

Una lectura nada trascendente del *Quijote*

JOSÉ ANTONIO PASCUAL
Real Academia Española

[Conferencia pronunciada por D. José A. Pascual, el día 20 de abril de 2022, a las 12:30, con ocasión de los actos del homenaje que la Real Academia Española ha rendido a D. Miguel de Cervantes Saavedra]

Excelentísimo Sr. Director, señoras y señores académicos, señoras y señores: El hecho de no ser yo cervantista me lleva a intervenir en este homenaje por medio de esta lectura intrascendente del Quijote:

Mi asumida condición de simple lector no me impedirá, sin embargo, sentirme de algún modo partícipe de la propia creación literaria, pues, como afirma Jorge Luis Borges (1988: iv):

Un libro es una cosa entre las cosas, un volumen perdido entre los volúmenes que pueblan el indiferente universo; hasta que da con su lector, con el hombre destinado a sus símbolos. Ocurre entonces la emoción singular llamada belleza, ese misterio hermoso que no descifran ni la psicología ni la retórica. [...] Ojalá seas el lector que este libro aguardaba.

Miguel de Cervantes, que sabía también de qué iba esto de la literatura, llegó a jugar a su antojo con ese curioso lector que se atreviera a leer el *Quijote*. Y es que intuía que muchos caeríamos en la tentación de dialogar con el narrador de su obra y hasta con sus personajes. De ese diálogo indirecto que me he atrevido a tener con ellos es de lo que voy a hablar, a pesar de que no me considere el lector deseado y ni siquiera estime que pertenezca al conjunto de los deseables. He de reconocer que, para entender las razones del contraste entre las extravagantes aventuras que se emprenden en la obra maestra de Cervantes y la sorprendente altura de las ideas que el escritor iba sembrando en el texto, la intuición me ha servido mucho

menos que la ayuda que me han proporcionado unos cuantos filólogos que se han ocupado –con sus aciertos y equivocaciones– de uno de los textos más y mejor comentados de nuestra literatura.

Sé que el recurso a los filólogos podría verse como una provocación en un universo en que parece ser de buen tono tomarla con la filología, como ejemplificaré con palabras que ha escrito un buen poeta y buen amigo también, Francisco Castaño (1992: 53), en su «Apología *pro vita et laboribus suis*»:

Necesito el discurso pertinaz
 Del que solo el filólogo es capaz
 Por lo reiterativo
 –esa infinita cuerda de peonza
 Ojeri-semio-gramatologo-nza–,
 Siempre tan perspicaz,
 Tan a lo vivo,
 Que toma a Dulcinea por Aldonza.

Prefiero no hacer comentarios, y pasar directamente a proporcionar un esquema de mi intervención, que enfocaré distribuyéndola en dos apartados.

Trataré en el primero de los riesgos que supone exagerar la importancia de las ideas del presente para interpretar por medio de ellas los hechos ocurridos en el pasado. Lo explicaré organizando el primer apartado en tres subapartados:

Señalando en el primero, de una manera directa, el problema, por medio de un par de ejemplos.

Mostrando en el segundo otra forma de errar desde el presente cuando, sin más asidero que la propia intuición, se opta por ocurrencias tan indemostrables como la de que el Quijote pudiera interpretarse como una clave para explicar el genio español.

Y concluyendo, en el tercero, con un caso en que, contemplada desde el presente, es posible entender la estructura vanguardista de esta obra, que tanto influyó en la creación y desarrollo de la novela moderna.

En una segunda parte de mi exposición analizaré tres recursos importantes, entre muchos otros de los que se sirve Cervantes en su novela:

Empezando por explicar la ironía con que se va tropezando el lector a lo largo de la narración, que se anima a enfrentarse al texto con entera libertad.

Continuando por la falta de veracidad como complemento de la ironía.

Y terminando con su naturaleza de obra de ficción, categoría que precisamente a partir de la novela de Cervantes y gracias a ella puede dejar de ser considerada una hermana menor de la escritura.

En un apretado final me referiré, a modo de epílogo, al tipo de libertad a que todo esto conduce.

