivido, sino en lo escrito⁷⁵⁷.

La novela nos ha ido mostrando en su «desarrollo» el desenfreno y la confusión de un baile de máscaras en una Noche de San Juan -en un momento determinado se nos habla de «etimología» (pág. 220)- en cuya órbita polisémica se agolpan tanto la mágica noche del 24 de junio como *La noche oscura* de San Juan de la Cruz y el personaje -mito de Tirso de Molina, de quien no sabemos a ciencia cierta si es proyección, invención o aliado de Milalias. En la sección «Sombras», una de las más deslumbrantes desde el punto de vista metafictivo, vemos a don Juan conversando con una sombra -que a su vez nos remite a la novela *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes- sobre sus continuas correrías amorosas, asociadas a la literatura en general y al deseo de escribir y ser escrito. Veamos algunos fragmentos y observemos, de paso, la distribución de las páginas anteriormente descrita:

(1) Nota forzada del Comentador, alias Herr Narrator. Conocer -por distintos medios- la obsesión de ambos: El afán de conocer... Milalias sostenía que don Juan era el gran calumniado. Un gran incomprendido. Explorador antes que conquistador. Conocer, su pasión. [...] Mujer y ego. Afirmación del segundo con la primera? Sexploración. Conocer. Coñocer... coñocer, Coñócete a ti mismo, al final?

(2) Escrivivir
A la diabla!
(

3) Obrita en
Dando vueltas en círculos viciosos. Sí, todos los del mundo, son viciosos. Que reído,

(4) LARVA, acaso? (290)

Don Juan, con su monólogo de sordo. [...] Libertino amanuense redactará volumen ardiente? [...] Mi cálamo calamitoso no quería escribir. [...] La sombra, en un suspiro: Anche ío! También un servidor ha escrutado todas las páginas. Don Juan, chulapesco. -Qué vaina! Y mi menda todas las vaginas. Bah. La Sombra, con pasión: -Nos compaginamos (1). [...] Yo he recorrido todas las obras... Don Juan, cortante: Y yo las más selectas. Miscelánea de mis en misis. Los lomos y las matrices. De corrido, y hasta por entregas, todos los cuerpos más o menos voluminosos. [...] Libros abiertos resultarán vulvas abiertas.

Este ilustrativo fragmento de *Larva* reúne las características que comentábamos antes: la información argumental -en este caso, se trata de una conversación entre don Juan y una sombra- avanza empujada por el exhibicionismo lingüístico, el personaje se encuentra oscilando entre los actos de la lectura y la escritura -de ahí los continuos juegos intertextuales, que, en este caso, como en muchos otros, incorpora referencias o citas del *Quijote*⁷⁵⁸-, íntimamente asociados con el erotismo, y precisa de un narrador que los immortalice. Por

⁷⁵⁷Art. cit., pág. 129.

⁷⁵⁸Recordemos una vez más las palabras de Cervantes: «En resolución, él se enfitecía tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio leyendo de turbio, hasta que se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio». (I, 1, 35) Estas mismas palabras aparecen reproducidas, igualmente para aludir a la insania de un personaje quijotizado, en «Una menudencia quijotextual»,

último, resulta más que significativo el hecho de que el «orbilibro» que se encuentra redactando sea nada más y nada menos que *Larva*, el libro mayor que lo incluye y nosotros estamos leyendo.

No es extraño, así, que la obra concluya cuando lo hace el acto mismo de la escritura, fundiéndose la página en un color negro-noche pero también negro-tinta:

«termina el relato -prosigue Julio Ortega-, sugiriendo en sus imágenes que la tinta del mundo, con que se ha escrito esta desafortunada y brillante novela, ahora la borra, velando (o revelando) su propia escritura»⁷⁵⁹.

Esbozada la estructura general de *Larva*, centrémonos ahora en los fragmentos en los que las referencias al *Quijote* adquieren mayor relevancia dentro del planteamiento de la novela como peripecia metaficcional. No realizaremos, por tanto, el inventario de todas las ocasiones, numerosísimas, en las que se menciona a la novela o los personajes de Cervantes, aspecto este que no tendría mayor interés ya que el propio Ríos, como hizo también Goytisolo al final de *Reivindicación del conde don Julián*, nos ofrece una lista de todos los nombres aparecidos en la novela. Se trata, entonces, de elegir especialmente aquellas apariciones que tienen un sentido y que pueden relacionarse directamente con la noción del «escribir» que venimos viendo.

Analicemos, por ejemplo, el siguiente fragmento:

4. Fig...? Figa...?:

Bella, o yes!, Figure... En el fondo, a mí todo se me da una higa! [...] The Knight of the Sad Countenance! Indiscretos mujeroglíficos con ruines pun/No te metas en dibujos eróticos. Ni en servantesios mancos...

5. Manche à Manche!

Así, el esperantomimo quijanchoteándose con la cantata, en plena fase lunática del espejo...: V. NOTAS DE LA ALMOHADA 13, pág. 470.

6. Quichette de la Manchette...:

Sí, y no olvides que todas nuestras notas son marginales.

7. [...] La dulcedama de tus sueños? [...] a nadie le amarga una dulceina..., no?

8. Like a Quixote? (Inky shot in the dark!):

Estinta, con sus fuegos, la noche. (38)

En el fondo todo es figura. A hacer figuras... [...] Triste Figura... Genio y desfigura, hasta la sepulcraultura! Es todo figura. All is fig...(4):

Ante un gran espejo cóncavo, el Donquijote en camisa de fuerza y chancletas, a balanceos, que se miraba achaparrarse, irse empanzando en el azogue turbio: Ancha es la mancha.. Y aquí m' ensancho (5)

Y tirándole de la manga, Kitschotte!!! (6), se impacientaba aquella dama inmaculada: esbelta beldad de edad (sexy sexagenaria!), con una túnica (:abierta en los costados) y la melena blancas como la nieve.(7) Vamos rápido, dale ya. Like a quick shot!!! (8) (39)

Recordemos que había que leer el texto de derecha a izquierda, esto es, los números de la columna de la derecha nos remiten a las interpolaciones de la columna de la izquierda - que corresponden a otra versión de lo dicho por el narrador, que a su vez nos remiten a las Notas de la Almohada. Reproduzcamos ahora, entonces, la número 13, correspondiente a este fragmento:

Manche à Manche!

[Manga por manga? Y la casa sin barrer. Manga ancha? La Manche du Manchot... Que no era manco. Ni cojo. Mank? Hablemos llano castellano, a secas. Kastezano de Kasteza. Al fin todos los idiomas acabarán encontrando su idioma. Ancha es la lengüeta de Castilla...]

Mancha a mancha...

[Mal! Maliberische Spiele! Mancha original sólo una...]

Mancha a manchón. [Quijotizando sin parar el caballero con miedo y con tacha...]

Ancha es la mancha, y aquí m'ensancho...

[Despanzurrado quijanchoándose con la cantata...]

Manchándolo todo, el muy manchista... [Qué manchote!]

Igualito que cuando le ibas a dar tus «lesiones» particulares d' españolé a dona «Ana Lista»... [...] La sexagenaria doctora de cabeza nevada, Frau Doktor Fleck, capaz de mudarse en una ninfa delicuescente... Tu freudenta alienista, que cubrías de alias. [...]

Tu anal Isis, sin velos... Sesiones intensivas de castellano en su artístico apartamento de Golder's Green.

«Morir cuerdo y vivir loco...» Quería leer el Quijote en el idioma de Cervantes!

[Qu' hijote más seco y avellanado le salió a la Magna Mater...]

Mancha a manchita, acabaste descifrando los borrones de su original test para dos.

[Conteste, Monsieur...]

Una gran mancha en la sábana, al final, el mapa de tu única patria. (470-471)

Después de haber aceptado el reto de esta singular lectura en espiral, podemos encontrar algunos aspectos de este rocambolesco fragmento que pueden merecer nuestra atención. Empezando por la columna de la derecha, como exige -invirtiendo incluso la habitual dirección de la escritura occidental- el texto, observamos que el fragmento se inicia con una referencia, al estilo calderoniano, a las «figuras» y máscaras de ese Gran Teatro que es el Mundo pero también, aquí, la Novela. A partir de ahí, ya Julián Ríos no ha hecho más que dar la voz de salida a todas las asociaciones que pueden evocarse tomando como referencia el conocido apodo puesto por Sancho Panza a don Quijote. El adagio popular resultante, con neologismo incluido, pone el acento en la asociación entre cultura (oficial) y muerte que supone el punto de mira de la cruzada realizada por Julián Ríos en su defensa de una nueva literatura o «liberatura», como él mismo la llama (422). Veamos, en efecto, estas palabras que insisten en la misma idea:

Dejad que lea el viento (...) . Lee a rachas verberando airoso. Mejor y más rápido que tantos lectores profesianales. Tan llenos de viento, y con tal aire de insuficiencia, que no paran de ventosear. Y algunos hasta se ganan el pan con la pluma. A vuela pluma. Pedazos de brutos pedagogos. Analfabetos pedantes de la comedieta crítica. Pedigüeños jueces pedáneos de los tribunales literarios. Aire! Dejad que relea el viento. (419)

Volviendo a nuestro fragmento, observamos cómo se nos dirige hacia la columna de la izquierda, donde Cervantes se muestra ya omnipresente: en la paráfrasis de la conocida expresión de Sancho, en la traducción del apelativo de don Quijote y, principalmente, en esos «servantesios mancos» con los que, en nueva dilogía, se hace referencia, junto a la forma estrófica que nos sitúa en una órbita lírica, a la tan renombrada peculiaridad física de nuestro escritor. Llama la atención también en esta nota número 4 el concepto «mujeroglífico», no sólo porque insiste en el carácter de la novela como una suerte de enigma cuyos signos el lector debe descifrar, sino porque une esta idea a la del mundo femenino, tan importante en esta novela en la que el erotismo ocupa un papel esencial. Ya mencionamos anteriormente que Ríos cree en «la vida sexual de las palabras» y que *Larva* está concebida como «etimología» (220) o «verbacanal» (360) compuesta por «textículos» (441) que nos muestran cómo don Juan -el personaje con el que se relaciona Milalias- está «loco por las mujeres y las palabras» (305).

Nada debe sorprendernos esta asociación, pues ya vimos en la Dulcinea de don Quijote o en la Lénutchka del narrador de *Fragmentos de apocalipsis* que la figura femenina es indispensable en este proceso que aúna vida y escritura. Lo que sucede aquí es que al casi platonismo de los ejemplos anteriores se ha añadido un erotismo desaforado y sin tapujos en el que las metáforas sexuales se convierten en herramientas de primer orden para esta actitud ante la literatura -y esto lo vimos también, a su manera, en Goytisoló- dispuesta a romper violentamente con todas las convenciones.

En la nota 5, también de la columna de la izquierda, se hace proclama de humorismo e iconoclastia al aunar a Cervantes con Valle-Inclán: en efecto, sólo un «esperantomimo quijanchoteándose» -expresión que nos habla a un tiempo de lo grotesco y de lo burlón, representado una vez más a través de nuestra pareja de héroes- podría conducirnos a esta tercera y última parada del recorrido textual: la «Nota de la almohada» que incorpora lo que constituye el único, o el más visible, argumento del fragmento que analizamos. Como en la mayoría de ellas, esta Nota nos habla de uno de tantos *affaires* de este Milalias-don Juan. Se

trata ahora de una psicoanalista que, igual que hizo Freud, desea aprender nuestro idioma para leer la obra de la que no dejamos de hablar: el *Quijote*.

Lo interesante, sin embargo, de esta Nota es que, como vimos también en un ejemplo anterior, La Mancha ya no es sólo el lugar de origen de don Quijote: ahora es metáfora del pecado original y, en un giro humorístico final, es el resto que permanece en la sábana tras el encuentro amoroso.

Pero «manchar» es también dinamitar el idioma -el «Kasteyano de Kasteya»- hasta proclamar, en esta defensa de una escritura multilingüe, voluntariamente babélica, que «todos los idiomas acabarán encontrando su idioma».

Por último, merecen destacarse de esta Nota dos alusiones interesantes: la primera es la reproducción literal del último verso del epitafio escrito por Sansón Carrasco a don Quijote, en la que «morir cuerdo y vivir loco» alude al estado de alienación de nuestro personaje y a la profesión de su escatológica «anal Isis». La segunda -«qu' hijote más seco y avellanado», deudora, como sabemos, de las conocidas palabras del prólogo al *Quijote* de 1605, ha sido comentada por el propio Ríos como uno de los momentos en los que «el protagonista aspirará al título de hijo honorario de don Quijote» («El quijotismo mágico», 125).

Regresemos por fin a la columna de la derecha, donde, merced a una aliteración de carácter bilingüe, el nombre del más autoconsciente de nuestros personajes da lugar, como no puede ser menos, a ingeniosas asociaciones con el mundo de la escritura. Veamos el itinerario de estos juegos verbales. En esta columna se nos habla primero de algo que suena como un rápido disparo («like a quick shot»), tan rápido que nos lleva, por simple asimilación fonética, a don Quijote («like a Quixote» [como un Quijote]) y de ahí a la imagen de la tinta negra como la noche de la que parte y a la que, en definitiva se reduce, todo este festín de palabras: «inky shot in the dark» [disparo de tinta en la oscuridad]. La frase final -«estinta, con sus fuegos, la noche»- hace las veces de reflejo de la novela toda: *Larva* es, si recordamos el título completo, *Babel de una noche de San Juan*, noche mágica, de fuegos artificiales, de erotismo pero también de intertextualidad porque en torno a ella se teje uno de los mitos más universales de nuestra literatura. Don Juan, como se observa también en la novela homónima de Torrente Ballester, es erotismo, pero también es texto, es escritura sobre escritura, desde Tirso de Molina hasta cuantos, incluyendo a músicos como Mozart, han querido recrearlo.

La escritura de este fragmento se extingue, se acaba -está «estinta»- pero, en audaz calambur implícito, «es tinta»: es sólo escritura, palabras, texto, metaficción. También, plásticamente, noche, oscuridad, la del rito mágico erótico de la Fiesta de San Juan.

Todo un recorrido, agotador sin duda, que nos lleva a un color -el negro- que es origen, pero también fin, de todo. De una novela que se hace y deshace, lee, relea y *deslee* en cada uno de los niveles que estructuran esta peculiar concepción diegética. No es que estemos ante el segundo autor, el traductor y Cide Hamete, pero sí ante la misma utilización de recovecos y laberintos por los que desliza un texto que -ahora sí- apunta tan sólo a sí mismo. Para gusto o disgusto de sus lectores, que pueden disfrutar del desafío o quedarse, sencillamente, en el camino. Y no precisamente -claro está- el camino del que nos hablaba Stendhal y que apuntaba hacia el mundo interior reproducido por el espejo que el escritor lleva consigo: este camino nos conduce ahora hacia el más puro, recóndito y arcano interior de la novela. Ya no es, pues, un camino: es una suerte de esófago que exhibe esta novela, devorándose a a sí misma a medida que se contempla letra a letra, chorro a chorro de esa tinta implícita en el nombre de El Caballero de los Espejos, y de Las (Bellas) Letras.

No perdamos de vista, sin embargo, que hemos elegido a *Larva* como ejemplo representativo de «novela vivida». Comentemos ahora un fragmento en el que se observa esta peculiar relación del personaje / los personajes con su narrador.

4. A arriero lerdo, asno loco...:

So! Sos!, sosias. Y no olvides que el Asnotador recibe el tratamiento de Herr Narrator...

5. Shit on!

Sh! De plata son las pláticas, pero el silencio es oro. [...] (44)

((I-a! Iah! Quién es el rebuznador ése? Es el Asnotador que emburrona estas nocturnotas, pincha y corta! cut the cardk!, es el tahúr malhechor que baraja los ases, el as no frota al as...!, es el cerebro y Éminence grise que de momento prefiere permanecer en el Asnonimato, nuestro jumentor (4), es el emburrachado orffebrio d' estilo Plateresco que busca l'asnamorfosis final y el animal de fondo bajo la forma pura como buen platero de oro, The Golden Ass!, que nunca platica en plata, Chitón! (5), es el, Iah! Iah!, es el Ecomentador de este batiburrillo carnovelesco d' una noche de verasno.))

[...]

Sin pies ni... Falta una, seguro. Buena pieza! La más importante. Impenetrable, sin ella. O quizá se pueda deducir. Bueno, paciencia y ... Reconponerlo. Parte por parte. Y la mejor parte por el todo. Todo revuelto. Desbaratar otra vez, sí. Por lo menos cien. Este ciempiezas. Paciencia y ...más paciencia. Sanseacabóse!, en piezas

Si empezamos, una vez más, por la columna de la derecha, observamos que el fragmento se inicia con una interrogación no demasiado diferente a las que se hacían Lozana en la obra de Francisco Delicado o Sancho Panza en el *Quijote* acerca de ese alguien que toma nota de sus hazañas. En este caso -y recordemos que tampoco nuestro Sancho tenía demasiados reparos a la hora de criticar a Cide Hamete- el narrador aparece degradado mediante una serie de creaciones verbales que desmitifican el acto de la escritura asociándola al mundo asnal (y no en vano, tanto Cervantes como Sterne tuvieron algo que ver con cuadrúpedos de esa raza en sus respectivas antinovelas): el narrador es ahora el «asnotador» y «jumentor» que, desde el «asnonimato» (curiosa manera, por cierto, de parodiar cierto tipo de silencioso narrador omnisciente que reproduce sin juzgar), «emburrona» (esto es, escribe sin orden manchas informes difíciles de descifrar) ese «batiburrillo carnovesco», término este que aúna el bajtiniano carnaval y el sempiterno erotismo a esta novela a la que en otro momento se define como «verbaile de disfrases» y «carnavals de las palabras» (454).

La nota 5 de esta misma columna nos conduce a la recreación escatológica -«shit on»- de la popular expresión para invocar el silencio -«Chitón»- que tiene lugar en la de la columna de la izquierda, insistiéndose así en esa escritura pletórica de «manchas» (con todas las asociaciones del término ya vistas), de bastardeo, de contaminación recíproca de todos los idiomas, tonos y discursos posibles. Esto se observa claramente, de nuevo en la columna de la derecha, con la mención del juanramoniano Platero en este contexto de desmitificación absoluta.

No podía finalizar el fragmento sin una nueva alusión al *Quijote*, esta vez a las conocidas palabras pronunciadas en la Cueva de Montesinos -de «montesignos» la llama Ríos en otro lugar⁷⁶⁰- y que en esta ocasión invitan sin duda al lector a mantener una actitud cómplice que le permita manejarse en este texto que, de forma rotundamente autoconsciente, se define como «impenetrable» y «sin pies ni...». En efecto, como vemos, al final, mediante un nuevo ejercicio de calambur -«pieza», «ciempiezas», «en piezas» (=empiezas), se está subrayando la estructura circular de este texto que lleva al lector en una y otra dirección, incesantemente, de las páginas de la derecha a las de la izquierda y de éstas a las finales

⁷⁶⁰«Antonio Saura, pintor del *Quijote*», en *Álbum de Babel*, págs. 208-209. La cita corresponde a la página 209.

Notas de la Almohada, y así sucesivamente hasta que los signos se diluyen en esa ya señalada mancha (y de nuevo la palabra) de tinta⁷⁶¹.

Lo relevante aquí, en todo caso, es que los personajes se muestran conscientes de que hay alguien escribiendo sus peripecias, o mejor, transcribiéndolas a su dictado. Así las cosas, Her Narrator aparece en muchos casos como un mero copista (y esto nos suena) que a veces tropieza con cierta dificultad a la hora de interpretar lo que lee. Veamos estas palabras con las que se inicia *Larva* y que revelan claramente su estructura polifónica:

Babelle, Milalias y ... Her Narrator. Qui?, inquirió ella. Una especie de ventrilocuelo que malimita nuestras voces, explicó. El ecomentador que nos dobla y trata de poner en claroscuro todo lo que escribimos a la diablo. Loco por partida doble, Narr y Tor, por eso le puse en germanía Herr Narrator. Ah bon. Ya lo conocerás. En sus delirios se toma por el autor de nuestro folletón...: Au! Tor!, que salga el doble doblado... [Entre tanto, aquí me tienen, loco citato, entre corchetes preso, haciéndome el Herr Narrator.] (12)

Como vemos, lo relevante aquí son las palabras de Milalias, que explica a Babelle la existencia de su narrador, a quien, mediante un nuevo juego de palabras, esta vez con el idioma alemán, se alude como loco. Al final del fragmento -en clara parodia de la expresión latina *loc. cit.* propia de los escritos académicos-, observamos que el narrador, lejos de controlar la escritura, se ve obligado a expresarse mediante interpolaciones, entre corchetes, como muestra evidente de que son los personajes los que, de forma rotundamente autónoma, conducen el relato de sus existencias «escrividas», y no por casualidad, más adelante, el propio Milalias se autodefine como «vampirandello» (18).

Por esta razón en medio de esta orgía de cuerpos y palabras que es la novela (recordamos que el argumento es una delirante fiesta de San Juan a la que asisten los personajes), Milalias siempre está más o menos cerca de un libro, o de un manuscrito. Observemos ahora la estructura mencionada: en la columna de la derecha; las palabras de Milalias; en la de la izquierda, entre corchetes, las interpolaciones y comentarios del narrador:

⁷⁶¹Por cierto, no es esta la única ocasión en que Ríos se sirve de esta estructura, pues la emplea también en otro libro, igualmente metafictivo pero en muchos aspectos más sencillo, titulado *Sombreros para Alicia* (en colaboración con Eduardo Arroyo), Barcelona, Muchnik, 1993. En esta obra, en efecto, Ríos *propone* a la protagonista de Lewis Carroll tantos sombreros como experiencias y se cierra con un último capítulo que las recoge a todas y que finaliza con la frase que les dio inicio, con lo que el *diálogo* con su heroína adquiere un carácter circular.

7. Mamutreto! Élephantastique!

Notre bouquin émissaire... [El archivo expiatorio, *The Black Book*. El libro de cambios. *The Wandering and the Book*: Deambularvagabundeaban por Londres leyendo de corrido el libro de sus vidas más o menos imaginarias. O merodeaban ciegamente, al azar de su parodisea, en busca de aventuras. Su grafonomadismo mano a mano les hacía errar erre que erre. Eme que eme. Vivir lo escrito y escribir lo revivido era uno de los trabajos parafrasisifosos de insesantolondrado novelón de bellaquerías. Escrivivir, lo llamaban, sin caer en la cuenta de que se desvivían en el empeño.] Nuestro libraco. (30)

Aquel arremolinamiento, de arrebatados y alumbrados. Y acucillado en el centro del corro de brujas arrebujadas en sus mantones negros, el Gran Cabrón, negro como el carbón, que sostenía sobre su ingle hirsuta un mamotreto (7) negro. (Boquiabiertas, y muy brillantes sus pupilas eléctricas, seguían pendientes de sus labios bisbisantes: leía aquel recio volumen antiguo?) (31)

Tres ideas, junto a las que estamos viendo continuamente, encontramos en la interpolación del narrador: de una parte, el condensar no sólo la actitud de los personajes y del propio autor empírico ante la novela sino, además, su título mismo, dentro del neologismo «deambularvagabundear»; de otra, el planteamiento global de una novela -mejor, una antinovela- autodefinida como «parodisea» (concepto que indica muy a las claras que no nos encontramos ante la tradicional concepción de *dramatis personae* que se enfrentan a ciertas dificultades hasta llegar a un desenlace concreto y triunfante y que, a la vez, puede interpretarse como un implícito homenaje a Joyce, a cuyo *Ulises* podría aplicarse esta misma noción) y, por último, la calificación de los «trabajos» (y recordemos que esta expresión se encuentra en el título del *Persiles*, de cuyos héroes pueden ser, en cierto modo, deudores nuestra pareja de protagonistas) que realizan Babelle y Milalias como «parafrasisifosos»: porque, en efecto, en esta novela (y en la mayoría: sólo que aquí se confiesa *desde dentro*), la escritura es paráfrasis, reproducción con rodeos, de la vida, que nunca puede fijarse,

apresarse de modo definitivo. Precisamente por eso semejante empresa es como la de Sísifo, interminable, eterna, repetitiva, cíclica y, a veces, pesadillesca. Por esta razón se alude repetidamente a la «narragonia de Herr Narrator» (174), porque «la hoja en blanco es la novia del buen escrivividor y la mortaja del sufrido escritorturador» (170).

Milalias aparece continuamente en el acto de la escritura: «Chico calladito, siempre escribe que escribe, pish!, solitario a una mesa. Garabatea novelas? Romans d' amour» (347), novelas que el agonista Herr Narrator intenta, a veces, en vano, descrifrar. Veamos este ejemplo, que incorpora una nueva referencia cervantina:

Dentro, entre alcanfores, los tafetanes y gasas y azahares de su ajuar... Y sobre el tocador, otrosí, un albalá lacrado para su albacea (5)

[...]

Al harén, gandul! Al harén, Harún (7), al harén...

Ahaha ajá, aún un amojamado (8) más, entre rejas: aquel trujimán en chilaba que taragotea (9) y garrapatea resmas y resmas con sus garrapatos cúficos: En una aldea de la Mancha... (10)

Tate! Tate!, tagarote. Mate! Mate!, mequetrefe...

De Cide en Cid! He aquí el adalid de esta razzia: el matachín enmascarado en jubete, con adarga y chafarote, alardeando de sus hazañas y añagazas...

Lilaila! Lelilí! -alaridos desgarradores de las zaragateras. (213)

Aparte de los comentarios del narrador y de Babelle, merece destacarse de este fragmento la presencia del mundo musulmán, no sólo mediante la presencia de términos de origen árabe, que nos recuerda a la escena de *Reivindicación del conde don Julián* en la que se prohibía, recordando al doctor Recio del episodio de los duques, un banquete de palabras *contaminadas*, sino también en la alusión a «Cide» y «Cid» que, como sabemos, significan «señor» pero que aquí aparecen para evocar sendos textos literarios españoles: no sólo el sempiterno *Quijote* sino el célebre poema épico nacional.

Esta *reivindicación* -que es, a un tiempo, homenaje a Cervantes pero también a arabistas, o *arabófilos*, como Goytisoló- vuelve a producirse en la Nota de la almohada número 35:

La bautizaste así, «Zoraida», en homenaje a tu más turbadora heroína de la infancia. Tú eras el guerrillero del antifaz y tu mora amorosa venía a salvarte de la infame morisma en los trances más peliagudos.. En los brazos de la fiel infiel olvidabas a la amada clorótica y desvaída allá en la casta Castilla... (402)

No en vano, este recuerdo de la protagonista de una de las historias intercaladas del *Quijote* está incluido en una sección de *Larva* titulada precisamente «Algarabía» y de la que el propio Ríos habla en estos términos:

la lección práctica que saqué de «Algarabía» es que el escritor debe intentar ampliar los límites de su lenguaje. Para el protagonista de *Larva* se trataba de la intentona de que el llano castellano fuese cada vez más ancho. Y aquíjotado. También a él le hubiese gustado pretender que su novela, o al menos «Algarabía», estuviese traducida del árabe.⁷⁶²

En «Algarabía de una noche de San Juan», fragmento de una entrevista presentado en el *Coloquio Hispano-Islámico de Ronda* que ya mencionamos cuando nos ocupamos de Goytisolo, Ríos vuelve a referirse a este pasaje de *Larva*, cuyo objetivo era «mostrar el espejo, las mutuas reflexiones, los guiños que pueden hacerse Oriente y Occidente» (79). Respecto a la aparición de Zoraida, nos dice:

los «amores moros» del protagonista en Londres, y sobre todo su encuentro con una generosa muchacha marroquí, que él apodará «Zoraida» en doble alusión al personaje de un tebeo de infancia, «El guerrero del antifaz», y a la historia del cautivo y de la bella Zoraida en el *Quijote*, van a desencadenar en una serie de recuerdos de lecturas infantiles, de *Las Mil y Una Noches*, sobre todo, van a tender una red de asociaciones en las que se entretajan citas literarias y descripciones eróticas, fantasías y experiencias. (pág. 80)

A estas alturas, no es difícil advertir que *Larva* se nutre de todas las características que hemos visto en las novelas que hemos analizado partiendo del *Quijote*. Si Cervantes inauguraba la lectura hecha escritura y, a partir de él, los autores analizados la han convertido en re-escritura, todo esto se observa, si consideramos el ejemplo anterior, *dentro y fuera* de la novela que ahora nos ocupa. En efecto, la aparición de Zoraida es resultado del recuerdo de una lectura infantil realizada por el autor empírico, pero que en el texto se nos ofrece, a su vez, como experiencia llevada a cabo por Milalias, un personaje literario que, al asimilar el conocimiento de una muchacha oriental a un personaje literario, prolonga una vez más las magias parciales de las que tanto hemos hablado. Por otra parte, si volvemos a la estructura general de *Larva*, tenemos que el fragmento que acabamos de mencionar procede de las «Notas de la almohada», *versión* de Babelle de un texto escrito por Milalias pero a su vez comentado -«ecomentado»- por el narrador. Así las cosas, Babelle es lectora, amante y reescribora de Milalias (combinación que, después de haber leído *Fragments de apocalipsis*, ya no nos resulta imposible). Por su parte, Milalias es lector de su texto, del de Babelle (que, además, traduce) y del de su propio narrador. Y, en fin, el atribulado Herr Narrator, Narr Tor, asnotador, jumentador y otros apelativos que hemos visto, es lector de su personaje -Milalias-, de la versión que del texto de éste hace otro personaje supuestamente también suyo -

⁷⁶²Entrevista con Julio Cabrera, citada, pág. 233.

Babelle- y de la traducción que de esa versión hace el mismo Milalias, con lo que nos encontramos ante una estructura imposible, no ya circular, sino espiral e infinita.

