

INTRODUCCIÓN AL “*QUIJOTE*”

Edward Riley

Editorial: Crítica
Año: Barcelona 2000

Resumen Realizado por David Chacobo

NOTAS PRELIMINARES

El Primer Prólogo. El prólogo a la Primera parte del *Quijote*, de 1604 refleja indirectamente algo de la agitación existente en el mundo literario hispánico en los primeros años del nuevo siglo. El objetivo inmediato de Cervantes era Lope de Vega y los dos *romances* que habían publicado. Una palabra definiría la mayor de las críticas hechas por Cervantes: "presuntuosidad".

El mensaje positivo de este prólogo tan lleno de jocosa ironía es que lo importante es el propósito de la obra, no sus adornos, y que esto es lo que debería regir su forma.

Detrás de la modestia burlona y de la ironía del prólogo se percibe una ota desafiante, casi provocativa, que va más allá del mero rechazo de la pedantería y de la presunción. Cervantes se aparta de ciertas práctica literarias de su época, sin importancia en sí mismas, pero indicativas de una tendencia que él podía razonablemente deplorar, tanto por motivos de estética como desde la perspectiva del escritor conocedr de su público. El tono puede haber sido un poco corrosivo pero expresa mayor perspicacia respecto a la naturaleza y las funciones de su obra que la de la mayoría de los novelistas contemporáneos.

Cuando nos apercebimos de que Cervantes ha fabricado este prólogo con palabras tomadas de su amigo, nos damos cuenta de lo escurridizo de la ironía cervantina y al sospechar que el amigo es imaginario. El orgullo y la ironía están muy presentes en el primer párrafo, en el que concede al lector lo que él exige para sí mismo.

Este prólogo provocó algunos revuelos. Parece como si opinara que no hay prólogo fácil de escribir. Sin embargo, el hecho de que escribiera el prólogo a la Primera prte de *Don Quijote* a partir de sus dificultades y preocupaciones críticas es característico de Cervantes. Éstas proporcionan el tema del diálogo con aquel amigo sin duda imaginario. El punto de partida apra esta conversación es ese memorable retrato de sí mismo en que se halla sentado ante el papel, con la pluma en la oreja, el codo sobre el bufete, la mano en la mejilla, pensando que decir. Este autor tan despierto transforma la crítica en creación y, aquí como en tantos otros lugares, lleva la atención al acto de composición de su obra.

ORÍGENES DE LA OBRA

Don Quijote Como Parodia. La parodia es fundamental en la novela. Cervantes es uno de los mejores parodistas de la historia. Para sus contemporáneos, gran parte del placer de leer la novela de Cervantes debe haber procedido de reconocer en ella incidentes determinados o típicos, situaciones y giros extraídos de su exótico hábitat en los *romances* de caballerías y que luego florecía con agradable extrañeza en la tierra hogareña del *Quijote*. El *Quijote* está basado en la intertextualidad.

El *Quijote* es una parodia compleja. La obra no es un *romance* de caballerías hcho cómico por medio de la exageración directa, de contratiempos e incongruencias. Lo cómico surge de la incompatibilidad de situar en un marco moderno y realista una narrativa fantástica y anticuada.

La verdadera intención de Don Quijote es *ser*, literalmente, un héroe de *romance* de caballerías, lo que significa que intenta transformar su vida en un *romance* caballeresco. Incluso cree que sus acciones están siendo registradas en un libro. El resultado no es una verdadera imitación de la literatura, sino más bien una accidental parodia cómica de ella.

El humor no depende por completo del conocimiento de las fuentes originarias, se debe al genio cómico del autor. Si dependiera de ese conocimiento, su novela estaría anticuada por completo. Cervantes elabora una parodia bastante directa de todo el montaje del *romance* de caballerías. Tien trascendencia la pretensión de que el manuscrito de la mayor parte del *Quijote* estaba escrito en árabe; y aún es más importante la atribución de la "historia" al sabio, mago y cronista moro Cide Hamete Benengeli: ambos recursos literarios son frecuentemente utilizados en los *romance* caballerescos.

Los rasgos de la estructura básica del *Quijote* muestran sólo semejanzas esproádicas con el típico *romance* de caballerías, y no veo evidencias de ningún intento de ajustar el libro con precisión y coherencia a este modelo. Algunas características se corresponden y otras no, o sólo en parte. El Q se abre con la presentación de un héroe que raya en los cincuenta años, y apenas llegamos luego a saber nada más acerca de su "prehistoria". El énfasis puesto en lo definitivo de la muerte de Don Quijote en la Segunda parte no es, en principio, una parodia, sino un recurso para impedir cualquier posible resurrección por parte de algún nuevo Avellaneda.

Algunas de las parodias de Cervantes son tan sutiles que ciertas extravagancias en los originales son suavizadas por éste. Los héroes caballerescos eran superhombres de notable longevidad y resistencia. Gran parte del humor más logrado de la novela procede precisamente de lo inadecuado de su edad para el difícil ejercicio de la caballería errante, pero el hecho es que sus modelos principales estaban activos y eran ancianos mucho más viejos que él.

A veces la sutileza de la parodia de Cervantes consiste, en cambio, en una exageración refinada. Dulcinea se convierte en el supremo personaje paródico de Cervantes, porque es la dama platónico-cortesana por excelencia, el objeto soñado, idealmente perfecto, del amor imposible.