Empecemos por la primera parte, en que comenzaré por atender a

1. LA LABILIDAD DE LAS IDEAS DEL PRESENTE

Parto de que no se debe tratar de entender el pasado buscando en él su adecuación a las ideas del presente. Ciertamente, como veremos, puede darse esta situación; pero supeditar la valoración de un texto a ver cómo pasa por el filtro de las ideas del momento entorpece su comprensión y oculta hechos como la sorprendente novedad que supuso la aparición del *Quijote*. Para dar una explicación, al menos coherente, de una obra del pasado se necesita romper con nuestros prejuicios estéticos o ideológicos, pues estos no emanan de la naturaleza para que los podamos tomar como fundamento interpretativo de las obras literarias. Fijémonos así en la reacción que tuvo don José Luis Munárriz, que fue académico de nuestra corporación, en un excursus de su traducción –de finales del siglo XVIII– de las *Lecciones* de Hugo Blair (1817: 204), en el que se enfrenta con las tinajas que campan a sus anchas, nunca mejor dicho, por la casa de don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán; el pasaje del *Quijote* es este:

Halló don Quijote ser la casa de don Diego de Miranda ancha como de aldea; las armas, empero, aunque de piedra tosca, encima de la puerta de la calle; la bodega, en el patio; la cueva, en el portal, y muchas tinajas a la redonda (679)¹.

La descripción lleva a Munárriz a corregir así a Cervantes:

El portal en todas las casas de aquel país está antes del patio; y debió notarse primero lo que primero se encuentra: las tinajas estaban a la redonda, no del portal, sino del patio, y por esto debió decir «la cueva en el patio, la bodega en el patio, y muchas tinajas a la redonda.

Este querer poner puertas al campo aplicando el canon estético en que se movía Munárriz no se aviene bien en el presente caso con la comprensión del texto. Esas tinajas no las ha puesto ahí un Robbe-Grillet para

¹ Las citas del *Quijote* están tomadas de la edición de la RAE y la ASALE al cuidado de F. Rico (Madrid: Alfaguara, 2004). Tras cada cita se consigna únicamente, entre paréntesis, el número de página.

dar cumplida y milimetrada cuenta de cómo es el escenario de una de sus narraciones; se trata de una sencilla argucia de Miguel de Cervantes para hacernos sonreír por la relación que le hace establecer al caballero entre las *tobosescas tinajas* y las *dulces prendas* que le traían a la memoria la dulce prenda de Dulcinea, con la complicidad además de Virgilio y de Garcilaso (Lerner 1996: 68). Relación esta con el poeta castellano más inoportuna incluso que la que establece más adelante Altisidora con el caballero al espetarle: «¡Oh más duro que mármol a mis quejas!».

Aunque más grave me parece aún echar un pulso a un escritor antiguo tratando de contrastar lo que dice con lo que se piensa desde el confortable paraíso de una determinada ideología, como le ocurre a Antonio Elorza (*El País*, 22.8.2005), que coloca al autor del *Quijote* «[entre las] modernas corrientes xenófobas [por] la exaltación de la propia pureza y el miedo al enemigo interior». Como si de lo que se tratara fuera de llevar a Cervantes al confesionario, para limpiar allí sus culpas por un pecado que, por otro lado, está por ver que cometiera:

[este] nostálgico [...] de la perdida estabilidad del orden económico y social quebrado en el fin de siglo, que ve en el Sancho gobernador de la ínsula un almotacén custodio del equilibrio en los mercados, busca en los moriscos el chivo expiatorio.

Es curioso que el autor de tal afirmación se ampare –lo dice explícitamente– en el autorizado andamiaje teórico de la obra científica del subcomandante Marcos. Para no juzgar así a Cervantes basta con saber matizar el análisis del episodio, como lo hace Thomas Mann (2005: 86), entendiendo que la disconformidad del novelista con la expulsión de los moriscos se expresa por su compadecimiento del dolor individual de estos. ¿Hubiera podido hurtarse el escritor a hacer declaraciones explícitas de lealtad al gran Felipe III? Un literato pobre y subordinado como Cervantes necesitaba mostrarse leal por medio de sus afectadas frases sobre la *sierpe en el seno* o *el enemigo en casa* y referirse a la gran justicia de las leyes de expulsión, para luego condenar la crueldad de los edictos que acaba de aplaudir, no directamente sino subrayando el amor a la patria de los desterrados. Es la interpretación que da el filólogo Juan Bautista Avallé-Arce (1998: 62), quien entendía que Cervantes se abstuviera de idear una solución adecuada para no incurrir en un crimen de lesa majestad.

Cuando se juzga el pasado desde lo que se conoce como una rabiosa actualidad, no debería olvidarse que la manera de pensar de una persona se habría de valorar en función de las ideas del momento en que vivía –hayan

pasado o no esas ideas posteriormente por el tamiz del estructuralismo o la psicocrítica, o por el de los múltiples herederos o inquilinos del pensamiento de Bajtin—. De ahí que, como ha explicado Juan Luis Cebrián (2016: 352),

el *Quijote* que yo veo y percibo no es exactamente igual al que interpretan otros lectores ni mucho menos al que sentía, expresaba y comunicaba Cervantes.