Con estas palabras define Julio Ortega su labor, tan ardua como la del segundo autor del *Quijote*: «Herr Narrator va adquiriendo, en el espejo de la lectura, una independencia mayor; sus comentarios entre corchetes se imponen como un diálogo tan desenfadado como el de los otros hablantes. [...] Herr Narrator es, pues, quien escribe su propia lectura»⁷⁶³. No en vano, ya el propio Milalias había sentenciado: «Infinito? / Sólo cuando se abre el libro. En el fin de la escritura, empieza el infinito de la lectura» (116).

Las referencias a Borges, naturalmente, no escasean en una novela que parte de estas premisas y, en efecto, he aquí una clara referencia a *El jardín de los senderos que se bifurcan* -parafraseado anteriormente como «jardín de senderos que se bifurcancelan» (396): «Hay que escribir la lectura... Pícaro relector! Mr. Tsui- Pen añorando pasatiempos de infancia y al bricoleteur que arme su laberinto?» (549).

Y volvemos una vez más a la idea del laberinto, tan borgesiana, empleada implícitamente en el *Quijote* y llevada al extremo en *Fragmentos de apocalipsis*. Por otra parte, nos interesa mucho la idea del bricolage que incluye esta última cita, porque el propio Ríos la emplea para explicar sus ideas sobre la novela:

Esta operación de *bricolage* [«desarmar una máquina o motor estropeado para utilizar sus piezas servibles en otro aparato»] define bien los procesos de fabricación de cualquier producto cultural. En relación con la novela moderna, es sabido que desde su fundación, es decir, desde *Don Quijote*, que finge ser una traducción, ya no hay obras originales en el sentido estricto del término: todo es traducción, reescritura, palimpsesto. Cervantes autor de Borges, en un nuevo escrutinio de la biblioteca de Babel. Pierre Menard nuevo avatar de don Quijote. [...] Y así el libro de los libros cervantino funda la novela moderna con una refundición, regenerando el género, en suma. La novela es un género ambiguo hecho de otros géneros, de piezas de otras piezas⁷⁶⁴.

Semejante actitud justifica, por tanto, que en la novela encontremos una «biblioteca circular» (447) y un fragmento que habla por sí solo:

3. Orbe ebro. Exorbitante. Libro orbo del padre?: Orbita a orbità. Le Monde existe

⁷⁶³Art. cit., pág. 136.

⁷⁶⁴Julián Ríos, «Una de canibal y otra de Ariel: la novela como canibalización y carnavalización cultural». Texto leído en el seminario «Ariel versus Calibán: El dilema de la cultura iberoamericana», Universidad Menéndez y Pelayo, agosto de 1984, en *Palabras para larva*, págs. 237-238.

pour aboutir à un livre..., malarmeó en una ocasión Milalias dejando cansado el diario francés que le había traído Babelle, para enfrascarse en un libro. Le Livre...? (324)

Cuenta, cuenta. De la cuna a la cuneta. Apunta todo en tu partida doble. [...] Tu librorbe (3). No decías que ibas a encontrar el universo en un solo libro? L'universo si squaderna!, y le desencuadernó contra la testa el último mamotreto. Anda y que te encuadernen en rústica... (325)

Ya hablamos suficientemente de esto al ocuparnos de don Quijote y sus aspiraciones librescas. Desdendiente directo del caballero, Milalias se repite a sí mismo: «ganarás el texto con el sudor de tu testa» (242) en su deambular consciente por «todas las flores del habla: un mundo de palabras» (274).

O, asimilándose a ese otro gran paradigma de intertextualidad que es don Juan, es capaz de aceptar su condenación eterna con el solo propósito de saberse escrito:

1 [...] Los alados rocinantes vuelan altos...
2. Tantas manchas...
Bajo el efecto de los estimulantes creía que estaba escribiendo. Alfabeto de borrones, Alphabête noire!, una escriitura maravillosa en constante metamorfosis. Esa colección de manchas de tinta se convirtió en el libro. Al principio fue el punto. El punto estalló en puntos. Los puntos se agruparon y fueron formando distintas figuras. Inkun a / e bula... (292)

Don Juan, como si escribiera en el aire: - Libertino agotado rasgueda vanamente así. Lentos clavileños tiran de la noche...(1) Manchas y más borrones, sin cuento (2). Y de pronto, al toque de media noche, una idea diabólica ... [...] -Mi alma o mi almanaque? Alma muerta, sin cuerpo ... Escribir es revivir. [...] Luzbel aleteaba rápido volcán abajo. En un ojo de fuego. Espectáculo inolvidable. [...] Pacté con él ... [...] Mi alma por un montón de palabras... (293)

Una vez más, encontramos las ideas que se nos han venido repitiendo a lo largo de todos los fragmentos que hemos visto: la alusión a la propia obra en curso, el reflejo de los actos de lectura y escritura y el deseo de ser objeto de una pluma, de convertirse en personaje literario. Una vez más, la Mancha es ahora lo que puebla la página en blanco dentro de un

vértigo creativo en el que se es capaz de renunciar a todo -incluida el alma- con tal de formar parte del acervo escrito.

Larva, definida como «El Ficcionario de la Lengua» y como «La Novela de las Palabras» (495) supone, en efecto, el triunfo apabullante -en los dos sentidos, negativo y positivo-, de la escritura hecha lectura y viceversa. No sólo Julián Ríos lee, entre muchísimos otros, a Cervantes, a Borges o a los recreadores del mito de don Juan, sino que convierte esta lectura en una nueva escritura. Por su parte, el lector de *Larva* está obligado a leer y releer constantemente este texto que se le ofrece como escritura circular remitiendo continuamente a sí misma, recordando hasta la machaconería su consciente ficcionalidad. Y, ya en un tercer nivel, los personajes y los narradores se escriben y se leen unos a otros hasta el punto de hacer imposible diferenciar ambas actividades.

Evidentemente, semejante empresa exige un tipo de lector (ya lo hacían también, cada una a su manera, las novelas estudiadas anteriormente) hacia el que se dirige Julián Ríos en estos términos que invitan al disfrute en libertad del juego de descifrar un texto:

Leed?:

Leed! Quien bien te escribe, te hará sufrir... Leed!, letrón a letrón. Leed!, letra a letra. Leed!, letrina a letrina. Leed!, leitor.

[CARO LECTOR:

Los grandes autores se permiten llamarle de todo al lector: «curioso», «desocupado», «hipócrita»... A Milalías le habría gustado empezar su novela con un prologuillo o una especie de carta muy corta encabezada así, Caro Lector:

-Caro de amado? -preguntó Babelle.

-Caro, de caro, carajo! Tú no sabes cuánto cuesta tener un lector.

PÍCARO LECTOR:

Me gustaría que salieras, al fin de este laberinto de excreta en alas de tu propia imaginación.] (152)

Una advertencia o consejo (¿o tal vez súplica?) que debemos tener muy en cuenta para acometer y disfrutar ese reto como experiencia lectora que supone *Larva*. Si, en efecto, hemos conseguido salir del «laberinto» con más ánimo de participar en esta olimpiada de la *escrilectura*, tenemos aún otro interesante «quijotexto»:

«YOGA-UNIÓN»: «REESCRIVIVIR» EN SIERRA MORENA

Cuando nos ocupamos del *Quijote* en la primera parte de este trabajo, acudimos en más de una ocasión al episodio de la penitencia del caballero en Sierra Morena. Allí vimos cómo la *imitatio* alcanzaba su más hilarante nivel porque en ese escenario literaturizado era donde, más que nunca, la conducta de don Quijote se regía partiendo de unos criterios artísticos. Más adelante, en el apartado dedicado a Goytisolo, vimos cómo gran parte de la dimensión metanovelesca de *Juan sin Tierra* se apoyaba en una original reescritura de ciertos pasajes de inspiración pastoril -incluido, naturalmente, el que ahora nos ocupa-. Pues ahora, una vez más, nos encontramos con que un escritor contemporáneo (enormemente afín, por otra parte, a Goytisolo) revisita este episodio.

Si ya hemos visto en *Larva* cómo Milalías tomaba como modelo, junto a don Juan, a don Quijote, no debe extrañarnos que Ríos escriba para este mismo personaje un texto que es homenaje al que sin duda constituye, como hemos dicho, uno de los momentos cruciales de la novela de Cervantes en su dimensión metafictiva.

El texto que ahora nos ocupa: «Yoga. Unión» se publicó por primera vez en *La Cervantiada*, tantas veces citada, y poco después pasó a formar parte de *Álbum de Babel*, volumen que recoge diferentes escritos sobre arte y literatura y algún que otro texto de carácter más creativo. Como primera novedad, debemos destacar que el texto de Ríos no se alimenta sólo de las palabras de Cervantes, sino que completa la caracterización de don Quijote recordándolo a través de las célebres ilustraciones de Gustave Doré. Esta interacción de texto e imagen -que nos devuelve a un Quijote leído y visto, de letra y rostro- constituye uno de los rasgos característicos del autor, famoso por su defensa de la «novela pintada»⁷⁶⁵, y determina, en este caso, la organización global del texto hasta el punto de decidir la propia composición de sus páginas.

Tomando, en efecto, como punto de partida la imagen de don Quijote en la ridícula posición invertida que nos muestra el conocido grabado de Doré⁷⁶⁶ -«patas arriba en las peñas de Sierra Morena», como recuerda el propio Ríos-, el texto se construye «como un capítulo doble, con dos cabezas y dos títulos, aunque así a primera vista pueda parecer un

⁷⁶⁵Aparte de *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), podemos destacar, en este sentido, sus textos *Sombreros para Alicia* (1993) (en colaboración con Eduardo Arroyo) y *Ulises ilustrado* (1994).

⁷⁶⁶A pesar de que Miguel Romera Navarro (*Interpretación pictórica del «Quijote» por Doré*, Madrid, CSIC, 1946) señala la «dignidad, cortesía y nobleza» en los rasgos de un don Quijote que «rara vez [se muestra] grotesco o ridículo» (26) y afirma que «el célebre ilustrador no refleja la comicidad de la obra» (41), es indudable que la imagen de la que parte Ríos posee el carácter humorístico que exige el planteamiento paródico de todo el episodio de Sierra Morena.

rompecabezas sin pies ni cabeza»⁷⁶⁷.

Semejante punto de partida (y ya nada nos sorprende después de haber leído *Larva*) hace que el texto posea una forma bidireccional que posibilita una doble lectura: una habitual, en la que las líneas se suceden de arriba hacia abajo, y otra invertida, trasunto gráfico de la posición de don Quijote, en la que hay que volver la página del revés para leer en sentido contrario, de abajo hacia arriba.

Veamos ahora qué debe a la obra cervantina esta novedosa distribución del material literario que no hace sino insistir en la consideración del texto como realidad a un tiempo verbal y visual. Dejemos que el propio Ríos nos lo explique:

La primera parte [se refiere a la que leemos en la posición habitual], «Yoga», se basa en lo que oye la protagonista, Babelle, mirando y escuchando a su amigo Milalias colocado en una difícil postura de yoga ..., con la cabeza en tierra y los pies en alto. La segunda parte, «Unión», se basa en lo que realmente ha dicho el protagonista, distinto a lo que ha oído o ha creído oír su compañera. Entre el decir y el oír, entre lectura y escritura, se deslizan incontables deslices. Y este capítulo ... trata de forzar al lector a ponerse en el lugar del protagonista, pues, en efecto, hasta que no invierta la posición del «quijotexto» no comprenderá lo que éste dice. (192)

De esta cita extraemos varias ideas importantes. La primera se refiere a una construcción del texto que prolonga el perspectivismo cervantino sintetizado en el admirable concepto de «baciuelmo». En efecto, mediante esta construcción dual, el texto abre una brecha entre las cosas -lo que dice y hace Milalias- y su percepción -lo que interpreta Babelle- y actualiza la consabida antinomia entre el «ser» y el «parecer», cuyo carácter irresoluble queda demostrado en la coexistencia de ambas posibilidades en la misma página. Si establecemos equivalencias entre este texto y el cervantino, tenemos, pues, una primera lectura -la habitual, la del «ser»- que equivaldría a la bacía *real* del barbero, y una segunda -la invertida, la del «parecer»- que haría las veces del *deseado* yelmo de Mambrino. La solidaridad entre una y otra hace de este texto una alegoría inmejorable del concepto «baciuelmo» y relativiza la supuesta inamovilidad de las cosas proclamando la «realidad del deseo»⁷⁶⁸ a la hora de su interpretación.

En esta misma cita de Ríos vemos que también el personaje -Milalias- comparte la

⁷⁶⁷Citamos por la edición de *Álbum de Babel*, pág. 192.

⁷⁶⁸Tomamos esta expresión de otro texto del propio Ríos titulado «Rabelais/Babelais», incluido también en *Álbum de Babel* y en el que, por cierto, nos habla también de «prefiguraciones quijanchocantes con batir de quijadas y disgresiones desternellantes avant la lettre», pág. 33.

tantas veces mencionada posición invertida de don Quijote. Lo interesante es que lo hace recuperando el planteamiento religioso de la penitencia que poseen los textos de Montalvo y Cervantes, adaptándolo a la época actual. De este modo, a las cabriolas de don Quijote corresponde un ejercicio de yoga y al «millón de avemarías» (I, 26: 270), deudor, a su vez, de las plegarias de Beltenebros, un extraño rezo cuya sonoridad nos transporta a una triple zona de significación: «SAMADHI, SAMADHI... el término hindú para iluminación», «A MAD IS A MAD», que revive el motivo de la locura, y también «AMADIS, AMADIS», recordándonos el hipotexto en que se basa la penitencia de don Quijote y la suya propia (192).

No debe extrañarnos, así, que se nos presente al personaje como «anticristo de imitación» (197), lo que nos conduce al concepto de *imitatio* que en su momento vimos en el *Quijote*. Tengamos en cuenta que, como hemos apuntado más arriba, se trata de una imitación de una imitación, lo que multiplica la dimensión intertextual del fragmento. En este caso, se ha sustituido el paisaje natural por un «sótano con goteras» (196), pero se sigue enviando un mensaje que refleja a la vez sendas cartas redactadas por Oriana y don Quijote a sus respectivos -y tan distintos- destinatarios:

Misiva con evasiva: Es en esta villa de los misterios donde tu Míster místico se esconde y ha venido a parar acá sin saber cómo o porqué. Faltaba en nuestra novela una vela a Dios. ¿Podrías traerme tu marsupio de dormir? Mi colchón es el suelo, mi descanso el orar. Qué raro. Cuanto más cogito menos sé de qué piedad cojea. Medito y medito para dar en el centro de la diana. Aén. OM Namah Sivaia. Sí, vaya... ¡Sobraba la firma! (202-203)

La identificación con don Quijote se extrapola igualmente al papel del lector que debe adoptar la misma posición del caballero si desea acercarse al verdadero sentido del texto. El hecho de tener que tomarse la molestia de volver la página del revés e iniciar la lectura en dirección contraria, lo hace, además, tomar una actitud más activa en la recepción de lo escrito. Recordemos que Cervantes, principalmente en la ya comentada invocación de Cide Hamete Benengeli al lector una vez finalizado el inverosímil relato de la cueva de Montesinos, inaugura este tipo de receptor que *interviene* en la obra y *completa* su significado y al que tanto Julián Ríos como Juan Goytisolo no dejan de invocar.

Por último, vale la pena dedicar unas palabras a la arbitrariedad de las penitencias de don Quijote y Milalías con respecto a la de Amadís. Del mismo modo que don Quijote se recluye por el simple deseo de hacerlo y asegura que «el toque está en desatinar sin ocasión»

(I, 25: 256), Milalias desaparece también sin razón alguna y se tortura con las complicadas posturas del yoga sin una motivación aparente. Al comentar este aspecto del texto, Julián Ríos se refiere al Caballero como «el tocado precursor de los héroes del absurdo» (193), lo que serviría para enriquecer aún más la dimensión del personaje, convirtiéndolo en el primer gran antecedente del desorientado héroe novelesco moderno.

Reproduzcamos ahora un fragmento que puede servir para ilustrar todo lo dicho. En el nivel vertical -el que corresponde al punto de vista de Babelle- leemos:

A MAD IS A MAD IS A MAD IS..., como un díscolo rayado y quién sabe cuánto llevará así tentetieso cabezabajo medio en pelotas con esa camisa de gasa que mejor fuera de fuerza, un loco es un loco ... pero vaya perogrullada, ahí con sus flacas patas de flamenco en alto, enseñando sus desvergüenzas ... seguro que estos días ha estado a pan y agua, en este zaguán con goteras [...] aún más chupado ahora: un aire entre don Quijote y Saint Peter O'Toole [...] (196)

y en el invertido -el de la perspectiva de Milalias- encontramos estas palabras que nada tienen en común con las anteriores: «oh, sí, sin lugar a Budas, brama aúlla maúlla, maya, ¡uy! todo es ilusión ... pero vamos, no te quedes ahí patidifusa, sin atreverte a entrar ... sí soy yo tú, tú yo, ¡aham!, yo entras en mí tú entro en ti, entramos en tramos distintos de la misma trama ... ». (196)

Este en apariencia caótico texto *cuenta* sencillamente que Milalias, de forma arbitraria e inesperada, se recluye en el mencionado sótano a hacer la susodicha *penitencia* -adaptada a una «religión» más en boga en nuestra época: el yoga- y, tras haberle enviado la también mencionada misiva, es sorprendido por Babelle en posición invertida. Esto explica que haya dos perspectivas desde las que contemplar lo escrito e implica una identificación entre el lector y Milalias semejante a la que manifiesta éste con su modelo don Quijote. En todo caso, seguimos estando ante un experimento similar a los vistos en *Larva* y que requiere un viaje por nuestra tradición literaria, que en esta ocasión parte de Montalvo, y también por la propia página: no sólo nos encontramos, en efecto, ante un doble texto sino también con las típicas notas en las que Ríos reclama nuevamente la atención del receptor para hacerle llegar comentarios marginales.

Lo mismo ocurre con el texto que sucede a «Yoga. Unión» y que, ya desde su título, hace alusión a un término con el que Ríos no cesó de jugar el *Larva*: nos referimos a «El caballero de la mancha», publicado igualmente en *Álbum de Babelle*.

Una vez abandonada su incómoda posición de Yoga, Milalias precisa de un masaje,

que le da Babelle empleando, como es de esperar, un elemento cervantino:

Babelle masajeando enérgicamente al derrengado Milalias, ¡aj!, que ajeaba desnudo bocabajo sobre la cama revuelta. Ajado y exagerando gemidos, el ajeador. [...]
 Dedos untados de aquel salsaajo (3), deslizándose ágiles por la dudosa columna. No tan... ¡Agh!
 ¡Carajo!
 [...]
 ¡Aj! Suave, suave por el lomo, que me desencuadernas... .
 [...]
 ¡Y este grano de belleza!..., soltó ella, pulsando el lunar turquí, con dos pelos, que Milalias tenía en mitad del espinazo. (5)
 [...]
 ((Grain de beauté, lo llama ella. Mejor grain de folie. Ah, ¿vena de loco o avena loca? Si el gran granuja no muere... Si miente cada vez más grande. Ancha es la Manchurria...(7)...))
 La Mancha original... [...] Mancha que limpia, fija y da esplendor. ¡Aj! Qu` hijote con quejidos les había salido a los autores de mis días.
 [...]
 Así que yo también, ¿no?, puedo aspirar al título de caballero de la mancha.

(3) ¿Bálsamo de Fierabrás?

Di fiera, meramente. Medicina de feria, qué remedio (...) . Aleación aliácea para el signore Alia. Estrega, estrega! (Masaje al ajo ... / ¿Al ajo? Ojalá...)
 [...]

(5) ¡Más abajo!:

Más arriba o más abajo, pardo o turquí, importa poco; basta que haya lunar, y esté donde estuviese, pues todo es una misma carne de novela.

[...]

(7) ¿Mancha mongólica?:

Fou Mandchou! Ta, ta, ta, tatar! (205-6)

No insistiremos una vez más en los ya vistos juegos a partir de la palabra «mancha», que en esta ocasión se emplea para aludir a un supuesto lunar que, similar al que en teoría tiene don Quijote⁷⁶⁹, tiene Milalias en la espalda. Limitémonos, entonces a contemplar una vez más la voluntaria intención, por parte de un personaje literario como Milalias, de asemejarse a otro, don Quijote, en esta concepción autorreferencial de la literatura en la que ésta sólo desea parecerse, remitir, a sí misma⁷⁷⁰. El lunar mencionado permite, pues, a

⁷⁶⁹Al hablar de este fragmento, el propio Ríos alude a un comentario del mismísimo Diego Clemencín sobre el supuesto lunar del *Quijote* y explica cómo lo ha aplicado en esta recreación; *Álbum de Babel*, págs. 194-195.

⁷⁷⁰En una elogiosísima reseña a este libro, Rafael Humberto Moreno-Durán se refiere a «la capacidad del autor, tanto la erudita como la crítica, a la hora de trazar parentescos literarios: no sólo linajes sino que, además, edita sus progenies», «Julián Ríos: Voces y figuras en el álbum de Babel», *Quimera*, nº 153 (abril 1995), págs. 64-67. La cita corresponde a la página 66.

Milalias, soñar con la posibilidad de «aspirar al título de caballero de la mancha», por eso es capaz de exclamar: «Qu` hijote ... les había salido a los autores de mis días», lo que equivale a decir: «Quijote ... les había salido a los autores de sus días», o de sus páginas. Recordemos que en la ya citada novela de Raymond Queneau *El rapto de Ícaro*, éste, hecho también modelo de autoconsciencia, confesaba tener «quince páginas de edad» (18). Lo mismo puede decirse de nuestro Milalias porque a estas alturas no es difícil advertir que la palabra «autores» no se está refiriendo a «padre y madre», en la concepción familiar (humana) de los términos, sino exactamente a eso: a autores, a escritores a quienes «les ha salido» un nuevo *Quijote*, un hijo que no es «carne de su carne», sino «carne de novela». Milalias ya sabe que *él* es un libro: por eso teme que Babelle, al masajear su lomo con un bálsamo que no puede ser otro que el de Fierabrás, lo desencuaderne, destrozando o maltratando su naturaleza *físicamente* libresca. Si antes Ríos había hablado de describir a don Quijote con la célebre ilustración de Archimboldo, la misma apariencia puede aplicársele a su propio personaje, convertido ya en el más consciente y orgulloso descendiente e imitador del más literaturizado de nuestros seres de ficción.

Precisamente por esto hemos hablado en el caso de Ríos de *novela vivida*, a pesar de que es la suya una novela autorreferencial en curso y que nos informa, por tanto, continuamente sobre su propia génesis. También podría haber sido considerada *novela crítica*, porque en medio de su laberinto babélico se destilan finas apreciaciones, paródicas o admirativas, sobre escrituras ajenas (aparte, claro está, de la cervantina). Sin embargo, nos ha interesado como *novela vivida* porque en ninguno de los textos analizados hasta ahora se observa tan claramente cómo un personaje literario desea asemejarse a otro, cómo la ficción ya no desea reflejar la realidad, sino a la propia ficción, y cómo en ese deseo el narrador, supuesto controlador omnisciente y omnipotente, no es más que un mero escriba las más de las veces desinformado, un personaje más de sus personajes escritores pero también lectores, deseosos de ser escritos en su afán de ser, ellos también, leídos.

Nos interesen o aburran los experimentos que realiza Ríos en sus novelas espirales, nos agoten o apasionen los viajes (y virajes) por la / las página / s, no podemos negar el interés que posee su concepción de la escritura como fiesta de la ficción, ni podemos dejar de advertir que, no en vano, la labor siempre pionera de Cervantes, ese gran precursor de los juegos con el lector, había de estar necesariamente presente en semejante tentativa. Hacia dónde irá la escritura de Ríos -en qué cristalizará esta *Larva* que por el momento nos ha ofrecido- es algo que aún parece ser pronto para dictaminar. Su última creación -*Amores que*

atan (1995)-, aunque incorpora alguna que otra referencia a Cervantes y sigue insistiendo en la orientación metafictiva, parece apuntar hacia otro camino⁷⁷¹.

VI. APÉNDICE: *CERVANTEAR* (¿SIN SABERLO?) EN LA METANOVELA ESPAÑOLA RECIENTE

Hasta este momento hemos realizado un recorrido por la novela de metaficción que, iniciándose en Cervantes, llegaba hasta un escritor estrictamente contemporáneo y experimental como Julián Ríos. El rasgo que compartían todos los autores elegidos -Unamuno, Azorín, Martín Santos, Juan Goytisolo, Gonzalo Torrente Ballester y Julián Ríos- era el hecho de simultanear, con diferente intensidad, intención y sentido según cada caso individual, el interés teórico o crítico por Cervantes con la asimilación del mismo a la propia práctica novelesca. Hemos visto, así, que, cada uno en su estilo, se comportaban como estudiosos *cervantistas* y como creadores *cervantinos* y que todo ello se hacía de una manera explícita, consciente e incluso orgullosa. Este ha sido, de hecho, como hemos indicado, el criterio que hemos seguido a la hora de elegirlos como objetos de estudio.

Sin embargo, siendo Cervantes el fundador indiscutible, como esperamos haber dejado sentado en este trabajo, de la novela moderna de metaficción (y también de la novela moderna sin más, naturalmente) y siendo la reflexión sobre sí misma una característica esencial de gran parte de la narrativa actual, como ha quedado patente en tantos estudios de conjunto⁷⁷², no queda más remedio que inferir que la mayoría de los escritores que se acogen

⁷⁷¹La novela consta de veintiséis capítulos, uno por cada letra del alfabeto (con excepción de la ñ). La tarea del lector consiste en esta ocasión en adivinar el personaje femenino -de un libro o de una película- que se esconde tras cada una de las letras que encabezan los capítulos. Se vuelve a tratar, así, de literatura sobre literatura, y debemos decir que la composición del libro empieza a manifestar la vuelta a un estilo más *transitivo*, argumental, y que la fiesta del significante ha dado paso a una serie de pequeños relatos en los que Ríos reescribe los distintos textos que el lector debe reconocer y *redisfrutar*. Las referencias cervantinas son escasas en relación a otras obras y su significación no resulta importante. En el primer capítulo (pág. 11), el personaje se refiere a sí mismo aludiendo a su «triste figura» (pág. 11); en el correspondiente a la letra H nos encontramos un «yelmo de acero o de Mambrino» (64); en el correspondiente a la letra P, el protagonista se autodefine como «este quijote» (129); en el correspondiente a la W, encontramos una fugaz referencia a dos personajes caracterizados como «el pálido don Quijote y el sanguíneo Sancho Panza tutelares de la ciudad» (194), mientras que en el correspondiente a la Y, el protagonista -el cónsul ebrio de *Bajo el volcán*, de Malcolm Lowry- se ve reflejado en «la quijotraste figura en el espejo de las botellas» (221); Julián Ríos, *Amores que atan*, Madrid, Siruela, 1995. Todas las citas han correspondido a esta edición.

⁷⁷²Aparte de los trabajos citados a lo largo de toda esta Tesis, podemos destacar, por ejemplo, de Gonzalo Sobejano: «Ante la novela de los años setenta», *Ínsula*, 396-397 (noviembre-diciembre de 1979), págs. 1 y 22;

a esta técnica se comportan, acaso sin saberlo o sin reconocerlo explícitamente, de manera cervantina a la hora de abordar su labor creadora. Así las cosas, estos autores, al carecer de un *corpus* teórico (por distintas razones: algunos de ellos porque su obra es demasiado reciente, otros porque rehúsan este tipo de actividad o «confesión») que permita demostrar con pruebas escritas su filiación cervantina o su admiración sin más por el autor, no podían constar en este trabajo como objetos de estudio. Sin embargo, al construir sus obras utilizando patrones que indudablemente tienen su origen en el *Quijote*, tampoco podían estar ausentes aquí.

De todos los temas planteados en este trabajo, quizás el que más se ha repetido, desde Unamuno hasta Ríos con la importante aportación de Torrente Ballester, ha sido el de la indiferenciación de los ámbitos entre creador y criatura, entre invención y vida, entre día y página y, en fin, entre novela y mundo. Desde el comportamiento *libresco* de don Quijote hasta hoy han surgido muchos personajes que, de un modo u otro, participan de la misma actitud: algunos de ellos forjando sencillamente una existencia paralela; otros escribiendo textos que acaban resultando autobiografías y, en fin, otros viviendo conscientemente al dictado de un escriba superior. Hemos visto en su momento que todo ello se encuentra en germen -en *larva*- en Cervantes. Veamos ahora algunas manifestaciones de lo mismo en autores tan dispares -y, sin embargo, tan afines- como Luis Landero, José María Merino y Juan José Millás, que estudiaremos en relación a otros autores cuando el tema lo requiera.

No seremos demasiado prolijos en este Apéndice, que tiene un propósito principalmente testimonial. En el primer epígrafe, estudiaremos el comportamiento de un indiscutible descendiente de don Quijote, el protagonista de *Juegos de la edad tardía*, de Luis

«La novela poemática y sus alrededores», en la misma revista, 464-465 (julio-agosto 1985), dedicados a una panorámica titulada «Diez años de novela en España (1976-1985)», y, en fin, «La novela ensimismada (1980-1985)», *España contemporánea*, I, 1 (invierno de 1988), págs. 9-26. Otros estudios interesantes son: de M. H. Persin, A. P. Debicki, Nancy Mandlove y R. Spires, «Metaliterature and Recent Spanish Literature», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, VII, 2 (invierno de 1983), págs. 297-309; de Manuel Durán, «Fiction and Metafiction in Contemporary Spanish Letters», *World Literary Today*, 60, 3 (1986), págs. 398-402; de David K. Herzberger, «Literature on Literature: Four Theoretical Views of the Contemporary Spanish Novel», *Journal of Spanish Studies: Twenty Century*, 7, 1 (1979); de Gonzalo Navajas, el libro *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1987, y el artículo «Una estética para después del postmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española», *Revista de Occidente*, 143 (abril 1993); de R. Landeira, y Luis González del Valle (eds.), *Nuevos y novísimos. Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los setenta*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, Col., 1987; de R. Gullón «Renovación de la novela española», en *Congreso de Literatura (Hacia la literatura vasca)*, Madrid, Castalia, 1989, págs. 301-317. Más concretamente sobre nuestro tema, existen el artículo de Ignacio Elizalde «El Quijote y la novela moderna», en *Cervantes, su obra y su mundo*, al cuidado de Criado de Val, citado, 949-959, y el de Ángel Basanta «Cervantes y el *Quijote* en algunas novelas españolas de nuestro tiempo», en *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, págs. 35-51.