Tampoco la parodia se restringe únicamente a lo caballeresco. Los episodios pastoriles del libro evocan un estilo apropiado a su género, y los estilos de transición pueden usarse para cubrir la brecha entre aquéllos y el mundo más realista en que habitan Don Quijote y Sancho. Es discutible que cualquiera de los cuatro episodios pastoriles más importantes del libro puedan calificarse con propiedad como una parodia con propósito cómico. Tan difícil puede ser identificar con certeza y precisión la parodia del género picaresco como la del pastoril.

DON QUIJOTE Y SANCHO EN LA PRIMERA PARTE

Caer en generalizaciones acerca del carácter de Don Quijote es inevitable. Éstas suelen ser de dudoso valor, por dos motivos fundamentales: el primero es la combinación de locura y cordura que hay en su persona; el segundo es que su personalidad evoluciona notablemente a lo largo de la novela. Don Quijote es el elemento central de la novela y su locura es el rasgo más característico del personaje.

Casi todo lo que sucede está relacionado con él. Hasta los episodios accesorios, las historias intercaladas, pueden justificarse por su relación con él y Sancho.

En el Q el personaje no es un entidad inmutable, sino que su existencia va definiéndose por sí misma y va sufriendo un proceso continuo de autorrealización. Don Quijote y Sancho son fundamentalmente definidos por lo que hacen y dicen. El carácter de estos se revela más por sus palabras y acciones que por las descripciones narrativas de su estado.

Don Quijote no es un tipo ni un arquetipo, y es demasiado complejo para ser una caricatura. Podríamos describirlo como una prolongación de ciertas propensiones humanas. La locura es lo que lo distingue con mayor propiedad de los otros personajes y de los mismos lectores.

Aunque su desemejanza con los otros queda patente a lo largo del libro, en el famoso párrafo inicial se nos presenta, sorprendentemente, no en su singularidad individual, sino como un miembro típico de una clase específica, definido en función de sus circunstancias sociales y económicas.

La aproximación a la persona del héroe se lleva a cabo rápidamente, de manera centrípeta. Pasamos de conocer su domicilio anónimo a conocer su estatus social, sus bienes, su dieta, su manera de vestir, a los de su casa, su edad aproximada y su aspecto físico. Al llegar a este punto casi cae en el anonimato. No se aclara cuál es su apellido.

De esta mediocridad socioeconómica y de este anonimato iba a surgir el más individualista de los héroes. El personaje más conocido por su habilidad para vivir sin trabas en el reino de su propia imaginación es primero cuidadosamente situado en el limitado contexto de sus circunstancias materiales. El conjunto de la historia de Don Quijote se basará en la conjunción, conflicto e interrelación de estos dos mundos, el mundo material en que se mueve y el interior que se configura en su mente. La dislocación definitiva entre estos dos mundos se produce ya en el primer folio del libro, cuando, tras la descripción de sus lecturas favoritas, se vuelve loco. Permanecerá muy trastornado y luego mejorará hasta recuperar la cordura en su lecho de muerte, ciento veinticinco capítulos más adelante. La locura de Don Quijote es el punto de partida para todo lo que sucede en el libro y es absolutamente fundamental para la comprensión de éste.

Es su imaginación lo que ha quedado afectado, y no sus otras facultades. En el título del libro Don Quijote es llamado "ingenioso", término que habría que entender sobre todo como "imaginativo", con connotaciones de sutilidad. El término refleja con suficiente claridad la imaginación hiperactiva que caracteriza al protagonista.

El calor estival, la carencia de una nutrición adecuada y la pérdida de sueño que acompañan su modo de vida caballeresca acaban por agravar aún más su condición. La terapia prescrita incluía distraer al paciente con "alguna mentira disimulada, noticias extrañas, gracias, inventos de artificio". Esto es precisamente lo que hacen el cura, el barbero y el bachiller de Salamanca Sansón Carrasco en la Segunda parte. El peligro que entraña una sobredosis de este tratamiento es obvio: divertir al paciente puede convertirse fácilmente en una tomadura de pelo y puede terminar atormentándolo.

Las payasadas de Don Quijote son la fuente primordial de la comicidad del libro. El lector se une a los numerosos personajes de la novela que se ríen de ellas, lo que no excluye que, de vez en cuando, uno y otros sientan lástima por Don Quijote. Es curioso que no se sugiera en ningún momento de la novela que Don Quijote debería ser encerrado en un sanatorio. Como tampoco se hace ninguna mención a una posible

relación de aquél con la hechicería, a pesar de su interés por los encantadores. Uno debe concluir pues, que Cervantes deseaba evitar las asociaciones que evocaran los asilos públicos y la nigromancia.

Después de los datos iniciales de la persona y las circunstancias de Don Quijote. Cervantes describe con vivacidad cómo los libros de caballerías se convierten en su obsesión.

Don Quijote ha llegado a creer que las fabulosas ficciones de los *romances* de caballerías son históricamente ciertas. Este es el núcleo irreducible de su locura, y todo lo demás radica en él. No ve ninguna distinción entre un héroe histórico y uno de ficción, está más impresionado por las hazañas de este último.

El segundo aspecto de la locura de Don Quijote es una consecuencia directa del primero y está íntimamente ligado a él. Si las historias caballerescas son hechos históricos, no es entonces ilógico convertirse en un caballero errante, haya o no pasado de moda la caballería.

