

1.- Introducción.

El Quijote es la obra maestra de Cervantes y una de las más admirables creaciones del espíritu humano. Es una caricatura perfecta de la literatura caballeresca, y sus dos personajes principales, Don Quijote y Sancho Panza, encarnan los dos tipos del alma española, el idealista y soñador, que olvida las necesidades de la vida material para correr en pos de inaccesibles quimeras, y el positivista y práctico, aunque bastante fatalista. Esta apreciada joya de la literatura castellana ha sabido conquistar al mundo entero, y es quizá, con la Biblia, la obra que se ha traducido a más idiomas, pasando a ser sus personajes, verdaderos arquetipos de categoría universal.

El *Quijote* representa la más alta cima de la creación literaria cervantina y se sitúa a años luz de su poesía, de su teatro e incluso de las demás novelas largas, *La Galatea* y el *Persiles* incluidas. Aunque él gustara de ofrecérselo como "*la historia de un hijo seco y avellanado*", acaso concebida en la "*cárcel*", está considerado, a ciencia cierta, como la primera novela universal de todos los tiempos.



2.-Teoría de la novela.

Esa magnífica concepción de lo literario o de lo narrativo no depende en absoluto de los preceptos retóricos, como ocurría en el teatro, ni tampoco de las modas novelescas del momento, como puede constatarse en *La Galatea*, pues la "novela" no estaba codificada en las poéticas del momento y no hay nada anterior parangonable con la historia del viejo hidalgo: "*lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno*" (I, "Prólogo"). Muy al contrario, el diseño emerge de la vida misma: los planteamientos son fruto, básicamente, de las cavilaciones del viejo comisario de abastos, experimentado, desilusionado, cansado, fracasado..., con las fuerzas justas para apostar por un mundo de ensueño, pero bien consciente de que "*los sueños, sueños son*". Por eso, la teoría cervantina de la novela –no hay mejor fundamentación para el *Quijote*– se halla diseminada a lo largo y ancho de sus obras y no pasa de una serie asistemática de apreciaciones sueltas.

Resumiendo mucho, Cervantes concibe la novela como historia poética: no hace falta atenerse estrictamente a la verdad de los hechos ("*las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas*", [Quijote, II, 57]), pero no puede rebasarse nunca la verosimilitud; basta con referir "*lo que pudo ser*", por disparatado que parezca ("*Que entonces la mentira satisface / cuando verdad parece y está escrita / con gracia, que al discreto y simple aplace*", [Viaje del Parnaso, IV]). Y ha de ser parcialmente disparatado, pues la admiración es el segundo requisito indispensable, respetando siempre el sacrosanto precepto horaciano del *prodesse et delectare*:

"Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe" (Quijote, I, 47).

Además, habrá que salvaguardar la organicidad del conjunto, bien que sometida al principio barroco de la unidad en la variedad: "*No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio; sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada*" (Q1, 47). En fin, el decoro lingüístico coronará ese compromiso entre vida y literatura, aportando una polifonía nunca alcanzada hasta principios del XVII.

En todo caso, pues, el punto de partida es épico, incluso caballeresco, dado que ningún otro género habría soportado la amplitud de miras perseguida ("*porque la escritura desatada destos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso*", Quijote, I, 47), pero la concepción es radicalmente distinta, incluso paródica: "*según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman milesias, que son cuentos disparatados*" (Quijote, I, 47). Ahora se trataba de inventar una épica nueva, fundamentada en la realidad más cotidiana y adobada con la imaginación de un "viejo loco", que estaba llamada a convertirse, sencillamente, en el patrón de la "novela

moderna".

3.- Génesis y continuaciones.

Considerado en su conjunto, el Quijote ofrece una anécdota bastante sencilla, unitaria y bien trabada: un hidalgo manchego, enloquecido por las lecturas caballerescas, da en creerse caballero andante y sale tres veces de su aldea en búsqueda de aventuras, siempre auténticos disparates, hasta que regresa a su casa, enferma y recobra el juicio. Sin embargo, el conjunto de la trama no está diseñado de un tirón, sino que responde a un largo proceso creativo, de unos veinte años, un tanto sinuoso y accidentado: cabe la posibilidad de que Cervantes ni siquiera imaginara en los inicios cuál sería el resultado final; incluso, bien pudiera ser que pensase primero en escribir una "novela corta", al modo de las *Ejemplares*, la cual iría creciendo al compás de su elaboración literaria: "*Ahora digo –dijo don Quijote– que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que, a tienta y sin algún discurso, se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja*" (QII, 3).