Afirmación que se puede enlazar, como hace él, con la de Carlos Fuentes:

cada ente literario est[á] condenado a una vida eterna, siempre nueva y siempre naciente, mientras viva la humanidad.

Paso al segundo punto de esta primera parte atendiendo a la interpretación

2. DEL QUIJOTE COMO OBRA FILOSÓFICA

Desde ese privilegiado miradero de un presente siempre posterior a la obra, se ha interpretado el *Quijote* como una especie de *secretum secretorum* que contuviera las claves de la manera de ser de los españoles y consiguientemente sirviera para entender su destino. Considerada la novela como una sátira con la que se intentaba dar cuenta de la distancia que mediaba en nuestro país entre la realidad del momento y la imaginada, se quiso encontrar en ella la síntesis de cómo somos, para a continuación ver si resultaba posible exorcizar los males endémicos de nuestra sociedad. Y hay que decir que en esta catarsis se ha ido mucho más lejos aún, tomando al *Quijote* no ya como un síntoma de nuestros padecimientos históricos, sino como la causa y origen de estos, tal y como pensaba Sir William Temple en 1690 (Close 2005: 102), en lo que le siguió unos años después, en 1727, Mme. de Lambert (1989 [1727] (39), cuyas son las palabras siguientes:

Un auteur espagnol disait que le livre de Don Quichotte avait perdu la monarchie d'Espagne, parce que le ridicule qu'il a répandu sur la valeur que cette nation possédait autrefois dans un degré si éminent en a amolli et énervé le courage.

Estoy en esto —y en muchas cosas más— con don Manuel Azaña (1934: 47), por entender que no se puede extraer de esta novela ni de otros libros cervantinos una interpretación del fracaso de España, simplemente porque

nuestra forma de ser y de vivir no es explicable a través de unos genes históricos que Miguel de Cervantes hubiera descubierto mientras escribía un breviario filosófico presentado en forma de novela.

Surgió del romanticismo alemán esta idea del *Quijote* leído como libro filosófico, capaz de explicar a través de unos cuantos estereotipos la inencontrable alma de nuestro pueblo; idea que ejemplificaré con las palabras de Thomas Mann (2005: 30, 31), de las que en este caso me atrevo a disentir:

Aquí hay una nación que eleva la parodia melancólica y la ridiculización de sus cualidades clásicas, como son la grandeza, el idealismo, la generosidad mal adaptada, la caballerosidad no lucrativa, a su libro ejemplar y de honor, y se reconoce en él con tristeza orgullosa y regocijada –¿no es algo extraordinario?–. La grandeza de España se halla en siglos lejanos; en los nuestros tiene que luchar con dificultades de adaptación. Pero lo que a mí me interesa es precisamente la diferencia entre eso que se llama pomposamente «historia» y el alma, lo humano. Autoironía, libertad y sentido artístico sutil en relación con uno mismo quizá no hacen a un pueblo especialmente eficaz históricamente; pero son entrañables, y al final también lo entrañable o lo antipático juegan su papel en la historia.

El hecho es que las categorías que manejamos en nuestros días han llevado a valorar la realidad –o mejor, las realidades– de la novela de muchas formas más, a través de tan cómodas simplificaciones como la que supone aplicar la idea de un desalentado Barroco en ruptura con el Renacimiento para ver en el *Quijote* –las referencias que hago a continuación se refieren a contradictores de esas simplificaciones, no a sus promotores– un «producto de la mentalidad metafísica colectiva de una nación» (Bataillon 2014: 32), hasta llegar a un perspectivismo inaplicable a la obra (Close 2005: 257-258), paralelo a un relativismo imposible también (Close 2005: 239, 240) en la imprecisa frontera del momento en que aquella se escribió: el humanismo de finales del xvi –distinto del humanismo del Quattrocento del que había arrancado (García López 2015: 149, 151)–, en que el novelista se convierte en un «relator de historias que no han sucedido, pero que interesan e inciden sobre las ilusiones y temores de su tiempo, [...] capaces de superar la enajenación entre los productos de la tradición clásica (*verba*) y las nuevas exigencias históricas (*res*)» (García López 2015: 185).

Se rompe así con aquel relativismo con que caracterizó la obra Leo Spitzer (1955: 200), uno de los romanistas que más admiro:

Es un milagro el que en la España de la Contrarreforma, cuando la tendencia era hacia el restablecimiento de una disciplina autoritaria, surgiera un artista que, treinta y dos años antes del *Discours de la méthode* de Descartes [...], fuera capaz de darnos una narración que es simplemente la exaltación de la independencia de la mente humana y [...] del artista (Spitzer 1955: 214).