El tercer aspecto de su locura no queda verdaderamente demostrado hasta el segundo capítulo. Esto sucede cuando su imaginación impone a la realidad exterior imágenes del mundo de los *romances* caballerescos, transformando ventas en castillos, campesinas en princesas, molinos de viento en gigantes, rebaños de ovejas en ejércitos armados, etc. Es de destacar que todas estas alucinaciones de Don Quijote tienen un origen físico: no saca las alucinaciones del aire, más que cuando está dormido y soñando o medio despierto. Cuando las personas y los objetos reales se comportan dentro de la norma y se ajustan lo suficientemente bien al modelo caballeresco, Don Quijote los acepta sin realizar ninguna distorsión física. Cuando otras personas dan pie conscientemente a sus fantasías, se produce entonces una elaboración de la situación.

Estos son los pilares básicos de la locura de Don Quijote según los establece Cervantes de modo inequívoco al principio de la novela. No es una locura caprichosa que lo abarca todo, sino que se dirige únicamente a su obsesión caballeresca. Cuando sale de su obsesión puede hablar y actuar tan cuerdamente como cualquiera y la gente se maravilla del bue sentido y de la inteligencia de su discurso. Se lo define como un loco con intervalos lúcidos. En general, es bastante fácil, desde la perspectiva del sentido común, distinguir lo que hay de anormal y de sano en su comportamiento, incluso cuando su fusión es muy fuerte.

Su locura tiene lo que podríamos llamar una cara pública y otra privada. Desde el primer punto de vista, su celo reformista lo pone frecuentemente en conflicto con las normas de la sociedad y en ocasiones lo convierte en una amenaza pública. Como los pícaros, está reñido con la sociedad, pero, a diferencia de ellos, intenta mejorarla. Hay en él algo de fanatismo, como en cualquier activista utópico, cuando se pone al margen de la ley.

Sin embargo, una cosa es enderezar entuertos o hacer proclamas arrogantes, y otra muy distinta amenazar con aporrear a pasajeros inocentes si no admiten que Dulcinea u otra dama en concreto es incomparablemente bella. Esta es quizá la cara inaceptable de la caballería. La incompatibilidad entre las normas privadas y las socialmente aceptadas hace que el comportamiento de un individuo sea considerado demente o criminal. Desde la perspectiva de Don Quijote, la lógica y la coherencia de los criterios por los que intenta regular su carrera no son simplemente justas, sino también geniales. Una premisa de la cultura medieval, de la que formaba parte el *romance* caballeresco, era que todo estaba cargado de significado. Los símbolos de un orden trascendente de la verdad divina estaban engastados en el mundo material.

Al adpotar la orden de caballería, Don Quijote está volviendo a un código ideado para cubrir el vacío existente entre el mundo visible y su orden trascendente. Al resucitar la práctica de caballería, está deseando renovar el mundo generado, en el que las apariencias ya no corresponden a la realidad oculta, y eliminar la discrepancia entre lo potencial y lo real. Es por este motivo que Dulcinea es, para él, más real que Aldonza Lorenzo. Desde un punto de vista público y práctico, sus particulares esfuerzos por ejercer sus creencias no tienen, inevitablemente, ningún sentido y son dignos de burla. Pero la esencia de sus creencias no es ninguna broma.

Tan serios como son para Don Quijote sus motivos, su empresa tiene otro aspecto: que es como un juego. Ha entrado en un mundo mágico paralelo, conocido también por las culturas "primitivas" y presente en el *romance*, donde rige un conjunto especial de normas. Don Quijote presenta con frecuencia signos de estar en este infantil estado mental, especialmente en la Primera parte. Esto lo apreciamos una y otra vez en sus relaciones con Sancho, a quien inicia como compañero algo desconcertado.

Es fundamental en la Segunda parte donde se hace más perceptible la evolución del hidalgo, que pasa de una locura con apariencia de extroversión y autoconfianza a una introspección cautelosa y propensa a la duda. En la Primera parte pronto se dan algunos signos que anuncian una subsecuente tendencia al desengaño y a la sensatez.

Mientras las historias de los personajes secundarios van cobrando relieve, Don Quijote queda relegado a un segund plano. Le roban la iniciativa quienes conspiran para devolverlo a su casa, pero consigue captar la atención con algunas interrupciones.

Esta demencia, a la que acompañan el optimismo y la autoconfianza, no disminuye hasta que abandona la segund posada por vez primera. La relativa complejidad de Don Quijote se debe en parte al hecho de que posee en sí mismo las cualidades básicas y opuestas de " cuerdo " y " loco ". Esto prácticamente garantiza que él nunca pueda ser un personaje psicológicamente tan simple como la mayoría de los que desfilan por el *romance*.

El mismo tipo de dualismo básico lo presentan con gran claridad otros personajes de Cervantes. Sancho Panza es uno de ellos y está desarrollado de un modo bastante paralelo al mismo Don Quijote. Menos elaborados están los personajes secundarios. Esto si sólo mencionamos los personajes cuyos rasgos son significativamente binarios, y no aquellos que los poseen en mayor diversidad y menos intensidad. Hay un indudable interés por las complejidades de la personalidad humana por parte de su creador. Este giro decisivo es el que despertaría el interés por el carácter de los personajes y que marcaría la mayor diferencia entre el *romance* y la novela moderna.

Don Quijote es humanamente mucho más interesante de lo que podría serlo cualquier paradoja sobre la cordura y la demencia. Como cualquier persona real, posee cualidades y defectos y tendencias distintas y hasta contradictorias. Encontramos constantes en su carácter. También hay algo de misteriosa imprevisibilidad en su persona.