Landero, que, igual que nuestro hidalgo, proyecta su vida como una obra de arte y sirve para ilustrar la vigencia de semejante tentativa.

En el segundo, partiendo de dos autores -José María Merino y Juan José Millás- nos ocuparemos, ejemplificándola básicamente en una novela de cada uno, de la pervivencia de aquellos recursos de la metaficción cuyo origen está en Cervantes. En este epígrafe, que quiere ser, a un tiempo, resumen y culminación rabiosamente actual de lo que hemos venido viendo, contrastaremos a los autores de partida con otros que se acercan a ellos y a cuantos hemos analizado en esta Tesis.

Repetimos que este Apéndice, en cualquiera de sus dos epígrafes, no pretende ser exhaustivo. Antes al contrario, tiene un planteamiento voluntariamente fragmentario, (más personal y se basa antes en la lectura individual, y a veces azarosa, de textos recientes que en un intento de abordar un estudio minucioso de la novela de metaficción reciente, empresa que -recordamos-, si bien roza nuestro tema, no constituye el objetivo de nuestra investigación. Concebido en cierto modo como *fin de fiesta* (fiesta de la escritura a partir de Cervantes y también de la lectura, de la realizada por los autores analizados y de la nuestra misma), este Apéndice pretende *demostrar* que la huella o el palimpsesto cervantino sigue presente, y mucho, en gran parte de los novelistas que constituyen nuestra confusa postmodernidad.

«JUEGOS DE LA EDAD TARDÍA», DE LUIS LANDERO: RESURRECCIÓN DEL PERSONAJE QUIJOTESCO

«¡No volverás a mancharme con la tinta de tus absurdos planteamientos!», dijo el protagonista de la novela a su autor. Acto seguido apretó el nudo de la trama a su garganta, dio una patada a la banqueta y se quedó colgado de la primera página como desenlace.

Oscar Gutiérrez Villarejo, «Subliteratura». *Quince líneas. Relatos hiperbreves*. Edición de Círculo Cultural Faroni (199).

La exitosa publicación en 1989 de *Juegos de la edad tardía* no supuso solamente una poderosa revitalización de la novela española sino también la consagración de Luis Landero, convertido ya en un autor muy notable con apenas dos obras publicadas: la que ahora nos ocupa y *Caballeros de fortuna*, aparecida en 1994 y que no vino sino a confirmar el talento que había demostrado su autor en la primera.

Quizás la más poderosa razón del éxito de esta novela se debe a la creación de una pareja de personajes profundamente original que se / nos van envolviendo en una intriga que

al final acaba siendo, una vez más, toda una alegoría de la creación literaria, aplicada en esta ocasión a la propia vida. La novela nos habla de la relación entre dos individuos anodinos que sobreviven en medio de la sordidez de la España franquista: Gregorio Olías y Gil Gil Gil. Comerciantes ambos, permanecen unidos gracias a sus continuas conversaciones telefónicas, a través de las cuales se va construyendo una gran ficción que los acabará dominando a ambos: se trata de la «construcción» de Augusto Faroni, identidad que empieza a asumir Gregorio Olías para hacer creer a Gil -que, a partir de ese momento, asume el nombre de Dacio Gil Monroy- que es una gran figura de la bohemia, de la política y de la poesía nacional, un escritor maldito, perseguido, audaz y viajero. Al final, como veremos, esta invención alcanza proporciones desmesuradas hasta conseguir para la novela un desenlace sorprendente.

Semejante punto de partida nos habla a las claras de un tema que a estas alturas no nos resulta nada extraño: si la gran novela de Cervantes estaba protagonizada por dos personajes que habitaban en uno solo -Alonso Quijano-don Quijote-, aquí nos encontramos con esta bifurcación de la personalidad o con la creación de un yo apócrifo en la escisión Gregorio Olías-Augusto Faroni. No es extraño, pues, que la filiación cervantina de esta novela se haya señalado desde bien pronto⁷⁷³, porque queda desde el principio bien patente que, dentro del marco ya en sí ficticio de un relato imaginario, asistimos a la creación de un personaje por parte de un personaje, esto es, a la reduplicación de la capacidad demiúrgica del autor trasladada a la peripecia *vital* de alguien que desea reescribir su propia identidad.

Esta es, desde luego, y antes de adentrarnos en las divergencias, la principal concomitancia entre el personaje de Landero y el de Cervantes, a quien reconoce deber una influencia que, sin embargo, sólo advirtió durante el proceso mismo de composición de su novela. En una carta a María Roca, el autor declara: «Hacia la mitad de la novela caí en la cuenta del parentesco temático con el *Quijote*. Hasta entonces me parece que no lo advertí. No me inspiré para nada en Cervantes, pero es verdad que mi historia tiene relevancias cervantinas»⁷⁷⁴.

⁷⁷³Sirvan como ejemplos el trabajo de Alberto Rivas Yanes «Lo quijotesco como principio estructural de *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero», en *Actas del Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles, Instituto Universitario Orientale, 1995, 809-815, y el de Miguel Martínón «La estética neobarroca en *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero», *Revista de Filología*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, nº 13 (1994), págs. 209-230. Los ecos cervantinos se estudian principalmente en las páginas 222-228.

⁷⁷⁴María Roca, «El *Quijote* es como el Nilo...», *apud* Rivas Yanes, pág. 809.

Como sucede casi siempre, ya el título nos advierte que lo que vamos a encontrar no es más que una representación, en sí misma quijotesca: por un lado, la palabra «juegos» nos recuerda lo que, siguiendo la interpretación de Torrente Ballester que vimos en su momento, hizo Alonso Quijano durante toda su vida novelesca: jugar a ser don Quijote, fingir, como los niños, una personalidad postiza. Por otro, el hecho de que esos juegos se realicen en una «edad tardía» nos remiten nuevamente al hipotexto: tengamos presente que también nuestro hidalgo se decidió a «jugar» a una edad, cuando menos, anómala: a la de cincuenta años. Por tanto, no estamos ante un entretenimiento infantil, sino ante la apropiación de sus pautas para la construcción de una vida que hasta ese momento se considera fallida. Es evidente que, ya desde el título, Landero está juzgando irónicamente a su personaje, dejando claro desde el principio el carácter extemporáneo, incluso ridículo, del propósito de éste. La creación de Augusto Faroni no es, en este sentido, distinta de la de don Quijote: tan ridículo resulta el primero en su *rol* de poeta trasnochado como el segundo saliendo «por la puerta falsa de un corral» vestido con una mohosa armadura.

Uno y otro comparten, por tanto, una misma actitud: Américo Castro la denominó, como vimos, una «incitación» en el caso de don Quijote; el propio Landero nos habla, dentro de su novela y para el caso de su personaje, del «afán», definido como «el deseo de ser un gran hombre y de hacer grandes cosas, y la pena y la gloria que todo eso produce»⁷⁷⁵. No resultaría, en efecto, nada difícil aplicar esta definición a la empresa que motivó el nacimiento de don Quijote.

Como muy acertadamente indica Gonzalo Hidalgo Bayal,

el afán no es sólo un ejercicio de filosofía rural ni una ética doméstica de la felicidad, sino el razonamiento de un propósito literario, una apología de la literatura, un método de composición y una propuesta de lectura. A esta extensa idea del afán, tan noblemente cervantina, responden las dos novelas de Landero y responderán, probablemente, las que siga escribiendo.⁷⁷⁶

En su momento vimos también cómo Avalle-Arce nos hablaba de la consideración, por parte de don Quijote, de la vida como una obra de arte, explicando minuciosamente la autogénesis del caballero siguiendo patrones estéticos y librescos. Observemos lo mismo en este ejemplo de los *Juegos de la edad tardía* que habla por sí solo:

⁷⁷⁵Luis Landero, *Juegos de la edad tardía*, Barcelona, Tusquets, 1989, pág. 48. Citaremos siempre por esta edición.

⁷⁷⁶Gonzalo Hidalgo Bayal, «La ficción y el afán (Ensayo sobre Luis Landero)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 535 (enero de 1995), págs. 113-129. La cita corresponde a la página 118.

Avanzando por el corazón de la ciudad, dejando en cada paso la huella de una decisión irrevocable, deteniéndose para subirse las solapas y encender tabaco al tiempo que miraba en torno con indiferencia del más duro acero, se sentía artista de su propia vida, y su obra eran sus gestos, sus miradas, sus pasos, el leve riesgo que lo envolvía, la amenaza de sus congéneres que lo rozaban al pasar. Lleno de propia estima, se le ocurrió un grito de júbilo, de pájaro rey en la profundidad del bosque: ¡huiví!, ¡huiví! Pero lo contuvo: le bastó saberse dueño de altas pasiones, dispendioso en la renuncia, pródigo en el regateo, singular en las afinidades. Gabardina, sombrero flexible, pañuelo de seda apetalado al cuello: había en aquella indumentaria una oscura razón para que las mujeres lo quisieran sin pedir nada a cambio. Se vio caminar seguro y suelto entre la multitud. [...] Y aquí hubo de combatir la sensación de irrealidad poniéndose unas gafas oscuras, y en el bolsillo un libro del que sólo se leía *Versos completos de la vida artística*. Suspiró, y una débil lluvia entró en escena. [...] Caminando sin prisas, rechazando la invitación a la aventura galante o pendenciera, desembocó a una plaza y se detuvo ante los guiños de un cartel luminoso: *Café de los ensayistas*, en bastardilla de burdel, y era como si aquellas luces saliesen a su encuentro haciéndole fiestas de perrillo faldero, o le confiaran sólo a él el sentido exacto de su reclamo. Orilló la plaza y llegó frente al café. (124)

Son varios los aspectos que merecen ser comentados de esta larga cita. En primer lugar, llama poderosamente la atención, junto al general tono de euforia tan similar al que manifestó don Quijote en los instantes iniciales de su primera salida, el hecho de que Olías-Faroni se considere «artista de su propia vida» y que perciba los estímulos de la calle como pertenecientes a un ambiente de «irrealidad». Nos encontramos, una vez más, con el consabido tópico del *Teatrum Mundi*, en el que la vida es una gran tramoya en la que «entran en escena» distintos elementos del decorado -aquí, por ejemplo, la lluvia y el propio personaje, que percibe, lee los «guiños» de la calle como frases de ese gran guión del que se sabe protagonista.

Igual que don Quijote tuvo que *disfrazarse* con los atuendos propios de la profesión - el *rol*- que había elegido, nuestro Olías escoge un aspecto a lo Humphrey Bogart, quedando claro de este modo que, como personaje de otro siglo, los modelos artísticos que imita provienen tanto de la literatura como del nuevo arte: el cine. Como todos sabemos, los personajes mitos de Hollywood cumplen la misma función fascinadora que en su momento pudieron ejercer los de los libros de caballerías, de manera que el Amadís al que se imita ahora responde más a la imagen de «tipo duro» que se ha reproducido en tantas y tantas películas del llamado cine negro.

Un último aspecto llama la atención en el fragmento que acabamos de reproducir: Olías-Faroni lleva en el bolsillo el ejemplar de un libro sintomáticamente titulado *Versos completos de la vida artística* y que alude claramente al comportamiento que ha elegido para sí el personaje en su autogénesis. Esta tentativa, además, nos lo muestra como escritor, faceta esta que, como vimos, comparte también con Alonso Quijano y que extiende su vinculación con el mundo de la literatura a todos los ámbitos posibles.

Pero, antes de entrar en esta importante idea, es preciso aclarar de antemano la que constituye la primera de las diferencias entre don Quijote y Faroni. En la mente de todos está la solitaria autogénesis de don Quijote. Encerrado en su casa, cavilando consigo mismo, el tedioso hidalgo decide personalmente convertirse en caballero y es entonces cuando, con la dedicación del demiurgo, aplica a su propia *persona* las características del *personaje* que quiere ser, empezando por el nombre y culminando con sus *aditamentos*, como vestuario, caballo e incluso amada. Por el contrario, en *Juegos de la edad tardía* las cosas no suceden así y podemos hablar antes de una autoría compartida o creación colectiva de Faroni antes que de un voluntarioso *querer ser otro* por parte de un personaje hastiado de su identidad.

En efecto, lo primero que llama la atención es que el nombre e incluso la condición de poeta no es fruto ni de la imaginación ni del deseo de Olías, sino de una broma casi caprichosa de un amigo, Elicio, que lo apoda así en recuerdo de la época infantil (de los *juegos de la edad primera*, que tienen mucha importancia en esta novela, como veremos enseguida).

La escena es la siguiente: Olías se encuentra, acompañado de su esposa y suegra (en una imagen que, por cierto, recuerda a los momentos finales de *Tiempo de silencio*)⁷⁷⁷. Es entonces cuando el amigo de la infancia se refiere a él con el apodo de Faroni, lo que produce en Olías una mezcla de pudor y ridículo. Asistamos a esta conversación:

-Qué jodío Faroni, y cómo ha pasado el tiempo. Oye, estás más gordo, ¿eh?, y te estás quedando calvorota -y le dio una bofetadita en la cara.

Gregorio se defendió con una risa que le pareció febril y estúpida.

-Oye, ¿y no has escrito ningún libro?

-Todavía no -dijo Gregorio, quitándole importancia al asunto.

-Pues yo siempre decía por ahí, «tengo un amigo poeta que un día saldrá famoso. Acordaos del nombre, Faroni, se lo puse yo».

Gregorio se sintió avergonzado y lleno de un repentino y vago malestar. (96)

Como vemos, las circunstancias difieren notablemente del orgulloso autobautismo que hace protagonizar Cervantes a su personaje. Al contrario, la situación se vuelve aún más ridícula aquí y Olías en un principio no sabe cómo reaccionar ante esta súbita irrupción de sus representaciones infantiles.

Este encuentro queda así hasta que, en una de las conversaciones con Gil, vuelve a aparecer hasta instalarse de manera definitiva en su existencia. Como hemos dicho al

⁷⁷⁷Miguel Martínón, en el artículo citado, se dedica a buscar las posibles fuentes, además del *Quijote*, en nuestra novela. Para las analogías con *Tiempo de silencio*, véase la página 229.

principio, Olías y Gil, por motivos laborales, mantienen largas conversaciones telefónicas que poco a poco van desembocando en la confidencia personal. En la soledad y el abandono de su vida provinciana, Gil se ha construido una imagen de su interlocutor que, ante la sorpresa de éste, le resume en estos términos: «un hombre moderno, culto, joven, idealista, y que consigue siempre lo que quiere. En una palabra: un triunfador» (111).

Lo cierto es que, a partir de ese momento, al propio Olías no le disgusta esta imagen y decide empezar a *jugar* a ser el personaje que su interlocutor ha diseñado para él. Es entonces cuando recupera el encuentro con Elicio y se produce este decisivo diálogo:

-Bueno, en realidad lo que yo soy es poeta -dijo, y aunque recordó el encuentro con Elicio y volvió a sentir en el estómago los tentáculos de la náusea, tuvo la certidumbre vaga pero absoluta de que esta vez no estaba mintiendo del todo.

-¡Poeta!- se desgarró Gil-. ¡Ingeniero y poeta!

[...]

Quién me iba a decir a mí que iba a conocer de cerca a un artista del café. Esto, debe de ser usted muy joven, ¿no?

[...]

Cuando Gregorio intentó decir la verdad, asustado de pronto por tan graves mentiras, ya era tarde, porque se oyó declarar a sí mismo, con voz rotunda, diáfana y juvenil: «Veinticinco, para ser más exactos» y se quedó maravillado y espantado de sus propias palabras. [...] «Esto ya no tiene remedio», pensó. [...]

[...]

Gregorio supo que ya no podría volverse atrás

-Y allí todos le conocen por el señor Olías, ¿no? -preguntó.

-No, no, utilizo un seudónimo artístico -se apresuró a decir.

-Y, si puede saberse, ¿cuál es?

Gregorio cerró los ojos para asumir la plenitud del instante.

-Faroni- dijo, y el nombre le sonó mágico, como si lo acabara de inventar.

-Faroni -recalcó lejanamente Gil-. Si usted me lo permite, en adelante yo también le llamaré señor Faroni. ¿Le parece bien?

-Claro que sí- y tuvo un confuso sentimiento de pánico y de júbilo.

-¿Puedo sincerarme?

-Por supuesto.

-Pues que yo creo -dijo Gil, con la voz malograda por la humildad, que tiene usted otro secreto.

-¿Otro? -se alarmó Gregorio.

-Sí, porque está usted trabajando en un puesto que no corresponde a un ingeniero, y menos a un artista del café.

-Gregorio, que ya había caído en la cuenta de aquel desajuste, dijo que, en efecto, tenía otro secreto, que por ahora no quería desvelar. (112-113)

Si reparamos en la evolución de este diálogo, comprendemos que la primera imagen de Faroni no corresponde a Olías, sino a Gil, que marca la pauta a partir de la cuál el primero termina de modelar al recién nacido personaje, que se va construyendo a medida que Gil va haciendo preguntas que Olías, en una definitiva huida hacia adelante, tiene que ir respondiendo, haciendo su impostura cada vez más inevitable. Esta construcción de Faroni «a

dúo» supone, desde luego, una notable diferencia con respecto al hipotexto, ya que quien a partir de ese momento va a asumir ese nombre se ha visto, en cierto modo, impelido o forzado por el deseo de su interlocutor de creer en alguien fascinante desde su abulia pueblerina. A partir de ese momento, queda claro que no es sólo Olías quien necesita a Faroni para sentirse alguien: esta misma necesidad está instalada también, incluso más vívidamente, en la otra voz de esta novela que, no en vano, ha recibido un estudio por parte de Luis Beltrán Almería que la contempla desde una posición bajtiniana, llegando a identificar, por la importancia de los diálogos en la progresión de la trama, a la pareja Faroni - Gil con los mismos don Quijote y Sancho 778.

Lo que nos interesa, por el momento, de la conversación que acabamos de reproducir es la tensión que encontramos entre una triple sensación de orgullo, remordimiento y pavor por parte de Olías y una paralela de fascinación por parte de Gil. Esta tensión no hará sino aumentar hasta el final, culminando con el sorprendente desenlace.

Quienes han comparado a Olías con don Quijote (aunque mejor sería decir con Alonso Quijano) -nos referimos a Alberto Rivas y Miguel Martín en los artículos mencionados- han insistido principalmente en la impostura, en la absoluta conciencia de estar mintiendo que, en teoría, caracteriza al primero en oposición al segundo. Sobre el particular, cabe puntualizar que, como se puede leer justo al principio del diálogo reproducido, Olías tiene la sensación de que «no estaba mintiendo del todo».

A este respecto, nos gustaría sacar a relucir aquí las reflexiones de Gonzalo Hidalgo Mayal en el ensayo también mencionado. A la hora de definir lo que es el afán, en efecto, llega a la conclusión de que se trata de «rescatar para la ficción inmediata del presente la ficción proyectiva del pasado, recuperar lo no sido» (117). En este «recuperar lo no sido», Hidalgo Mayal da con una clave a nuestro juicio importante. Olías sólo es un impostor a medias, porque el personaje que está construyendo para satisfacer a su lejano amigo no es sino la prolongación de aquel que *de veras* fue en un pasado un tanto lejano y que, por imperativos pragmáticos, dejó abandonado al ingresar en la «edad tardía». Y esta sí constituye, a nuestro entender, una diferencia importantísima -quizás la más- con respecto a don Quijote.

778«Luis Landero en el país de Maricastaña. Apuntes sobre la estética de *Juegos de la edad tardía*», *Castilla*, nº 17 (1992), págs. 33-46. La mención de los personajes cervantinos tiene lugar en la página 35. Por otra parte, este artículo recoge también algunos testimonios admirativos sobre Cervantes, concretamente sobre su maestría para los diálogos y sobre su manera de novelar.

En su momento vimos que el caballero no tenía prehistoria. Vimos que nada se nos decía del hidalgo cincuentón de quien, puestos a ignorar, no conocemos ni el nombre exacto. Alonso Quijano no interesa, porque don Quijote es una criatura nacida *ex nihilo*, incluso arbitrariamente, si queremos: surgida de un simple y puro acto de voluntad. Por el contrario, Faroni está en germen en Olías desde la tierna infancia: efectivamente, de niño (o quizás de adolescente) asumía ese nombre y escribía unos poemas que, buenos o malos, existían (y en este aspecto sí coincidiría con la vocación, aunque frustrada, del hidalgo protoescritor).

Esto explica que Landero dedique toda una parte de la novela a explicar la infancia y juventud de su personaje hasta llegar al presente de la narración que constituye el objetivo de la trama. En esa larga parte -a primera vista innecesaria pero, a todas luces, relevante en relación a lo que decimos-, conocemos a la excéntrica familia del personaje -todos ellos, por cierto, consumidos por «el afán», como lo están también los personajes de su segunda novela, *Caballeros de fortuna*- y leemos este vaticinio que en su momento le hizo su tío:

- ... tú, Gregorito, todo lo tienes a tu favor. Pareces enviado por el destino para reparar la burla que me hizo a mí, dándome pan cuando no tenía dientes. Así que, ya sabes, desde mañana empezaremos con tu aprendizaje, porque no hay tiempo que perder. [...]
-Hijo, tú serás un gran hombre. (25)

Antes de tan halagüeño pronóstico, ese mismo pariente le ha hablado de las singulares características de su familia y que, de algún modo, el pequeño Gregorio está *condenado* a perpetuar:

... empezamos a sentirnos inspirados y a combinar burlas y frases atrevidas. Habíamos perdido la vergüenza y nos comportábamos como dos verdaderos artistas. A mí eso nunca me había ocurrido, aunque en la relación que había hecho de mis cualidades no desdeñé la de orador, y tenía la seguridad de que si la ocasión llegaba a presentarse me hubiera salido un buen discurso, no importaba sobre qué. Eso mismo le pasaba a tu abuelo, que quería ser notario. ¿O es que no sabes que tu abuelo era notario y tu padre coronel, aunque de mentira, y que a eso le llamaban el afán? ¿Lo sabes? (24)

Como vemos, Gregorio está predeterminado para lo que, antes que una impostura, empieza a ser considerado por él mismo como una reacción natural, lógica. Asistamos a estos razonamientos por parte del personaje que cada vez se siente más cómodo en su papel:

No, no era del todo descabellado el asunto. Pues ahora que se iba acostumbrando a su nueva identidad y se adentraba en los placeres y riesgos de la invención, le maravillaba comprobar que si alguien decide mentir sobre él mismo, apenas podrá inventar nada (si el engaño es sincero) que no estuviese ya sugerido en su pasado, que de algún modo no sea una verdad en lo más profundo de sus convicciones y sus deseos. Acodado día tras día en el balcón, con galantería de navegante se abandonaba al ancho y perezoso río del atardecer, y apenas intentaba recordar el inicio de la farsa -tan llena de detalles

desconocidos hasta entonces, tan nítida en la presunción de un pasado ajeno a la existencia pero ligado a ella por voluntad de una memoria errática y emancipada, que tendía a corregir el olvido y a poblarlo de hechos que aunque ilusorios en apariencia venían a ser autenticados por la nostalgia de su pérdida-, se iniciaba en la sospecha de que toda vida es al menos dos vidas: la una, la real e inapelable; otra la que pudo ser y sigue viviendo en nosotros en calidez de ánimo en pena, vagando por la memoria y creciendo en ella hasta adquirir indicios de independencia y realidad, disputando a la otra, a la primogénita, despojos del pasado, reemplazándola a veces en la posesión de este vasto territorio que es el olvido e instalándose en él como señor feudal: desolado, feroz, bujo y levantisco. Quizá la locura, o el afán, fuese la locura del bastardo sobre el primogénito, pero en Gregorio no había ánimo de fratricidio sino reivindicación de bienes expoliados. Y algo grande había en aquella pretensión, pues si el crimen es malo y condenable, pero en casos de legítima defensa el juez absuelve, y en casos de guerra llega a ser heroico, también la mentira, como vivimos en guerra con el prójimo y nosotros mismos, puede ser comprensible y hasta engendrar hazañas. Si alguna vez, como era previsible, a Gil le llegaban noticias exactas de la ciudad y, lo que era peor, del verdadero Olías, y exigía cuentas de la burla, quizá pudiese afirmar que él interpretaba su propio pasado con ojos de artista, pero también podría increparlo en términos amargos: «¿No fue usted, desagradecido, quien movió mi vida con preguntas inoportunas y tramposas? ¿Acaso no ha oído que lo mejor que un hombre cuerdo y caritativo puede hacer con un loco es seguirle las manías? ¿Encima del favor ahora reproches?» (134-135)

Lo primero que llama la atención de este largo párrafo es la defensa de lo que, aplicando los habituales criterios de lo verdadero y lo falso, podríamos considerar un auténtico oxímoron: el «engaño sincero» del que parte la conducta del recién nacido Faroni. Si hacemos memoria, recordamos que, cuando nos ocupamos de la supuesta impostura de don Quijote, sacamos a relucir a la protagonista de *Desayuno en Tiffany's*, a la que se calificaba de «farsante auténtica». Don Quijote, Holly y Faroni participan del mismo espíritu inventivo y los tres poseen una cosa en común: están dominados por «el afán». Y si uno considera (Unamuno lo hizo) que en la vida tienen tanta, o quizás más, consistencia los acontecimientos soñados que los vividos, y que en nuestra personalidad tiene más fuerza, es más definitorio, lo proyectado que lo experimentado, lo deseado que lo acontecido, entonces no tenemos más remedio no sólo que exculpar, sino, incluso, aplaudir a estos y tantos otros personajes (algunos de ellos de carne y hueso) que han dedicado su existencia a alimentar una o varias quimeras.

Y una de estas quimeras, quizás la principal -la edición de los *Versos completos de la vida artística*-, deviene finalmente en realidad. En efecto, la final existencia física del mencionado libro actúa como un auténtico revulsivo en la vida de Olías, que se aferra más que nunca a la personalidad de Faroni. Recopilando los poemas juveniles (cuya calidad ya podemos imaginar) e invirtiendo, ante la reprobación de su esposa, casi todo su capital, se decide a encuadernar su gran obra, por su cuenta y redactando él mismo un prólogo *firmado* nada más y nada menos que por Ernest Hemingway:

Pero cuando pocos días después fue a la imprenta y vio el libro impreso, y la cubierta con el barco y las gaviotas, y su nombre en letras llameantes, tal como se lo había imaginado en sus ensueños, sintió que una succión delicada y enérgica lo levantaba en vilo para pasarlo al otro lado de la amenaza y el temor. Las fotos, los versos, la magia de los nombres propios ... y el olor a cola y papel, le parecieron de una realidad indiscutible y deslumbrante. Era como en los cuentos de niño, cuando el hada madrina convierte la calabaza y los ratones en coche de caballos, la casa del pescador en luciente palacio, el mísero pan en oro auténtico. Así era el mundo, así de sutil la frontera que separaba la realidad de la ficción «Así es la vida», se dijo, mientras pagaba con gusto el 70% del precio convenido. «Este es el gran misterio de la letra impresa, de los dibujos, de las fotos.» ¿Quién se atrevería a decir ahora que él era un impostor? ¿Qué prueba podría oponerse a la del libro que tenía en las manos, donde todos los nombres parecían destinados a sobrevivir a las opiniones de los efímeros mortales? Había juntado allí palabras que, siendo de todos, eran sólo suyas. Ellas lo defenderían contra las inclemencias de la vida. Definitivamente, aquella era su isleta, sólida y tangible. Y aquellas gaviotas, hijas de su invención, eran también suyas. ¿Quién podría arrebatarlas? Casi con lágrimas de agradecimiento, firmó un albarán y trechó [*sic*] una mano. (213)

Como vemos, Olías siente una fascinación por el mundo impreso similar a la de don Quijote, con la peculiaridad de que ha sido más previsor que éste adelantándose a sus hipotéticos escribas y siendo él mismo quien redacte y edite el libro que ha de dar *fe de vida* al personaje que ha construido a partir de sí mismo.

Y es esta fuerza y autoconfianza lo que le permite sobrellevar esta conversación con su incrédula y *prosaica* esposa, destinada en nuestra novela a cumplir la función que la tía, la sobrina, el cura y el barbero desempeñan en el *Quijote*. Precisamente ahora, además, la presencia del hipotexto se hace explícita:

-Pero esto es mentira, Gregorio. Tu padre no fue almirante, ni tu abuelo juez, ni tuviste un tío cardenal, ni has estado en París, ni el Ártico ni nada de lo que se pone aquí.

-¿Tú qué sabes? -dijo Gregorio-. ¿Qué sabes tú del arte? ¿No ves que la poesía siempre es mentira? [...] Trajo el *Quijote* y enseñó los prólogos.

-¿Te das cuenta? Todo esto también es inventado. [...] El arte todo es mentira, como en el cine. ¿O es que las novelas de la radio que tú oyes son verdad?

[...]

-Pero tú no eres un genio, Gregorio.

-¿Y tú qué sabes si soy yo un genio? Aquí dice que sí, ¿no? Y si lo dice esta gente, será que es verdad. Y ¿por qué no iba a ser yo un genio? A ver, ¿por qué no?

[...]

-Eres un embustero, Gregorio.

[...]

Gregorio volvió a explicar la naturaleza ilusoria del arte, extendiendo sus argumentos a la vida real, donde teníamos el caso de la madre, que se había inventado un santo o un marido, o al mismo Dios, cuya existencia era problemática, como todas las existencias.

-¿O es que nosotros existimos de verdad?- gritó, girando bruscamente.- ¿Quién me dice a mí que tú no eres un espejismo, o quién te dice a ti que los mandriles (que son unos monos de colores) existen de verdad si nunca los has visto?