Si he abandonado esta idea suya y la de considerar a Cervantes un iniciador del camino al racionalismo, en lo que le seguirían después Descartes o Goethe y, con una mayor atención a lo trascendente, Pascal, Kierkegaard o Unamuno (Spitzer 1955: 220, y nota 224), me sigue, en cambio, convenciendo su sugerencia de convertir a Cervantes en el héroe de la novela:

El verdadero héroe de la novela es Cervantes en persona, el artista que combina un arte de crítica y de ilusión, conforme a su libérrima voluntad. Desde el instante en que abrimos el libro hasta el momento en que lo cerramos, sentimos que hay allí un poder invisible y omnipotente que nos lleva adonde y como quiere (Spitzer 2015: 216).

He de dejar de lado algunas piruetas atractivas pero inasumibles, como la propuesta de Kafka de ver a Sancho como alguien que manipula al caballero y se convierte así en el motor de la historia, pues no se trata en realidad de una interpretación de la novela cervantina, sino de una creación a partir de ella (Benjamin 1984: 289).

3. EL *QUIJOTE*, UN EXPERIMENTO INNOVADOR

Concluyo esta primera parte refiriéndome a que, pasados ya hace tiempo los fastos con los que se conmemoró en 2005 el centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote* y luego en 2015 el de su segunda parte, percibo que la manera de leer la obra en el momento presente supone haber dejado estar al libro donde conviene: en el lugar que han de ocupar los textos literarios, sin convertirlo en la lección histórica que algunos tratan todavía de encontrar en él.

Entendemos hoy mejor, a partir de esa premisa, lo que ha supuesto la novela de Cervantes para la construcción de la novela moderna. Su carácter vanguardista es ya idea común entre filólogos, que comparten su sorpresa con la que se debieron llevar los lectores de este *best-seller* cuando en 1615, en su segunda parte, se encontraron con que algunas personas aparecían por el libro habiendo ya leído la primera (Mann 2005: 42, 43).

Al propio autor no se le escapaba lo novedoso que resulta la manera de afrontar la segunda parte de la obra, incluso en lo meramente técnico. Así, en el capítulo XLIV de ella, muestra cómo se planteó la distinta forma de enfocar la construcción de su obra en cada una de las partes. Frente a la gala y artificio de las *novelas* de la primera parte,

[...] en esta segunda parte no quiso injerir 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 se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir (877-88).

En este caso sí parece necesario que nos situemos en la actualidad, pues se percibe en ella la consecuencia que tuvo el *Quijote* en la creación de la novela moderna, incluso por la superación por parte de Cervantes de determinadas convenciones, adelantándose a cómo actuó mucho después la que consideramos vanguardia literaria. No está aquí fuera de lugar la idea de que Miguel de Cervantes emprendiera la aventura de ir evolucionando, en una experimentación continuada (García López 2015: 164-166), hasta encontrar nuevos caminos que iban mucho más allá de los que había recorrido la literatura anterior, algo de lo que el propio escritor fue muy consciente (Blasco Pascual 2011: 316).

Hace ya más de medio siglo que Theodor W. Adorno (1962: 49, 50) trataba de esclarecer la ruptura entre la novela tradicional, la que, a su juicio, culmina en Flaubert, y la contemporánea (contemporánea hace más de medio siglo), que arranca de Proust, Gide, Mann o Musil. Y lo hacía explicando que en aquella el narrador levantaba un telón que provocaba en el lector la ilusión de encontrarse dentro de la escena, sin alertarle sobre la objetividad de lo narrado; consiguientemente, este tenía que tomar partido por los personajes que formaban parte de ella. En la novela contemporánea se busca que el lector escape, por medio de la reflexión, del carácter ilusorio de lo representado, tome partido contra el narrador y se distancie de la organización que hace de los hechos. Algo que precisamente encontramos ya en el *Quijote*: «*Don Quijote* es una obra tan original que casi cuatro siglos después sigue siendo la obra de ficción en prosa más avanzada que existe, [...] es a la vez la novela más legible y, en definitiva, la más difícil. [...] Hace 30 años, Harry Levin señaló la paradoja de que “un libro sobre la influen-

cia literaria –o más bien contra la influencia literaria– hubiese tenido una influencia literaria tan amplia y decisiva”» (Bloom 2005: 79).