A pesar de todo esto, faltan en la Primera parte del *Quijote* conflictos internos que alcancen un grado significativo, de los cuales raramente están exentos los personajes principales de las grandes novelas realists. Una vez enloquecido el protagonista, el conflicto se proyecta en combates públicos con seres y objetos. En la Segunda parte el conflicto se trasladará a la mente del Caballero.

Sancho ya existe como idea antes de que se materialice en persona en el capítulo 7. La necesidad de agenciarse un escudero se la sugiere a Don Quijote el primer ventero. Este pobre pero valioso campesino, "de muy poca sal en la mollera", como se le describe en primera instancia, es identificable con mayor facilidad que su amo con un tipo existente en la vida y en la literatura. Cervantes lo debió extraer de la propia vida, además, tiene un pedigrí literario mucho más claro que Don Quijote. Sancho reúne al bobo de comedia, a los rollizos personajes de Carnaval, e incluso a los bufones de corte.

Aunque inicialmente se presenta como un personaje más simple que su amo, Sancho se convierte con el tiempo en una criatura de una complejidad comparable a la del hidalgo. Su necesidad e ignorancia están más que compensadas por una especie de astucia que recuerda a los sirvientes de *La Celestina* y otras obras del mismo género. Tiene esta combinación de sentido práctico y sapiencia natural, que debe poco o nada a la educación formal junto a un firme sentido de la moral.

El propósito que lo lleva a abandonar su hogar y a su familia para acompañar a un hombre transtornado es, en un principio puramente material para mejorar su posición. En la segunda salida, no obstante, lo hace además por divertirse.

Sancho se deja convencer fácilmente por personas de rango superior, lo que viene a ser un modesto reconocimiento de sus propias limitaciones, y tiende a creer cualquier cosa que escape a su experiencia personal. Cuando depende de sí mismo, acostumbra basar sus juicios en la evidencia de los sentidos. Sus reacciones no son tan enigmáticas. Cuando duda o discute acerca de los acontecimientos es que ha presenciado algo que desvirtúa su verosimilitud; pero, apoyado por una fuerte dosis de interés propio, aceptará que personas supuestamente entendidas lo corrijan. Se niega a poner en duda la realidad física de una experiencia.

No alcanza su capacidad o complejidad más plenas hasta la Segunda parte, pero bastante pronto, por lo menos a partir del capítulo 15, se puede observar cómo influyen en él los acontecimientos y las acciones de Don Quijote y los demás personajes. Aquí se ve obligado a participar en el juego caballeresco de Don Quijote, como hará en el futuro de vez en cuando con facilidad creciente. Aunque aparenta modestia, la vanidad le hormiguea al pensar que sus hazañas puedan quedar registradas en un libro junto a las de Don Quijote.

Juntos, Quijote y Sancho forman un todo mayor que la suma de ambas partes. Su camaradería y sus interminables conversaciones sobre todo tipo de temas revelan y moldean poco a poco sus personalidades.

La unión de un personaje alto y delgado y uno bajo y gordo forman el verdadero prototipo de pareja de un buen número de relaciones presentes en la ficción literaria y en las variedades y las películas cómicas, aunque la idea es más antigua que Cervantes, como ilustran las figuras de Carnaval y Cuaresma.

LA TEORÍA LITERARIA

Al ser esta convicción de Don Quijote el centro de su locura, lo que se impone como núcleo de la novela es una cuestión literaria teórica acerca de la relación existente entre la ficción caballeresca y la realidad histórica.

Su imitación de los héroes ejemplares disponía de la aceptación huamnística más venerable. La emulación de las virtudes de los héroes y de los santos era prescrita en la educación.

Cuando uno busca pesonajes importantes en que inspirarse, no importa que los modelos sean históricos o ficticios. A Don Quijote no le importa que sus fuentes de inspiración sean reales o no. Pero al final de la discusión afirma que, desde que se convirtió en caballero errante, ha sido "valiente, comedido, liberal, biencriado, generoso" y otras cosas mas.

Don Quijote no es el único personaje del libro que imita la literatura. Destacan las damas y los caballeros que desempeñana el papel de pastoras y pastores en su Arcadia. La diferencia estriba en que éstos representan su papel de forma consciente. Don Quijote es un caso extremo en que la emulación heroica se convierte en locura.

Tien la maravillosa libertad de imaginar todo ese libro del que se ve como héroe principal. Nos da una muestra de ello al principio de la primera salida. Mientras pueda ajustar sus palabras y sus actos al propósito de su libro, será ntan autor como héroe del mismo, redactándolo y protagonizándolo al mismo tiempo. Hasta cierto punto, es él quien determinad su propia historia. el problema es que no puede determinar todo lo que querría.

Por extraña que pueda parecer la intención de Don Quijote, no se trata de un caso aislado. También el convicto Ginés de Pasamonte escribe sus propias aventuras a medida que las va corriendo. El protagonista-autor caballeresco encuentra aquí a su paralelo picaresco. Está, por supuesto, absolutamente en lo cierto cuando afirma que sus palabras y hazañas están siendo registradas en un libro que pasará a la posteridad. La ironía radica aquí en que ese libro no es el que él piensa.

Parece que a Cervantes le preocupaba más que nada cuanto contravenía el orden de la naturaleza. Su idea de la verosimilitud no corresponde en absoluto a la del realismo moderno. Cervantes nunca pudo llegar a rechazar la idealización de la experiencia, pese a la débil desconfianza que mostraba ante la exageración inseparable de lo ideal.