[...]

Me da igual haber estado en el Ártico o no, la selva me la paso por aquí, mi tío fue cardenal porque a mí me da la gana que haya sido cardenal, y yo, yo soy Faroni porque he escrito esto -y enarboló el libro-, esto, y aquí en la pasta dice, mira, léelo, Far- ro- ni, y porque prefiero ser Faroni a medias que tú Angelina por entero. ¡Y no quiero oír en esta casa que si tal cosa o la otra existe o no existe, ni yo, ni tú, ni el Ártico de mierda! (214-215)

Oyendo estos razonamientos, se hace difícil no recordar las dos proclamas más famosas de don Quijote: el «yo sé quién soy y sé que puedo ser...» (I, 5, 66) y, respecto a Dulcinea, el «píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad» (I, 25, 264), indicativas ambas de una existencia concebida no sólo como un absoluto acto de voluntad, sino como un acto de voluntad artística. Por esta razón, lo relevante no es que Gil pueda darse o no cuenta de que Faroni le engaña (incluso podríamos sugerir la posibilidad de que en algún momento llegue a ser consciente de ello), ni que este pueda o no sentir remordimientos por hacerlo: lo importante es que ambos, poseídos por «el afán», se necesitan mutuamente, como don Quijote y Sancho.

El escudero seguía al caballero aun después de saber sobradamente que no lo era *de verdad*, después de haberlo visto *inventar* a Dulcinea y arremeter contra rebaños y molinos. Y el caballero no desconfió de su escudero al descenso de Clavileño, porque uno y otro estaban unidos en un sueño mucho más grande y poderoso que todas esas supuestas pruebas *físicas* que hablaban de locura o cordura en un orden ya en sí demente⁷⁷⁹.

Lo mismo sucede, a nuestro juicio, en esta novela. Veamos ahora el fragmento de un sueño en el que Olías vislumbra la ya inexorable unión de Faroni y Gil en una máquina interminable de invenciones:

Oyó un aplauso y gritos de «¡viva Gil, ¡viva el químico del páramo!» Bajó del púlpito, y mirando al gentío se sintió dominado por la irrealidad. El temor de crear una imagen inverosímil, en la que no pudiera reconocerse, lo mantuvo suspenso largo rato. «¿Adónde irás ahora, Faroni?», le preguntó alguien. «A Babilonia a ver el mar», contestó desde el sueño.

Al día siguiente se despertó con la conciencia aligerada de culpas. Si Gil lo había enredado en las fantasías de su nostalgia, él había hecho lo mismo en su ensueño nocturno. «Ya somos dos los impostores», se dijo, y anotó en la libreta las novedades de la farsa. (125)

Don Quijote también tuvo un sueño, un sueño destinado a explicarle el porqué de su audacia, un sueño en el que su subconsciente, disfrazado de Cueva de Montesinos, le dijo que él no era caballero, que Dulcinea era egoísta y pestilente y que los héroes del Romancero languidecían de tedio. Muy al contrario, el sueño de Gil justifica y legitima toda su andadura, porque desde dentro de él mismo se dice que habrá de ir muy lejos y en compañía de un

⁷⁷⁹Por cierto, Luis Landero se refiere a este episodio del *Quijote* en los siguientes términos: «me gusta pensar a menudo en aquel episodio en que don Quijote y Sancho están montados en el caballo Clavileño y de pronto Sancho desliza la sospecha de si no serán víctimas de una burla cruel. ¿Y qué?, responde don Quijote, allá ellos con sus burlas, que a nosotros no podrán ya arrebatarnos la gloria del intento. [...] Apliquémonos el cuento: que la persona amada no nos quiera, que lo indecible no se pueda decir: ¡allá ellos!. A nosotros que nos quiten lo bailao», Luis Landero, *El oficio de escritor*, Asociación de Profesores de Español, Madrid, 1994, pág. 15. En este «allá ellos» del que nos habla Landero aquí parece basarse, en efecto, el «afán» que recorre la actuación de los personajes de sus novelas.

amigo tan soñador -o mentiroso (ya vimos en el *Quijote* que mentira y sueño no son más que sinónimos de literatura)- como él.

Los personajes de *Juegos de la edad tardía* salen airoso de su aventura, porque finalmente se suben a una nueva mentira que les permita encontrarse físicamente sin tener que destruir todo su castillo de naipes: la muerte de Faroni y la *reubicación* de Gregorio Olías en su albacea y biógrafo. De esta manera, las cosas recuperan su orden poético y ambos pueden emprender una nueva quimera: la creación del Centro Cultural Faroni.

Más optimistas que el *Quijote*, estos *Juegos de la edad tardía* finalizan con la victoria de sus dos únicos participantes. Así como la muerte frustró los planes de los héroes cervantinos y nunca pudieron habitar un *locus amoenus* convertidos en Quijotiz y Pancino, la creación del Centro Cultural Faroni permite a Gil y a Olías abandonar definitivamente los amarres de la realidad y dedicar el resto de sus vidas al cultivo minucioso y entregado de un sueño compartido. Y del mismo modo que, al final de la novela de Cervantes, es Sancho quien espolea a su menguante señor, es ahora Gil quien convence a Olías:

-Pero, ¿si no tengo dónde ir!- sollozó Gregorio.
 -¡Claro que tienes! ¡Quédese conmigo! Aquí no te van a encontrar. La tierra está lejos del pueblo. [...] ¡Piensa en Faroni, y no dejes que esos cabrones se salgan con la suya!
 -Pues, entonces, ¿de acuerdo! -dijo Gregorio, secándose las lágrimas y haciendo por sonreír-. ¡Me quedaré! Desde hoy -y se puso en pie solemnemente-, renuncio al mundo y a sus ambiciones. ¡Me haré agricultor!
 [...]
 -Y si quieres -añadió Gil- nos cambiaremos los nombres, sobre todo el tuyo, para despistar a los secuaces. Déjame que te dé un nombre nuevo.
 -¡Adelante, Dacio! ¡Bautízame ahora mismo!
 -Pues entonces, te llamarás, ¿qué te parece Lino Uruñuela? Me lo acabo de inventar, y debe ser único en el mundo.
 -Lino Uruñuela. ¡De acuerdo! -dijo Gregorio-, pero con una condición. Que entre nosotros, y ya para siempre, sea sólo Gregorio Olías.
 Sellaron el acuerdo con un largo apretón de manos.
 [...]
 -¡Adelante! -gritó Gregorio, y salieron juntos a la calle. (368-369)

Con este acuerdo que permite a Olías sólo *mentir a medias* -pide que su amigo se refiera a él con su *auténtico* nombre, pero sigue manteniendo la existencia del fantasmagórico Faroni-, la realidad ficticia o la ficción real está dispuesta para acoger a nuestra nueva pareja de héroes, perpetuando siglos después una victoria que debemos atribuir sin titubeos a don Quijote y a Sancho.

Y Olías y Gil triunfan no sólo en esta novela, sino en la siguiente del propio Landero: *Caballeros de fortuna*, donde los parroquianos que la protagonizan colectivamente certifican

la existencia de «dos forasteros que habían llegado hacía unos tres años, un tal Gil y un tal Gregorio, y que hablaban mucho de correrías urbanas, y de cafés de artistas, y que se jactaban de haber conocido personalmente a un tal Faroni, una de las lumbreras del siglo, según ellos»⁷⁸⁰.

Y, más aún, en 1996 aparece un sorprendente libro -extraño e incomprensible para quien no haya leído a Landero- que lleva por título *Quince líneas. Relatos hiperbreves*, editado por el Círculo Cultural Faroni, con prólogo de Landero y compuesto por múltiples relatos de distintos autores y de contenido, tono y calidad diversos. En el mencionado prólogo, resulta hermoso comprobar cómo el autor empírico sale en defensa de su personaje y observa complacido cómo la *realidad*, si no llega a superar a la ficción, como se dice habitualmente, sí hace lo posible por aproximarse a ella, o por compensarla:

Así que somos algo así como un palimpsesto bajo cuya escritura aparente, que es la crónica exacta de la actualidad, late y discurre otra, desvanecida por el tiempo y el sueño, que nos cuenta al trasluz una historia borrosa, hecha de la sustancia tenue y elemental de los mejores versos, y que a veces es sólo ese monólogo de ruido y furia que hemos oído mascullar a los viejos desmemoriados, a los borrachos y a los locos: el lenguaje de la inocencia todavía posible, donde se evocan sin pudor los pormenores de esa vida anterior que algunas religiones han hecho también suyas, otorgando un carácter sagrado y cósmico a lo que quizá sólo sea el laboreo usual de la memoria: la memoria que sueña el pasado, y que teje nuestra biografía apócrifa, como tantas veces Antonio Machado nos sugiere en sus versos.

Y, en fin, el caso es que todo esto viene inspirado por el intento de explicar qué es eso de Faroni. Faroni es un personaje de ficción creado por los protagonistas, no menos ficticios, de *Juegos de la edad tardía*. Lo crean sobre el modelo de sus antiguos sueños, de sus ilusiones ya perdidas y hasta traicionadas: dos tipos romos y otoñales que primero inventan y luego usurpan la identidad del héroe que ellos, en la bullanga de la juventud, aspiraron a ser. [...]

¿Quién no ha forjado en su primera juventud planes magníficos acerca de su propio futuro? También Gregorio y Gil (...).

[...]

Y lo que son las cosas: cuando un servidor compuso esa novela, temió en algún momento estar atentando contra esa serenísima majestad narrativa que es la verosimilitud. Ahora, soy ujier honorario del Círculo Cultural Faroni. De manera que una vez más se observa cómo la realidad se permite licencias magníficas que cualquier escritor intuitivo o experto rechazaría con escándalo. ⁷⁸¹

Si es *posible* que el autor empírico acabe prologando una edición patrocinada por un Centro Cultural -del que, además, es ujier- nacido de la invención de dos personajes inventados por él, es evidente que la ficción -aunque alguien la disfrace de *mentira*- ha triunfado. Y si a alguien se debe ese triunfo es, ante todo, a don Quijote y a Sancho, que deberían, con el mayor merecimiento, ser miembros honoríficos del Centro Cultural Faroni.

⁷⁸⁰Luis Landero, *Caballeros de fortuna*, Barcelona, Tusquets, 1994, pág. 182.

⁷⁸¹*Quince líneas. Relatos hiperbreves*. Edición de Círculo Cultural Faroni, Barcelona, Tusquets, Colección Andanzas, 1996, págs. 11-12.

«ESCRIVIVIR» O «ESCRISOÑAR» DESPUÉS DE CERVANTES
(JOSÉ MARÍA MERINO Y JUAN JOSÉ MILLÁS)

... durante un tiempo dio en sospechar que todo lo que ella percibía, lo que la rodeaba durante la noche y el día, no fuesen sino los diferentes vestíbulos de un único sueño laberíntico e interminable ... , un espacio que ... estaba encerrado dentro de otro espacio soñado que, a su vez, albergaba uno más amplio que los anteriores, pero más reducido que el que lo encerraba a él.

J. M. Merino, *Las visiones de Lucrecia* (1996).

{Ella sale con cautela de un armario e inspecciona el espacio en el que se encuentra hasta reconocerlo. Se trata de una habitación de hotel fantástica. Estamos en el interior de una fantasía y todo debe colaborar a conseguir ese efecto}.

J. J. Millás, «Ella imagina», *Ella imagina y otras visiones de Vicente Holgado* (1994)

José María Merino: «Novela de Andrés Choz»

Novela de Andrés Choz es la primera obra narrativa de José María Merino y en ella aborda todos o casi todos los temas que hemos venido viendo en las páginas precedentes y sienta las bases de lo que será a partir de ese momento su trayectoria, caracterizada básicamente por una interferencia constante de los mundos real e imaginario⁷⁸².

⁷⁸²Sobre este aspecto se ha ocupado Eduardo M. Larequi García en su trabajo «Sueño, imaginación, ficción. Los límites de la realidad en la narrativa de José María Merino», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 13 (1988), págs. 225-247, y, más recientemente, Ignacio Soldevilla Durante en «La fantástica realidad. La trayectoria narrativa de José María Merino y su relatos breves», *España Contemporánea*, tomo IX,

El texto que ahora nos ocupa está protagonizado por Andrés Choz, individuo de edad madura a quien se le ha diagnosticado un cáncer mortal y que dedica sus últimos meses de vida a la redacción de un viejo proyecto literario (la visita a la Tierra de un extraterrestre: el hermano Ons) y a una aventura amorosa con una joven estudiante, Teresa. La novela simultanea, así, las vicisitudes de la redacción del manuscrito -dudas, euforias y, en fin, sensaciones que experimenta Andrés Choz, junto a los hechos, triviales o no, de su existencia cotidiana- y el desarrollo del manuscrito mismo, con su estilo, sus personajes y su propia fuerza de gravedad.

Ya sólo este punto de partida nos permite hablar de «novela haciéndose», pues no es difícil imaginar que las reflexiones sobre el quehacer literario en su propio transcurso ocupan un lugar importantísimo en esta otra novela sobre la novela. El manuscrito que ocupa a Andrés Choz pertenece, por su argumento, al género de la llamada «ciencia ficción», lo que trae consigo, ya de entrada, dos tiempos y dos espacios bien diferenciados: de una parte, al futuro, lleno de misterios y sorpresas, en el que se instala siempre todo argumento de este género, se opone el presente de la escritura, poblado por lo cotidiano y, de otra, frente al *más allá* intergaláctico, contemplamos el escenario de cualquier pueblo español perfectamente reconocible. Esto trae consigo una interesante tensión entre el mundo del escritor y el de lo escrito, aunque sólo *a priori*, como veremos inmediatamente.

Todas las reflexiones sobre la obra en curso se hacen ante un amigo, el Gordi -que es, por tanto, en cierto sentido, el narratario o, al menos, primer lector de la novela intercalada- que cumple la misma función que Lénutchka en *Fragmentos de apocalipsis*: la de ejercer la crítica. En este caso, el amigo se encuentra ausente, con lo que Andrés Choz se dirige a él por medio de unas cartas que constituyen un tercer nivel o bloque narrativo. En efecto, en el primer nivel, escrito en tercera persona por un narrador omnisciente, nos encontramos con Andrés Choz recluyéndose a un pueblo para escribir su novela, y todo lo que le pasa allí (entre otras cosas, sus reflexiones literarias, reproducidas en primera persona); en un segundo, utilizando la segunda persona del vocativo, las cartas que Choz envía a Gordi y, en fin, en el tercero, encontramos el texto, la novela que está escribiendo propiamente dicha, también en tercera persona, escrita directamente y no sólo por alusiones, como ocurría casi siempre en la obra de Torrente Ballester. (Incluso podríamos hablar de un cuarto nivel, que no vamos a contemplar en estas páginas, y que es el que constituye el relato en primera

persona que, a su vez, envía el extraterrestre Ons a su planeta para informarle de lo que ocurre en la Tierra.) Todo este juego de tiempos, espacios, niveles narrativos y voces es lo que da a esta novela su mayor atractivo.

Observemos una desesperanzada misiva escrita por Choz al Gordi en la que todo son dudas sobre su relato y sobre el hecho mismo de estarlo escribiendo:

mis humores van enturbiándose conforme voy asentando las bases bastante enclenques de mi relato, que ya no es un informe sino que transcurre (discurre) por los cauces tradicionales de la tercera persona y lo que se terciaba, y al que según le doy vueltas por mor de irle sacando la fibra del dramatismo, le veo más esotérico y con mayor intención de contaminarse de esa mojanganga imaginativa que debemos poner en nuestras creaciones quienes no podemos proponernos la sagrada misión de destruir el lenguaje: y aquellas pocas páginas escritas se me aparecen cargadas de tanto artificio, que hay momentos, como este mismo, en que considero absolutamente idiota el asunto: esa lluvia, yo, los folios delante de mí, los minutos que galopan, y para qué si de aquí a un año...⁷⁸³

En otro momento, asistimos, por el contrario, a una fe rotunda en el relato literario y a una explicación de su finalidad que coincide con la del propio Merino: «Porque pienso que hacer vivir en la imaginación del lector a unos personajes una historia [*sic*], con su cortejo de olores y colores y sombras, sigue siendo el mejor de los fines de cualquier relato»⁷⁸⁴.

Sin embargo, a diferencia de otras experiencias metafictivas, el relato «secundario» no se concluye, precisamente porque es el hecho mismo de su redacción lo que mantiene con vida al narrador desahuciado. Se trata, pues, de un relato cuya composición va «íntimamente ligada a la idea de la mortalidad»⁷⁸⁵ y en el que sólo por eso podríamos hablar también de *escribir*: Andrés Choz existe porque escribe y «postergar la conclusión de la novela aplaza el final de su propia vida»⁷⁸⁶. El propio personaje se refiere, así, a «la obsesión literaria como estupefaciente» (69) y al hecho de haber utilizado «la novela para olvidar» (221), resistiéndose a morir «sin acabar[la], ni saber cómo termina César Cascabel, ni fumar un pito». (231)

No es esta la única ocasión en que Merino se sirve de este recurso para articular, o dar razón de ser, al relato que leemos: lo mismo sucede, en efecto, en *El caldero de oro*, donde el

⁷⁸³José María Merino, *Novela de Andrés Choz*, Madrid, Alfaguara, 1993, pág. 69. Citaremos siempre por esta edición.

⁷⁸⁴Veáanse, por ejemplo, las confesiones del autor en textos como «Novelar después de todo», *Las Nuevas Letras*, nº 5 (verano de 1986), págs. 32-38, y «Sociedad y compromiso literario», *República de las letras*, nº 18 (julio 1987), págs. 131-135.

⁷⁸⁵Antonio Candau, *La obra narrativa de José María Merino*, Diputación Provincial de León, 1992, pág. 77.

⁷⁸⁶Antonio Candau, *op. cit.*, pág. 81.

tiempo real de la narración son apenas los segundos (o quizás horas) que preceden a la muerte del personaje pero que bastan para urdir una complicada trama en la que es capaz de reconstruir recuerdos propios y ajenos, de su inmediato entorno o de la época ignota de sus antepasados, tomando el mítico caldero como objeto mágico en el que todos confluyen. Una vez más, aunque el tono es bastante diferente y no podemos hablar en esta novela de metaficción, Merino vuelve a construir un relato que entremezcla tiempos, espacios e identidades.

Volviendo a la novela que nos ocupa, observamos, en efecto, que, a medida que avanza, el lector empieza a sospechar una identificación entre Andrés Choz y el protagonista de su relato que da a la noción de *escribir* una dimensión muchísimo más íntima. Detengámonos más en su argumento: se trata de una novela de ciencia ficción protagonizada por el hermano Ons, un extraterrestre que por azar aterriza en nuestro planeta y, una vez sopesadas las grandezas y miserias de la vida terrena, opta por renunciar a su inmortalidad y asumir el carácter temporal y finito de la existencia humana. Para ello, adopta la forma de un bebé que es recogido por una familia en unas circunstancias que coinciden exactamente con las de los inciertos orígenes del propio Choz:

Yo no lo recuerdo, claro, pero me imagino, desnudo y pequeñín, en la soledad de aquella mañana. Yo también me pregunto, sobre todo me lo preguntaba de mozo, quiénes serían mis padres, de qué manera llegué allí, y ahora que el fin se acerca me pregunto muy a menudo por mis orígenes. (92)

Esta coincidencia lleva, pues, a pensar que uno y otro son la misma persona, aunque esta relación aparezca en el relato más como una sugerencia que como una conclusión definitiva. Así las cosas, el relato de Choz sobre Ons deja de ser meramente ficción para convertirse en un espejo que es al mismo tiempo testamento y autobiografía: «Me contemplo en el espejo ciego de otro folio» (79), leemos, de hecho, durante uno de los momentos de redacción de su novela.

La escritura «egográfica»⁷⁸⁷ de la que estamos hablando encuentra, así, en la obra de Merino una de sus más nítidas manifestaciones y a ello nos ayuda la ambigüedad del propio título, que nos ofrece la doble «posibilidad de interpretar el genitivo "de Andrés Choz" bien como objetivo (novela sobre Andrés Choz), bien como subjetivo (producida o escrita por

⁷⁸⁷Tomamos la expresión de Gonzalo Sobejano en «Novela y metanovela es España», citado, pág. 6, quien la aplica para referirse al lema «scribo, ergo sum» propuesto por S. Kellman en *The Self-Begetting Novel*, Nueva York, Columbia University Press, 1980, pág. 5. Por cierto, «escribo, luego existo» es una afirmación que encontramos en el personaje de la novela de Álvaro Pombo, *El hijo adoptivo*, Barcelona, Anagrama, 1984, pág. 54.

Andrés Choz)», tal como afirma Candau⁷⁸⁸. Volvamos, así, al principio: del mismo modo que Scherezade en *Las Mil y Una Noches*, Andrés Choz relata para no morir y, sin saberlo, escribe un texto que se convierte en explicación de su origen ignoto. Por lo tanto, mientras escribe, *porque* escribe, palpita, existe y recuerda. La redacción de su manuscrito se ha vuelto, así, explicación y justificación de su vida toda, desde su agónico presente hasta su incierto pasado. En cierta medida como en el caso de don Quijote, pues las circunstancias de los personajes difieren notablemente de un texto a otro, se da el mismo desdoblamiento de la identidad: Alonso Quijano se realiza en la vida-novela de don Quijote y Andrés Choz hace lo propio con la de su *alter ego* el hermano Ons y, de la misma forma que la última página escrita-vivida de don Quijote supone la muerte de Alonso Quijano, la conclusión de la novela sobre Ons supone el final de la existencia de Choz, con una variante interesante: la novela sobre Ons explica el origen de Choz, que vive tras la muerte del primero, lo que otorga al texto un carácter circular.

Asistamos a las últimas palabras de la novela, que recogen unas reflexiones de Andrés Choz sobre su obra aún en curso, ya que, como hemos dicho, ésta no puede presentárenos finalizada, porque eso supondría aceptar la muerte de su autor:

Con el material que hay queda una médula muy aprovechable. Y, sobre todo, lo que has pensado sobre el asunto, que ha sido tiempo y tiempo de darle vueltas en el magín. Porque el culo estaba bien para los autores del diecinueve, pero con vistas a la novela del futuro se deberá usar sobre todo la cabeza.

[...]

Lástima no tener mucho tiempo por delante, porque podría quedar una historia interesante, con sus visos mágicos y todo.

Aunque es muy arriesgado mezclar lo fantástico y lo real. La realidad debe estar siempre al quite.

[...]

Quedan cuatro meses hasta fin de año y luego quién sabe.

[...]

Hay que dejar la novela mucho mejor. Por lo menos, poder decir ahí queda eso. (250-251)

Son varias las ideas que nos conviene destacar de estas frases finales. El «ahí queda eso» no sólo puede interpretarse, en efecto, como una invocación directa al lector -la novela que acabas de leer queda así, sin final cerrado-, sino, muy especialmente, como una angustiada invocación a la palabra escrita como «arte de la memoria» que de algún modo eterniza a su autor. De ahí su interés por mejorar su texto y su incertidumbre ante el cómputo

⁷⁸⁸*Op. cit.*, pág. 81.

de los días, que quizás no son suficientes para su empresa. Un poco como en el caso de *Tristram Shandy*, pero esta vez sustituyendo por una desesperación casi barroca el humorismo de Sterne, la tentativa de finalizar esta novela es imposible, porque, si dejamos sentado que Choz y Ons son la misma persona, el relato sobre el segundo acabaría desembocando antes o después en la propia vida del primero y sólo podría concluirse cuando éste muriera. Nos encontramos, así, ante una autobiografía, como la del propio Ginés de Pasamonte (y recordemos sus famosas palabras sobre cómo iba a acabar su novela si no lo había hecho su vida), con la peculiaridad de que, al menos en apariencia, su autor ignora que lo es.

En un número de *República de las letras* dedicado justamente al tema «Literatura y autobiografía», José María Merino escribe un texto titulado «La relación con el doble» en el que nos ofrece interesantes apreciaciones sobre esta novela y su obra en general:

el protagonista de aquella primera novela mía, en su doble batalla -contra lo inaprensible y abrupto del texto que pretendía escribir y contra la enfermedad que lo amenazaba a plazo fijo- era un borroso doble mío, enfrentado por un lado a la invención de una historia por vez primera y luchando también con el tiempo, como cualquier mortal.

La naturaleza que pudiéramos denominar arquetípica de aquel libro dentro de mi trabajo se hace aún más patente si se considera que la novela que mi personaje escribe es la historia de un ser fabuloso (...) . El hecho de que en la novela que yo escribí quedase apuntada la posibilidad de que el personaje que escribe y su propio personaje pudieran resultar el mismo -como si la novela que escribe mi personaje fuese una borrosa relación de su propia memoria perdida en el olvido- repite el esquema del doble, constituyendo de este modo un tercer juego de dobles.

El tema del escritor que escribe una novela o que se obsesiona en esa tentativa; el del personaje inventado, apócrifo, que surge realmente en el mundo no imaginario; ... el de los personajes que se encuentran en un mundo paralelo, donde son capaces de descubrir a los dobles suyos que allí viven; y, junto a estos, otros temas relacionados también con la identidad ... son temas que se han venido repitiendo a lo largo de mis libros...789

Cuando nos ocupábamos de Cervantes en la primera parte de este estudio, vimos, con Marthe Robert, cómo en definitiva toda novela que reproduce la imagen de un escritor elaborando su texto (sea éste un recopilador árabe o un creador propiamente dicho) no está haciendo otra cosa que hablarnos, directa o indirectamente, del propio autor empírico. En efecto, si aplicamos esta idea al caso que ahora nos ocupa, observamos claramente que hay una relación estrecha entre las últimas palabras de Choz y las que acabamos de leer del propio Merino. No en vano, éste reconoce a aquél como doble suyo, del mismo modo que

789 José María Merino, «La relación con el doble», *República de las letras*, nº 46 (diciembre de 1995), págs. 103-106. La cita corresponde a las páginas 105-106.

Ons lo es de Choz, con lo que nos encontramos con un interesante caso de reduplicación, o triplicación...

También las características de la novela de Choz, fundamentalmente la interacción de fantasía y realidad, lo son de toda la obra del propio Merino, tal y como él mismo acaba de confesar. No sólo en novelas como *Las visiones de Lucrecia*, emocionante recreación de una visionaria del siglo XVI cuyos continuos sueños determinan rotundamente su existencia en la vigilia o la ya mencionada *El caldero de oro*, sino también en sus recopilaciones de relatos observamos que es este, en efecto, si no el único, sí el tema principal de toda su trayectoria.

En *Cuentos del reino secreto* (1982), cuyo título habla por sí solo, encontramos algunos relatos que pueden relacionarse con lo que venimos viendo. El primero de ellos, «Nacimiento en el desván», nos habla de cómo la construcción de este microuniverso navideño -esto, es, una reproducción en miniatura, en abismo, de un escenario real- acaba trascendiendo y dominando a la supuesta realidad mayor que refleja, lo que implica a la postre una conciencia por parte del personaje que lo ha construido, enraizada en las conocidas ideas de Borges, de que «el belén era lo real y él sólo una figura, una gran figura inerte tallada de una astilla por unas manos hábiles»⁷⁹⁰.

Otro relato titulado «El niño lobo» nos habla de la desaparición de un niño en una pantalla de cine, en un proceso de identificación con el mundo ficticio que hemos visto suficientemente en don Quijote. Dos relatos más nos interesan de esta colección: «El buscador de prodigios», que nos habla de una pareja de científicos que viajan a un pueblo a realizar sus experimentos. Al final del relato, la mujer, un poco como Choz, descubre que en realidad se está buscando a sí misma y acaba desapareciendo en una nave extraterrestre con sus supuestos parientes. «Zarasia» y «El soñador», por su parte, pueden relacionarse con *Las visiones de Lucrecia*: todos nos hablan de personajes *iluminados* que viven a través de sus sueños. Y, por último, de estos *Cuentos del reino secreto* queremos destacar el titulado «Expiación», no tanto por su contenido -una venganza entre hermanos- como por su estructura circular: como *La novela de Andrés Choz* y como *El caldero de oro*, este relato finaliza exactamente como empieza, demostrando que el supuesto argumento no es sino el pretexto para que se realice el relato.

Los relatos de contenido metafictivo y relacionables con el universo cervantino se multiplican en *El viajero perdido* (1990). En primer lugar, el que da título al libro nos habla

⁷⁹⁰*Cuentos del reino secreto*, Madrid, Alfaguara, 1994, pág. 20. Citaremos siempre por esta edición.

precisamente de un escritor estancado en la mitad de su novela y que de repente va descubriendo, a medida que ésta va desplegándose asombrosamente, que no está haciendo otra cosa que escribir -predecir- lo que inmediatamente le va sucediendo a él mismo.

Hay un segundo relato -«Las palabras del mundo»- de singular interés y que nos habla de la posesión del lenguaje como única realidad hasta el punto de que la pérdida de éste supone la disolución del personaje, que se va evaporando hasta perder su propia consistencia física, tal y como sucede también a los protagonistas de «Imposibilidad de la memoria».

El mismo escritor que protagoniza «El viajero perdido» vuelve a aparecer en «Un personaje absorto», último relato del libro que, de este modo, presenta nuevamente una estructura circular. Se nos habla en esta ocasión de un personaje que *tortura*, hasta convertirse en una pesadilla, al autor, que acaba *matándolo* o, mejor, *descubriendo* que alguien lo mata y reconociendo que «ahí hay un relato» (181). En todo caso, volvemos a encontrarnos con la literatura sustentándose a sí misma y *eligiendo* a un escritor cualquiera como mero portavoz.