Entramos ya en la segunda parte de mi exposición y empiezo por referirme, muy por encima, a

4. LA IRONÍA Y OTRAS FORMAS DE DISTANCIAMIENTO

La obra tiene la apariencia de estar construida por una secuencia de escenas teatrales, en las que, según avanzan estas, van evolucionando a su vez los personajes que pasaban por allí. Toda una novedad frente a lo que ocurría con los libros de evasión de por entonces –los de caballerías, por ejemplo–. Con lo que el escritor «hacía una representación continuada [de estos personajes] como un proceso continuado de llegar a ser» (Riley 2001: 41).

A tal novedad se ha de añadir el componente irónico que el escritor sabe convertir en una envoltura capaz de albergar la novela en su conjunto; había sido aquel componente irónico un condimento –pero solo eso– de otras obras anteriores, como es el caso del *Lazarillo*, cuyo protagonista no había tenido el menor empacho en decir con absoluta seriedad que había llegado a la cumbre de toda buena fortuna. Y lo hacía, tras referirse a la esperanza de que su padre estuviera en la gloria, con el argumento de que el Evangelio a los presos los llama bienaventurados, lo que completaba con el de haber muerto su progenitor en la de los Gelves por ensalzar la fe; o explicando que su madre se arrimaba a los buenos; o que el ciego lo recibió no por mozo, sino por hijo; incluso afirmando que no le suponía problema alguno jurar sobre la hostia consagrada la seguridad que tenía en la bondad de su mujer...

Pero la ironía de Cervantes, que va mucho más allá, le facilita situarse ante el mundo limando todo dramatismo y dejando de lado el *páthos*, para contemplar las cosas desde arriba, riéndose del valor que la sociedad les atribuye. Se apoya al hacerlo en una serie de contrastes de muy distinto tipo, diseminados por toda la novela:

1. Empezando por la manera de escribir, que le permite mantener una tensión continuada, que se origina en el convivir de la elegancia con la precisión, de esta con la ambigüedad y, finalmente, de la tersa naturalidad de su lenguaje con una buscada complicación. A todo ello contribuye también su capacidad para mantener alojada en el trasfondo de su escritura una moderada socarronería propia del habla popular, que puede congeniar sin dificultad con la más refinada prosa culta. Contradicciones –aparentes– a las que se ha de añadir la que se percibe en una serie de altas elucubraciones

nes cuyo contenido y aderezo retórico no se avienen con el marco baladí en el cual –o tras el cual– se sitúan: así cuando, a continuación del pasaje hilarante en que el caballero se libera de las falsas asechanzas de una dueña insufrible, pronuncia un impecable y modélico discurso sobre la libertad, que no corresponde ni al lugar ni a la ocasión: «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...» (984).

2. Prosiguiendo con la perspectiva irónica con que se enfoca una narración sobre cuya veracidad, en lo tocante a las fuentes que emplea, el autor nos previene en distintas ocasiones.

3. Llevando esa ironía hasta el extremo de lograr que se contaminen los diferentes estilos que conviven en el texto, lo que hace que incluso el narrador se exprese a veces como si fuera ese Alonso Quijano que ha perdido la razón (Pascual 2005).

4. Mediante la inserción –un procedimiento irónico más– de hechos pertenecientes al plano psicológico, como la duda que se acaba suscitando en don Quijote acerca de su propia identidad (López Lara 1987-88: 248).

5. Por medio de una serie de referencias que se dirigen a las ficciones construidas por otros escritores. Muchas de estas, que los filólogos van sacando a la luz, como si se tratara de basas, arcos, claves o nervaduras de una excavación, nos permiten entender algunos guiños que el escritor hacía a unos cuantos entendidos de su tiempo, consciente de que sabrían interpretarlos. Se trata de la complicidad que muestra Cervantes con la *Eneida*, la *Celestina*, *El caballero Zifar*, *Tirante el Blanco*, el *Lazarillo*, la *Segunda parte del Lazarillo* de Juan de Luna, el *Orlando Furioso* de Ariosto (Navarro Durán 2004, 2004b, 2005, 2009) y un montón de textos más (Close 2015: 1385).

Con estos contrastes en que se sustenta la presentación irónica de lo narrado, y con otros más que dejo de lado, el escritor se distancia y nos distancia de lo que escribe. Y de todo ello arranca una continua fiesta para el lector –es aquí donde quería llegar–, que le permite esbozar de vez en cuando una sonrisa, cuando no lanzar una carcajada.

Llegamos al segundo recurso de esta segunda parte de la exposición, que tiene que ver con una forma de jugar con

5. LA VERACIDAD DE LO NARRADO

No debiéramos pasar por alto la importancia que tienen la sonrisa y aun la risa en esta obra de entretenimiento. Estas podían ser malinterpretadas por

un lector discreto y restar valor a una ficción que se sustentaba en el frágil andamiaje de una realidad puesta permanentemente en duda, a través de la ironía, por el propio escritor que la estaba construyendo.