El *romance* y la fantasía estaban frecuentemente relacionados con el sueño. Cervantes introduce esta asociación en un número significativo de referencias esporádicas. Si el *romance* representa un mundo de sueños, se necesitará otro género literario para tratar el mundo de la experiencia en vigilia.

A los duros hechos de la "historia" se contrapone la idealización poética, desde el punto de vista de los tres amigos que discuten en la Primera parte del *Quijote*, como se aprecia en un conocido pasaje situado poco después del comienzo de la Segunda parte.

El *Quijote* estaba enraizado en el debate crítico de la época sobre la relación entre la poesía y la historia. No fue la distinción que hace Aristóteles en la *Poética* lo que le dio pie, pero sin duda definió esta relación como nadie lo había hecho: "la diferencia entre el historiador y el poeta...consiste verdaderamente en esto, en que uno describe lo que ha sido, y el otro algo que podría ser". No establecer una clara distinción entre "lo que podría ser" y "lo que debería ser" era un rasgo de la teoría renacentista. El *Quijote* es la única obra en la que Cervantes econtró un medio satisfactorio para compatibilizar el ideal poético con la representación de la realidad terrenal.

Se trata del hecho curioso de que, en última instancia, no hay nada que permita distinguir a un personaje ficticio de alguien que vivió en un época determinada y que hoy está muerto, y, pra la posterioridad, pertenece a la historia. En efecto, hay

personajes ficticios que han sido más importantes para la posteridad que otros incontables personajes históricos. El personaje histórico existe únicamente en virtud de ciertos testimonios materiales; pero éstos pueden ser falseados o inventados. Por consiguiente, una vez hemos dejado de vivir no hay ninguna prueba irrefutable que asegure que hemos existido. Pero como esta escalofriante deducción no es explícitamente expuesta por Cervantes, sería impropio profundizar más en ella.

LA ESTRUCTURA DE LA PRIMERA PARTE

La Historia Principal. Se ha creído comúnmente que Cervantes empezó su libro pensando en escribir una novela corta. La brevedad de la primera salida de Don Quijote, sin Sancho, sugirió sin duda esta idea.

La estructuración por capítulos fue realizada con un admirable sentido de los ritmos narrativos subyacentes y con un gran sentido del humor. Benengeli, aparece con brillantez en el capítulo 9 para ser nombrado nuevamente sólo en cuatro ocasiones y desaparecer luego por completo en la Primera parte después del capítulo 27. Sorprende muchísimo que no se lo nombre cuando termina su "manuscrito".

Hasta la segunda parte no adquiere verdadera importancia. Si exceptuamos las obvias incoherencias, una narrativa aparentemente desordenada puede tener una construcción compleja y no descuidada. Como todo organismo, el *Quijote*, tiene simetrías e irregularidades. También trasluce marcas de distintas formas literarias preexistentes. Aparte de los *romances* caballerescos y de las novelas cortas intercaladas, las discusiones literarias reflejan tratados críticos, a menudo dialogados, de la época. También hay burlas, coloquios serios, proverbios y anécdotas del tipo recogido en las misceláneas, que incluyen temas de origen popular. Visibles como son estas fuentes, una diferencia fundamental entre el Quijote y todas las novelas picarescas que lo preceden es la superioridad del modo en que Cervantes las asimila y subordina a los principales temas de su novela.

No es difícil encontrar ciertos rasgos estructurales que presentan simetrías formales y regularidades temáticas. Las dos expediciones del caballero en la Primera parte están basadas en el esquema: salida de casa y de la aldea, estancia en un venta, regreso al hogar. Se puede considerar la obra como una serie de burlescas aventuras caballerescas, historias de amor, discusiones literarias y diálogos que se suceden libremente. Está "enmarcada" entre los burlescos versos preliminares y los versos del último capítulo. Hay dos discursos de Don Quijote que comparten un vínculo explícito y que tienen conexiones temáticas con episodios adyacentes. Don Quijote hace vigilia dos veces en el patio de una venta: una, velando sus armas, y otra, custodiando a las damas de la posada. Los seis episodios accesorios, uno que los precede y otro que se halla hacia el final de la novela. Y así por el estilo.

Cervantes se halla entre el fácil improvisador, genio descuidado y artista consciente. Los dos extremos pero, incuestionablemente, más hacia el lado del artista consciente. Uno de sus máximos principios era que el escritor debe ser muy consciente de lo que hace.

Aparte de unos pocos errores textuales obvios, dos o tres cosas contribuyen especialmente a dar la impresión de improvisación. Una de ellas es la carencia en Don Quijote de un destino establecido. Otra es la naturaleza episódica de la narración. La Primera parte sólo es episódica hasta cierto punto, si "episódico" significa que se

pueden quitar o trasladar episodios sin que ello vaya en su detrimento. Hay menos cabida de lo que parece para tales maniobras.

Un tercer motivo de la sensación de improvisación es el modo en que Cervantes deja que el lector los vislumbre en el propio acto de creación. Despertando nuestro sentido crítico, Cervantes nos hace pensar que no estamos siguiendo solamente los incidentes de la narración, sino también su propia elaboración.