La dimensión metaliteraria se acentúa en los *Cuentos del barrio del refugio* (1994), último libro de relatos -que nosotros sepamos-, del que queremos destacar, en primer lugar, «El caso del traductor infiel», donde (y aquí si podemos acordarnos del entrometido morisco cervantino) el encargado de traducir el texto interfiere tanto en él que al final su propia autora acaba persiguiéndolo para asesinarlo. Por último, nos encontramos con dos relatos más donde, en palabras de Soldevilla Durante, se nos muestra la «conciencia explícita del narrador y de los personajes de pertenecer a una realidad imaginada, dirigida por un "narrador" demiurgo ... y [un tratamiento de] la literatura como salvación de la psicosis ... y como refugio»⁷⁹¹: se trata de «Tertulia» y «Los libros vacíos».

En el ya citado «Novelar después de todo» encontramos esta reflexión del propio Merino que viene a certificar, apoyándose en su propia experiencia creadora, todo lo que venimos viendo: «me parece comprender que es ella, la historia brumosa, quien quiere ser novela: que las palabras pugnan por organizarse y quedar escritas, formando el conjunto de una narración, de un relato. Que son ellas quienes de verdad manejan el volante» (32).

Personajes que viven sólo porque escriben, que entran y salen de los libros o las pantallas de cine o que desaparecen cuando lo hace su propia conciencia lingüística, que escriben su porvenir o traducen su propia muerte; sueños o mundos artificiales que se

⁷⁹¹Art. cit., pág. 104. En este trabajo puede encontrarse una clasificación, un tanto esquemática pero en todo caso útil como aproximación global, a todos los relatos breves de Merino.

expanden hasta desestabilizar el llamado orden *real* no hacen sino recordarnos, una vez más, que la indiferenciación entre lo histórico y lo literario, entre lo vivido y lo soñado o escrito son *verdades* que debemos a Cervantes, aunque esto se asuma de una forma consciente o inconsciente.

Juan José Millás, «El desorden de tu nombre»

En el caso de *El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás, el proceso de la escritura se aborda desde el cinismo y la frustración, y el desenlace final de su interferencia con la vida resulta más desconcertante que en las novelas anteriores. El protagonista, Julio Orgaz, es un escritor fracasado que, al tiempo que mantiene una relación adúltera con Laura, la mujer de su psicoanalista, trabaja como editor, viéndose obligado a leer, con una mezcla de admiración y envidia, los relatos de Orlando Azcárate, autor joven y prometedor cuya genialidad supone para él un reto permanente. Influido, así, por los escritos de su rival -cuyos argumentos, como ha demostrado Gonzalo Sobejano⁷⁹², repercuten decisivamente en distintos aspectos de la trama principal⁷⁹³- empieza a proyectar diferentes textos, uno de los cuales -y es el que nos interesa- coincide punto por punto con los sucesos de su propia vida y lleva el título de la novela que lo incluye y nosotros estamos leyendo: *El desorden de tu nombre*.

La estructura de la novela no es, sin embargo, tan simple, porque, al mismo tiempo, vemos a su amante, Laura, entregada a una febril actividad que no es difícil asimilar a la de la propia escritura, en la medida en que propicia una identificación metafórica entre escribir y tejer que a estas alturas nos resulta ya bien conocida: «Comenzó a mover las agujas y a pensar, de manera que al poco había conseguido tejer tres ideas y cuatro o cinco fantasías, aparte de un palmo del jersey que le estaba haciendo a Inés»⁷⁹⁴.

⁷⁹²Gonzalo Sobejano, «Sobre la novela y el cuento dentro de la novela», *Lucanor*, 2 (1988), págs. 73-93.

⁷⁹³Lo mismo sucede en *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995), Madrid, Alfaguara, 1995, donde el desquiciado personaje, que tiene mucho en común con el de *El desorden...*, inventa para su hijo una serie de relatos que progresivamente van asimilándose a su propia vida hasta el punto de suponer un cambio, incluso una disolución, de su propia identidad.

⁷⁹⁴Juan José Millás, *El desorden de tu nombre*, Madrid, Alfaguara, 1987, pág. 42. Citaremos siempre por esta edición.

Estas «fantasías» de Laura resultan cruciales: en primer lugar, porque se producen en su imaginación antes que en la *realidad*, dentro de una tendencia muy común en los personajes de Millás, y, en segundo lugar, porque al final será ella, como veremos, quien mueva, al menos en apariencia y dentro del nivel intradieгético, los hilos de una trama que es un jersey pero también una novela: la nuestra. La propia Laura parece ser consciente de ello: «Si consiguiera escribir con alguna disciplina, creo que podría tejer y entretejer las palabras con la misma habilidad con la que entremezclo la lana o el perlé. Ambas actividades exigen un tipo de concentración semejante y un deseo de indagación y búsqueda para las que me siento muy dotada» (97).

Sin embargo, Julio Orgaz se *siente* novelista, o al menos actúa como tal, con lo que este narrador intradieгético no es tanto una máscara del autor empírico como una impostura, una actuación del personaje que crea su propio papel. Veamos, por ejemplo, estas confesiones a su psicoanalista, donde reconoce necesitar la escritura para redimirse: «Yo me quiero salvar, por decirlo en términos religiosos, en términos cristianos. Y vislumbro a veces que la salvación consistiría en estar enamorado como lo estuve de Teresa, o como creo que lo empiezo a estar de Laura. Pero también en escribir esa obra, a la que imaginariamente me dedico», lo que le permitiría diferenciarse de «los otros, de quienes no entiendo muchas cosas, pero de quienes no comprendo, sobre todo, cómo soportan la vida si no escriben» (59).

Y es en los apogeos de su fingimiento donde encontramos algunas reflexiones sobre la novela que pueden resultarnos de interés, como esta curiosa aplicación del criterio de verosimilitud a la literatura o a la vida: «La vida diaria está llena de sucesos inverosímiles que son buen material para las páginas de sucesos porque, aunque carecen de lógica, tienen a su favor el hecho de haber sucedido. Esos mismos sucesos, en una novela, parecerían falsos. Las leyes de la verosimilitud son diferentes en la realidad y la ficción» (129-130). Esta afirmación, que encuentra en la realidad más cobijo para la extrañeza que en la propia novela, no puede ser tomada muy en serio en boca de Julio Orgaz, pues ha sido pronunciada después de haber oído algo sobre sí mismo que, por increíble que le parezca, es justo lo que le está sucediendo.

Comprendemos, entonces, que, por más escritor que se considere, Julio Orgaz no es en absoluto responsable de lo que le ocurre, pues todo es organizado por Laura, predicho por su psicoanalista (marido, además, de ésta) y, por encima de todo, por un invisible narrador de cuya existencia, sin embargo, parece ser consciente:

Ahora bien, yo -aunque no escriba- me represento a mí mismo sobre un folio, y a veces me pregunto qué diferencia puede haber entre tal representación y el hecho real de escribir. ¿Ese otro que escribe, no narra a fin de cuentas que ahora yo estoy sobre un diván enumerando mis perplejidades a un psicoanalista silencioso? ¿Acaso no narrará después mi encuentro con Laura? ¿No habrá narrado ya mis relaciones con Teresa y su estúpida muerte?

[...]

Es más, ese escritor es el que sabe las cosas que yo ignoro, pero que me conciernen. Y, en consecuencia, es el único ser capaz de articular estos aspectos parciales de mi existencia dentro de un cuadro más significativo.

[...]

Por otra parte, a veces pienso que la relación entre ese escritor y yo puede invertirse en cualquier momento de forma tan gratuita como sucede con el resto de las cosas; basta un golpe de dados para invertir la dirección de la suerte. (60)

Lo irónico del caso es que, a pesar de esa consciencia, Julio empieza a interpretar ciertos sucesos de su vida que el lector conoce de antemano como hallazgos propios susceptibles de ser utilizados en esa novela proyectada que es, en definitiva, no lo olvidemos, la misma que tenemos en las manos:

Quando llegó a la plaza de Cataluña ... , el Julio imaginario era ya para el Julio real el personaje de una historia de amor y de adulterio. Moviendo ligeramente la cabeza, fijó la vista en su mesa de trabajo, en su silla vacía, y se imaginó sentado en ella, describiendo sobre un folio la incertidumbre apasionada de un sujeto que, tras una sesión de análisis, se dirigía al parque de Berlín en busca de un encuentro probable con una mujer casada. De repente sucedió un acierto narrativo que consiguió arrancar una sonrisa de los labios de Julio: aquella mujer que bajo la coartada de cuidar a su hija le esperaba sentada en un banco, y con cuyo cuerpo había gozado el día anterior, era en realidad la esposa de su psicoanalista (83-84).

Esta continua interferencia se prolonga hasta el final del relato, cuyo desenlace (la muerte del psicoanalista), proyectado por Julio pero ejecutado con total independencia por Laura -recordemos que era ella, dentro del relato, la gran *urdidora*-, da lugar a esta perturbadora conversación que se desarrolla en el momento en que la amante confiesa haber asesinado a su marido, con lo que este argumento -irónicamente calificado de «buen vaudeville» (91)- concluye con la victoria de la pareja adúltera:

Julio permanecía algo perplejo, como asustado de que la realidad se pudiera moldear tan fácilmente en función de sus intereses. [...]

-Pero esto es lo que pasaba en mi novela, en *El desorden de tu nombre*.

-Es que esta historia nuestra, amor, es como una novela. (171)

No es extraño, pues, que después de esta definitiva coincidencia, el libro finalice con esta reflexión de Julio: «tuvo la absoluta seguridad de que cuando llegara al apartamento encontraría sobre su mesa de trabajo una novela manuscrita, completamente terminada, que llevaba por título *El desorden de tu nombre*» (172).

Pero, ¿a quién -y volveremos a hacernos esta pregunta- debemos este final y esta coincidencia? ¿A Julio, por haberlo imaginado? ¿A Laura, por haberlo ejecutado? ¿O al misterioso narrador oculto, por haberlo escrito? Tras esta embrollante composición narrativa se oculta, una vez más, nuestra idea del *escrivivir*, pues vemos cómo coexisten más que nunca vida y texto en sus desarrollos simultáneos: Julio proyecta una novela, pero esa novela existe, por encima de él, suplantando y realizando a un tiempo su intención, que, de este modo, triunfa y fracasa a la vez. El es un títere de una instancia superior que lo escribe, lo sueña, pero, al mismo tiempo, es dueño de su existencia porque esa instancia redacta precisamente lo que él desea. Los límites entre creador y criatura, entre vida y página están, así, completamente indiferenciados, perdiéndose el texto en una bruma que difumina tanto a narradores y personajes como al propio autor empírico: Juan José Millás inventa una novela en la que un narrador omnisciente nos habla de un personaje -Julio- que inventa a un escritor que escribe una novela que es la misma escrita por Juan José Millás. De este modo, la obra se organiza como una serie de círculos concéntricos que trae consigo una estela de interrogantes de los cuales el primero es precisamente la identidad del autor -¿quién es el verdadero responsable de *El desorden de tu nombre*? ¿El autor que escribe un libro «real», físico, del que ahora estamos hablando, o el personaje que va soñando y proyectando lo que, de esta forma, parece suceder a su dictado?-. Los personajes son, por lo tanto, subsidiarios y autónomos a la vez: tanto Julio, al inventar una trama que coincide con los acontecimientos, como Laura, al ejecutar por su cuenta y *en la realidad* las ideas de Julio, se sienten dueños de su destino y del de los otros, pero todos sabemos que uno y otro no son sino títeres de una instancia narrativa superior -el narrador intradieгético cuya existencia se sugiere constantemente- y, por encima de todo, de los caprichos de la invención de Juan José Millás. Lo cierto es que sigue tratándose del *escrivivir*: los hechos de la existencia de los personajes coinciden con el desarrollo de una novela que los reproduce, anticipándolos o quizás glosándolos una vez que han sucedido y los personajes son conscientes de ello.

Las relaciones con el *Quijote*, en este caso, siguen planteándose como un juego de espejos: en ambas novelas, el personaje principal se sabe observado por un narrador que es proyección o deseo suyo y va escribiendo al compás de su vida, que avanza como un libro y

como un libro finaliza. *El desorden de tu nombre* puede leerse dentro de *El desorden de tu nombre*, del mismo modo que el *Quijote* se lee dentro del *Quijote*, aunque en el caso de la obra cervantina los espejos múltiples nos devuelven, como vimos en su momento, al menos reflejos distintos de la misma imagen: el idealizado de don Quijote, el objetivo de Cide Hamete y el deformante de Avellaneda. Y, de la misma manera que la novela de Alonso Quijano culmina con la de don Quijote, la de Babelle y Milalias con la escritura de *Larva* y la de Andrés Choz con la del hermano Ons, la novela *El desorden de tu nombre* pone su punto final justo en el momento en que concluye la novela que la comprende y que, en este caso, lleva su identificación hasta el propio título.

Volvemos a encontrarnos, por lo tanto, con dos ideas que no hemos dejado de ver en este trabajo: la identificación de la escritura con la propia existencia y la fuerza que tienen las imaginaciones en la *realidad* hasta el punto de poder transformarla⁷⁹⁵.

Aunque, como en el caso de Merino, no podemos detenernos en toda la producción narrativa de Millás, mencionaremos siquiera algunas obras en las que podemos encontrar lo que venimos viendo. Si pensamos, por ejemplo, en una novela como *Letra muerta* (1983), observamos muy claramente que la escritura es lo único que salva a un personaje, si no de la muerte, sí de la locura. Recluido en una institución eclesiástica por una organización a la que pertenece pero de la que, sin embargo, no recibe instrucción alguna, es un cuadernillo que relata -y que va avanzando al tiempo que la novela hasta que descubrimos, una vez más, que uno y otra son la misma cosa- lo que constituye su razón de ser en semejante lugar, certificando, así, su existencia entera:

Me incorporo a esta locura escrita sometido a toda clase de sentimientos antagónicos. Este papel mojado, esta letra muerta, este texto sin futuro, parece destinado a recoger los desperdicios de mis fluctuantes estados de ánimo. El encuentro entre la exaltación y el fracaso, la desventura y la dicha, el terror y el arrojo, suele producir unas cenizas, resultantes de una combustión infernal, que mezcladas con el coñac ... dan lugar a este discurrir intermitente sobre las hojas de un nuevo cuaderno.⁷⁹⁶

Esto le permite decirse a sí mismo: «puedo limitarme a ordenar mi historia con la misma falta de intención con la que se desarrolla una novela» (125), porque, a fin de cuentas,

⁷⁹⁵Para un estudio detenido de esta y otras novelas de Millás, véase el libro de Fabián Gutiérrez Flórez *Cómo leer a Juan José Millás*, Madrid, Júcar, 1992, donde se encuentra, además, un repertorio bibliográfico bastante amplio. El capítulo II, págs. 69-104, está dedicado a *El desorden de tu nombre*.

⁷⁹⁶J. J. Millás, *Letra muerta*, Barcelona, Destino, 1992, pág. 115.

esto es lo que acaba por ser: la novela de su vida y, al mismo tiempo, la que nosotros estamos leyendo y cuyo título se nos recuerda explícitamente:

... a través de todos estos cuadernos he logrado edificar la imagen de un sujeto que tiene al menos la virtud de resultar verosímil. Eso por un lado; por el otro, parece que gracias a esta letra muerta los hechos vuelven, bien es cierto que de forma harto precaria, de acuerdo con un modelo real que no es otro que el de mi propia vida. (140)

Lo mismo, aunque de forma muchísimo más desquiciada, encontramos en *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, novela mencionada más arriba y que constituye una incursión en el problema de la identidad. Un individuo pierde su identidad social («socialdemócrata», se nos dice continuamente, con ácida ironía política) y se hunde en los abismos de su propia conciencia, o alucinación, en busca de lo que, a partir de este momento, empieza a interpretar como su ser *real*. Es entonces cuando las nociones de lo real y lo imaginado no tanto se confunden como se invierten. El personaje -Jesús- empieza a bifurcarse en cuatro identidades, cuatro *yoes* que corresponden a los cuatro adjetivos incluidos en el título de la novela, aglutinados todos ellos en el nombre -Olegario- del protagonista de ciertos relatos que a medida que se desarrollan hacen las veces de *mises en abîme* de la novela. La progresiva degradación del personaje (que comete un asesinato, descuida a su familia y frecuenta un sex-shop) coincide con lo que él, en su absoluta demencia, empieza a interpretar como recuperación de la realidad. Este proceso implica, naturalmente, disolución, y precisa, para obtener ciertas pruebas físicas, de un relato que dé forma a lo que está sucediendo. Es entonces cuando Jesús-Olegario comienza a escribir un texto que le resulta necesario para ese proyecto que es, a la vez, de indagación y aniquilamiento. La novela culmina con el personaje convertido en un perfecto *outsider* y abocado a la indigencia en una ciudad que tiene para él la misma consistencia que los espacios mágicos de los cuentos de la infancia. Un recorrido, por tanto, que parte de la muerte social, pasa por la esquizofrenia y desemboca en la total aniquilación del ser, todo ello en medio de un sarcástico retrato de las costumbres que delimitan lo que es real (esto es, *políticamente correcto*) y lo que no lo es.

Y, naturalmente, entre lo poco que en esta novela *es* real, se sitúa el desquiciado texto redactado por esta informe suma de identidades que supone nuestro personaje. Él mismo, una vez más, es consciente de ello:

Creo que comprendí de súbito que la escritura es un cuerpo lleno de órganos de todas las medidas, quizá por eso antiguamente los libros se encuadernaban en piel. Decidí entonces que yo necesitaba un cuerpo de algún tipo, y que debía, pues, ponerme a escribir en seguida para colocar mis riñones y mi hígado y mi corazón fuera de mí, sobre una hoja de papel que, debidamente encuadernada junto a otras diera lugar al surgimiento de una anatomía fisiológica o patológica, en fin, no sé, con la que identificarme.⁷⁹⁷

Nada nos sorprende, por lo tanto, que el inicio del texto escrito por Jesús-Olegario coincida con el del que nosotros estamos leyendo, de manera que no tardamos en reconocer una vez más una suerte de simultaneidad -¿o quizás duelo?- entre el personaje que cree estar viviendo y escribiendo -*escribiendo*, pues- su historia y el narrador que nos la está transmitiendo, inventándola, en la novela que tenemos en las manos.

Y a este respecto resultan llamativas las consideraciones de Fernando Valls en su reseña a la novela, en la que encuentra «bien asumida la herencia de nuestra más rica tradición, la que pasa por Cervantes y Valle Inclán. Esa tradición que explora en la búsqueda personal y en la necesidad que tienen los humanos de inventarse un mundo para sobrevivir, en el intento de proporcionarle un sentido crítico a la existencia a través de la fantasía»⁷⁹⁸.

Un libro significativamente titulado *Ella imagina* (1994) se compone de treinta y dos relatos que comparten el hecho de desarrollarse en una realidad paralela o, por así decirlo, fantástica, en la que se producen misteriosas coincidencias entre el hombre y los objetos y los animales, hasta el punto de confundirse sus ámbitos o entrecruzarse sus identidades («Vicente va a París», «El cascabel de Telesforo», «El hombre que salía todas las noches», por ejemplo) o, en fin, donde la realidad se moldea al calor de las imaginaciones. Esto sucede no sólo en el relato que da título al libro, donde se construye, al más puro estilo de *Fragmentos de apocalipsis*, todo un edificio verbal a partir de ensoñaciones concatenadas tras cruzar a su antojo la protagonista las puertas que separan el mundo real del imaginario. Curiosamente, se trata de la misma barrera que franquea el personaje de «La puerta secreta», que sobrevive «porque no pasaba en la realidad más tiempo del estrictamente necesario»⁷⁹⁹. Sin embargo, en otras ocasiones sucede justo lo contrario, como en «No podía pensar en otra cosa», donde el protagonista ya no puede emprender el camino de retorno y se queda atrapado al otro lado de la puerta. Igualmente inquietante resulta «La mujer del cuadro», relato que tiene alguna

⁷⁹⁷Tonto, *muerto, bastardo e invisible*, citado, págs. 177-178.

⁷⁹⁸Fernando Valls, reseña a *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, en *Diablo texto*, nº 2 (1995), págs. 322-324. La cita corresponde a las páginas 323-324.

⁷⁹⁹Juan José Millás, *Ella imagina*, Madrid, Alfaguara, 1994, pág. 117.

concomitancia con la soberbia película de Fritz Lang. En este caso, la mujer cautivadora no está dentro de un cuadro que, a su vez, forma parte de un sueño, sino que conduce al fascinado perseguidor hasta el interior mismo del cuadro que lleva entre las manos, hasta dejarlo atrapado en él. Finaliza el relato con el personaje instalado en el cuarto pintado en el cuadro, colgado de una pared de la habitación de la muchacha y haciéndole desesperadamente señas hasta que acaba resignándose a su situación y, una vez más, convirtiéndola en una escritura tan infructuosa como la que vimos en *Letra muerta*:

No me vio, y creo que no me verá nunca, pero he encontrado dentro del cuadro en el que vivo una habitación con cuartillas y máquina de escribir. Todos los días escribo varios folios que luego dejo caer al exterior del cuadro, lo que pasa es que allí adquieren un tamaño insignificante y ella los barre con el polvo. No importa, porque por las noches, cuando se acuesta, hay un momento en que la veo casi entera y con eso me basta para soportar una vida tan plana. (196)

Vemos, entonces, en el reverso de la moneda, que en ocasiones los protagonistas se encuentran atrapados por sus imaginaciones, por una obsesión literaria que los desasosiega y anula. No es extraño, entonces, que, en un relato como «Laura se cortó el pelo», una novela en ciernes sea comparada con un quiste que el personaje debe extirparse para recuperar una vida plácida y normal.

Ya en *Cuentos de la intemperie*, la misma idea de la dedicación literaria como adicción, pero también tortura, cotidiana aparece rotundamente desmitificada y reducida al humorismo más absurdo. Reproduciremos casi íntegramente el segundo relato del epígrafe titulado «Escribir», donde quien agoniza ahora no es ya el escritor, sino la novela misma, metaforizada en un cuerpo, tal y como hizo patéticamente el personaje de *Tonto, muerto, bastardo e invisible*:

¿Quién no ha visto agonizar en medio de espantosos sufrimientos a novelas que tenían toda la vida por delante? Nunca se sabe de qué depende su supervivencia; lo cierto es que a veces se les corrompe la sangre y no hay transfusión de tinta que las reanime. Lo más sensato, aunque lo más fácil, en situaciones así es avisar al crítico forense para que levante el cadáver y firme el certificado de defunción. Muchos no se resignan y hacen con el cuerpo del relato verdaderas barbaridades con las que sólo consiguen prolongar su agonía. Un escritor amigo mío, al que se le estaba muriendo una novela corta entre las manos, la llenó de tubos y le metió dos dosis diarias de monólogo interior durante dos semanas. El monólogo interior, en dosis altas, produce en el cerebro de la trama lesiones irreversibles, así que sobrevivió, pero en unas condiciones espantosas. Él, de todos modos, la quería. Con las frases, aunque tienen menos células, pasa lo mismo. Delante de mí han muerto oraciones enteras que un momento antes tenían un aspecto excelente. De súbito, les falla el adverbio, que es el encargado de filtrar los humores glandulares y se quedan en el sitio, con un color horrible, por cierto, aunque le inyectes en seguida un plural mayestático. El adverbio es más delicado que el hígado; se obstruye con nada. [...]

De todos modos, algunas novelas muertas pueden venderse como vivas con la ayuda de un forense poco escrupuloso y el amor del novelista. Pero hay que sacarles las vísceras, que se descomponen en seguida, y rellenarlas de serrín.⁸⁰⁰

En este sarcástico texto no sólo nos encontramos, como hemos visto hasta ahora, con la «novela vivida», sino, más aún, con la «novela viva», considerada en sí misma como un organismo autónomo, susceptible de deteriorarse o palpitar, con independencia del autor que se ocupe de ella.

Si recapitulamos un poco (y dejamos como un guiño irónico este último relato y nos centramos en las novelas que nos han servido como punto de partida), resulta curioso observar cómo obras tan divergentes en su estructura plantean, sin embargo, el mismo tema esencial, y volvemos, así, al principio: la imposibilidad de establecer una frontera entre el hecho de existir y el hecho de escribir, con toda su estela de confusiones, de las cuales la principal es, según hemos visto, la dificultad de discernir tajantemente dónde empieza el dominio del creador y dónde el de la criatura, lo que equivale a cuestionar los territorios de la novela y de la propia vida. Supuestamente, Cide Hamete Benengeli es el demiurgo creador de don Quijote, pero bien pronto descubrimos en su personaje una independencia tan deslumbrante que nos lleva incluso a sospechar si no fue él en realidad quien dio origen a su creador porque lo necesitaba para realizarse en la literatura. También Milalias y Babelle desean proyectarse en una novela e inventan y necesitan a Herr Narrator; Choz vive porque escribe y acaba siendo él hijo de su personaje, a quien debe su origen; Julio Orgaz proyecta una novela que se ajusta a su vida e inventa a un escritor que glosa o anticipa lo que le sucede. También resulta llamativo observar cómo en todas las novelas del *escrivivir* la mujer o el amor en sus distintas manifestaciones ocupan una función importante: desde el platonismo de don Quijote, que precisa de Dulcinea como componente esencial de su proyecto vital y literario o la invención de Lénutchka, hasta el erotismo desaforado de los personajes de *Larva*, sin olvidar que tanto Andrés Choz en la obra de Merino como Julio Orgaz en la de Millás se ven envueltos en una historia pasional que se simultanea con su intención de proyectar su existencia en una novela.

Entre los antecedentes de este tema, aparte del significativo caso de Unamuno, especialista en diluir las funciones autoriales en la *niebla* -recordemos: ¿quién es el inventor de Augusto Pérez: Unamuno o Víctor Goti?- y de las bifurcaciones que hemos visto en las voces *fragmentarias* de Torrente Ballester, es preciso recordar la aportación de Carmen

800J. J. Millás, *Cuentos a la intemperie* (1996), Madrid, Acento Editorial, 1997, págs. 112-113.

Martín Gaité, que en 1979 escribe *El cuarto de atrás*, novela redactada bajo el influjo de L. Carroll y T. Todorov y que conduce la duda sobre la autoría del texto escrito al terreno de lo fantástico, género del que hemos visto sendas manifestaciones en Merino y Millás.

Durante una noche de insomnio, una escritora recibe la visita -¿real, soñada?- de una extraña criatura con la que dialoga sobre la redacción de un texto titulado precisamente *El cuarto de atrás*. Lo cierto es que de la presencia de este personaje -¿alegoría de la inspiración?- depende el flujo creativo de esta mujer, y viceversa, porque esta criatura, del mismo modo que la vida de Andrés Choz era el resultado del texto de / sobre Ons, existe sólo mientras duran los relatos: «tengo que seguir contándole cuentos -leemos-, si me callo, se irá»⁸⁰¹. Esto explica que sea él quien, aparte de estimularla para la creación, le dé consejos sobre la novela que acabará redactando y que, una vez más, pueden aplicarse a la que nosotros leemos:

...No estoy tan segura de haber soñado esta historia.

[...]

-Perfecto -dice [el visitante]. Pues atreva-se a contarla, partiendo justamente de esa sensación. Que no sepa si lo que cuenta lo ha vivido o no, que no lo sepa usted misma. Resultaría una gran novela. (197)

Y, en efecto, ha resultado una gran novela, precisamente *El cuarto de atrás* y cuyo argumento no es más que su propia redacción, residiendo su originalidad -su transgresión- en el hecho de que el producto (el texto) precede al proceso (el acto mismo de escribirlo), tal y como ha dejado sentado Spires⁸⁰². El narrador no es, pues, más que un resultado del discurso (leído por nosotros previamente) que le confiere existencia:

When the protagonist holds -nos dice Spires- in her hands the manuscript entitled *El cuarto de atrás*, we suddenly see it as the product of the discoursing we have been reading. Within the rules of the fictional game, therefore, the fictive author and narratee are not standing somewhere above the narrative discourse; they come into existence only when the protagonist picks up the manuscript at the end of the novel. The narrative discourse has created them just as certainly as it has created the

⁸⁰¹Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 1994, pág. 193.

⁸⁰²«Product Preceding Process: *El cuarto de atrás*» es precisamente el título del capítulo dedicado a esta obra en su manual *Beyond the Metafictional Mode...*, citado, págs. 107 y sigs. También en otro trabajo, el mismo autor se ocupa de esta novela, contrastándola con otra de Juan Goytisolo: «The Metafictional Codes of *Don Julián* versus the Metafictional Mode of *El cuarto de atrás*», incluido en una publicación conjunta de varios autores titulada «Metaliterature in Recent Spanish Literature», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. VII, nº 2, invierno de 1983, págs. 306-309.

manuscript.803

[Cuando la protagonista sostiene en sus manos el manuscrito titulado *El cuarto de atrás*, lo vemos repentinamente como el producto del discurso que hemos estado leyendo. Dentro de las reglas del juego ficcional, el autor fictivo y el narratario no han estado en algún lugar por encima del discurso narrativo; adquieren existencia sólo cuando la protagonista recoge el relato al final de la novela. El discurso narrativo los ha creado de la misma manera que ha creado el manuscrito.]

La protagonista, en todo caso, despierta y, como le sucedió al narrador de *Fragmentos de apocalipsis* en las «narraciones apócrifas» o a Julio Orgaz en *El desorden de tu nombre*, encuentra el manuscrito. ¿Quién lo escribió? ¿Ella misma, durante una noche de insomnio fructífero, como declara a su hija? ¿O fue el visitante? Y éste, ¿era una criatura real o soñada, creada por ella? En todo caso, ¿actuó como narratario o como narrador del texto que apareció por la mañana? La cajita que descubre la mujer en su almohada y los dos vasos que aparecen en el salón parecen decirnos que esta visita existió, en idéntico recurso al utilizado por Gonzalo Torrente Ballester en *Fragmentos de apocalipsis*, cuando hizo que Lénutchka, al verse obligada a abandonar la novela, «olvidara» una bufanda que sirviera para *demostrar* su existencia. Y, en efecto, tanto el visitante como Lénutchka existieron, pero en dos ficciones autoconscientes imaginadas por Carmen Martín Gaité y Gonzalo Torrente Ballester: porque esos dos objetos, la caja y la bufanda, supuestas pruebas físicas que certifican *empíricamente* la *realidad* de sus portadores, son también palabras, letras que, unidas, forman los libros de los que hablamos.