Pues no era la risa el mejor sostén para que se mantuviera a flote una novela en el mar de la verdad por el que estaba obligada a navegar cualquier obra que aspirara a ser considerada digna de leerse. ¿Y qué valor de verdad podemos dar a tantos episodios del *Quijote*, que se pueden ejemplificar con lo ocurrido al caballero en la cueva de Montesinos? Ninguno; y menos aún si nos fijamos en que —siguiendo con el ejemplo— el caballero, convencido de que Sancho se ha inventado el viaje a lomos de Clavileño por el firmamento, se atreve a decirle al oído 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 (865).

Ese cielo —o esa «tantica parte» de él—, que el lector sabe que no existe, es el que Sancho propone después al Duque cambiar por su tan deseada ínsula. De este modo, en esa realidad inconsistente de la novela, asoma la idea de *El Cortesano* de Luis de Milán (2001 [1561]: 357) de que «No son farças lo que vos hazéis. Pues de vuestras burlas se pueden sacar avisadas veras y de las veras avisadas burlas», que en un espacio y situación del *Quijote* muy parecidos a los de una corte se convierte en «las burlas se vuelven en veras y los burladores se hallan burlados» (919).

No se trata de que un novelista-filósofo presente un conflicto entre la realidad y la idealidad (Close 2005: 62), sino —lo repito— de una forma de divertir al lector que se enfrenta con un mundo extraño en que los propios protagonistas, cuando no bastan los supuestos pero al menos autónomos encantadores para justificar lo que parece un mero disparate, se desentienden de ello sin más, como hace Sancho al atribuir a esos mismos encantadores, que en este caso sabe con certeza inexistentes, su propia mentira: la conversión por arte de ensalmo de Dulcinea en villana brincadora. ¿Cómo la Duquesa no va a continuar aplicando las mismas reglas con las que Sancho ha encantado a Dulcinea para transformar la mentira en verdad? Y lo hace no solo dejando atrapada a tan distinguida aldeana en esa dura situación, sino ampliando el círculo de la mentira, que se cerrará cuando, por mediación del sabio Merlín, a la dama amada por don Quijote le resulte posible recuperar su antigua condición gracias a los azotes que habrá de aplicarse el escudero, la única persona que no podía tener la menor duda acerca de si Dulcinea estaba o no encantada.

Un encadenamiento de mentiras y justificaciones de lo que carece de sentido, como todos estos hechos que giran en torno a Dulcinea, construye una realidad cuya función principal es hacer reír al lector; pero también entristecerlo, como ocurre cuando llega, al fin, el momento en que los dos protagonistas se adentran por los vericuetos de una realidad más llevadera y don Quijote deja de convertir las ventas en castillos y, tras haber querido perseguir, tomándolos por genios del mal, a los toros que lo embistieron, acepta más adelante que los soeces puercos que lo atropellan sigan siendo puercos. Sancho, en esa realidad que se ha vuelto del revés, ya avanzada la segunda parte de la novela, termina qui jotizado, de forma que llega a pensar que su amo podría transformar sus desventuras en venturas, mientras él camina por el fondo de una peligrosa gruta, «falto de consejo y menoscabado de ánimo» (970). Hasta que, al cabo de esta multiforme, cambiante y poliédrica historia, «las palabras y los libros se reencuentran con la vida» (García López 2015: 185).

Lo que logró Miguel de Cervantes en este experimento de su novela, que en su momento podía parecer extravagante, fue hacer ver que tan lícito como adaptarse a las reglas de verdad a que aspira la lengua de la ciencia es hacernos salir de nosotros mismos, transportándonos a otros mundos imaginarios, por medio de unas palabras que dan lugar a la más dúctil de las escrituras. En lo que no sé qué sorprende más: si lo que los personajes dicen sobre la libertad, el honor o la justicia, o cómo lo dicen. Cervantes, unas veces nos hace ir a Candaya para que nos sorprendamos al toparnos, en aquel mundo tan distinto del nuestro, con alguaciles o con gente que canta seguidillas; igual que otras veces nos llena de tristeza, como cuando nos hace contemplar el final del buen gobierno en la ínsula Barataria de Sancho, que abandona sus estados con solo un poco de cebada para su rucio, medio queso para él, y sus ilusiones por los suelos. Todo esto dentro del mundo de la pura ficción.