En la Primera parte están los orígenes de una interrelación entre el carácter de los personajes y los acontecimientos, y entre los mismos personajes, que se desarrollará con más fuerza en la continuación. Esto da a la obra un tipo de articulación sutil en la que la causa y el efecto externos se mezclan con la intención y la reacción internas de los personajes, reproduciendo algo así como los fundamentos de la experiencia. Don Quijote y Sancho discuten e interpretan continuamente lo que les sucede. Con mayor frecuencia que el narrador, exponen su significado, y el lector, esté de acuerdo o no, contempla una y otra vez su visión de los acontecimientos.

Cervantes, al hacer de su novela un relato de viajes, utiliza también una estructura corriente en los escritores de *romances*. Pero, aunque esto fortalece el papel del azar e los acontecimientos y se opone a una causalidad más mundana, las afortunadas y providenciales coincidencias de que tanto depende el *romance* están notablemente ausentes de las aventuras de Don Quijote y Sancho. No hay nada de este estilo que ofenda la credibilidad desde el punto de vista del moderno lector de novelas.

Cervantes era muy consciente del gusto proporcionado por la variedad, y sobre esta base argumenta que los "cuentos y episodios" de la Primera parte son "No...menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia".

Los Episodios Intercalados. Un episodio intercalado es una historia de cierta extensión, con un mínimo de coherencia y cuyo origen y desarrollo, aunque no forzosamente su desenlace, careen de relación con Don Quijote o Sancho. Abarca los cuentos de Grisóstomo y Marcela, Cardenio y Dorotea. *El curioso impertinente*, el Capitán cautivo, Doña Clara y Don Luis, y Leandra.

La breve y triste historia de Grisóstomo y Marcela es el primero episodio y el estilo es pastoril. Se centra en una cuestión de amor: si uno es amado apasionadamente por alguien, ¿tiene la obligación de corresponderle? Marcela responde a esta pregunta en un despliegue de abrumadora elocuencia, con un enfático "No".

Las historias entrelazadas de Cardenio y Luscinda, Dorotea y Don Fernando forman el segundo relato. Sus personajes, en especial Dorotea se enredan más en los asuntos de Don Quijote que los personajes de cualquier otro relato.

El Curioso impertinente es presentado como una ficción narrativa leída en voz alta por el cura a los reunidos en la venta. Su denso y complejo argumento es sumamente teatral.

La historia del Capitán cautivo sigue a la del *Curioso* y al dramático desenlace en la vida real del relato de Cardenio y Dorotea. Se desarrolla en un marco histórico contemporáneo.

El último relato intercalado de la Primera parte es, al igual que el primero pastoril. Pero la hermosa Leandra es exactamente lo opuesto a la bella Marcela, y pierde su honra, si no su virginidad. Los acontecimientos y el contexto de esta breve historia son más realísticamente rurales. Hay una nota sutilmente irónica que sitúa el cuento entre la parodia pastoril y el realismo cómico.

Estos cuentos se imbrican en la novela más sólidamente de lo que parece a simple vista. Aunque la mayoría de historias son amorosas, narran aventuras, pero aventuras *verdaderas*, en contraste con las *fantásticas* imaginadas por Don Quijote o con las inventadas por otros especialmente para él. A don Quijote se le pasan por alto tres de las aventuras reales de lo que deducimos que está demasiado absorto en su propio mundo interior.

Si exceptuamos el *Curioso*, todas estas historias contienen claros elementos del *romance*. Los elementos que llaman la atención son, primero, la relativa idealización de los principales personajes y, segundo, la intervención del accidente, normalmente en forma de encuentros providenciales.

LA CONTINUACIÓN DEL QUIJOTE

Al final de la Primera parte Cervantes introdujo un rumor o una leyenda acerca de una tercera salida de Don Quijote, dejando así convenientemente abierta la posibilidad de una continuación en caso de que pareciera necesaria. Pero si no lo pareciera, concluyó con una serie de epitafios en conmemoración de Don Quijote, Sancho y Dulcinea. De este modo hacía apuestas compensatorias, dejando su novela suspendida entre la posibilidad de una continuación y la sugerencia de un final.

MODOS DE SER

La obra está repleta de personajes de los cuales un número inusualmente amplio representa unos roles inventados que se apartan de su personalidad original. El propio Don Quijote es en realidad Alonso Quijano, quien se sitúa a sí mismo, por lo menos en potencia, en el mismo círculo, no menos real a sus ojos, que ocupan héroes de ficción como Amadís y Roldán. Al igual que Micomicona, Dulcinea es una invención paraliteraria que pertenece a es plano. Un pequeño número de personajes son visibles sólo para Don Quijote y son de origen no humano: los gigantes que otros ven como molinos u odres y los guerreros que resultan ser ovejas. Este plano de personajes inventados tiene su eje en la imaginación de Don Quijote, pero abarca las creaciones de otras personas, incluso las de otros escritores de ficción. No todos los personajes son ficticios en su origen: Roque Guinart, el famoso bandido catalán es una figura histórica.

IDEALES E ILUSIONES

El tema central son las consecuencias del enloquecimiento de un hombre a causa de la excesiva lectura de libros de caballerías. De esto es fácil extraer todo un conjunto de claridades conceptuales relacionadas: locura-cordura, ilusión-realidad, apariencia-verdad, ficción-hechos, arte-vida, poesía-historia, *romance*-novela, idealismo-realismo, teoría-práctica, mente-materia, espíritu-carne. Uno de estos conceptos se ha asociado a Don Quijote con mayor frecuencia que otros: el idealismo, el idealismo inútil, para ser exacto.