De cualquier modo, la concepción fantástica de *El cuarto de atrás* hace a esta novela diferir de las otras que estudiamos: en ella no puede hablarse, en rigor, de *escribir*, porque la autora no hace depender su propia consistencia ontológica del hecho de redactar una novela. Por el contrario, antes cabría hablar de *escriboñar*, porque en este texto lo que se nos muestra es un tratamiento onírico de los procedimientos creativos que pone en tela de juicio las circunstancias que los rodean: el visitante ¿es un sueño -una invención- de una autora que lo incluye como un elemento más de la obra que leemos? ¿Lo inventa para poder escribir y eliminar de este modo la tediosa sensación de no saber cómo empezar? ¿O, en fin, podemos acabar creyendo que tuvo suerte de recibir esa incomprensible visita gracias a la cual consiguió dar a luz por fin una obra largamente postergada? Es en estas interrogaciones

803Art. cit., pág. 309.

donde se sitúa el único punto de convergencia entre *El cuarto de atrás* y el resto de las novelas que comentamos.

Interrogaciones que presiden la siguiente novela que vamos a examinar brevemente: *Estela del fuego que se aleja*, de Luis Goytisolo (1984), protagonizada (¿o escrita? ¿o leída? ¿o *escrivivida*?) por cuatro personajes -A, B, V y W- (y ya la indeterminación onomástica indica a las claras su escasa consistencia ontológica) que viven para la redacción de sus respectivos manuscritos, manuscritos que, según va descubriendo el lector, se contienen unos a otros hasta el punto de hacer imposible decidir cuál es el *principal*, o manuscrito-marco que genera a los demás. Ya el primero de ellos, el de A, nos habla de «la satisfacción narcisa de crear una obra que, al tiempo que cultivo de esa satisfacción narcisa, fuese análisis y explicación de la necesidad imperiosa de realizarla, de llevarla a cabo por encima de cualquier otra consideración»⁸⁰⁴, reflexión que, puesta en relación con la imagen mítica que preside el manual de Linda Hutcheon⁸⁰⁵, viene a demostrarnos que es el escritor mismo, en el desarrollo de su actividad, el centro indiscutible de las novelas de metaficción. El creador, nuevo Narciso que se contempla, como vimos ya en Merino, en el espejo de la página, existe no tanto *por lo que crea* sino sencillamente *porque crea*. Así las cosas, poco importa quién es el *primer autor* (¿a cuál de los narradores, por cierto, incluido el protagonista, podría atribuirse esta categoría en el texto *Quijote*?) y quiénes los *subsidiarios* en una novela que se nos presenta sencillamente como una pequeña porción, un humilde capítulo, de ese Gran Libro del Mundo en el que *se escribe el hecho mismo de que el autor (los autores) esté (estén) escribiendo*:

la historia del mundo, de la que el hombre es el protagonista final, no es más que la materialización de un libro que están escribiendo unos seres infinitamente superiores a nosotros. Cuanto ellos escriben se corporiza, se concreta en lo que para nosotros es la realidad objetiva. Otra peculiaridad importante es el concepto de tiempo, únicamente válido para nosotros. Lo que para nosotros son milenios, para esos seres infinitamente superiores significa simplemente que siguen escribiendo, que el libro no está todavía terminado. (178)

Libro, por tanto, que nos genera -a nosotros, lectores; a ellos, autores, lectores y leídos- y, sobre todo, que *nos / les* justifica:

tú eres ya tu libro, ese libro que ha de explicarlo todo a todos y, en primer término, al propio autor, todo lo que el autor necesita saber acerca de sí mismo y del mundo en que vive; ese libro que todo autor empieza a escribir sin saber que acabarán faltándole las palabras y que, aunque lo concluya, no habrá concluido el libro que pensaba escribir. Habrá concluido un libro, pero no ese libro. Un libro que nunca pasará de ser una fracción de ese gran libro cuya existencia desconoce. (203-204)

Una vez más, estamos ante «el completo libro incógnito de la existencia», por utilizar la feliz expresión de Gonzalo Sobejano⁸⁰⁶, ese Gran Libro Único que soñaron Mallarmé y

⁸⁰⁴Luis Goytisolo, *Estela del fuego que se aleja*, Barcelona, Anagrama, 1984, pág. 108.

⁸⁰⁵Nos referimos a *Narcissistic narrative. The Metafictional Paradox*, ya citado. Véase especialmente la página 8, donde se habla de la apropiación del mito de Narciso para definir la figura del escritor.

⁸⁰⁶«Novela y metanovela en España», citado, pág. 6.

Borges, que habitó don Quijote y en el que tanto *escrivivimos* nuestra historia como *nos escriben*.

Y, nuevamente de la mano de Borges, llegamos al último punto de nuestro recorrido: 1997, Premio Nadal: Carlos Cañeque y su novela *Quién*, de título ya en sí significativo porque pone el acento una vez más en la pregunta que no hemos dejado de hacernos en este Apéndice y en muchas páginas de este trabajo: ¿Quién escribe?

La novela nos propone un viaje a través de dos escrituras: la de Antonio López, que nos dice estar escribiendo una novela sobre G. H. Gilalbert, y la de éste, que dice estar haciendo lo propio con una novela protagonizada por el primero, hasta que al final se «descubre» que *todo* es invención de Luis, el hermano de Antonio López, lo que, en el fondo, sigue sin aclararnos nada porque éste también puede ser personaje de Gilalbert... Lo interesante de esta novela es que condensa y, al mismo tiempo, demuestra la actualidad de lo que venimos viendo. Los protagonistas-escritores comparten, como hemos visto en las novelas precedentes, el hecho de escribir para justificar su mediocre existencia. Se trata de individuos paranoicos, enfermizos, envueltos en relaciones eróticas ilícitas y que desean salvarse a través de la escritura. Veamos lo que dice Antonio a su amante y que muy bien podría decirle, a su vez, Gilalbert a la suya, pues ambos introducen en sus respectivos encuentros amorosos interesantes conversaciones en las que la novela (la *nuestra*, la que leemos nosotros) se autorrefleja: «estoy planeando una novela sobre un escritor que crea a otro escritor; los dos se escriben creando una articulación de discursos simultáneos»⁸⁰⁷.

Y, en efecto, *Quién* es, ante todo, una fábrica de textos paralelos, de versiones de ¿una sola? historia: novela fragmentaria en la que las voces de los dos escritores se entremezclan con las de quienes (¿personas o personajes?) les rodean y con la de un misterioso prologuista (también inventado ¿por Luis? ¿o por *quién*?) y autor de las irónicas notas a pie de página que adornan el texto⁸⁰⁸.

La novela culmina con un sueño (¿de *quién*?) en el que los dos escritores se encuentran con Cide Hamete Benengeli, Avellaneda y Pierre Menard (¿y *quién* se acuerda de Cervantes?), lo que lleva a Gilalbert a lanzar la pregunta de marras: «Por favor, ¿saben ustedes quién es el autor de esta novela?» (256), pregunta que sólo otro autor-personaje podía

⁸⁰⁷Carlos Cañeque, *Quién*, Barcelona, Destino, colección Áncora y Delfín, 1997, pág. 194.

⁸⁰⁸Algunas de ellas divertidísimas, estas notas constituyen una verdadera parodia de la actividad hermenéutica y, al tiempo que ironizan sobre la erudición gratuita y la búsqueda constante de redes intertextuales, nos sirven para explicar, y también desmitificar, la propia novela.

responder y sólo en estos términos:

Tras un silencio tenso, Unamuno se acerca a nosotros y se detiene señalando a Gilalbert. Luego se arrodilla y, visiblemente emocionado, besa las pezuñas del rocín.

-¡Maestro don Quijote, es usted el único autor, el único, el único! (256)

Volvemos, así, al principio. Don Quijote, autor del *Quijote*, pero también autor de *Quién*. Y siempre personaje de ese Gran Libro Único, algunos de cuyos capítulos han sido escritos para esta ocasión por M. de Unamuno, Azorín, L. Martín-Santos, C. Martín Gaité, Luis y Juan Goytisolo, J. Ríos, J. M. Merino, J. J. Millás y C. Cañeque. ¿O por Víctor Goti, el visitante, A, B, W, V, Babelle y Milalias, Andrés Choz, Julio Orgaz, Antonio López Gilalbert y otros tantos personajes que hemos visto? En todo caso, gracias a las *trampas* de la metaficción, desde 1605 hasta 1997, no hemos dejado de participar en ese gran juego de lecturas y escrituras colectivas que empieza casi siempre con la misma palabra mágica: *¿Quién?*

CONCLUSIONES

1. Miguel de Cervantes, fundamentalmente en el *Quijote* pero también en su obra global concebida como un todo, puede ser considerado nuestro primer narrador plenamente moderno porque, entre otras razones, su escritura se plantea como una reflexión sobre el

hecho literario que se desarrolla durante el proceso creativo mismo. Esta indagación sobre la literatura y sus alrededores que nos permite definir a Cervantes como cultivador pionero de las técnicas metafictivas se aborda básicamente desde tres perspectivas: una primera, instalada en el punto de vista del autor empírico o sus desdoblamientos en algún personaje, que se ocupa de la reflexión literaria propiamente dicha y que permite hablar del *Quijote* como «novela crítica»; una segunda, planteada desde el punto de vista de los principales narradores intradieгéticos, que atiende a la creación y nos muestra el ejercicio mismo de la escritura y que hemos denominado «novela haciéndose» y, por último, una tercera -«la novela vivida»- situada en el nivel del protagonista principal y dedicada, por un lado, a la recepción de ficciones y sus efectos en la conducta de los lectores y, por otro, al siempre desconcertante hecho de saberse escrito y saberse leído. Estas tres perspectivas abarcan las tres facetas principales que suelen repetirse en todas las novelas que, a partir del *Quijote*, introducen la interrogación sobre la literatura en el desarrollo de la ficción misma: la que contempla a la novela dentro de un contexto teórico y práctico en el que orgullosamente se instala o contra el que declaradamente se alza, la que nos muestra el autorretrato del escritor durante su tarea, con sus dudas, sus zozobras y la jactancia sobre sus propios hallazgos y, en fin, la que nos introduce en el interior mismo de personajes imaginarios conscientes de ser consumidores pero también productos de una instancia superior que proyecta sus *vidas* por escrito.

En el caso del *Quijote*, hablar de «novela crítica» implica una operación reflexiva que se orienta tanto hacia el panorama literario de la época de Cervantes -el contexto- como a su propia obra en curso -el texto propiamente dicho. La primera orientación reflexiva nos permite introducir las nociones de dialogismo e intertextualidad, en su doble vertiente de homenaje y parodia: ahí están, en efecto, aparte del declarado propósito de revisar el género caballeresco, distintos personajes y episodios -Marcela, Ginés de Passamonte y otros- que constituyen interesantes replanteamientos del pastoril y el picaresco, respectivamente, lo que convierte al *Quijote* en un auténtico glosario

-bien que por vía creativa- de las distintas modalidades de la ficción en prosa renacentista. Al mismo tiempo, distintos personajes se erigen en críticos o teóricos de la literatura, como sucede en un capítulo tan importante como el del escrutinio de la biblioteca de don Quijote o en las cruciales conversaciones que mantienen el cura y el canónigo, sin olvidar las amenas pláticas sobre poesía en casa del llamado Caballero del Verde Gabán, el irónico asedio al género de las Misceláneas a través de la pintoresca figura del *primo* o, en fin, las reflexiones

sobre la traducción o la finalidad de los libros que tienen lugar en la estancia de don Quijote en la imprenta. Lo más interesante -o, al menos, lo más audaz- de esta operación crítica surge, sin embargo, cuando se aplica a la propia obra en curso, convirtiéndose, así, en autocrítica y, a la vez, en autoglorificación narcisista del escritor en el desarrollo de su tarea. La mirada hacia el interior de la obra, tan jactanciosa como irónica, empieza ya desde los divertidísimos paratextos, tanto los encabezamientos de los capítulos, que renuncian a su tradicional función informativa para convertirse, en más de una ocasión, en arbitrarios compendios de la risa. Igualmente, el prólogo del *Quijote* de 1605, a través del desdoblamiento en la figura del amigo con sus no muy ortodoxos consejos, revela muy claramente un propósito desmitificador y, al mismo tiempo, rotundamente consciente de la novedad de la obra que presenta. Semejante autoconsciencia se manifiesta, además, en aquellos momentos del *Quijote* de 1615 que comentan y justifican las críticas recibidas por el de 1605 y, muy especialmente, en la condena del texto apócrifo de Avellaneda, opuesto por los propios personajes al de Cervantes, cuya autoridad se proclama tajantemente.

Esta operación autocrítica nos lleva a conectar con la segunda de las perspectivas utilizadas en este trabajo: la que contempla al *Quijote* como «novela haciéndose». Ocuparse, en efecto, de los avatares que determinan la construcción del texto que leemos trae consigo, mediante la introducción de los personajes de Cide Hamete Benengeli, el «segundo autor» y el traductor morisco, toda una alegoría del acto de crear ficciones como un doble proceso de lectura y escritura que se determinan recíprocamente. En efecto, los distintos «escribas» del *Quijote* leen y se leen unos a otros: Cide Hamete Benengeli lee los Archivos de la Mancha y redacta su texto, el traductor morisco lee a Cide Hamete y compone su propia versión -intercalando a su antojo opiniones y comentarios u omitiendo pasajes que le parecen superfluos (toda una especulación, enormemente moderna, por cierto, sobre la labor del traductor)-, que, a su vez, es leída y nuevamente transcrita por el «segundo autor», personaje crucial que supone un nítido retrato del creador de ficciones en su labor de remodelación de escrituras anteriores. Esta *fingida* bifurcación de las funciones autoriales nos devuelve a la postre la imagen del autor empírico omnipotente, risueño Maese Pedro que maneja los hilos de sus personajes-narradores y juega con su lector, haciéndole percibirlos como *reales* para romper periódicamente esa ilusión mostrándole la naturaleza del texto en curso como universo de signos imaginarios. Este embrollante planteamiento introduce en el propio núcleo novelesco complejíssimas especulaciones sobre la naturaleza del discurso literario frente al histórico y la dificultad de establecer, desde el punto de vista teórico, diferencias relevantes

entre ambos. En efecto, desde el momento en el que Cide Hamete Benengeli se define como «historiador», cabe suponer que su objeto de estudio -don Quijote- posee un estatuto *real*; sin embargo, el mismo historiador se comporta en más de una ocasión -si no en todas- como un auténtico novelista, que actúa en ocasiones como *alter ego* de Cervantes y en otras -las más- como invención suya. El resultado de esta operación es la convivencia, dentro del texto, de ficciones de distinto grado, que se complica, además, con la introducción del *Quijote* de 1605 en el de 1615: don Quijote es *histórico* porque su *vida* ha sido glosada por un cronista, pero, al mismo tiempo, es *literario* porque ha sido *leído* por otros personajes, igualmente ficticios, que habitan dentro de las cubiertas de una novela autoconsciente.

Esta doble condición que poseen la mayor parte de los personajes como *reales* o *ficticios* dependiendo del punto de vista, o el rincón de la novela, incluido el exterior, desde el que se contemple ha dado lugar a lo que Jorge Luis Borges ha denominado las «magias parciales» del *Quijote*: los personajes se saben escritos y se saben leídos, lo que los lleva a actuar en todo momento en función de este texto que glosará sus peripecias y, a la postre, a juzgar ese mismo texto contradiciendo o aconsejando a su narrador. Nos anegamos, así, en el universo pirandelliano -también unamuniano- del personaje autónomo que existe con independencia -a veces beligerante- respecto a su propio autor, lo que propicia un siempre atractivo enfrentamiento entre creador y criatura que aún hoy sigue dando sus frutos. Nos encontramos, entonces, en el tercer y último apartado

-«La novela vivida»-: los personajes *viven, respiran, palpitan*, de forma independiente a quien escriba sobre ellos: por eso se permiten discrepar de la *versión* de Cide Hamete Benengeli y separarse, demostrando su rotunda autonomía, de la del falso Avellaneda. La existencia del apócrifo, enormemente aprovechada por Cervantes de forma tan intensa como lúdica, ha servido entonces para apuntalar una identificación rotunda con sus personajes y para inaugurar radicalmente la consciencia autorial y, con ella, una de las bases de la novela moderna.

Todos estos planteamientos se desarrollan en el *Quijote* -y también, en ocasiones, en otras obras- en un tono humorístico, irónico y desmitificador que aleja al universo narrativo cervantino del dogmatismo y lo convierte en un organismo siempre en expansión, sorprendente, fresco, actual, alegre y cercano. Semejante actitud por parte del autor empírico tiene como principal resultado el hecho de que la degustación de su obra se convierta en una fiesta para la sensibilidad y en un reto constante para el intelecto. Esta concepción lúdica de la escritura

no sólo no está reñida con la rotunda solidez del comportamiento artístico de Cervantes sino que, muy al contrario, sirve para afianzarla.

2. En el siglo XX se inicia una recuperación de la obra de Cervantes que no siempre obedece a razones estrictamente literarias. Estudiosos como Américo Castro y, en menor medida, Ortega y Gasset, encuentran en la narrativa cervantina hallazgos que permiten calificarla como proyecto moderno y autoconsciente. Pero, al mismo tiempo, y de parte de otros autores, la obra pasa a ser emblema, a veces por desgracia, de ciertos valores supuestamente hispánicos que nada tienen que ver con los presupuestos teóricos y prácticos que la definen como aventura intelectual. Empieza entonces la valoración de la misma, por una parte, como modelo susceptible de ser prolongado por escritores posteriores y, por otra, como pozo inagotable de interpretaciones, desviaciones y apropiaciones que se alejan, a veces escandalosamente, de sus pautas esenciales. Esto sucede, en mayor o menor medida, en los casos de Miguel de Unamuno y Azorín.

Miguel de Unamuno superpone el personaje de don Quijote a su propio creador, aplicando la gesta del hidalgo, interpretada de manera muy *sui generis*, a los conflictos personales y filosóficos que caracterizan la mayor parte de su obra. *La Vida de don Quijote y Sancho*, redactada con total indiferencia hacia los aciertos técnicos y los aspectos propiamente narrativos, supone la más vehemente e irrespetuosa reescritura de la novela cervantina que se ha escrito hasta la fecha. Sin embargo, esto no impide que Unamuno evolucione con el tiempo en su valoración de nuestro autor y se comporte cervantinamente en algunas obras de creación de notable interés como *Niebla* y *Cómo se hace una novela*.

Azorín, de forma muy similar, aunque menos intensa, que Unamuno, convierte al personaje cervantino -y muy especialmente a Alonso Quijano frente a don Quijote- en representante de una España simbolizada en Castilla. Pero la monotonía del paisaje manchego que supuestamente determina el carácter del personaje no es sino el reflejo mismo de la abulia del escritor que lo revisita. Sin embargo, Azorín, en obras como *Con Cervantes* y *Con permiso de los cervantistas*, realiza acercamientos críticos a la obra global de nuestro autor de gran sutileza y que en muchos casos anticipan planteamientos unánimemente aceptados por los estudiosos más autorizados. Al mismo tiempo, es autor de algunas recreaciones o continuaciones de la obra de Cervantes que, aunque de tono moralizante, permiten constatar tanto la infinita potencialidad de la obra del maestro como su carácter abierto y sugestivo.

3. Con *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, la narrativa española, en cierto sentido paralizada y reducida a tendencias como el tremendismo, el objetivismo y el «behaviorismo», vuelve a plantearse como aventura de textos sobre textos, de escrituras sobre escrituras. La novela se convierte en apoteosis del lenguaje y en abanico de referencias intertextuales que el lector debe identificar mientras, al mismo tiempo, queda atrapado por un argumento que no rehúye una intención crítica y demoledora de la sociedad que refleja. Cervantes ocupa un lugar relevante en esta novela, no sólo como creador de ficciones cuyo secreto se pretende descubrir, sino como padre de una orientación de la escritura que incorpora reflexiones sobre sí misma. También puede encontrarse una identificación entre los dos protagonistas de *Tiempo de silencio* y la pareja de héroes cervantinos. Con todo, la prontitud con que se truncó el proyecto narrativo de Martín-Santos impide extraer conclusiones definitivas sobre su breve, aunque importantísima, contribución a la novela española contemporánea y la función que la obra de Cervantes hubiera desempeñado en ella.

4. El de Juan Goytisolo es uno de los primeros casos en los que la presencia de Cervantes ocupa un lugar sustantivo en un proyecto narrativo sólido y prolongado. Desde la llamada «Trilogía Mendiola», que marca un hito en su producción, caracterizada desde entonces por el experimentalismo y la orientación intertextual, Cervantes se convierte en una referencia omnipresente en una concepción de la novela como operación crítica. Esto se observa de forma explícita en obras como *Reivindicación del conde don Julián* y *Juan sin tierra*, aunque no existe novela de Juan Goytisolo en la que, de un modo u otro, la huella de Cervantes no se manifieste. En *Reivindicación del conde don Julián*, Goytisolo se comporta cervantinamente ya desde el momento en el que plantea su novela como una revisión de la cultura española a través de sus textos, sometidos, como vimos en el *Quijote*, a un doble proceso de homenaje y parodia. En esta novela existen, además, episodios que mantienen una correspondencia directa -reconocida abiertamente por el autor- con algunos del *Quijote*, tal y como sucede en el asedio a la biblioteca de Tánger, que cumple en la novela la misma función que el escrutinio de la de don Quijote: la de introducir la crítica literaria dentro de la creación misma. En otro momento de esta misma novela, se acude a un episodio del *Quijote*: se trata ahora de las prohibiciones del severo doctor Recio a Sancho Panza durante su gobierno en la ínsula. Las palabras del doctor se han trasladado, reproducidas casi textualmente, al uso del lenguaje, cuya pureza se defiende como irónico ataque a esa escritura intransitiva y *neogongorina* que caracteriza a Goytisolo. También en *Juan sin tierra* Goytisolo se sirve de episodios y personajes cervantinos para articular la crítica a la escritura

propia y ajena: los pastores que aparecen en distintos momentos de la obra de Cervantes se erigen en la de Goytisolo en portavoces de distintas posturas -la del autor y la de sus antagonistas- que aparecen contrastadas hasta acabar actuando como avales de un proyecto narrativo autoconsciente que se va desplegando, igual que el *Quijote*, ante los ojos del lector.

Por otra parte, Juan Goytisolo es autor de escritos teóricos en los que vincula al autor del *Quijote* con autores modernos como Borges y Joyce, concediéndole, así, un lugar de excepción dentro de ese «Libro Único» con el que soñó el inventor de Pierre Menard. Con todo, debemos reconocer que Juan Goytisolo, como tantos otros autores, crea, o recrea, un Cervantes a su medida, cargando en ocasiones las tintas en ciertos aspectos que tienen más que ver con sus propias preocupaciones que con las del maestro: así sucede, por ejemplo, con la heterodoxia, la maurofilia o la marginalidad, cualidades que, aún hoy, siguen siendo definitorias, más que de Cervantes (que en muchos aspectos sigue siendo un enigma), del más árabe e inconformista de nuestros escritores contemporáneos.

5. Gonzalo Torrente Ballester hereda de Cervantes la concepción lúdica de la escritura. Escribir, para Torrente Ballester, es jugar, desde la publicación y recepción del *Quijote* hasta las novelas en las que él mismo se divierte y nos divierte. Torrente Ballester es autor de un libro, *El «Quijote» como juego*, que, aunque se resiente de alguna que otra interpretación quizás demasiado forzada (principalmente cuando se trata de analizar el «juego» de Alonso Quijano, tarea que lo lleva a confundir en ocasiones los planos de autor y personaje), supone una contribución que debería ser tenida más en cuenta a la hora de interpretar la obra de Cervantes en su esencial planteamiento humorístico, paródico, experimental y desmitificador. El mismo Torrente Ballester asume para su propia obra estos aspectos que encuentra en la de Cervantes, como sucede muy especialmente en *Fragmentos de apocalipsis*, correlato creativo de *El «Quijote» como juego*, escrito simultáneamente. En *Fragmentos de apocalipsis*, planteada como «novela haciéndose», Torrente Ballester explora la bifurcación, a veces hasta el absurdo, de las funciones autoriales, las posibilidades narrativas del tema de las creaciones apócrifas y la interferencia de lo real y lo ficticio. Asistimos, en efecto, a las tribulaciones de un autor para componer una novela cuyo argumento, desarrollado en el escenario de la imaginación, es su propia composición. Es entonces cuando aparece, por ejemplo, el personaje de Lénutchka, encargada de asumir la función de la autocrítica pero también de propiciar la tan cervantina convivencia de ficciones de distinto grado. El escritor que protagoniza esta novela «comparte» su tarea con distintos personajes, con la peculiaridad de que todos ellos son invenciones suyas. Así las cosas, la

bifurcación que encontramos en el *Quijote* se ha trasladado aquí al mismísimo nivel intradieгético y lo que leemos en esta novela constituye, una vez más, una auténtica alegoría de la creación de ficciones, sólo que ejemplificadas en la conciencia de un escritor dramatizado pero igualmente ficticio. La novela se convierte, así, en un conglomerado de invenciones concatenadas e incluso antagónicas: el protagonista *inventa* a Lénutchka, pero también a Samaniego, quien *reinventa* a ésta y usurpa las funciones de su autor. Igual que el llamado Supremo, Samaniego está destinado a desempeñar en nuestra novela la misión de Avellaneda, trasladado una vez más a la propia conciencia, convertida, en declarado homenaje a Borges, en un laberinto de «senderos (de ficciones) que se bifurcan». Un laberinto que, como sucedía en el *Quijote*, nos conduce directamente a la imagen misma del autor empírico, jugando con sus criaturas de letra hasta concluir, en un acto de omnipotencia absoluta, cuando mejor le parece un texto cuya protagonista es únicamente la escritura.

También en una novela como *La isla de los jacintos cortados*, Torrente Ballester se comporta cervantinamente, explorando la tan quijotesca confusión entre lo histórico y lo literario. El argumento de esta novela -la demostración de que Napoleón era tan sólo una invención necesaria- supone, efectivamente, una indagación en la naturaleza de los discursos histórico y literario, allí donde la *textualización* redunda inevitablemente en invención. Claire, responsable de tan audaz teoría sobre el origen de Napoleón, no hace sino llevar a sus últimas consecuencias la identificación, representada por Alonso Quijano pero también por Unamuno, entre los personajes ficticios y los históricos, toda vez que ambos residen en las cubiertas de un libro. Las averiguaciones del narrador de la novela a través de las cambiantes llamas de la hoguera que hacen las veces de *el libro de la historia* sirven para recordarnos, una vez más, que nos encontramos ante un conjunto de invenciones y que es muy difícil -si no imposible- aplicar las categorías de «verdad» y «mentira», de «historia» y de «literatura», a un universo de signos que se expande en un escenario de papel.

Aunque algunas de sus apreciaciones críticas exigen ser matizadas y su amplio proyecto narrativo posee un carácter desigual, la adaptación del legado cervantino por parte de Torrente Ballester no puede ser más ajustada y fructífera.

6. Julián Ríos emplea a Cervantes como modelo de una aventura creativa enormemente audaz y debatida. Sin embargo, su aplicación de la figura del maestro a la novela *Larva* no desdice ni traiciona los hallazgos contenidos en el *Quijote*, cuyo enorme potencial, por el contrario, demuestra al vertirlo en un experimento literario tan original y novedoso. *Larva* explora, en efecto, las relaciones entre los personajes y su narrador que nos

permiten hablar de *escrivivir* la literatura desde su interior mismo: Babelle y Milalias, cuyos nombres apuntan respectivamente al galimatías lingüístico y al carácter proteico de las criaturas de ficción, establecen con su escriba -Herr Narrator- una relación enormemente peculiar: de una parte, son conscientes de actuar a su dictado y, de otra, son ellos mismos quienes le dictan a él las palabras que han de fijar su andadura por un libro en movimiento, un libro que se despliega en distintas direcciones: de las páginas de la derecha a las interpolaciones de la izquierda y, a partir de éstas, hacia las finales «Notas de la almohada». Es evidente que nos encontramos, por tanto, ante la peripecia de la escritura, pero también de la lectura: ya no se trata sólo de personajes que, como en el *Quijote*, leen, se leen y se saben leídos, sino de hacer intervenir al lector en esta tarea, en ocasiones agotadora e incluso enojosa, hasta culminar en esa última página final que es negro noche pero también negro tinta en la que todo concluye pero, a la vez, empieza de nuevo.

En un texto como «Yoga-uniión», correspondiente a *Álbum de Babelle*, Julián Ríos vuelve a apelar a Cervantes como aval de su afán experimentador. El episodio del *Quijote* elegido es el de la estancia del caballero en Sierra Morena, que sirve a nuestro autor para explorar las relaciones intertextuales de una penitencia literaria «en tercer grado», pues se trata de un episodio que se inicia en Montalvo para culminar en Ríos después de haber sido visitado por Cervantes. El episodio de Sierra Morena es empleado, además, para recuperar una imagen gráfica del caballero -todo el texto se articula a partir de la conocida ilustración de Doré- y para explorar el tema de la arbitrariedad y la locura, definitorias en gran parte del personaje novelesco moderno, y, en fin, el de la imitación misma, en una operación mediante la cual no es ya sólo el autor quien se inspira en escrituras anteriores, sino los mismos personajes quienes se comportan a partir de unos patrones fijados por sus antecesores literarios.

Por otra parte, Julián Ríos se ha ocupado teóricamente de Cervantes, aunque más con el propósito de aclarar la presencia del maestro en su propia escritura que con el de analizar minuciosamente sus hallazgos técnicos o su significación en la literatura moderna. En todo caso, es prematuro aventurar aún la trascendencia y significación de la aportación de Julián Ríos al panorama narrativo contemporáneo y la importancia que la novelística cervantina ha de tener en ella.

