

ARTÍCULO ORIGINAL

El Quijote: las tres jornadas de Cervantes*

Don Quixote: the three journeys of Cervantes

José-María Reyes Cano

Universitat de Barcelona, España.

* Conferencia inaugural del evento sobre Cervantes y América, realizado dentro del programa académico en la Feria Internacional del Libro de La Habana 2015.

RESUMEN

Cuatrocientos años después de la publicación de su Segunda parte, el Quijote sigue convocando la atención crítica para develar los misterios de su grandeza. Aquí las tres salidas del Caballero de la Triste Figura son analizadas a favor de la explicación del «taller del escritor». A partir de cada una de ellas, en términos de progresión dramática, es posible explicar la evolución del proyecto cervantino.

PALABRAS CLAVE: novela moderna, literatura española, renacimiento, barroco.

ABSTRACT

Four hundred years after the second part of Quixote was published, it still has the critical attention to reveal the misteries of its immensity. Here, the three volumes of the Gentleman of the Sad Figure are analyzed in favor of explaining «the writer workshop». From each of them, in terms of drama progression, it's possible to explain the evolution of the Cervantine project.

KEYWORDS: modern novel, Spanish literature, Renaissance, Baroque.

Nos reúne hoy aquí el *Quijote*, un clásico que no es aquel libro que posee tales o cuales méritos, sino aquel que, como dijera Borges, «las generaciones de los hombres, urgidos por diversas razones, leen con previo fervor y una misteriosa lealtad..., como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término». Una novela de don Miguel de Cervantes, «aquel temprano amigo del hombre que vivió en tiempos aciagos para la libertad y el decoro [...] y es a la vez deleite de las letras y uno de los caracteres más bellos de la historia», en conocidas y no por repetidas menos valiosas y sensibles palabras de José Martí.

Permítanme, pues, que hoy les plantee, dentro del espacio y el tiempo de que dispongo, mi opinión sobre cómo el de Alcalá (1547-1616) pudo llevar a cabo uno de los proyectos literarios más complejos y difíciles de la historia literaria universal: el *Quijote*.

Todos somos conscientes de la trascendencia que a partir del siglo XII tiene la aparición de lo que se ha venido a denominar «Materia de Bretaña»: cientos y cientos de textos narrativos

de corte idealista, herederos de *Lancelot*, como evolución natural de una literatura épica que se transformará inmediatamente en caballeresca, acorde con el desarrollo socio-económico de una colectividad europea en pleno proceso de cambio: ausencia de graves problemas fronterizos (en definitiva, la construcción de la Europa Central y del Sur según los parámetros del Imperio Romano), burguesía, banca, asentamiento del pensamiento cristiano romano, desarrollo de las diversas artes (el llamado «Renacimiento cultural del siglo XII»)..., hasta desembocar todo ello en ese extraordinario humanismo de los siglos XIV-XV y en el Renacimiento italiano y español.

Y junto a ellos, otros centenares de libros de temática muy diversa que también conjugan la prosa y el verso: la pastoral como evolución del bucolismo latino y la impronta de Petrarca, Sannazaro, Garcilaso y otros muchos; la sentimental-cortesana; la morisca..., todos navegando dentro de la misma estela idealista y alegórica que los anteriores, frente a los que, mirando fijamente a la vida, se nos presentan con unos caracteres realista-sicológicos que progresivamente van ganando terreno: la narrativa celestinesca y picaresca.

A la postre, el reflejo de un enfrentamiento entre una literatura medievalizante con una gran carga de moralidad, que a partir de finales del XV ha de luchar por sobrevivir y esa otra renacentista, burguesa, intimista y fruto de una nueva concepción espiritual y moral del hombre que se irá imponiendo a partir del XVI. Un hombre y una sociedad que habrán de ir asumiendo cada día más la incidencia que estas literaturas ejercen sobre ellos a través de ese maravilloso invento que fue la imprenta.

Sin la menor sombra de duda, destaca en España, ya desde el siglo XIV, el éxito de los textos de caballerías: 243 títulos en el periodo que va de 1501 a 1600; 46 de ellos originales, según Maxime Chevalier, entre los que podríamos destacar *El caballero Cifar* (inicios del XIV); el *Tirant lo Blanch* (hacia 1460), que Cervantes pudo conocer a partir de la edición en castellano realizada en Valladolid en 1511, y especialmente el *Amadís de Gaula* (1508), obra que marca de una forma patente el triunfo en la España del XVI de unos libros compuestos según los cánones establecidos a partir del *Lancelot*; esto es, cientos de fantásticas aventuras ocurridas en tiempos y espacios remotos, absolutamente ajenas a la realidad y llevadas a cabo por unos solitarios, enamorados y perfectos personajes investidos de los más altos ideales de la caballería. Un modelo narrativo en el que, en lugar de lo sicológico, privará la búsqueda de acciones fabulosas por parte del caballero andante (frente al peregrino andante como héroe de la Contarreforma, como ya demostró Antonio Vilanova) y en el que la violencia se hallará presente de modo sistemático. Recordemos los capítulos 6 y 21 (este en clave irónica, no lo olvidemos) de la Primera parte del *Quijote* para hacernos una exhaustiva idea de lo que Cervantes opinaba de ellos.