Si fue así, el "plan primitivo" no pasaría de una novelita breve, ampliada durante el curso de la creación hasta desembocar en la novela larga de 1605, luego continuada en la segunda parte de 1615. Pueden distinguirse, por tanto, tres momentos creativos claramente delimitables:

I) Novela ejemplar. Basada en el *Entremés de los romances* (un infeliz labrador, Bartolo, enloquecido de tanto

leer romances, se hace soldado y, acompañado de su escudero Bandurrio, sale en busca de aventuras. Intenta defender primero a una pastora, a quien acosa un zagal, pero éste le quita la lanza y lo apalea: Bartolo se acuerda del romance del Marqués de Mantua. Cuando su familia intenta socorrerlo, éste se identifica con el Marqués de Mantua), comprendería los siete primeros capítulos de la primera parte. Eso explicaría la caprichosa división en capítulos, cuyos títulos (sobre todo, 3-4 y 5-6) entrecortan lo que parece una redacción de corrido.

II) *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Tras ese arranque, la incorporación de Sancho, el manuscrito árabe y la invención de Cide Hamete se aprovechan para ampliar las locuras quijotesas hasta llenar los cincuenta y dos capítulos, repartidos en dos salidas (10: 1-7; 20: 8-52) y en cuatro partes: 10 (1-8), 20 (9-14), 30 (15-27) y 40 (28-52). La ampliación responde a dos directrices básicas: a) nuevas aventuras organizadas en sarta (8-22: molinos de viento, viacaíno, rebaños, batanes, yelmo de Mambrino, galeotes, etc.); y b) ampliación concéntrica en torno a la venta (23-47: Cardenio y Luscinda, don Fernando y Dorotea, *El curioso impertinente*, *El cautivo*, etc.), perfectamente engarzadas por la estancia en Sierra Morena.

No obstante, la continuación fue reestructurada precipitadamente, dejando numerosos desajustes organizativos en toda la primera parte, como bien estudió Stagg: algunos epígrafes no se corresponden con la materia novelesca que contienen (10); la historia de Grisóstomo y Marcela, primero ubicada en el capítulo 25, pasa a interpolarse entre los capítulos 11 y 14, lo que ocasiona que los pasajes dedicados al robo y al hallazgo del rucio de Sancho desaparezcan, para ser luego añadidos –fuera de lugar– en la segunda edición.

III) *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. Aunque el *Quijote* no estaba concebido como primera parte, su éxito explica esta continuación, ahora perfecta y pacientemente diseñada como tercera salida, sin perder nunca de vista el trazado del primer tomo: a) nuevas aventuras en sarta (8-29: encantamiento de Dulcinea, Cortes de la Muerte, caballero del Bosque, caballero del Verde Gabán, bodas de Camacho, Cueva de Montesinos, Maese Pedro, etc.); y b) estancia con los duques (30-55: dueña Dolorida, Altisidora, doña Rodríguez, etc.).

En este caso el desarrollo no tiene quiebras, pero la aparición del *Quijote* apócrifo (1614) de Avellaneda determina un cambio de rumbo, hacia Barcelona, con el que se cierra la novela (59-74: Roque Guinart, caballero de la Blanca Luna, con los duques, don Álvaro Tarfe, etc.).

A duras penas, en consecuencia, no sin descuidos y deslices, Cervantes va ampliando la idea primitiva para rematar con éxito su gran empresa novelesca. Traza un plan previo, que contiene ya en suma todo el universo quijotesco (Sancho, Dulcinea, Cura, Barbero, Rocinante, rucio, locura, entorno caballeresco, encantadores, romances, aldea en la Mancha, etc.), lo cual le permite convertirlo en novela larga con bastante propiedad y, diez años después, añadirle una segunda parte en cabal consonancia con el libro de 1605. Tan sólo las circunstancias creativas de su autor y las reacciones provocadas por la publicación de el primer tomo, direncian a ambos *Quijotes*.

4.-Las dos partes.

Efectivamente, el Cervantes que redacta el *Quijote* de 1615 ha madurado vital y literariamente: es ya un hombre muy viejo, sin ganas de jugar "*con la otra vida*", ha triunfado en la literatura y ha visto su gran novela criticada y aun imitada. La *Segunda parte* del *Quijote* tiene que ser necesariamente diferente de la primera, máxime cuando aquella ni siquiera estaba concebida como tal; simplemente, dejaba entrever la posibilidad de una continuación ("*pero el autor desta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que don Quijote hizo en su tercera salida, no ha podido hallar noticia de ellas, a lo menos por escrituras auténticas; sólo la fama ha guardado, en las memorias de la Mancha, que don Quijote, la tercera vez que salió de su casa, fue a Zaragoza, donde se halló en unas famosas justas que en aquella ciudad hicieron, y allí le pasaron cosas dignas de su valor y buen entendimiento*", QI, 52).