7. La concepción de la literatura inaugurada por Cervantes está tan asentada ya en nuestros días que muchos escritores, como sucede con Luis Landero, José María Merino, Juan José Millás y otros, la han hecho suya sin necesidad de reconocerlo explícitamente.

Luis Landero resucita en *Juegos de la edad tardía* una concepción del personaje que, como don Quijote, proyecta su vida a partir de unos patrones artísticos. La transformación de Gregorio Olías en Augusto Faroni corre parejas, en efecto, con el tránsito que lleva de Alonso Quijano a don Quijote. En ambos casos, se trata de convertir la impostura en verdad artística y, a la postre, vital, allí donde el «yo sé quien soy» acaba traducéndose por «yo sé quién quiero ser». El final retiro a una vida pastoril por parte de la pareja Faroni-Gil se relaciona asimismo con los propósitos, finalmente frustrados, de don Quijote y Sancho de convertirse respectivamente en Quijotiz y Pancino, en la Arcadia de una existencia concebida como una personal obra de arte. José María Merino y Juan José Millás nos hablan una vez más de la escritura y la existencia, lo ficticio y lo factual, como procesos simultáneos e interdependientes, aspectos todos que, como hemos visto, aparecen formulados en el *Quijote*. Tanto *Novela de Andrés Choz* como *El desorden de tu nombre* nos plantean, una vez más, las tribulaciones de sendos escritores ante el desarrollo -pero también la insuficiencia- de un texto que se relaciona íntimamente con sus propias existencias personales. Andrés Choz escribe para no morir, y acaba componiendo una novela que acaba por ser el reflejo y el origen de su propia vida; Julio Orgaz, protagonista de la novela de Millás, cree estar en condiciones de proyectar lo que acontece tanto en su vida como en su novela, pero una y otra no son sino el resultado de los caprichos de un narrador omnipotente cuya existencia tampoco ignora. En todo caso, ambas novelas, puestas en relación con otras de Carmen Martín Gaité, Luis Goytisolo o Carlos Cañeque, nos permiten hablar una vez más de esa interrelación de vida y página que se aglutina en la noción de «escribir» que no ha dejado de aplicarse a la narrativa de metaficción redactada a partir del *Quijote*.

8. Ningún autor de la época experimentó tanto con la escritura como Cervantes, de manera que resulta lógico que los experimentadores actuales vuelvan repetidamente los ojos hacia él. Esto nos permite apreciar claramente que la búsqueda de la originalidad no está reñida con la valoración de la tradición anterior, sino todo lo contrario.

El universo cervantino ya no es ese misterio insondable que en un primer momento pudo ser incomprendido o escasamente valorado, pero sigue siendo una inagotable caja de Pandora para todo autor que desea enfrentarse a la creación desde un planteamiento de la literatura que, sin miedo a asumir la herencia de escrituras anteriores, se proponga ser consciente de sí misma, abierta, dinámica, lúdica, irónica, refrescante, iconoclasta y moderna.

BIBLIOGRAFÍA

(I: Bibliografía general utilizada [teórica y crítica]; II: Miguel de Cervantes; III: «Hacia Cervantes» [Miguel de Unamuno y Azorín]; IV: Luis Martín Santos; V: Juan Goytisolo; VI: Gonzalo Torrente Ballester; VII: Julián Ríos; VIII: «Apéndice» [Luis Landero, José María Merino y Juan José Millás]; IX: Otros autores citados.)

I. BIBLIOGRAFÍA GENERAL UTILIZADA

TEÓRICA

AAVV (C. Falcón Martínez, E. Fernández Galiano y R. López Melero), *Diccionario de la mitología clásica*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

Alter, R., *Partial magic. The novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975.

Ballart, P., *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Sirmio, Quaderns Crema, 1994.

Bajtín, M., *Teoría y estética de la novela*, traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1991.

, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, traducción de Julio Forcat y César Monroy, Madrid, Alianza Universidad, 1990.

Barthes, R., *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*, traducción de Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, 1987.

Bassnett, S., y A. Lefevere (eds.), *Translation, History & Culture*, London, Pinter Publishers Limited, 1990.

Bassnett, S., «The Visible Translator», *In Other Words*, 4 (November 1994), págs. 11-15.

Booth, W. C., *La retórica de la ficción*, versión española, notas y bibliografía de Santiago Gubern Garriga-Nogués, Barcelona, Bosch, 1974.

Booth, W. C., *Retórica de la ironía*, versión castellana de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito, Madrid, Taurus, 1989.

Breton, A., *Manifiestos del surrealismo*, traducción de Andrés Bosch, Barcelona, Guadarrama, 1980.

Bunes, M. A. de, *Los moriscos en el pensamiento histórico*, Madrid, Cátedra, 1983.

Cardete Agudo, J. A., *Historia de la palabra «novela»*, Memoria de Licenciatura presentada en Madrid, U. N. E. D., 1993.

Castro, A., *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1975.

, *España en su historia. Cristianos, Moros y Judíos*, Barcelona, Crítica, 1984.

Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1984.

Curtius, E. R., *Literatura Europea y Edad Media latina*, traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Dällenbach, L., *El relato especular*, traducción de Ramón Buenaventura, Madrid, Visor, 1991.

Eco, U., *Obra abierta*, traducción de Roser Berdagué, Barcelona, Ariel, 1990.

Foucault, M., *Las palabras y las cosas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 1968.

García Pelayo, M., *Las culturas del libro, Obras Completas*, vol. II, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991.

García Yebra, V., *Traducción: historia y teoría*, Madrid, Gredos, 1994.

Genette, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.

Genette, G., *Figuras III*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989.

-, *Ficción y dicción*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1993.

Hutcheon, L., «Ironie et parodie; stratégie et structure», *Poétique*, 36 (1978), pp. 467-477.

, «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, 46 (1981).

, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario, 1980.

, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988.

Kellman, S., *The Self-Begetting Novel*, Nueva York, Columbia University Press, 1980.

Kristeva, J., *Semiótica I*, traducción de José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1981.

, *El texto de la novela*, traducción de Jordi Llovet, Barcelona, Lumen, 1981.

Kundera, M., *El arte de la novela*, traducción de Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996.

Lozano, J., *El discurso histórico*, Madrid, Alianza Universidad, 1987.

Martínez Montálvez, P., y C. Ruiz Bravo-Villasante, *Europa islámica*, Madrid, Anaya, 1992.

Mayoral, J. A. (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987.

Rall, D. (ed.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, traducciones de Sandra Franco y otros, México, Universidad Autónoma de México, 1993.

Robert, M., *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, traducción de Rafael Durbán Sánchez, Madrid, Taurus, 1973.

, *Lo Viejo y lo Nuevo*, traducción de Francisco Rivera, Caracas, Monteávila, 1993.

Sánchez Albornoz, C., *España, un enigma histórico*, Barcelona, Edhasa, 1977.

Sarduy, S., *Barroco*, Buenos Aires, Editorial Suramericana, 1974.

Scholes, R., *Protocols of Reading*, Yale University Press, 1989.

Todorov, T., *Poétique de la prose*, Paris, Editions du Seuil, 1971.

, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

Venuti, L., «The Translator's Invisibility: The Evidence of Reviews», *In Other Words*, 4 (november 1944), págs. 17-21.

Waugh, P., *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Nueva York, Routledge, 1984.

CRÍTICA

AAVV (M. H. Persin, A. P. Debicki, Nancy Mandlove y R. Spires), «Metaliterature and Recent Spanish Literature», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. VII, nº 2 (invierno de 1983), págs. 297-309.

Aguilar Mora, J., «Borges, el libro y la escritura», *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)*, 17 (1971), págs. 187-194.

Ayala, F., *El escritor y su imagen. Ortega y Gasset, Azorín, Valle-Inclán, Machado*, Madrid, Guadarrama, 1975.

Britt Arredondo, C., «El Quijotismo de Ganivet a Ortega. La modernidad española y el nacionalismo imperial», *Quimera*, 153 (abril 1995), págs. 47-51.

Campo y Francés, Á. de, *La magia de «Las Meninas». Una iconología velazqueña*, Colegio de Ingenieros, Caminos y Puertos, Madrid, 1978.

Canavaggio, J., «Monseñor Quijote, de Graham Greene, o el penúltimo avatar del quijotismo», en Theodor Berchem y Hugo Laintenberger (eds.), *Actas del coloquio cervantino*, Münster, Westfalen, 1987, págs. 1-10.

Díez Borque, F., «Francisco Delicado, autor y personaje de *La Lozana andaluza*», *Prohemio*, 3 (1972), págs. 455-466.

Dolgin, S. L., *La novela desmitificadora española*, Barcelona, Anthropos, 1991.

Dotras, A. M., *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar, 1994.

Durán, M., «Fiction and Metafiction in Contemporary Spanish Letters», *World Literary Today*, 60, nº 3 (1986), págs. 398-402.

Egido, A., «La escritura viva en la poesía de Quevedo», en Axel Schönberger und Klaus Zimmermann (eds.), *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus. Festschrift für*

Dietrich Briesemeister sum 60. Geburtstag, Domus Editoria Europaea, Frankfurt am Main, 1994, págs. 803-814.

, «Escritura y poesía. Lope al pie de la letra», *Edad de Oro*, XIV (1995), págs. 121-149.

García, C. J., *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Madrid, Júcar, 1994.

Gilman, S., «Lengua y literatura de Bernal Díaz del Castillo», en Francisco Rico (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. 2: Renacimiento, Barcelona, Crítica, 1980, págs. 252-258.

Goytisolo, J., «La novela española contemporánea», *Camp de l'arpa*, 43-44 (abril-mayo 1977).

Grillet, J. E. «The Autonomous Character in Spanish and European Literature», *Hispanic Review*, vol. XXIV, nº 3 (julio, 1956), págs. 179-190.

Guillén, C., *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988.

Gullón, R., «Renovación de la novela española», en *Congreso de Literatura (Hacia la literatura vasca)*, Madrid, Castalia, 1989, págs. 301-317.

Herzberger, D. K., «Literature on Literature: Four Theoretical Views of the Contemporary Spanish Novel», *Journal of Spanish Studies: Twenty Century*, 7, nº 1 (1979), págs. 41-61.

Inman Fox, E., y Vicente Cacho Viu, «La generación del 98: crítica de un concepto», en el primer suplemento, coordinado por José-Carlos Mainer, del volumen 6 de la *Historia y Crítica de la Literatura Española*, de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1994, págs. 16-30.

Jones, R. O., *Siglo de Oro: prosa y poesía. Historia de la literatura española*, vol. II, Barcelona, Ariel, 1982.

Lapesa, R., *Garcilaso: estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985.

Ife, W., *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona, Crítica, 1991.

Landeira, R., y Luis González del Valle (eds.), *Nuevos y novísimos. Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los setenta*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, Col., 1987.

Lida de Malkiel, M. R., *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

López-Baralt, L., *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, Madrid, Hiperión, 1985.

Marías, J., «Introducción» a José Ortega y Gasset, *Meditaciones del «Quijote»*, Madrid, Cátedra, 1984.

Navajas, G., *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1987.

Navajas, G., «Una estética para después del postmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española», *Revista de Occidente*, 143 (abril 1993), págs. 105-130.

Newberry, W., *The Pirandellian Mode in Spanish Literature from Cervantes to Sastre*, Albany, State University Press, 1973.

Ortega y Gasset, J., *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*, introducción de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1988.

Prieto, A., *La poesía española del siglo XVI. I. «Andáis tras mis escritos»*, Madrid, Cátedra, 1984.

Rico, F., *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix-Barral, 1982.

, *Problemas del «Lazarillo»*, Madrid, Cátedra, 1988.

Río, Á. del, «Quijotismo y cervantismo. El devenir de un símbolo», *Revista de Estudios Hispánicos*, 3, tomo II (julio-septiembre de 1928), págs. 241-267.

San Miguel, Á., «Ortega cervantista. Pre-historia de las *Meditaciones del Quijote*», en T. Berchem y H. Laintenberger, eds., *Actas del Coloquio Cervantino*, Münster, Westfalen, 1987, págs. 109-117.

Sánchez Robayna, A., «Borges y Joyce», *Ínsula*, 437 (abril 1983), págs. 1 y 12.

, *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993.

Silver, F. W., *Fenomenología y razón vital. Génesis de «Meditaciones del Quijote» de Ortega y Gasset*, Madrid, Alianza Editorial, 1978.

Sobejano, G., «Ante la novela de los años setenta», *Ínsula*, 396-397 (noviembre-diciembre de 1979), págs. 1 y 22.

Sobejano, G., «La novela poemática y sus alrededores», *Ínsula*, 464-465 (julio-agosto 1985), págs. 1 y 26.

, «Novela y metanovela en España», *Ínsula*, 512-513 (agosto-septiembre de 1989), págs. 4-6.

, «Teoría de la novela en la novela española última (Martín Santos, Benet, Juan y Luis Goytisolo)», en Dieter Kremer (ed.), *Aspekte der Hispania im 19 un 20 Jahrhundert*, Akten des Deutschen Hispanistentages, Hamburgo, H. Buske, 1983, págs. 11-31.

, «La novela ensimismada (1980-1985)», *España contemporánea*, I, 1 (invierno de 1988), págs. 9-26.

, «Cervantes en la novela española contemporánea», *La Torre*, año I, núm. 3-4 (julio-diciembre de 1987), págs. 549-573.

Spires, R. C., *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, Kentucky, 1984.

Vela, A., «La escuela literaria», *El universal ilustrado*, México, 23 de enero de 1924, en Luis Mario Schneider, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, pág. 85.

Wardropper, B. W., «La imaginación en el metateatro calderoniano», *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, II, Madrid, Gredos, 1974, págs. 613-629.

Watt, I., *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Great Britain, Penguin Books, 1957.

II. MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA

Don Quijote de la Mancha, edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1992.

Don Quijote de la Mancha. Reducción de Ramón Gómez de la Serna, México, editorial Hermes, 1947.

La Galatea, edición de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

Novelas ejemplares, I y II, edición de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1985.

El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas, edición de Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1986.

Los trabajos de Persiles y Sigismunda, edición de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1985.

Viage del Parnaso. Poesías Varias, edición crítica de Elías Rivers, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

Entremeses, edición de Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 1987.

BIBLIOGRAFÍA PASIVA

AAVV, *Miguel de Cervantes y los escritores del 27*, presentación y selección de textos de Ana Rodríguez Fischer, *Anthropos*, 16 (1989).

AAVV, *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991.

Allen, J. J. «El duradero encanto del *Quijote*», *Ínsula*, 538 (octubre de 1991), número monográfico dedicado a Cervantes, págs. 3-4.

Anderson Imbert, E., «El *Quijote* según Borges», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI (1988), 1, págs. 447-500.

, «Nota adicional sobre Borges y el *Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIX (1991), 2, págs. 1.067-1.070.

Avallé-Arce, J. B., *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1975.

, *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975.

, *Don Quijote como forma de vida*, Valencia, Fundación Juan March-Castalia, 1976.

, «Cervantes entre pícaros», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), págs. 591-603.

, «Las voces del narrador», *Ínsula*, 538 (octubre 1991), pág. 5.

Basanta, A., «Cervantes y el *Quijote* en algunas novelas españolas de nuestro tiempo», en *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, págs. 35-51.

Blanco Aguinaga, C., «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, 3-4 (julio-diciembre 1957), págs. 312-342.

Blecua, J. M., «Garcilaso y Cervantes», en *Homenaje a Cervantes en el Cuarto Centenario de su nacimiento, 1547-1947*, Madrid, Ínsula, 1947, págs. 141-150.

Brito Díaz, C., «Porque lo pide así la pintura»: la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*», *Cervantes*, 17 (1997), págs. 145-164.

Brookes, K. G., «Readers, Authors and Characters in *Don Quixote*», *Cervantes*, 12 (1992), págs. 73-92.

Bubnova, T., «Cervantes y Delicado», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), págs. 567-590.

Calabrò, G., «Cervantes, Avellaneda y don Quijote», *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI (1987-1988), págs. 87-100.

Canavaggio, J., «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, VII (1958), págs. 13-107.

, *Cervantes. En busca del perfil perdido*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

, «*Monseñor Quijote*, de Graham Greene, o el penúltimo avatar del quijotismo», en Theodor Berchem y Hugo Laintenberger (eds.), *Actas del coloquio cervantino*, Münster, Westfalen, 1987, págs. 1-10.

Carrasco Urgoiti, S., «Don Alvaro Tarfe: el personaje morisco de Avellaneda y su variante cervantina», *Revista de Filología Española*, LXXIII (1993), págs. 275-293.

Casalduero, J. G., *Sentido y forma del «Quijote»*, Madrid, Insula, 1949.

Castells, I., «Destinos de Álvaro Tarfe en la narrativa española reciente», *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles, 1995, págs. 799-808.

Castells, I., «*¿Y qué fue de los duques? (Continuaciones de Don Quijote, II, XXX-LVII en Azorín y Robin Chapman)*», *Actas del IV Congreso de la AISO*, Alcalá de Henares, julio de 1996, en prensa.

Castro, A., «Cervantes y Pirandello», *Santa Teresa y otros ensayos*, Madrid, 1929, págs. 219-231.

Castro, A., *El pensamiento de Cervantes* [1925], Barcelona, Crítica, 1987. Nueva edición ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez Puértolas, Barcelona, Noguer, 1973.

, «*¿Cervantes inconsciente?*», *Revista de Occidente* (1927), págs. 285-316.

, *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1960.

, «*Incarnation in Don Quixote*», en Ángel Flores y M. J. Bernadete (eds.), *Cervantes across the Centuries*, New York, Gordian Press, 1969, págs. 146-192.

, *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alianza Editorial, 1974.

Close, A., *The Romantic Approach to «Don Quijote»*, Cambridge University Press, 1978.

, «Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 2 (1990), págs. 493-511.

, «La crítica del *Quijote* desde 1925 hasta ahora», en AAVV, *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, págs. 311-333.

Chaix-Ruy, J., «Cervantes, G. Flaubert et L. Pirandello», *Anales Cervantinos*, VI (1957), págs. 123-132.

Descouzis, P., *Cervantes y la Generación del 98. La cuarta salida de don Quijote*, Madrid, Ediciones Iberoamericanas, 1970.

Durán, M., «El *Quijote* visto desde el retablo de Maese Pedro», en *Anthropos*, 98-99 (julio-agosto 1989), dedicado a Miguel de Cervantes y «La invención poética de la novela moderna», págs. 101-103.

Egido, A., «La memoria y el *Quijote*», *Cervantes*, 11 (1991), págs. 3-44.

, *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre «La Galatea», el «Quijote» y el «Persiles»*, Barcelona, PPU, 1994.

El Saffar, R., «La función del narrador ficticio en el *Quijote*», en G. Haley (ed.), *El «Quijote»*, Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, 1984, págs. 288-299.

, «Cervantes and the Games of Illusion», en Michael Mc. Gaha, *Cervantes and the Renaissance*, Juan de la Cuesta, Pennsylvania, 1980.

, *Distance and Control in «Don Quijote»: A Study in Narrative Technique*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1975.

Elizalde, I., «El *Quijote* y la novela moderna», en Manuel Criado de Val (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo*, Madrid, Edi-6, 1981, págs. 949-959.

Febres, E. J., «*Rinconete y Cortadillo*: estructura y otros valores estéticos», *Anales Cervantinos*, XI (1972), págs. 97-111.

Fernández-Turienzo, F., «El *Quijote*, historia verdadera», *Anales Cervantinos*, 18 (1979-80), págs. 35-48.

Ferreras, J. I., *La estructura paródica del «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1982.

Forcione, A. F., *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton University Press, 1970.

Frank, W., «The Career of the Hero», en Ángel Flores y M. J. Benardete (eds.), *Cervantes across the Centuries*, New York, Gordian Press, 1969, págs. 193-204.

Fuentes, C., *Cervantes o la crítica de la lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.

Gilman, S., *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*, México, El Colegio de México, 1951.

, «Los inquisidores literarios de Cervantes», en George Haley (ed.), *El Quijote*, Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, 1984, págs. 122-141.

, *La novela según Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Haley, G., «El narrador en *Don Quijote*: el retablo de Maese Pedro», *eiusdem* (ed.), *El Quijote*, Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, 1984, págs. 269-287.

Hatzfeld, H., *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, Madrid, Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes, 1949.

Johnson, C. B., «*Don Quijote*». *The Quest for Modern Fiction*, Boston, Twayne, 1990.

, «Cómo se lee hoy el *Quijote*», en AAVV, *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, págs. 335-348.

- Krynen, J., «Don Quijote, ejemplar poeta», *Anales Cervantinos*, VII (1958), págs. 1-11.
- Lebois, A., «Le Révolte des personnages: de Cervantès et Calderón a Raymond Schwab», *Revue de Littérature Comparée*, XXIII (1949), págs. 482-506.
- Lerner, I., «*Quijote*, Segunda Parte: parodia e invención», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), 2, págs. 817-836.
- Levin, H., «Cervantes, el quijotismo y la posteridad», en J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley (eds.), *Suma cervantina*, Tamesis Books Limited, London, 1973, págs. 337-396.
- López Navia, S. A., *La ficción autorial en el «Quijote» y en sus continuaciones e imitaciones*, Universidad Europea de Madrid, CEES Ediciones, 1996.
- Llorens, V., «Historia y ficción en el *Quijote*», en G. Haley (ed.), *El «Quijote»*, Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, págs. 253-265.
- Madariaga, S. de, *Guía del lector del «Quijote»*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947.
- Madrid, L., *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*, Madrid, Pliegos, 1987.
- Malo de Molina y Martín-Montalvo, T., «Aproximación a la bibliografía básica cervantina» y «Panorama de la crítica cervantina contemporánea», *Anthropos*, suplemento nº 17, titulado «Miguel de Cervantes en su obra. Antología, selección de estudios y documentación» (1989), págs. 275-283 y 284-288, respectivamente.
- Maravall, J. A., *Utopía y contrautopía en el «Quijote»*, Santiago de Cuba, Pío Sacro, 1976.
- Márquez Villanueva, F., «Sobre la génesis literaria de Sancho Panza», *Anales cervantinos*, VII (1958), págs. 123-155.

, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973.

, *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1975.

Martí Alanis, A., «La función epistemológica del traductor en el *Quijote*», en *Anales cervantinos*, XXIII (1985), págs. 31-46.

Maspoch-Bueno, S., «Don Quijote, novelista constructor de personajes», *Cervantes*, vol. XV, 1 (primavera 1995), págs. 142-146.

, «El traductor en el *Quijote*», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles, 1995, págs. 229-333.

Moner, M., *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989.

, «Cervantes y la traducción», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 2 (1990), págs. 513-524.

Montero Reguera, J., «Humanismo, erudición y parodia en Cervantes», *Edad de Oro*, XV (1996), págs. 87-109.

, *El «Quijote» y la crítica contemporánea*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

Murillo, L. A., «El verano mitológico: *Don Quijote de la Mancha* y *Amadís de Gaula*, en G. Haley, *El «Quijote»*, Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, 1984, págs. 91-102.

Nabokov, V., *El Quijote*, traducción de M^a Luisa Balseiro, Barcelona, Ediciones B, 1987.

Nállim, O. C., «Borges, Cervantes, Don Quijote y Alonso Quijano», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL (1992), págs. 1.047-1.056.

Oliver, A., «El morisco Ricote», *Anales Cervantinos*, V (1955-56), págs. 249-255.

Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del «Quijote»* (1914), con comentario de Julián Marías, Madrid, Revista de Occidente, 1966.

Pereira, O., «Teatrum Mundi: Cervantes y Calderón», *Anales cervantinos*, XXVII (1989), págs. 187-202.

Predmore, R., «El problema de la realidad en el *Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (1953), págs. 489-498.

, *El mundo del Quijote*, Madrid, Ínsula, 1958.

Redondo, A., «Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso: algunos aspectos de la invención cervantina», *Anales cervantinos*, XXI (1983), págs. 9-22.

, «La tradición carnavalesca en el *Quijote*», en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, ed. de Javier Huerta Calvo, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989.

Rey Hazas, A., «El *Quijote* y la picaresca: la figura del hidalgo», *Edad de Oro*, XV (1996), págs. 141-160.

Riley, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes*, versión castellana de Carlos Sahagún, Madrid, Taurus, 1989.

, *Introducción al «Quijote»*, traducción de Enrique Tornere Montoya, Barcelona, Crítica, 1990.

, «Who's Who in *Don Quixote* or an Approach to the Problem of Identity», *Modern Language Notes*, 81 (1966), págs. 113-130.

Riquer, M. de, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio, 1988.

Romera Navarro, M., *Interpretación pictórica del «Quijote» por Doré*, Madrid, CSIC, 1946.

Rosenblat, Á., *La lengua del «Quijote»*, Madrid, Gredos, 1971.

Rossi, R., *Escuchar a Cervantes. Un ensayo biográfico*, Salamanca, Ámbito, 1988.

Sabor de Cortázar, C., «El *Quijote*, parodia antihumanista. Sobre literatura paródica en la España barroca», *Anales Cervantinos*, XXII (1984), págs. 59-75.

Salinas, P., «La mejor carta de amores de la literatura española», en *Ensayos completos*, Madrid, Taurus, 1983, tomo III, págs. 83-96.

Sánchez, A., «Sobre la penitencia de don Quijote (I, 26)», en *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, págs. 17-33.

Scarano, L. R., «La perspectiva metatextual en el *Quijote* de Cervantes», *Anales cervantinos*, 24 (1986), págs. 123-136.

Spitzer, L., «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955, págs. 161-225.

Testa, D. P., «Don Quijote y la intertextualidad», en Criado de Val, M. (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo*, Madrid, Edi-6, 1981, págs. 531-537.

Trueblood, A. S., «Sobre la selección artística en el *Quijote*: "lo que ha dejado de escribir" (II, 44)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X (1956), págs. 44-50.

Urbina, E., *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, Barcelona, Anthropos, 1991.

Vilanova, A., «Cervantes y *La lozana andaluza*», *Ínsula*, 77 (mayo de 1952), pág. 5.

Vilanova, *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989.

Viña, F., «El cervantismo de Jorge Luis Borges», en M. Criado de Val (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo*, Madrid, Edi-6, 1981, págs. 1087-1095.

Wilhelmsen, E., «Don Alvaro Tarfe, ¿ente fantasmal o hecho ficticio?», *Anales Cervantinos*, XXVIII (1990), págs. 73-85.

Willis, R. S., «Sancho Panza, Prototype for the Modern Novel», *Hispanic Review*, XXXVII (1969), págs. 207-227.

Wardropper, B. W., «The Pertinence of *El Curioso Impertinente*», *Papers of Modern Language Association*, LXXII, nº 4, parte (septiembre de 1957), págs. 587-600.

, «*Don Quijote*: ¿ficción o historia?», en Haley (ed.), *El «Quijote»*, Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, 1984, págs. 237-252.

, «El concepto de la verdad en el *Quijote*», *Revista de Filología española*, XXXII (1948), págs. 287-305.

Williamson, E., *El «Quijote» y los libros de caballerías*, traducción de M^a José Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1991.

III. HACIA CERVANTES

1. MIGUEL DE UNAMUNO

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA

Paisajes y ensayos en Obras Completas, ed. Manuel García Blanco, Madrid, Escelicer, 1967, vol. I.

El caballero de la Triste Figura, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1970.

En torno al casticismo, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

Niebla, edición de Germán Gullón, Madrid, Espasa-Calpe, 1994 .

Cómo se hace una novela, Madrid, Guadarrama, 1987.

BIBLIOGRAFÍA PASIVA

Alonso, C., «De mitos y parodias quijotescas en torno al novecientos», *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI (1987-88), págs. 35-45.

Cerezo Galán, P., «El quijotismo como humanismo trágico-heroico», *Miscelánea de estudios dedicados al profesor Antonio Martín Ocete*, Universidad de Granada, 1974, págs. 205-236.

Close, A., «*Don Quixote* and Unamuno's philosophy of art», en Nigel Glendinning (ed.), *Studies in Modern Spanish Literature and Art*, Tamesis Books Limited, London, 1972, págs. 25-44.

Galbis, I. R. M., «De técnicas narrativas e influencias cervantinas en *Niebla* de Unamuno», en *Cuadernos Americanos*, 221 (1978), págs. 197-204.

Gullón, R., *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1964.

Gunn, J. D., «The Creation of the Self: the Influence of don Quixote on Unamuno's *Niebla*», *Romance Notes*, 21 (1980), págs. 54-57.

Moser-Verrey, M., «Les rhétoriques de l'essai: Unamuno vs. Azorín», *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien (Caravelle)*, n° 35 (1980), págs. 121-133.

King, W. F., «Unamuno, Cervantes y *Niebla*», *Revista de Occidente*, 47 (febrero 1967), págs. 219-230.

Navajas, G., *Miguel de Unamuno: bipolaridad y síntesis ficcional. Una lectura posmoderna*, Barcelona, PPU, 1988.

Nicholas, R. L., *Unamuno, narrador*, Madrid, Castalia, 1987.

Porqueras Mayo, «El *Quijote* en un rectángulo del pensamiento moderno español. (Notas sobre las actitudes de Unamuno, Ortega, Madariaga y Maeztu)», *Revista Hispánica Moderna*, III, nº 1 (1962), págs. 26-35.

Zavala, I. M., *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Barcelona, Anthropos, 1991.

2. AZORÍN

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA

Clásicos y modernos, Madrid, Renacimiento, 1913.

Cervantes o la casa encantada. Comedia en tres actos y un epílogo, en *Obras Completas*, vol. II, Madrid, Renacimiento, 1931.

Tomás Rueda, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1941.

El escritor, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

El buen Sancho, La Novela del Sábado, año II, nº 46 (1954).

Con permiso de los cervantistas, Madrid, Espasa-Calpe, 1947.