Simplemente, insistimos, el éxito arrollador de una corriente narrativa absolutamente idealista que hunde sus raíces en la más profunda Edad Media europea y que discurre a través de los denominados «libros de...», que no «novelas». El *Tirant...* sería la excepción, como ya pusiera de manifiesto mi querido maestro Martín de Riquer, al caracterizarse por mantener esos ideales caballerescos en un contexto socio-temporal próximo y conocido, mostrar un importante grado de verosimilitud y contener una gran dosis de ironía, tres elementos muy presentes en el *Quijote*.

Mas también la degradación de un género que progresivamente se va cargando de situaciones absurdas, acciones enloquecidas y aventuras disparatadas que van a provocar la inmediata reacción de moralistas, preceptistas y autores «graves» vinculados, en mayor o menor medida, a las ideas erasmianas, cada uno de ellos desde una perspectiva distinta, pero todos degustadores en general de este tipo de libros, un tanto sobrecogidos ante el éxito de los mismos y su alto grado de incidencia social.

El problema se reducía a dos cuestiones fundamentales: una de orden literario, la de la verosimilitud, y otra de orden moral, la del mal ejemplo. En cuanto a esta última, la cuestión residía en la escabrosidad de algunas de estas obras, que no las hacía aconsejables a los castos oídos de las jóvenes. Cervantes, con su fina ironía, no va a desaprovechar la ocasión aludiendo a esas lectoras que llegaron a los ochenta años tan vírgenes como las parieron sus madres. Y como solución, dos drásticas e hispánicas medidas: quemar los libros existentes y no conceder permisos de impresión. Dos disposiciones que no se llevaron a cabo, afortunadamente... algo también profundamente hispano.

Por lo que respecta al asunto de si estos libros eran contrarios o no a la verdad, este presentaba dos vertientes a los ojos de los preceptistas: la de la novela en sí como género literario (que como sabemos es uno de los más graves problemas que tiene planteada hasta hoy día la crítica literaria) y la de la verosimilitud como característica básica de la literatura de la época.

Y fueron los preceptistas los que habrían de resolver el problema. Entre ellos, Alonso López Pinciano, quien en la epístola undécima de su *Philosophia Antigua Poética* (Madrid, 1595) logra abrir una brecha importante en la teoría poética aristotélica al calificar de épicas dos novelas amorosas como son *Teágenes y Clariclea*, de Heliodoro, y la *Historia de los amores de Leucipo y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, lo que venía a significar que el camino estaba expedito y que la puerta podía ser franqueada con facilidad por cualquier fábula fundamentada en la historia o que resultase verosímil, concepto aristotélico que, aplicado a los libros de caballerías, se traduce en la necesidad no solo de que las aventuras de los protagonistas fuesen creíbles, sino también probables, algo absolutamente olvidado por los autores españoles de este tipo de historias a lo largo del siglo XVI. En suma, narrar no lo sucedido, sino lo que podría haber tenido lugar.

Pinciano es taxativo: despreciados esos centones a los que denomina «almas sin cuerpo» por carecer de «verisimilitud, ni doctrina, ni aun estilo» que fueron escritos y leídos por gente a las que llama «cuerpos sin alma», salva sin la menor sombra de duda al *Amadís de Gaula* y a otros pocos.

La novela (quizás mejor continuar hablando todavía de «libros de...») había encontrado su respaldo y justificación en una sociedad renacentista caracterizada precisamente por ese aburguesamiento y por su predisposición a lo moderno. Y es aquí donde realmente entra en juego Cervantes, quien ya había cultivado el género, en su vertiente pastoril, con la publicación en 1585 de *La Galatea*.

Preocupado, pues, Cervantes por todas estas cuestiones –esto es, inserto en el mismísimo meollo del debate literario de la época– saca a la luz en 1605 esa Primera parte del

Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, una novela de caballerías que habría de contener una serie de elementos lo suficientemente importantes como para poder agotar el género –el «Prólogo» no permite dudas–, lo que implica que el autor era plenamente consciente de lo que estaba haciendo y sabedor de que se estaba situando al margen de los cánones literarios vigentes y aceptados por todos; es decir, abordando el tema desde la periferia, desde los contornos.