Terminaremos esta segunda parte hablando de

6. LOS FUEROS DE LA FICCIÓN

A este mundo fictivo no le atañe la condición de veracidad, por cuanto tiene sus propias reglas para proporcionar a los lectores un entretenimiento que hasta «invita a la risa y a la diversión» (García López 2015: 183). Es lo que ocurre con el *Quijote* y sigue aconteciendo en la actualidad con el género literario de la novela, que, tal y como la conocemos, tiene mucho que ver con esta obra cuyo autor no se tomó demasiado en serio las preven-

ciones contra los emblecos literarios de los moralistas, que consideraban los libros de ficciones, *de argumentis inanibus*, nocivos por la *fragilitas lectoris* (Vega 2012: 25).

No puede considerarse la ficción una hermana menor –cuando no bastarda– de la escritura. Frente a la idea de que lo más que podía hacerse por esta particular forma de mentira –o de transfiguración de la realidad– era tolerarla, Cervantes muestra por medio de su novela que el universo de lo literario tiene su propia autonomía, sin que se le puedan aplicar las medidas de ese otro universo que parte de los principios de veracidad, lo que se remacha por medio de las varias referencias a la historicidad de su relato y a la puntualidad de su historia, a la vez que la narración va demostrando que esto no es cierto (Riley 2015: 1459).

La huida a que nos incita la literatura no supone así un abandono, sino una escapada consciente y necesaria. La crítica que se hace en el *Quijote* a los libros de caballerías no logra encubrir el mantenimiento de esa misma ociosa superfluidad en el propio texto cervantino, pues el autor sustituye en él unos hechos irrelevantes por otros irrelevantes también, en los que, sin embargo, se relajan las ataduras de algo que no parece pensado para explicarnos la verdad de las cosas, sino que pretende mantenerse en el camino disidente de la ficción literaria. Esta, apoyada además en el humor, abría para un escritor de la época la posibilidad de considerarse libre, rompiendo con lo que era lo normal en su horizonte.

Y concluyo:

En mi lectura del *Quijote* he querido fijarme solo en el paso que se dio en esta obra para situar la literatura de entretenimiento en el mismo plano que cualquier otra obra escrita, en tiempos en que esto resultaba toda una aventura. Algo que puede sorprender en nuestra época, en que nadie en su sano juicio se plantearía siquiera la posibilidad de desterrar de la cultura las novelas porque pudiera considerarse la ficción como un riesgo para la formación de las personas. Por el contrario, la seducción que lo audiovisual ejerce en nuestro mundo hace que veamos en la literatura un contrapeso importante para mitigar los excesos del universo de la imagen, ante el que el ser humano se encuentra cada vez más inane.

Es a esta libertad del escritor (y consiguientemente a la del lector) a lo que me ha conducido la obra cervantina. No ha sido la única lección que he encontrado en ella, pero sí la que me parece más oportuno poner de relieve. Esa libertad, que supuso el punto de arranque de la novela moderna, fue la ventura de Cervantes, al cumplirse por medio de ella lo que el caballero le dice a Sancho, al salir de Barcelona, tomándolo del *Tirante*: «cada uno es artífice de su ventura» (1054), idea fuerte en su obra,

pues la repite en el *Viaje del Parnaso*, donde Apolo adoctrina así al escritor: «Tú mismo te has forjado tu ventura, / y yo te he visto alguna vez con ella, / pero en el imprudente poco dura» (ed. de Vicente Gaos, Madrid: Castalia, 1973, p. 105)².

REFERENCIAS

- Adorno, Th. W. (1962): «La posición del narrador en la novela contemporánea». En *Notas de literatura*, trad. de M. Sacristán, Barcelona: Ariel, pp. 45-52.
- Avalle-Arce, J. B. (1998): «Cautivos en el *Quijote*», *Salina* 12, pp. 58-62.
- Azaña, M. (1934): «Cervantes y la invención del *Quijote*», conferencia dada en «Lyceum» (club femenino español) el 3 de mayo de 1930. En *La invención del Quijote y otros ensayos*, Bilbao: Espasa Calpe 1934, pp. 5-72.
- Bataillon, M. (2014): *Cervantes y el barroco*, ed. de A. Guidi, trad. de J. Mateo Ballorca, Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Benjamin, W. (1984): *Angelus novus, Saggi e frammenti* («Franz Kafka»), a cura di R. Solmi, Torino: Einaudi, pp. 260-289.
- Blair, H. (1817): *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras*, II, 3.^a ed., trad. de J. L. Munárriz, Madrid: Ibarra.
- Blasco Pascual, J. (2011): «Cervantes creador: *La rara invención*». En F. Sevilla, ed., *ReTrato de Miguel de Cervantes Saavedra*, Guanajuato: Museo Iconográfico del Quijote, pp. 315-361.
- Bloom, H. (2005): *Genios*, Barcelona: Anagrama.
- Borges, J. L. (1988): *Biblioteca personal (prólogos)*, Madrid: Alianza.
- Castaño, F. (1992): *El libro de las maldades*, Madrid: Hiperión.
- Cebrián, J. L. (2016): *Primera página. Vida de un periodista 1944-1988*, Barcelona: Penguin Random House.
- Cervantes, M. de: *Don Quijote de la Mancha*, Madrid (edición auspiciada por la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española, y publicada por Alfaguara), 2004, ed. del texto de F. Rico.
- Cervantes, M. de: *Viaje del Parnaso*, Madrid: Castalia, 1973, ed. de V. Gaos.