Con Cervantes, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

La ruta de don Quijote (1905), ed. de José María Martínez Cachero, Madrid, Cátedra, 1984.

BIBLIOGRAFÍA PASIVA

Alonso, C., «De mitos y parodias quijotescas en torno al novecientos», *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI (1987-88), págs. 35-45.

Catena, E., «Azorín, cervantista y cervantino. Apuntes para una antología», *Anales cervantinos*, XII (1973), págs. 73-113.

Cifo González, M., «El tema de Cervantes en Ortega y Gasset (Meditaciones contrastadas con las de Américo Castro, Salvador de Madariaga y Azorín)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 403-405 (enero-marzo 1984), págs. 308-316.

Gómez de la Serna, R., *Azorín*, Buenos Aires, Losada, 1948.

Inman Fox, E., «Lectura y literatura (en torno a la inspiración libresca de Azorín)», en *La crisis intelectual del 98*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1976.

Martínez Cachero, J. M., «*Con permiso de los cervantistas* (Azorín, 1948): examen de "un libro de melancolía" », *Anales cervantinos*, XXV-XXVI (1987-88), págs. 305-314.

Mesa, C. E., «Azorín y sus criterios cervantinos», *Boletín de la Academia Colombiana*, 30 (noviembre-diciembre 1980), págs. 312-315.

Moser-Verrey, M., «Les rhétoriques de l'essai: Unamuno vs. Azorín», *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien (Caravelle)*, n° 35 (1980), págs. 121-133.

Pérez López, M. M^a, *Azorín y la literatura española*, Universidad de Salamanca, 1974.

Peña, A., «Cervantismo y quijotismo de Azorín a la luz de la Völkerpsychologie», *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles, 1995, págs. 865-872.

IV. LUIS MARTÍN-SANTOS

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA

Martín Santos, L., *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1963.

BIBLIOGRAFÍA PASIVA

Labanyi, J., *Ironía e historia en «Tiempo de silencio»*, Madrid, Taurus, 1985.

Paley, J., «The Periplus of Don Pedro», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVIII (1971), págs. 239-54.

Rey, A., *Construcción y sentido de «Tiempo de silencio»*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1977.

, «La novedad de *Tiempo de silencio*», en Iñaki Beti Sáez (ed.), *Luis Martín Santos. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1991, págs. 45-57.

Sol, M. T., «*Don Quijote en Tiempo de silencio*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 430 (abril, 1985), págs. 73-83.

Spires, R. C., «La estética posmodernista de *Tiempo de silencio*», en *Luis Martín Santos. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1991, págs. 9-20.

Suárez Granda, J. L., «La "poética" de Luis Martín-Santos de Ribera», en *Luis Martín-Santos. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1991, págs. 21-43.

V. JUAN GOYTISOLO

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA

«Declaración de Juan Goytisolo», *Norte*, 4-6 (julio-diciembre 1972), reproducida en Julián Ríos (ed.), *Juan Goytisolo*, Madrid, Fundamentos, 1975, págs. 138-139.

«Una reivindicación». Entrevista con Claude Couffon (*Marcha*, 19-II-1971), recogida en Julián Ríos (ed.), *Juan Goytisolo*, Madrid, Fundamentos, 1975, págs. 117-118.

Señas de identidad, Barcelona, Seix-Barral, 1976.

El furgón de cola, Barcelona, Seix Barral, 1976.

Disidencias, Barcelona, Seix-Barral, 1977.

Reivindicación del conde don Julián, ed. Linda Gould Levine, Madrid, Cátedra, 1985.

Crónicas sarracinas, Barcelona, Seix-Barral, 1989.

Paisajes después de la batalla, edición de Andrés Sánchez Robayna, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

Juan sin Tierra, Barcelona, Mondadori, 1994.

«Cervantes y Joyce», en Julio Ortega (ed.), *La Cervantiada*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1992, págs. 237-238.

Coto vedado, Barcelona, Mondadori, 1995.

El bosque de las letras, Madrid, Alfaguara, 1995.

«El 98 que se nos viene encima», *El País*, 27 de mayo de 1997, págs. 13-14.

Entrevista en Marie-Lise-Gazarian Gautier (ed.) *Interviews with Spanish Writers*, Elmwood Park, Illinois, Dalkey Archive, 1991.

BIBLIOGRAFÍA PASIVA

Checa, J., «Góngora en *Reivindicación del Conde don Julián*», *España Contemporánea*, 2 (otoño 1990), págs. 7-18.

Durán, M., «Vindicación de Juan Goytisolo: *Reivindicación del Conde don Julián*», *Insula*, 290, (enero 1971), págs. 1 y 4.

, «Perspectivas críticas: horizontes infinitos. Un orden desordenado: la estructura de *Juan sin Tierra*», *Anales de la novela de posguerra*, 3 (1978), págs. 75-88.

Gould Levine, L., *Juan Goytisolo: la destrucción creadora*, México, Joaquín Mortiz, 1976.

Lázaro, J., *La novelística de Juan Goytisolo*, Madrid, Alhambra, 1984.

Levine, S. L., «The Lesson of the *Quijote* in the Works of Carlos Fuentes and Juan Goytisolo», *Journal of Spanish Studies: Twenty Century*, 7, 2 (1979), págs. 173-185.

Loupas, B., «Importance et signification du lexique d'origine arabe dans le *Don Julián* de Juan Goytisolo», *Bulletin Hispanique*, LXXX, 3-4 (1978), págs. 229-259.

Mainer, J. C., «Letras sin Tierra: Juan Goytisolo», *Camp de l'arpa*, 23, 24 (agosto-septiembre 1975), págs. 8-11.

Martín Morán, J. M., *Semiótica de una traición recuperada. Génesis poética de «Reivindicación del conde don Julián»*, Barcelona, Anthropos, 1992.

Ramos, A., *Unidad formal y análisis crítico en «Reivindicación del Conde don Julián»*, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1993.

Sánchez Robayna, A., «Góngora y la novela: *Don Julián*, de Juan Goytisolo», en *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, págs. 169-179.

Sieburth, S., «Reading and Alienation in Goytisolo's *Reivindicación del conde don Julián*», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 8 (1983), págs. 83-93.

Sobejano, G., «Don Julián, iconoclasta de la literatura patria», *Camp de l'arpa*, 43-44 (abril-mayo 1977), págs. 7-14.

Spires, R. C., «La autodestrucción creativa en *Reivindicación del conde don Julián*», *Journal of Spanish Studies: Twenty Century*, 4 (1976), págs. 191-202.

Spires, R. C., «From Neorealism and the New Novel to the Self-Referential Novel: Juan Goytisolo's *Juan sin Tierra*», *Anales de la Novela Española Contemporánea*, 5 (1980), págs. 73-82.

, «Letrinas, torbellinos y vacíos: el modo metaficcional de *Juan sin Tierra*», *Voces*, 1 (1983).

, «The Metafictional Codes of *Don Julián* versus the Metafictional Mode of *El cuarto de atrás*», en AAVV, «Metaliterature in Recent Spanish Literature», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, VII, 2, invierno de 1983, págs. 306-309.

Ugarte, M., «Juan Goytisolo: Unruly Disciple of Américo Castro», *Journal of Spanish Studies. Twenty Century*, 7, 3 (1979), págs. 353-364.

, *Trilogy of Treason. An Intertextual Study of Juan Goytisolo*, Columbia & London, University of Missouri Press, 1982.

VI. GONZALO TORRENTE BALLESTER

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA

El casamiento engañoso. Auto Sacramental, en *Teatro*, Barcelona, Destino, 1982, tomo I.

República Barataria. Teomaquia en tres actos, el primero dividido en dos cuadros, *Teatro*, Barcelona, Destino, 1982, tomo II.

La Saga / Fuga de J. B., Barcelona, Destinolibro, 1993.

Fragmentos de apocalipsis (1ª ed: Madrid, Destino, 1977), 2ª ed.: ídem, 1982, con una Introducción y un Apéndice del propio autor.

Fragmentos de apocalipsis, comentado por Nil Santiáñez Tió, Barcelona, Destino, Clásicos Contemporáneos Comentados, 1997.

La isla de los jacintos cortados, Barcelona, Destino, colección Áncora y Delfín, 1987.

Don Juan, Barcelona, Destino, colección Áncora y Delfín, 1994.

El «Quijote como juego» y otros trabajos críticos, Barcelona, Destinolibro, 1984.

Cotufas en el golfo, Barcelona, Destino, 1986.

Los cuadernos de un vate vago, Barcelona, Plaza-Janés, 1993.

Cuadernos de la Romana, Barcelona, Destinolibro, 1975.

Nuevos cuadernos de La Romana, Barcelona, Destinolibro, 1987.

Dafne y ensueños, Barcelona, Destino, 1993.

«Discurso de Gonzalo Torrente Ballester en la entrega del Premio Cervantes 1985», *Gonzalo Torrente Ballester. Premio «Miguel de Cervantes» 1985*, Barcelona, Anthropos, 1987.

Proceso de la creación narrativa, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 1992.

Yo no soy yo, evidentemente, Barcelona, Plaza-Janés, 1989.

La novela de Pepe Ansúrez, Barcelona, Planeta, 1995.

Entrevista en Marie-Lise-Gazarian Gautier (ed.) *Interviews with Spanish Writers*, Elmwood Park, Illinois, Dalkey Archive, 1991

BIBLIOGRAFÍA PASIVA

Amorós, A., «El apocalipsis irónico de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 340 (octubre 1978), págs. 137-148.

Blackwell, F. H., *The Game of Literature: Demythification and Parody in Novels of Gonzalo Torrente Ballester*, Albatros Hispanófila, Valencia-Chapell Hill, 1985.

Criado Miguel, I., «De cómo se hace una novela o *Fragments de apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester», en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Caja de Ahorros de Salamanca, 1981, págs. 63-89.

García de la Cuesta, I., *Gonzalo Torrente Ballester: la formación de un novelista*, Michigan, Ann Arbor, 1990.

Lértora, J. C., «*Fragments de apocalipsis* y la novela polifónica», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IV, 2 (invierno de 1980), págs. 199-205.

, *Tipología de la narración: a propósito de Torrente Ballester*, Madrid, Pliegos, 1990.

Loureiro, A. G., *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*, Madrid, Castalia, 1990.

Pérez, G. J., «Metaficción en *Fragmentos de apocalipsis* y *La isla de los jacintos cortados*», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1983)*, Madrid, Istmo, 1985, págs. 427-436.

Pérez, G. J., *La novela como burla / juego: siete experimentos novelescos de Gonzalo Torrente Ballester*, Valencia, Albatros, Hispanófila Ediciones, 1989.

Pérez, J., *Gonzalo Torrente Ballester*, Twayne Publishers, Massachusetts, 1984.

, «*Fragmentos de apocalipsis* y la tradición apocalíptica», en *Anthropos*, n.ºs. 66-67 (1986), número extraordinario dedicado a Gonzalo Torrente Ballester, págs. 88-92.

, «Echoes of Cervantes in the Works of Gonzalo Torrente Ballester», *La Chispa* 87. *Selected Proceedings*, Gilbert Paolini editor, New Orleans, Tulane University, 1987, págs. 221-229.

, «Cervantine Parody and the Apocalyptic Tradition in Torrente Ballester's *Fragmentos de apocalipsis*», *Hispanic Review*, 56 (1988), págs. 157-179.

Ponte Far, J. M., «*Fragmentos de apocalipsis* (la novela dentro de la novela)», en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros de Salamanca, 1981, págs. 205-211.

Ruiz Baños, S., *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*, Universidad de Murcia, 1992.

Suñén, L., «Gonzalo Torrente Ballester: el placer de escribir (y leer) una novela», *Ínsula*, 376 (1977), pág. 5.

VII. JULIÁN RÍOS

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA

Larva. Babel de una noche de San Juan, Madrid, Mondadori, 1992.

«El Quijotismo Mágico», en Julio Ortega, ed. *La Cervantiada*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993, págs. 123-145.

«Quijotextos», *Álbum de Babel*, Barcelona, Muchnick Editores, 1995, págs. 189-209.

«Antonio Saura, pintor del *Quijote*», en *Álbum de Babel*, Barcelona, Muchnick Editores, 1995, págs. 208-209.

«El libro de un libro» (entrevista con Julio Cabrera publicada en *La opinión*, Buenos Aires, 8 de abril de 1979) y reproducida en A. Sánchez Robayna y G. Díaz Migoyo (eds.), *Palabras para «Larva»*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1985, págs. 219-234.

«Una de canibal y otra de Ariel: la novela como canibalización y carnavalización cultural». Texto leído en el seminario «Ariel versus Calibán: El dilema de la cultura iberoamericana», Universidad Menéndez y Pelayo, agosto de 1984, en *Palabras para larva*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1985, págs. 237-238.

Impresiones de Kitaj. La novela pintada, Madrid, Mondadori, 1989.

La vida sexual de las palabras, Madrid, Mondadori, 1991.

Sombreros para Alicia (en colaboración con Eduardo Arroyo), Barcelona, Muchnik, 1993.

Amores que atan, Madrid, Siruela, 1995.

BIBLIOGRAFÍA PASIVA

Moreno-Durán, R. H., «Julián Ríos: voces y figuras en el álbum de Babel», *Quimera*, 153 (abril 1995), págs. 64-67.

Sánchez Robayna, A., y G. Díaz Migoyo (eds.), *Palabras para «Larva»*, Barcelona, ediciones del Mall, 1985. [Contiene trabajos de D. Martínez Torrón, J. Ortega, S. Sarduy, A. Sánchez Robayna y otros.]

Palenzuela, N., «Julián Ríos y el álbum de Babel», *Archipiélago literario*, año VII, 2ª época, nº 422 (sábado 27 de enero de 1996), pág. III.

VIII. APÉNDICE

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA

AAVV, *Quince líneas. Relatos hiperbreves*. Edición de Círculo Cultural Faroni, Barcelona, Tusquets, Colección Andanzas, 1996.

Landero, L., *Juegos de la edad tardía*, Barcelona, Tusquets, 1989.

, *Caballeros de fortuna*, Barcelona, Tusquets, 1994.

, *El oficio de escritor*, Asociación de Profesores de Español, Madrid, 1994.

Merino, J. M., *Novela de Andrés Choz*, Madrid, Alfaguara, 1993.

, *El caldero de oro*, Madrid, Alfaguara, 1990.

Merino, J. M., *Cuentos del reino secreto*, Madrid, Alfaguara, 1994.

, *El viajero perdido*, Madrid, Alfaguara, 1990.

, *Cuentos del barrio del refugio*, Madrid, Alfaguara, 1995.

, *Las visiones de Lucrecia*, Madrid, Alfaguara, 1996.

, «Novelar después de todo», *Las Nuevas Letras*, 5 (verano de 1986), págs. 32-38.

, «Sociedad y compromiso literario», *República de las letras*, 18 (julio 1987), págs. 131-135.

, «La relación con el doble», *República de las letras*, 46 (diciembre de 1995), págs. 103-106.

Millás, J. J., *El desorden de tu nombre*, Madrid, Alfaguara, 1987.

, *Letra muerta*, Barcelona, Destino, 1992.

, *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Madrid, Alfaguara, 1995.

, *Ella imagina*, Madrid, Alfaguara, 1994.

, *Cuentos a la intemperie*, Madrid, Acento Editorial, 1997.

BIBLIOGRAFÍA PASIVA

Beltrán Almería, L., «Luis Landero en el país de Maricastaña. Apuntes sobre la estética de *Juegos de la edad tardía*», *Castilla*, 17 (1992), págs. 33-46.

Candau, A., *La obra narrativa de José María Merino*, Diputación Provincial de León, 1992.

Gutiérrez Flórez, F., *Cómo leer a Juan José Millás*, Madrid, Júcar, 1992.

Hidalgo Bayal, G., «La ficción y el afán (Ensayo sobre Luis Landero)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 535 (enero de 1995), págs. 113-129.

Larequi García, Eduardo M., «Sueño, imaginación, ficción. Los límites de la realidad en la narrativa de José María Merino», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 13 (1988), págs. 225-247.

Martinón, M., «La estética neobarroca en *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero», *Revista de Filología*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 13 (1994), págs. 209-230.

Rivas Yanes, A., «Lo quijotesco como principio estructural de *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero», en *Actas del Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles, Instituto Universitario Orientale, 1995, 809-815.

Sobejano, G., «Sobre la novela y el cuento dentro de la novela», *Lucanor*, 2 (1988), págs. 73-93.

Soldevilla Durante, I., «La fantástica realidad. La trayectoria narrativa de José María Merino y su relatos breves», *España Contemporánea*, IX, 2 (otoño de 1996), págs. 89-106.

Valls, F., reseña a *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, de J. J. Millás, *Diablo texto*, 2 (1995), págs. 322-324.

IX. OTROS AUTORES CITADOS

Alemán, M., *Guzmán de Alfarache*, edición, introducción, notas y apéndices de Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983.

Anónimo, *El Abencerraje (Novela y Romancero)*, edición de Francisco López Estrada, Madrid, Cátedra, 1990.

, *Lazarillo de Tormes*, edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1990.

Arrabal, F., *La hija de King Kong*, Barcelona, Seix Barral, 1988.

Auster, P., *La trilogía de Nueva York*, traducción de Maribel de Juan, Barcelona, Anagrama, 1996.

Bierce, A., *Diccionario del diablo*, traducción de Eduardo Stilman, Madrid, Valdemar, 1996.

Borges, J. L., *Fervor de Buenos Aires, Obras Completas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, volumen I.

, *Historia universal de la infamia, Obras Completas*, vol. I.

, «La Biblioteca de Babel», en *Ficciones, Obras Completas*, vol. II.

, «El jardín de los senderos que se bifurcan», *Ficciones, Obras Completas*, vol. II

, «Pierre Menard, autor del *Quijote*», *Ficciones, Obras completas*, vol. II.

, «Las ruinas circulares», *Ficciones, Obras completas*, vol. II.

Borges, J. L., «Magias parciales del *Quijote*», *Otras inquisiciones, Obras Completas*, vol. II.

, *El hacedor, Obras Completas*, volumen II.

, *El otro, el mismo, Obras Completas*, volumen II.

, *Elogio de la sombra, Obras Completas*, vol. III.

, *El oro de los tigres, Obras Completas*, vol. III.

, *La cifra, Obras Completas*, vol. IV.

Borrero Echevarría, E., «Don Quijote poeta», *Alrededor del «Quijote»*, La Habana, 1905.

Buñuel, M., *Rocinante de la Mancha*, Madrid, Editora Nacional, 1963.

Calderón de la Barca, P., *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, edición de Eugenio Frutos Cortés, Madrid, Cátedra, 1979.

Calvino, I., *Seis propuestas para el próximo milenio*, traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1989.

, *Si una noche de invierno un viajero*, traducción de Esther Benítez, Madrid, Siruela, 1995.

Cañeque, C., *Quién*, Barcelona, Destino, colección Áncora y Delfín, 1997.

Capote, T., *Desayuno en Tiffany's*, traducción de Enrique Murillo, Barcelona, Anagrama, 1988.

Conan Doyle, A., *Las memorias de Sherlock Holmes*, traducción de María Engracia Pujals, apéndice de Juan José Millás, Madrid, Anaya, 1988.

Cortázar, J., «Continuidad de los parques», en *Los Relatos. 2. Juegos*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

Chapman, R., *El diario de la duquesa*, traducción de Julio César Santoyo y José M. Santamaría, Barcelona, Edhasa, 1983.

Darío, R., «D. Q. », en *Cuentos fantásticos*, selección y prólogo de José Olivio Jiménez, Madrid, Alianza Editorial, 1990, págs. 61-65.

Delicado, F., *La Lozana andaluza*, edición de Bruno Damiani, Madrid, Castalia, 1990.

Eslava Galán, J., *El comedido hidalgo*, Barcelona, Planeta, 1994.

Fernández de Avellaneda, A., *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, México, Porrúa, 1986.

Flaubert, G., *Madame Bovary*, edición y traducción de Germán Palacios, Madrid, Cátedra, 1991.

Fowles, J., *La mujer del teniente francés*, traducción de Ana María de la Fuente, Barcelona, Anagrama, 1995.

García Jiménez, S., *El hombre que se volvió loco leyendo «El Quijote»*, Barcelona, Ariel, 1996.

García Márquez, G., «La libranza del pollino», en Julio Ortega (ed.), *La Cervantiada*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993, págs. 259-261.

Gómez de la Serna, R., *El hombre perdido*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962.

Gómez de la Serna, R., *Caprichos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962.

, *El novelista*, Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral, 1973.

, *Greguerías*, ed. de Rodolfo Cardona, Madrid, Cátedra, 1982.

Góngora, L. de, *Sonetos completos*, edición de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1980.

Goytisolo, L., *Estela del fuego que se aleja*, Barcelona, Anagrama, 1984.

Greene, G., *Monseñor Quijote*, traducción de Jaime Zulaika, Barcelona, Seix Barral, 1989.

Huarte de San Juan, J., *Examen de ingenios para las ciencias*, edición de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989.

Lama, M. A., «Una menudencia quijotextual», en Julio Ortega (ed.), *La Cervantiada*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993, págs. 159-165.

León, L. de, *La perfecta casada*, Madrid, Aguilar, 1970.

, *Poesías completas*, edición de Ricardo Senabre, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

Machado, A., *Poesías Completas*, prólogo de Manuel Alvar, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

Maeztu, R. de, *Don Quijote, don Juan y La Celestina*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.

Maldonado, H., *El sueño de Alonso Quijano*, Montevideo, Imprenta «El siglo ilustrado», 1920.

Martín Gaité, C., *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 1994.

Montemayor, J. de, *La Diana*, edición de Francisco López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.

Pérez Galdós, B., *El amigo Manso*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

Petrarca, F., *Cancionero*, edición bilingüe de Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 1984.

Pirandello. L., *El difunto Matías Pascal*, traducción de Rafael Cansinos Assens, Biblioteca Básica Salvat, 1971.

, *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*, edición de Romano Luperini, traducción, notas y apéndice bibliográfico de Miguel Ángel Cuevas, Madrid, Cátedra, colección Letras Universales, 1992.

Pombo, A., *El hijo adoptivo*, Barcelona, Anagrama, 1984.

Queneau, R., *El rapto de Ícaro*, traducción de Idea Vilariño, Buenos Aires, Losada, 1973.

Quevedo, F. de, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, edición de Fernando Lázaro Carreter, prólogo, notas y bibliografía de Antonio Gargano, Barcelona, Planeta, 1982.

Rodríguez de Montalvo, G., *Amadís de Gaula*, edición de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

Rojas, C., *El jardín de Atocha*, Barcelona, Debate, 1990.

, «Fragmento de unas memorias inéditas de don Álvaro Tarfe», en Julio Ortega (ed.), *La Cervantiada*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993, págs. 31-40.

Ros de Olano, A., *Cuentos estrambóticos y otros relatos*, Barcelona, Laia, 1980.

Ruiz, J. (Arcipreste de Hita), *Libro de Buen Amor*, edición, introducción y notas de Alberto Blecuá, Barcelona, Planeta, 1983.

San José, D., *Ginés de Pasamonte. Esta es la vida que el famoso pícaro inmortalizado por la pluma de Miguel de Cervantes se dejó empeñada en la cárcel. La halló y publica ahora por primera vez Diego San José*, Madrid, editorial V. H. Sanz Calleja, 1922.

San Pedro, D. de, *Obras Completas II. Cárcel de amor*, edición de Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1971.

Shakespeare, W., *Hamlet. Prince of Denmark*, Penguin Books, 1965.

Stefano, G. di, (ed.), *El Romancero*, Madrid, Narcea, 1978.

Sterne, L., *The Life & Opinions of Tristram Shandy*, London, Penguin Books, 1967.

Stevenson, R. L., «Los personajes de la fábula», en *Fábulas y pensamientos*, selección y traducción de Emilio Tajada, Madrid, Valdemar, 1995.

Stendhal, *Le rouge et le noir*, édition de H. Martineau, París, Garnier, 1960.

Suárez Pedreira, H., *La resurrección de don Quijote*, La Coruña, editorial Moret, 1946.

Vega, G. de la, *Obra poética y textos en prosa*, edición de Bienvenido Morros y estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.

Vega, L. de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, *Obras Poéticas*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983.

, *El castigo sin venganza*, edición de José María Díez Borque, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

Vega, L. de, *Edición crítica de las «Rimas» de Lope de Vega*, a cargo de Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones, 1993.

, *Lírica*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1988.

Wilde, O., *Ensayos. Artículos*, traducción de Julio Gómez de la Serna, Barcelona, Orbis, colección Biblioteca Personal de Jorge Luis Borges, 1986.

ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos, 3

INTRODUCCIÓN, 5

PRIMERA PARTE. CERVANTES Y LA METAFICCIÓN, 18

I. REFLEXIÓN: LA NOVELA CRÍTICA, 21

CERVANTES ANTE LA FICCIÓN DE SU ÉPOCA, 23

*El *Quijote+ intertextual: homenaje y parodia*, 24

*Todo él es una invectiva contra los libros de caballerías+, 26

Pastores de cartón piedra / pastores de carne y hueso, 31

Un caballero entre pícaros, 37

Hablan los personajes, 48

El escrutinio de la librería de don Quijote, 49

Conversaciones con el canónigo, 54

Con el *Caballero del Verde Gabán*, 60

Con el *primo humanista*, 64

Don Quijote en la imprenta, 67

CERVANTES ANTE SU PROPIA FICCIÓN, 71

Los paratextos, 72

Dos prólogos: 1605 y 1615, 73

Encabezamientos de los capítulos, 74

*La novela-espejo: el *Quijote+ leyéndose*, 78

La Primera Parte juzgada en la Segunda, 80

Dos *Quijotes*: el *verdadero* y el *apócrifo*, 85

II. CREACIÓN: LA NOVELA HACIÉNDOSE, 88

LA BIFURCACIÓN DE LAS FUNCIONES AUTORIALES, 88

*Una novela contada por su *segundo autor+*, 93

*Cide Hamete Benengeli, *autor+ del *Quijote+*, 96

Atribuciones del traductor morisco, 110

EL QUIJOTE: *HISTORIA+ Y NOVELA, 122
)Verdad o versión?, 124
 Revisando la noción de *baciuelmo+, 130
 Las *verdades parciales+ del *Quijote+, 135

III. RECEPCIÓN. LA NOVELA VIVIDA, 144

*ESCRIVIVIR+ LA HISTORIA DE DON QUIJOTE, 148
 Escribiendo la lectura: don Quijote, poeta, 149
 Viviendo la escritura: don Quijote y su novela, 156
 Efectos de la ficción, 157
 De Alonso Quijano a don Quijote, 161
 De Aldonza a Dulcinea, 169
 La vida, una *obra de arte+, 175
 Sed de tinta, 180
 El caballero y su narrador, 181
 Sancho Panza, *presonaje+, 189
 Reivindicación de Cide Hamete, 204

SEGUNDA PARTE: CERVANTES Y LA NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

I. HACIA CERVANTES, 213

LECTURA DE LECTURAS, 213
 MIGUEL DE UNAMUNO, 218
 Unamuno, lector del *Quijote+. Primeros ensayos, 220
 Unamuno, *autor+ del *Quijote+: *Vida de don Quijote y Sancho+, 224
 Unamuno, cervantino. *Niebla+ y *Cómo se hace una novela+, 237
 AZORÍN, 243
 La ruta de Azorín por el libro de La Mancha, 243
 Azorín, cervantista, 248
 Azorín, *co-autor+ de la obra cervantina, 253

II. LUIS MARTÍN-SANTOS: TIEMPO DE RENOVACIÓN, 259

UN GUADIANA CERVANTINO, 259
 CERVANTES EN *TIEMPO DE SILENCIO+, 262
 Conversaciones sobre Cervantes, 262
 Metaficción en Cervantes y Martín-Santos, 268

III. LA NOVELA CRÍTICA: JUAN GOYTISOLO, 274

JUAN GOYTISOLO, CRÍTICO DE CERVANTES, 343
 CERVANTES EN LA NOVELA CRÍTICA DE JUAN GOYTISOLO, 284
 Reivindicación del conde don Julián, 284
 Quijote I, 6 - Don Julián, I: dos escrutinios a la tradición literaria
 española, 288
 Quijote II, 47 - Don Julián, III : dos banquetes prohibidos, 303

Juan sin Tierra: escritores en Sierra Morena, 308

IV. LA NOVELA HACIÉNDOSE: GONZALO TORRENTE BALLESTER, 322

*TORRENTE BALLESTER, CERVANTISTA: *EL "QUIJOTE" COMO JUEGO+*, 322

CERVANTES EN LA FICCIÓN DE GONZALO TORRENTE BALLESTER, 332

**Fragmentos de apocalipsis+*: historia de una novela, 335

El Diario de un novelista, 345

De nuevo, Narciso: autorreferencialidad y autocrítica, 349

El narrador y sus rivales, 359

**La isla de los jacintos cortados+*: novela de una historia, 375

El hilo de Ariadna, 375

La invención de Napoleón, 379

Las páginas de fuego del Libro de la Historia, 381

V. LA NOVELA VIVIDA: JULIÁN RÍOS, 384

CERVANTES EN EL PENSAMIENTO DE JULIÁN RÍOS, 386

*FRUTOS DE LA *LARVA+ CERVANTINA*, 389

**YOGA-UNIÓN+ : *REESCRIVIR+ EN SIERRA MORENA*, 407

VI. APÉNDICE

CERVANTEAR () SIN SABERLO?

EN LA METANOVELA ESPAÑOLA RECIENTE, 414

**Juegos de la edad tardía+*, de Luis Landero: resurrección del personaje quijotesco, 416

**Escribir+ o *escrisoñar+ después de Cervantes (José María Merino y Juan José Millás)*, 429

José María Merino: *Novela de Andrés Choz*, 429

Juan José Millás: *El desorden de tu nombre*, 436

CONCLUSIONES, 450

BIBLIOGRAFÍA, 459

ÍNDICE GENERAL, 499