Y es así como crea la historia de un personaje singular, don Quijote, que se va configurando a lo largo de la misma aun sin aprender apenas nada (todo lo sabía por los libros) y a través de una serie de disparatadas aventuras caballerescas que siempre terminan mal, y que va acompañado de un escudero, Sancho, contrapunto de su señor. Una obra estructurada en función de la adición sistemática de aventuras protagonizadas por un pobre hidalgo manchego que se volvió loco por la lectura inmoderada de este tipo de obras –la invención cervantina es ya genial desde el primer momento al crear un personaje literario demente a causa de la propia literatura– y que, al modo de la novela picaresca y bizantina, da unidad a la misma, la cual cumple, además, con uno de los más importantes principios retóricos renacentistas: el de la variedad episódica (las continuas aventuras de don Quijote, incluyendo las distintas utilizaciones que Cervantes hace de los géneros narrativos imperantes en la época) dentro de una unidad superior: el «libro» en sí, contenedor de las dos primeras jornadas o salidas del protagonista, lo que impone algunas preguntas: ¿es este un proyecto concebido así desde el principio y en su totalidad?, ¿era Cervantes absolutamente consciente de ello?

A nuestro juicio, no. Cervantes, a la altura de 1590-1600, había cultivado prácticamente todos los géneros literarios. Llama la atención su dedicación, en estos momentos, a la denominada «novela corta o ejemplar», según el modelo italiano de la *novella* frente al de *romanzo* (detrás están Minturno, Tasso, Cinthio, Escalígero, Pinciano...). Y aunque el volumen que agrupa las escritas por él (cuya cronografía aún está por fijar) no saldrá publicado hasta 1613, sabemos que algunas de ellas son anteriores a 1605.

Añadamos a ello un dato indiscutible a los ojos de la crítica, que compartimos, y en el que no es posible detenerse en estos momentos: la enorme distancia estilística, estructural, ambiental, de profundidad psicológica, de lengua, etcétera, que media entre la primera y la segunda salidas del caballero.

Convencidos estamos, pues, de que Cervantes no tenía en mente componer el *Quijote*, sino, en una primera etapa o jornada (nos estamos moviendo entre los años 1592 y 1597), pretendía redactar una novela ejemplar más, que, a la postre, no podía considerar como tal al no ser el tema absolutamente original (piénsese, por ejemplo, en el tema locura-amor en comparación con el *Orlando furioso*, de Ariosto), pero que le permitió crear un personaje literario débil, cincuentón, aislado, «seco, avellanado, antojadizo» –don Alonso Quijano– que, en su locura por la inmoderada lectura de libros de caballerías, se va a convertir en otro –don Quijote de la Mancha–, no menos dubitativo, aún por definir psicológicamente (se cree personaje de romance –Valdovinos– o de relato –Abindarráez–: «Yo sé quién soy... y sé que puedo ser no solo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia...») y que solo existe en la enferma mente de aquel, lo cual le impele a lanzarse en soledad, en su también primera jornada, a unas breves y pequeñas aventuras que, según el guion, habían de acabar mal. Agotado y maltrecho, Cervantes lo conduce de nuevo a su aldea.

Y hasta aquí todo sería normal si previamente, en el capítulo I, Cervantes no hubiese introducido un elemento clave sobre el que basculará toda la obra: don Quijote no existe. O si se prefiere, solo existe en la mente de un loco. Un personaje literario, don Alonso Quijada o Quesada o Quejana, lector ocioso de libros de caballerías, se había vuelto loco –y así es como lo ven los demás personajes de la obra– a causa de estos, creyéndose asimismo otro personaje literario, el caballero don Quijote de la Mancha, el cual estaba convencido de que todo lo que decían aquellos libros era verdad y de que la caballería andante podía ser reinstaurada en la sociedad de inicios del siglo XVII.

Es esta una perspectiva fundamental, pues sin salirnos jamás de una obra literaria (más tarde sabremos, «rizando el rizo», que la historia de don Quijote no es más que la traducción de otra historia anterior compuesta por Cide Hamete Benengeli), iremos balanceándonos continuamente entre dos planos: el real –esto es, la realidad de Alonso Quijano– y el imaginado o soñado, en el que este, totalmente enajenado, ha decidido instaurarse convirtiéndose en don Quijote, un personaje distinto que ha de desarrollar una vida diversa acorde con lo que ha querido ser: un caballero andante.