La simple conexión entre los ideales y las ilusiones de Don Quijote es fundamental. El hecho de que recupere la cordura al dinal de todo significa que, a fin de cuentas, se deshace de sus ilusiones, aunque la separación de ideales e ilusiones es lenta e incompleta hasta que no llega a su lecho de muerte. El proceso inicia su curso por lo menos a partir del comienzo de la tercera salida, cuando casi desaparecen sus ilusiones físicas más evidentes: las ilusiones ópticas. De otro tipo de desilusión: su incipiente reconocimiento de lo impracticable que resulta alcanzar literal y completamente los ideales de la caballería novelesca en el mundo en que vive, y de hacerlo por sí solo. Se intensifica su melancolía en los últimos capítulos, o respecto al surgimiento del desengaño después de la derrota. No hay nada en la conducta de Don Quijote en su lecho de muerte que sugiera el cinismo, la amargura o el espíritu abatido que podríamos esperar en el frustrado idealista. El hidalgo abjura de los libros de caballerías y de sus héroes y atribuye su obsesión a la ignorancia; ahora su preocupación principal es morir como un buen cristiano. Lo que se subraya es la recuperación del equilibrio mental.

Dulcinea. Entra en el libro casi como un añadido tardío a los preparativos de Don Quijote para iniciar su carrera como caballero errante, pero representa un papel central en la historia. Existe como pura abstracción en la mente del caballero, es la profesada motivación o justificación de muchas de sus acciones y causa de algunas magníficas muestras de elocuencia. No tiene presencia física y aparecen dos personajes identificados por otros como Dulcinea encantada.

Don Quijote la ve como poseedora de "todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus dama...". El grado de idealización presente en Dulcinea invita a un rebajamiento cómico. La comedia es resultado del contraste material y se produce cuando la metáfora se ve invertida.

Se puede dudar del linaje real de Dulcinea, pero no cabe duda acerca de su pedigrí literario. Hermana menor de otras princesas sin par de los *romances* caballerescos. Dulcinea es la versión paródica de la *donna gentile* y de la casta adorada por los poetas neoplatonizantes del Renacimiento. Es la amada cuyas virtudes la han inmaterializado totalmente: es la dama incorpórea.

El caballero admite ante Sancho que se la representa en su imaginación tal como le place, pero la domicilia en la villa no inventada de el Toboso, donde vive, en la novela, Aldonza Lorenzo. Este gesto, tendente a la materialización de su mujer ideal es la fuente de todos los problemas que seguirán a continuación cuando se le pide a Sancho que vaya a hablar con ella. Al atribuir una localización distintiva a su ideal, Don Quijote lo transforma en una ilusión vulnerable.

En el momento que Sancho le hace creer que la rústica campesina es Dulcinea bajo los efectos de un encantamiento, pierde la libertad de describirla en su imaginación como le plazca. Sancho pasa a dislocar por completo el retrato metafórico de Dulcinea, denostando a los encantadores. A partir de este momento, una de las mayores preocupaciones del Caballero será devolver a Dulcinea a su estado prístino. La figura de Dulcinea ha sido rebajada y transformada, primero por Sancho, por razones personales, y luego por otros, para su propia diversión, y Don Quijote se ve indefenso para romper el hechizo por sí solo.

La actitud del Caballero ante el dinero y cualquier tipo de transacción comercial al principio de su carrera era de desprecio absoluto. El Caballero continúa en ocasiones considerando el lucro como un requisito rutinario, pero no el tipo de cosa de la que un gentil caballero deba preocuparse.

Es difícil explicar qué representa Dulcinea a los ojos de Don Quijote, aparte de ser su profesada inspiración y el objeto de su devoción. Resulta claro que la imagen de Dulcinea está muy cerca de representar todo lo que la caballería significa para Don Quijote. Para él, Dulcinea está muy estrechamente relacionada con la caballería.

La aparición de Dulcinea en el sueño de Don Quijote como una pobre rústica simboliza que en su subconsciente no le parece la misma. Esto sugiere que una de sus queridas creencias ha sido derribada; ello lo lleva a una profunda desilusión y representa un doloroso paso hacia la cordura. En su consciente, él cree que esta metamorfosis no es fundamental ni irreversible, sino una aberración provisional producida por medios mágicos.

Pero no ocurre nada que libere a Dulcinea del encanto y reanime a Don Quijote. El placer y la esperanza que muestra cuando Sancho termina con sus azotes duran poco.

La única duda sería que Don Quijote traiciona respecto a Dulcinea se refiere a su presencia física visible. De lo único de lo que llega a dudar es de su existencia palpable como ser humano vivo. Y este es el aspecto estrictamente ilusorio de Dulcinea. Sin embargo, su estatus como concepto mental, como compendio de las perfecciones femeninas, está bien afianzado.

PUNTOS DE VISTA Y MODOS DE DECIR

Perspectivas Narrativas. La causa principal de la complicación de los puntos de vista que lleva incorporados la novela es, una vez más, la locura de Don Quijote, la parte de ésta que transforma sus percepciones físicas. Por esto es necesario conocer quién es la gente y qué son en realidad las cosas, y también cómo las percibe Don Quijote.

El modelo básico se asienta cuando Don Quijote llega a la primera venta. La información esencial que se comunica es que ve una venta, y luego que vio la venta se le representó que era un castillo. Primero se nos dice en qué consiste el objeto y luego cómo lo interpreta Don Quijote.