De hecho, las diferencias entre ambas partes son numerosas: la primera está compuesta en varios impulsos, mientras que la segunda responde a un diseño unitario; aquélla ofrece varias novelas intercaladas, ésta las suprime de raíz ("*Y así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece*", II, 44); allí don Quijote sale al encuentro de las aventuras y suele idealizar caballerescamente la realidad, aquí son las aventuras las que le salen al paso y percibe las cosas tal y como se le ofrecen; etc.

Sin embargo, Cervantes se atiene a rajatabla a la concepción germinal de su proyecto, para terminar creando un universo cerrado y orgánico, gracias a la gran cantidad de motivos entrelazadores, de anticipaciones o retrospecciones y de simetrías que establece entre ambos volúmenes. Entre los primeros cabría destacar, con Hatzfeld, los siguientes: misión caballerescas, Dulcinea, locura, ínsula, encantamientos, etc. Entre las segundas: penitencia en Sierra Morena / cueva de Montesinos, don Quijote enjaulado / aventura de los leones, caballo de madera / Clavileño, opiniones del canónigo sobre la novela caballerescas / Capellán que se burla de tales libros, etc.

De resultas, el conjunto queda perfectamente homogeneizado y, asombrosamente, Alonso Quijano acaba muriendo al final de la segunda parte en el mismo "lugar de la Mancha" del que partió al comienzo de la primera, después de haber trazado un periplo vital tan disparatado como coherente.

5.-Estructura externa.

Ello se logra porque incluso la disposición global de ambas partes, tan distintas en su génesis, tan diferentes en la distribución de componentes y tan disímiles en los materiales intercalados, parece responder a una estructuración externa fácilmente equiparable. La piedra de toque viene dada siempre por el proyecto de vida literaria de Alonso Quijano, el cual está vertebrado en una serie de aventuras del personaje que inventa, don Quijote, puesto ya a ejercer como caballero andante. Son aventuras circulares que entrañan otras tantas confrontaciones con la realidad, de las cuales el caballero suele salir malparado en la mayoría de los casos, si bien resuelve sus fracasos por vía de encantamiento. Responden a un diseño sistemático, al que subyace una estructura dramática: a) aproximación a la realidad desde un enfoque caballeresco, con mayor o menor grado de confusión; b) confrontación, más o menos violenta; c) desenlace, en diversos grados de fracaso y d) recurso a los encantadores para salvaguardar el ideal caballeresco. Este patrón se emplea en la práctica totalidad de las aventuras caballerescas protagonizadas por don Quijote, organizadas en sarta, si bien todas y cada una de sus constantes se someten a una cuidada variación que diversifica sin medida los episodios: don Quijote confunde la realidad a veces (molinos), pero otras se le da falseada (Clavileño) o, siendo verídica, parece irreal (Maese Pedro); la confrontación cambia muchísimo en sus términos: por la fuerza (vizcaíno), mental (cueva de Montesinos) o intelectual (cabeza encantada); el desenlace suele acabar en descalabro (rebaños), pero también cabe el éxito (disciplinantes) o la suspensión (batanes), etc.

Esa serie interminable de situaciones estáticas o circulares se presenta, aparentemente, organizada en sarta a lo largo de las dos partes, pero su acumulación va desgastando progresivamente al personaje para conducirlo hasta el desengaño final. Esto es, aunque parecen desarticuladas, responden a un proceso lineal que trenza toda la novela desde el principio hasta el final.



6.-Breve resumen.

Primera parte:

A) Episodios en sarta por la Mancha (1-22):

I) Confrontaciones con la realidad confundida:

a) 1-7: novelita (armado caballero, Andrés, mercaderes).

b) 8-17: ampliación de la novelita (molinos, vizcaíno, yangüeses, Maritornes). [Grisóstomo y Marcela se ha adelantado de Sierra Morena, para romper la sarta].

II) Confrontaciones con una realidad difusa:

18-21: rebaños, cuerpo muerto, batanes, yelmo.

III) Entremés: cierra la serie anterior.

22: galeotes.