Esta dualidad, como hemos dicho, se mantendrá a lo largo de toda la novela, afectará al propio personaje (siempre será a partir de ahora o Alonso Quijano o don Quijote) y está basada en ese primordial elemento que es la locura, en modo alguno un mero pretexto literario, sino un instrumento clave para el propio don Quijote (cuya biografía, como dijera Américo Castro, no es fruto de su demencia, sino de la necesidad de ser quien ha decidido ser) y para el mismo Cervantes, quien al convertir a Quijano en Quijote había creado algo absolutamente nuevo en el plano literario: un personaje que da lugar a otro distinto, capaz de tomar las riendas de su propia existencia, y ubicado en un mundo que le es hostil y del que se ha de defender interpretando mágicamente la realidad, de ahí que la transforme o se acoja a los encantadores cuando aquella se le impone, confirmándole, no obstante, su propio juego. Don Quijote ha creado su propio mundo y le ha dado sus propias reglas, lo que justifica a su vez el sentido de todas y cada una de las aventuras.

Es este, sin duda, un momento crucial. Y simplemente porque Cervantes, inmerso en esa tensión literaria a la que hemos aludido, y consciente de las posibilidades que lo creado hasta entonces le ofrecía (entre otras, la de mostrarse como ese gran contador de cuentos que es y perfecto estratega del relato), ha cambiado de idea; va a iniciar su segunda jornada, dilatando *ad infinitum* las aventuras del protagonista, ahora ya definido en el plano psicológico, literario, lingüístico, simbólico..., acompañado de su escudero Sancho, en su también segunda jornada.

¿Es un mero recurso? Sí y no.

Sí, porque el género literario en el que se inserta la obra se lo permitía: la variedad en la unidad, la de libro concebido como la adición de decenas de aventuras o historias unidas por la figura de un protagonista, cuya finalidad es la de entretener. Es, como sabemos, lo que permite las continuaciones sin fin de una obra en concreto. Las famosas sagas. Pero es también –no lo olvidemos– el concepto de novela hasta la aparición de la Primera parte del *Quijote*, esta incluida.

No, porque existen en la obra otros motivos más serios que nos conducen directamente al «Prólogo», verdadero pliego de intenciones, cargado de socarronería, críticas literarias, «puyas» contra Lope de Vega, y de esa síntesis del *Quijote* puesta en boca de un su amigo «gracioso y bien entendido» que pone de manifiesto cómo al libro no le falta nada, debiendo «aprovecharse de la imitación» a fin de «deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías», esto es, la «máquina mal fundada», procurando que «el melancólico se mueva a risa, 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».

Un texto elocuente que muestra una intencionalidad cervantina clara y evidente en la que profundizará a lo largo de la obra (repárese de nuevo en el capítulo 21 de la Primera parte) al emitir una serie de juicios mucho más contundentes sobre dichos libros, que hacen posible la perfecta ubicación del autor en el contexto histórico-literario, esto es, en la tensión literaria contemporánea, y más exactamente en la línea de los que condenaban globalmente estas obras.

Recordemos, entre otros muchos posibles, los pasajes en los que los lectores de este tipo de libros, como el propio hidalgo manchego, eran considerados ociosos (I, 1, 32 o 49); cómo estas obras provocaban la lujuria y el vicio (I, 47); cómo eran libros engañosos e iban en contra de la verdad: el problema de la verosimilitud y la sutil diferencia entre idealismo y fantasía (I, 49); los autores de los mismos eran gente ociosa (I, 32) o simplemente malos escritores, creadores de monstruos o quimeras (I, 47, 48), etcétera, opiniones muy neor aristotélicas, por otra parte, concluyéndose que lo mejor que se puede hacer con ellos es prohibirlos (I, 47), cuando no quemarlos, opinión que parece compartir el propio Cervantes cuando recurrió al procedimiento del escrutinio de la biblioteca del hidalgo (I, 6), aunque cueste un serio esfuerzo imaginarse a Cervantes como un simple y vulgar inquisidor queriendo purificar a la sociedad, además porque, como pondrá de manifiesto más adelante, posee mejores y más eficaces armas puramente literarias con las que acabar con ellos. No en vano el autor, aun siendo un hombre formado dentro del espíritu contrarreformista, es un profundo conocedor de Erasmo.

Sin duda, el género caballeresco estaba herido de muerte. La locura de don Quijote había dado al traste con esos mundos ideales que ahora son negados por medio de la creación de otros más o menos similares y radicalmente distintos a un tiempo. Cervantes, con la literatura, había comenzado a destruir un tipo de literatura. Mas necesitaba darle el golpe de gracia, para lo cual solo tenía que echar mano de aquello aconsejado por su amigo del «Prólogo»: la ironía, la risa, la sátira o la burla.