² Parece esta, por cierto, una de tantas deudas que el escritor tiene con el *Tirante el Blanco* –le agradezco a Rosa Navarro que me lo haya hecho saber–, tomada en este caso del pasaje en que la Bella Agnés le expone a Tirante: «¡Mal día, mala ora y mal signo fue aquel quando yo le mandé hazer [el joyel], y peor quando os le di! Y si supiera que tal caso se havía de seguir, no os le diera por cosa del mundo, mas la ventura cada uno se la procura». (*Tirante*, vol. I, lib. I, cap. LVIII, p. 198). Yéndonos más atrás en el tiempo, encontramos esta idea en el censor romano Apio Claudio el Ciego: «faber est suae quisque fortunae», como nos hacen saber los editores del *Quijote* de la edición académica de 2015 de esta obra.

- Close, A. (2005): *La concepción romántica del «Quijote»*, trad. de G. G. Djembé, Barcelona: Crítica.
- Close, A. (2015): «Cervantes, pensamiento, personalidad, cultura». En Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Real Academia Española, pp. 1380-1403.
- García López, J. (2005): *Cervantes. La figura en el tapiz*, Barcelona: Pasado & Presente.
- Lambert, Mme. de (1989 [1727]): *Réflexions nouvelles sur les femmes*, Paris: Côté-femmes.
- Lerner, I. (1996): «El Quijote palabra por palabra», *Edad de Oro* 15, pp. 63-74.
- López Lara, P. (1987-1988): «En torno al desengaño de don Quijote», *Anales Cervantinos* 25-26, pp. 239-254.
- Mann, Th. (2005): *Viaje por mar con Don Quijote*, trad. de G. Dieterich, Barcelona: RqueR.
- Martorell, J. y M. J. de Galba: *Tirante el Blanco*, Madrid: Espasa-Calpe, 1974, 5 vols., ed. de M. de Riquer.
- Milán, L. de (2001 [1561]): *Libro intitulado El cortesano dirigido a la cathólica real magestad del invictíssimo don Phelipe [...] compuesto por don Luis Milán [...]*, Valencia, en casa de Ioan de Arcos, 1561. Ed. facsímile, con transcripción moderna: Lluís del Milà, *El Cortesano*, ed. de V. J. Escartí, València: Universitat de València, 2 vols.
- Navarro Durán, R. (2004): «Guiños literarios en el Quijote», *Anuario de Estudios Cervantinos* 1, pp. 93-107.
- Navarro Durán, R. (2004b): «Lazarillo de Tormes en las páginas de Don Quijote de la Mancha», *Philologia Hispalensis* 18, pp. 107-116.
- Navarro Durán, R. (2005): «Tirante el Blanco y Lazarillo de Tormes en las páginas del Quijote». En J. Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, coord., *La España y el Cervantes del primer «Quijote»*, Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 99-124.
- Navarro Durán, R. (2009): «La complicidad con otros textos: las lecturas que asoman en las obras literarias», *Castilla. Estudios de Literatura* 0, pp. 204-219.
- Pascual, J. A. (2005): «Las dudosas palabras como protagonistas», *Boletín de la Real Academia Española* 85, pp. 529-54.
- Riley, E. C. (2001): «Quién es quién en el Quijote. Una aproximación al problema de la identidad». En *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona: Crítica, pp. 31-50.
- Riley, E. C. (2015): «Cervantes: teoría literaria». En *Miguel de Cervantes*, Madrid: Real Academia Española, pp. 1453-1470.
- Spitzer, L. (1955): «Perspectivismo lingüístico en el Quijote». En *Lingüística e historia literaria*, Madrid: Gredos, pp. 135-187.
- Vega, M. J. (2012): *Disenso y censura en el siglo XVI*, Salamanca: Semir.