B) Episodios en espiral en torno a la venta (22-45):

No hay ruptura, sino multitud de historias entrecruzadas o intercaladas que represen tan toda una casuística amorosa real: Cardenio / Luscinda, Fernando / Dorotea, Micomicona, *Curioso impertinente*, *El Cautivo*, Clara / Luis.

Se cierra con otro entremés: juicio sobre el yelmo de Mambrino.

C) Retorno a la aldea (46-52).

Segunda parte:

A) Episodios en sarta, hacia Zaragoza (1-29).

I) Confrontaciones intelectuales sin confundir la realidad (1–29):

a) 1–7: introducción.

b) 8–22: continuación de la primera parte (Dulcinea encantada, cortes de la muerte, caballero del Bosque, caballero del Verde Gabán, bodas de Camacho, leones, cueva de Montesinos, rebuzno, maese Pedro, barco encantado).

B) Episodios en espiral en torno a los duques (30–59).

Tampoco hay ruptura, sino multitud de historias entrecruzadas, sin que los protagonistas desaparezcan (dueña Dolorida, Clavileño, gobierno de Sancho, Altisidora, doña Rodríguez, dueña Dolorida).

C) Quijote de Avellaneda (59).

D) Hacia Barcelona y conclusión:

60–74: Roque Guinart, cabeza encantada, caballero de la Blanca Luna, aventura cerdosa, con los duques, don Álvaro Tarfe, retorno a la aldea.

Por tanto, pese a las vacilaciones en la gestación inicial de la historia, a la precipitación y a la reorganización de la primera parte, y a los diez años transcurridos entre las dos partes, los dos *Quijotes* responden a un entramado compositivo más o menos equipolente.

Al margen y al hilo de esa serie central, el Quijote se ve enriquecido por toda una serie de novelitas cortas: unas veces intercaladas para ser contadas enteramente; otras, sólo esbozadas en embrión o aludidas como historias potenciales correspondientes a los seres que, más o menos fugazmente, se cruzan con los protagonistas de la acción principal. Cervantes justifica cumplidamente la presencia de todas ellas:

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

De entre las segundas, ya que no las enuncia, cabe recordar: la *Vida de Ginés de Pasamonte*, llamada a aventajar a todas las picarescas; la historia de la "señora vizcaína, que iba a Sevilla, donde estaba su marido, que pasaba a las indias con un muy honroso cargo", con ribetes autobiográficos y comparable al *Celoso Extremeño*; los sucesos de Vivaldo, que invita a don Quijote a que le acompañe a Sevilla, por ser lugar "tan acomodado a hallar aventuras"; las desgracias del mancebo que va a la guerra impulsado por la necesidad; la Carta de Teresa a Sancho Panza, donde se esbozan tres novelitas (*La Berrueca*, *Pedro Lobo*, y el paso por el lugar, tan teatral, de "una compañía de soldados"); etc.

Incluso, podría sostenerse, con Riley y Avalor-Arce, que las interpolaciones de ambas partes están cabalmente equilibradas en seis episodios simétricos, de acuerdo con la siguiente tabla:

- 1.- Grisóstomo y Marcela / Bodas de Camacho (1).
- 2.- Cardenio y Dorotea / Rebusnadores.
- 3.- *Curioso impertinente* / Hija de Doña Rodríguez (2).
- 4.- El Cautivo / Hija de Diego en Barataria (5).
- 5.- Doña Clara y don Luis / Claudia Jerónima (3).
- 6.- Leandra / Ana Félix (4).

A fin de cuentas, la gran "comedia humana" que termina constituyendo el *Quijote*, bien que a partir de una anécdota bufa, queda coherentemente armonizada en las peripecias sin fin de un loco, cuya peculiar demencia se alza como "clave" fundamental para entender el diseño paródico de la novela.

7.-Parodia, locura y realismo.

Más allá de vacilaciones genéticas y compositivas, lo que sí se ofrece como constante durante todo el proceso creativo del *Quijote* es el fin paródico. Si fiamos de las declaraciones de su autor, fue concebido como invectiva contra los libros de caballerías ("*todo él es una invectiva contra los libros de caballerías*", I, "Prólogo") y ese fue siempre su objetivo principal: "*pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que, por las de mi verdadero don Quijote, van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna*" (II, 24). Con ello, Cervantes se inscribía en la corriente culta de protestas contra la "*mal fundada máquina*" de los disparates caballerescos, con la diferencia de que su magistral parodia sí terminaría erradicándolos del panorama literario, pese a la ingente difusión que los *Amadises*, *Palmerines* o *Belianises* habían alcanzado durante el XVI.