Un recurso fruto de la capacidad del autor y no mera parodia de elementos concretos y precisos para hacer reír al público contemporáneo (el cual únicamente entendió el aspecto cómico de la obra, excepto Lope de Vega) y que Cervantes traslada a la novela acompañándolo de una serie de elementos trágicos –la mayoría de las veces simples, en apariencia, comentarios del autor que impiden que el personaje alce el vuelo de un modo definitivo (de ahí que el lector, que se va creciendo con las locuras de don Quijote, esto es, se va sintiendo solidario con el protagonista, sea inmediatamente conducido de nuevo a la más cruda de las realidades: ¡no olvidemos que está loco!)– y de algunas técnicas literarias, entre las que sobresale globalmente la del extrañamiento, típica de la literatura paródica y en

gran medida vinculada, como también puso de manifiesto Antonio Vilanova, al *Elogio de la locura*, de Erasmo, consistente en un fortísimo enfrentamiento entre dos códigos. Como dijimos anteriormente, Cervantes no necesitaba quemar los libros de caballerías para acabar con ellos.

Con esta Primera parte del *Quijote*, el autor había dado unos pasos de gigante creando todo un mundo pleno de racionalidad, ingenuidad, crítica, sicología, gracia o humanidad que plasma en una obra maestra del género (¡no lo olvidemos nunca!) susceptible de ser considerada, como quiere Vargas Llosa en su «Presentación» del estudio de Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías*, como un homenaje al mismo.

¿Habían, autor y protagonista de la obra, corrido sus respectivas segundas jornadas? En absoluto. Porque si, a la postre, la conclusión que se puede extraer de todo lo anterior es que intención y logro coinciden, esto es, que, desde la conciencia, Cervantes crea un perfecto universo caballeresco que respeta con pulcritud la estructura de los libros de caballerías, basándose en el principio retórico de la «variedad en la unidad», a fin de acabar con la «máquina infernal» que suponía la degradación del género, todo ello solo podía traer una consecuencia: el discernimiento también de las limitaciones (la perenne necesidad de inventar historias) que la fórmula narrativa de los «libros de...» le imponía cuando pretendiera incluir en la obra otras cuestiones de su interés, que, por otra parte, a incios del siglo XVII la literatura estaba reclamando. En concreto, la imposibilidad de adentrarse, de profundizar en la vida interior de los protagonistas, en su sicología más profunda, en el tipo de relación que debían mantener con la realidad en la que se ubican, en el grado de implicación de los mismos con la sociedad en la que se hallan insertos..., en suma, lo que consideramos características básicas de la Novela moderna, con mayúscula, a partir de lo cual únicamente le restaba una cosa por hacer: acabar con esa fórmula narrativa de carácter acumulativo que le impedía cualquier tipo de avance.

Y esto tiene una trascendencia extraordinaria, pues si es cierto que acabar con los libros de caballerías es una mera, inmediata y puntual opción, no lo es la obligación de agotar la fórmula narrativa por la que discurren, de donde se infiere que dicha obligación se nos muestra como una necesidad intrínseca fruto del proceso narrativo al que había sometido la forma de contar de los «libros de...» en general y no solo la de los de caballerías.

Es, así, un problema de mayor calado, ya que la pretensión última de Cervantes, en nuestra opinión, no consiste, entonces, en terminar con tal o cual forma concreta de narración según la casuística de los «libros de...», que también, sino con la fórmula que se había venido utilizando hasta entonces.

Y es desde esta perspectiva como alcanza razón, a nuestro juicio, la inclusión de los diversos modelos de «libros de...» en ese otro de 1605 que, alejándose de la estructura de la *novella*, comienza a ser una novela, aún con minúscula, y que, más allá de permitirle a Cervantes completar la configuración del caballero –quien se desarrollará en intenso proceso de imbricación en cada una de ellas–, los asume con unas intenciones muy concretas y precisas en cada caso y que están muy por encima de su mera presencia en la obra cervantina para ser parodiados, como quería Riley, que aún la ancla en demasía en el concepto de *novella*.

Recuérdese, por ejemplo, cuál es la actuación de don Quijote en la historia de Grisóstomo y Marcela –de manual, por otro lado–, mas, sobre todo, cómo Cervantes va a hacer saltar por los aires todo ese mundo pastoril a través de la inclusión en el mismo de diversos elementos extraídos de la realidad, aunque salvando todo lo referente al debate amoroso, que es lo que le interesa, en perfecta línea de continuidad con el proyecto *Galatea*. Cuál es la profunda imbricación de nuestro protagonista en la historia de Cardenio, Luscinda, don Fernando y Dorotea, en la que don Quijote va a ir actuando y realizándose como caballero en función de la de aquellos, y cómo Cervantes, superando la estructura de la misma, nos va a dar una lección de técnica narrativa creando la novela dentro de la novela. O, por último, la historia de los galeotes, con ese don Quijote que interpreta mal, en grado sumo, la realidad y en la que Cervantes, arrojando luz sobre el fundamento principal de la narrativa picaresca, la pseudoautobiografía, va a romper su configuración estructural salvando en este caso el elemento de la itinerancia y, en especial, el punto de vista de la realidad, uno de los pilares de la novela moderna.