La fase número dos empieza con la aventura del rebaño de ovejas, seguida rápidamente por la de los encamisados, la de los batanes y la de la bacía de barbero. Al principio ninguna de estas cosas es presentada como lo que es, sino como un fenómeno de origen incierto que es necesario interpretar: nubes de polvo en la lejanía, una hilera de luces vacilantes, golpes metálicos espantosos... Lo nuevo ahora es que al lector no se le infirma inmediatamente. Así se realiza el efecto de aproximar la posición del lector a la de Don Quijote.

En la tercera parte del *Quijote* de Cervantes el narrador se acerca aún más que antes a sus héroes, hasta llegar, de hecho, al absurdo. Parece que se enrede él mismo en la dificultad de identificar las cosas. No las importantes, sino las pequeñas. Esta imitando a sus propios personajes, en particular a Don Quijote.

Versiones Narrativas. Cuando la gente ve las mismas cosas de manera diferente es natural que las cuente también de forma distinta.

El libro está lleno de dobles y triples versiones de un mismo suceso, contadas, aludidas o meramente inferidas. Cuando Don Quijote es uno de los narradores, pueden surgir problemas de interpretación e incluso de veracidad. Los sucesos que

una persona cuenta son distintos cuando los cuenta otra, pero, con todo, continúan siendo lo mismo. El cuentista y el cuento son parte de un cuento mayor que los incluye a ambos.

Mucho depende en el libro del simple fingimiento de que la ficción que suministra es realmente historia. Junto a la fingida historicidad podemos discernir tres distintas versiones primarias de la historia de Don Quijote, de portadas adentro.

La versión más importante pertenece a Cide Hamete Benengeli, el moro encantador y cronista de, según cabe suponer, casi todos los capítulos, menos los ochos y medio primeros, cuyo material se atribuye a otras fuentes no especificadas.

La segunda de las tres versiones es la Segunda parte de Avellaneda. La tenemos en cuenta únicamente porque Cervantes quiso introducirla en la ficción de su propia continuación, es decir, en la historia de Benengeli. Muchas veces es denunciada como falsay esa ha de ser su condición definitiva dentro del contexto ficticio de las "verdaderas" aventuras de Don Quijote y Sancho.

La tercera visión es bastante distinta. Existe sólo en la mente de Don Quijote y se trata de la narración que el Caballero cree que se está escribiendo sobre él y sus aventuras. Podemos, por supuesto, estar seguros de que es selectiva, halgüeña y muy pintoresca. Ello establece un contraste cómico e irónico con la historia que Benengeli narra en realidad.

En primer lugar, esta versión, naturalmente, es un potencial *romance* de caballerías, pero lo ve como una historia verdadera, porque nunca ha sido capaz de diferenciar la historia real de la ficción idealizada. Los dos géneros se contraponen abiertamente. Comoquiera que la historicidad de la vida de don Quijote no es más que una ficción literaria, para el lector la verdadera confrontación es la que se da entre el *romance* y la obra de ficción realista.

En segundo lugar, esta versión imaginaria de su historia-vida en la mente de Don Quijote es de una importancia decisiva para sus acciones. Es una realidad casi absolutamente mental; pero una realidad con consecuencias materiales.

Modos de Decir. El libro no se caracteriza por un estilo en particular, sino por muchos estilos. Ello lo distingue de la prosa de ficción de estilo uniforme. Se trata de un cañamazo entretijado de intertextualidad y cargado de alusiones a diversas clases de géneros. Las citas tácitas de un género, especialmente del *romance*, son un rasgo del estilo de Cervantes que encontraremos a lo largo de todo el *Quijote*.

Aún más evidente resulta el uso de arcaísmos por parte del Caballero, concentrado en especial en la parte inicial de la novela.

Hay reminiscencias estilísticas de los más importantes géneros literarios, desde el épico hasta el cuento popular, incluyendo fragmentos de poesía popular intercalados en el texto en prosa. También se encuentran géneros "no literarios" como el diálogo o el discurso pedagógico.

La doctrina clásica del decoro exigía que un personaje literario hablara de modo acorde a su estado. Aunque basado en la idea de la verosimilitud, ello no condujo al realismo en el diálogo, sino más bien al estereotipo. Cervantes fue elogiado por sus contemporáneos por observar el decoro, aunque, lo dejaba a un lado cuando le convenía.

No hay duda de que el habla de Don Quijote y de Sancho contribuye a las impresiones que recibimos de su personalidad más de lo que lo hace la descripción narrativa directa. La extravagancia de toda la aventura caballeresca del hidalgo se ve

ocasionalmente igualada por la ampulosidad y, a veces, por lo arcaico de su modo de hablar.

El habla de Sancho, para los contemporáneos una de las cosas más divertidas de la novela, poco a poco revela su riqueza.

Sería un error sugerir que el Quijote era un ensamblaje consciente de diferentes modos de escritura, una realización lingüística. Cervantes procede, dentro de los límites bien definidos, como si estuviera escribiendo verdadera historia, demostrando el suficiente respeto por las circunstancias geográficas e históricas reales.

La hipérbole cómica es una figura usada comúnmente. La hipérbole es la contrapartida de la vaguedad factual que demuestra en otras ocasiones. Pero también es algo más que la ridiculización de la exactitud cuantitativa. Podemos apreciar un efímero cambio en la voz narrativa cuando, momentáneamente desaparece la sobria imparcialidad y dicha voz llega a ser indistinguible de la de cualquiera de los participantes, reales o posibles, de la historia.