Vuelto a su aldea, herido, maltrecho y agotado, a ratos Alonso Quijana, a ratos don Quijote, miraba a su sobrina y al ama desde su lecho «con los ojos atravesados, y no acababa de entender en qué parte estaba». Había acabado su jornada. También Cervantes la suya.

En suma, nuestro autor había logrado acabar con la ficción caballerescas, que era lo que pretendía en primera instancia. Mas lo hizo creando un aún limitado universo quijotesco dentro de una estructura narrativa de la que se apropió y que transformó en otra nueva, aparentemente similar y radicalmente diversa a un tiempo, que le permitía asumir, integrar y agotar no solo las distintas corrientes novelescas que surcan el Siglo de Oro, sino la fórmula narrativa utilizada por las mismas, algo de lo que creemos era perfectamente consciente y que debió sumirlo en un denso y profundo proceso de reflexión, pues, alejado de los iniciales modelos, aún no había llegado a otro nuevo y definitivo.

Es a partir de aquí como inicia (¿1607-1609?) su tercera jornada: la redacción y montaje de la continuación de su obra (el proceso no se ha podido precisar, en absoluto), la cual aparecerá, sin partes que la dividan y con un total de 74 capítulos que recogen esa tercera y última salida de los protagonistas, en 1615, con el título de *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, lo que no deja de ser ya un dato muy significativo, pues frente al proceso de transformación de un hidalgo en caballero y las aventuras que corre en la Primera parte, en esta Segunda nos encontramos con un caballero que no es más que una ficción y que sale por tercera vez precedido de un importante reconocimiento público.

Repuesto más o menos don Quijote, y en un estado aceptable de cordura que se transforma en inmediata demencia en cuanto se le nombra el tema caballeresco, llega a la aldea el bachiller Sansón Carrasco con noticias sobre la novela del *Ingenioso hidalgo*, lo que provoca la reacción y el interés tanto de don Quijote como de Sancho. De este, porque se ve en los «papeles» y de aquel, porque siente cumplida otra de las principales características de todo héroe caballeresco: ver impresas sus hazañas. Es así como Sansón Carrasco urge una trama para curar de un modo definitivo al hidalgo: disfrazarse de caballero y vencerlo, obligándole a volver a la aldea, por lo que incita a la pareja a realizar una nueva salida para la que, en gran medida, tanto don Quijote como Sancho ya estaban dispuestos, a partir de conocer la existencia de esa Primera parte del *Quijote*.

Mas una trama, como puso de manifiesto A Valle-Arce («todo lo prometió Carrasco»), de unas implicaciones narrativas extraordinarias si reparamos en cómo el autor está jugando con el lector, le está ocultando datos para –como sucede en la novela negra, por ejemplo– utilizarlos más tarde, lo cual supone –es tema muy debatido este de la composición de la obra– una exhaustiva planificación de la misma desde una óptica modernísima.

Partidos los protagonistas en esta tercera jornada, se enfrentarán a una serie de aventuras, que todos conocemos, hasta que don Quijote, vencido en las playas de Barcelona y condenado a dejar de ser un caballero durante un año (es cuando decide convertirse en pastor, en lo que no deja de ser un aldabonazo a la vida para poder continuar ficcionalmente la existencia), regresa a la aldea. Cansado y enfermo, recobra la razón, abomina de los libros de caballerías, hace testamento y muere entre la emoción y el llanto de los que le rodean. Cervantes, genial hasta el último momento –y tras la experiencia con Avellaneda, no lo olvidemos–, cierra las posibilidades de cualquier otra continuación, haciendo que el escribano, a instancias del cura, certifique el fallecimiento de Alonso Quijano.

Y si es cierto que en un primer momento podría llegarse a la conclusión de que el autor ha construido esta Segunda parte con un esquema similar al de la Primera, pronto nos damos cuenta de que muchas, muchas cosas han cambiado debido a la inclusión de elementos absolutamente nuevos, frutos unos del desarrollo de lo que había creado en 1605 y de nuevo cuño otros.

Entre los primeros, dos son los claves. Por un lado, la demencia de don Quijote, que ha sufrido un cambio espectacular porque así le interesa ahora a Cervantes. No cabe duda de que el protagonista, rematadamente loco en 1605, sigue en ese mismo estado en 1615, mas su locura es distinta en el sentido de que, si en la Primera parte era él quien transformaba la realidad (molinos = gigantes, rebaño de ovejas = ejército) y cuando esta se le imponía era fruto de los encantadores, que convertían lo noble en vulgar –y Sancho siempre veía la realidad–, en la Segunda, muchísimo más dubitativo pero no menos definido, don Quijote solo verá realidades (las tres aldeanas, por ejemplo) que ha de interpretar como un encantamiento (Dulcinea y otras dos doncellas), porque así le son presentadas por los otros personajes de la novela (Sancho). Situación esta que llega a su punto álgido durante su estancia en el palacio de los duques, donde, a fin de burlarse de él, se le coloca de modo sistemático ante continuas ficciones que, por otro lado, se corresponden con las expectativas que el protagonista había creado en la Primera parte. Ahora, cuando don Quijote interpreta mal la realidad es porque se le está intentando engañar. Sin duda, Cervantes, en esta su tercera jornada, le había dado la vuelta al tema insertando al protagonista en la más cruda de las realidades.

El dominio de la técnica novelesca que tiene el autor llega a su culmen muy al principio de la continuación de 1615, cuando, reduciendo el *Quijote* de 1605 a un simple elemento literario, lo introduce como tal en la Segunda parte: don Quijote y Sancho se saben personajes de novela. Esto es, definitivamente, una novela dentro de otra novela, lo que supone un cambio de perspectiva fundamental tanto para el autor como para el lector. Para aquel, porque en definitiva se ve obligado sistemáticamente a tomarla como punto de referencia, es decir, a aceptar un gravitar continuo de la Primera parte sobre la Segunda. Para el otro, porque la visión que ahora tiene de don Quijote es absolutamente distinta, pues se halla ante un personaje tan actual, tan de su tiempo, tan de su mundo, tan perfectamente inserto en él y en la obra, que puede llegar a tener conocimiento de otra

novela anterior sobre la cual puede ejercer una crítica, expresar una opinión o emitir un juicio, exactamente igual que ese lector podía hacer.

Nos hallamos, pues, ante una novela distinta, en la que los planos o niveles van cambiando de modo sistemático. Recuérdese de nuevo su estancia en el palacio de los duques, donde se salta de las ilusiones de don Quijote y Sancho a la ficción teatral o a la realidad que conocemos –todo es una pura y amarga broma de los duques–, todo ello motivado además por el renombre alcanzado por los protagonistas en la Primera parte.

Mas Cervantes tampoco se detuvo aquí, pudiéndose notar otros cambios importantes que afectan al desarrollo interno de la obra y que son de una importancia capital para la evolución del género narrativo. Por ejemplo:

- El aspecto temporal, que no se halla fijado a pesar de que la contemporaneidad es patente en la obra y los propios juegos temporales dentro de la misma suponen una verdadera guía para la literatura del siglo XX (piénsese, por ejemplo, en la novela hispanoamericana).
- el espacial, pues si existe una cierta improvisación, esta es infinitamente menor que en la Primera parte, considerando, frente a Riley, por ejemplo, que el desvío a Barcelona no puede ser interpretado como base para la defensa de la tan manida «improvisación cervantina», pues el responsable no es más que Avellaneda.
- las confirmaciones del juego de don Quijote, que ha de disparatar como caballero que se cree ser, y loco, ante todo el montaje de los duques, que no es una realidad, sino una ficción.
- El mismo personaje de Sancho, ahora sumamente desarrollado en el plano psicológico, que logra su ínsula pero abandona su gobierno por cuestiones éticas y políticas.
- la tercera salida en sí, que a pesar de responder a la misma estructura que las anteriores, va a dar lugar a una serie de aventuras que poco a poco dejan de serlo para convertirse en encuentros –ya estamos en la novela barroca– en los que don Quijote se irá implicando progresivamente.

Lo que le interesaba a Cervantes, en definitiva, era establecer mayores y más profundos contactos entre don Quijote y la realidad socioambiental en la que lo inserta, a fin de que este pueda mostrarnos su más íntima personalidad, haciéndolo opinar sobre los mil y un temas que le ocupaban.

Importantísimos cambios, en suma, que dan como fruto una obra distinta y que han tenido lugar debido a un motivo de primer orden: porque en estos momentos Cervantes se siente libre de los corsés que la preceptiva neoaristotélica le había colocado. Si en 1605 se sentía aprisionado por aquel principio de la variedad en la unidad, lo que le había obligado a incluir de forma continuada y sistemática historias y novelas cortas –en modo alguno deben ser consideradas como meros añadidos, como creemos haber puesto de manifiesto, pues, en definitiva, le ayudaban al desarrollo global no solo de la novela sino de una nueva idea de novela que aún discurre por los viejos cauces–, ahora, en 1615, después de tomar conciencia

de que ese concepto de novela ahogaba las posibilidades de desarrollar el mundo interior del protagonista, su sicología, en una palabra, Cervantes, ya cansado de concentrarse en las aventuras de los dos personajes centrales (recuérdese el fundamental capítulo 44 de la Segunda parte), se siente libre para desarrollar en profundidad lo que se denomina lo *quijotesco*, aquello que da unidad a toda la obra y se convierte en un complejo y amplio universo en el que lo episódico, que ahora se incluye con mayor naturalidad, sin necesidad de forzar la estructura de la pieza, tiene perfecta cabida, mas siempre dilatado, sostenido y al servicio de ese mundo superior creado en función de las personalidades de don Quijote y Sancho, que se implican en la historia hasta unos niveles insospechados. Frente a la variedad en la unidad, la unidad como aglutinadora de todo aquello que el novelista quiera incluir en el desarrollo de su obra.

Con plena conciencia de lo que había construido en la Primera parte del *Quijote*, Cervantes, dando un paso de gigante, fruto, sin duda, de sus conocimientos, mas, sobre todo, de su enorme genio, consiguió crear en la Segunda un complejísimo e inabarcable universo de asociaciones, referencias y significados de ídoles muy diversas: históricas, filológicas, éticas, filosóficas, morales, humanas... (a la postre, su concepción de un hombre nuevo y moderno) que posibilitan que el libro alcance un valor extraordinario en cualquier tiempo y lugar y que las interpretaciones puedan ser múltiples e incluso contradictorias, a través de lo que resalta por encima de todo y nos atrapa: la lengua. Una nueva escritura, una nueva palabra plena de fuerza, de vigor, de agudeza, de precisión, capaz de enseñarnos a leer y escribir de un modo diverso y moderno al proceder a desalegorizar la literatura; al asumir la cotidiana realidad; al ser capaz de fusionar categorías muy distintas (locura, amor, memoria, melancolía, ensoñación); al vencer en esa lucha titánica contra el tiempo y el espacio cuando asume aventuras e historias impensables en la novela de la época, o al romper con la tónica de los géneros y estilos cuando los distintos modelos narrativos son sometidos a la terrible prueba de la realidad. En suma, creando un proceso de fabulación desconocido hasta entonces sin distanciarse un ápice de su momento histórico, como ya señalara Aurora Egido.

Un *Quijote* de 1615 resultado último de un proceso muy claro a nuestro juicio: tras tomar conciencia de los límites que le imponía el modelo narrativo de los «libros de...» –aún próximos al concepto de *novella*–, de la necesidad de acabar no solo con los de caballerías, sino con la fórmula narrativa de todos ellos, para lo cual crea un primer *Quijote* que, si bien responde en apariencia al mismo esquema, es portador de un virus letal que había de transformar el modo de narrar, apareciendo entonces un segundo que se nos presenta como una novela distinta y, sobre todo, nueva. Una moderna Novela, con mayúsculas, germen o matriz del género hasta nuestros días, se desarrolle este en Europa o en América.

Como dijera el no menos genial Alejo Carpentier en su prólogo a la edición con la que se inauguró la cubana Biblioteca del Pueblo en 1960, quizás fuese el *Quijote*

la expresión del amargo contraste entre la severa realidad y el generoso ideal de la vida que sentía Cervantes. [...] Todo podría parecer disparatado en el esfuerzo y la pugna idealista de don Quijote, pero la locura del caballero no es locura de pelea por ideales de ideas, sino lucha por espíritu, lucha por motivos de justicia, por motivos de verdad vital. [...] La imagen y la expresión de la lucha entre lo que el mundo es y lo que queremos que sea.

Imagen y expresión de una lucha que había de discurrir por la senda de la novela moderna y que dejó en herencia a la posteridad, como el mismo escritor habanero defendiera en su discurso de recepción del Premio Cervantes en 1978, al fundar la «Cofradía de la Dimensión Imaginaria».

Parafraseando a nuestro autor, al final siempre nuestro autor, este había cerrado una puerta, mas había abierto otra cuando, al inicio de la Segunda parte, don Quijote envió a Sancho «a poner en orden lo necesario para su jornada».

RECIBIDO: 6/3/2015

ACEPTADO: 6/5/2015

José-María Reyes Cano. Universidad de Barcelona, España. Correo electrónico: jmreyescano@hotmail.com