Para lograrlo, pergeña un diseño paródico genial, basado en la locura de su protagonista: ésta ha sido provocada por la lectura de los libros de caballerías, precisamente el objeto de la parodia. Ello le permite sumarse a las denuncias de moda e inscribirse en la abundante literatura del Renacimiento sobre la locura (Erasmus, *Elogio de la locura*; Huarte, *Examen de ingenios*; Arisosto, *Orlando furioso*, etc.). Así, en un principio, don Quijote está rematadamente loco: "*se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio*" (I, 1), si bien no se trata de una esquizofrenia general, sino más bien de una monomanía tocante al mundo caballeresco ("*tenía buen entendimiento y buen discurso en todas las cosas que trataba, le hubiese perdido tan rematadamente, en tratándole de su negra y pizmienda caballería*", I, 38), que deja espacio para la cordura: "*no le sacarán del borrador de su locura cuantos médicos y buenos escribanos tiene el mundo: él es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos*" (I, 18).

Esto es, Cervantes se ha cuidado muy mucho, ilustrándose en los tratados médicos de la época, de matizar perfectamente la locura de don Quijote, a fin de utilizarla como le interesa: como el recurso novelesco crucial de todo el libro (la novela empieza cuando Alonso Quijano enloquece y acaba cuando Alonso Quijano recobra el juicio). El pobre hidalgo, colérico donde los haya, tiene su "*imaginativa*" trastornada por la lectura de los libros de caballerías y comete dos errores garrafales: cree en la verdad de cuantos disparates caballerescos ha leído y piensa que en su época puede resucitarse la caballería andante: "*aquel don Quijote de la Mancha, digo, que de nuevo y con mayores ventajas que en los pasados siglos ha resucitado en los presentes la ya olvidada andante caballería*" (II, 23). Ello lo convierte, antes que en caballero, en todo un "anacronismo andante", cuyo atuendo y figura no deja de ser objeto de burla: "*pusiéronle el balandrán, y en*

las espaldas, sin que lo viese, le cosieron un pargamino, donde le escribieron con letras grandes: Éste es don Quijote de la Mancha" (II, 62).

Pero Cervantes, muy por encima de las burlas, perfiló milimétricamente cada matiz de ese enloquecimiento, para explotarlo novelísticamente de forma magistral. No se trata de una situación estática, sino de un proceso complicadísimo, que no deja de entrañar un "proyecto consciente de vida": la empresa caballeresca se planifica detenidamente y se asume con decisión ("*Yo sé quién soy –respondió don Quijote–; y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los Nueve de la Fama*", I, 5); tramada casi racionalmente, la supuesta locura evoluciona de forma lógica (primera salida: se desfigura la realidad; segunda salida: la realidad se acomoda al mundo caballeresco; tercera salida: se asume un mundo encantado por los demás); en fin, la demencia no deja de ofrecer perfiles de simple juego socarrón (cuando razona a quién imitar en Sierra Morena o cuando se mofa de lo caballeresco en la Cueva de Montesinos), como su inventor desvela al final del libro: "*Yo, señores, siento que me voy muriendo a toda priesa; déjense burlas aparte*" (II, 74).

Más que de un caso de locura, parece tratarse de un procedimiento creativo tendente a ilustrar literariamente el problema de la realidad y de la ficción. De hecho, Cervantes plantea con exquisito cuidado cada uno de los acercamientos de don Quijote a la realidad de Alonso Quijano, de modo que sus continuos equívocos no dependen necesariamente de la demencia (sí en el caso de la primera venta o de los frailes benitos); al contrario, suelen caer frecuentemente dentro de la más prosaica verosimilitud: son las circunstancias (el viento, cuando los molinos; el sol y la lluvia, en el caso del yelmo; la falta de visibilidad y el estruendo, la vez de los rebaños; la oscuridad y el ruido, si pensamos en los batanes; etc.), el contexto caballeresco (retablo de maese Pedro, caballero del Bosque, estancia con los duques), las malas mañas de los demás (encantamiento de Dulcinea, Clavileño) o el sueño (cueva de Montesinos) los que traicionan la percepción quijotesca de su entorno, espoleando sus delirios heroicos.

Mucho más claramente: la realidad es tratada por el narrador de una forma ilusionista, prismática, como si estuviera contagiado de la misma locura del personaje, de modo que el pobre hidalgo, aquejado de su delirio caballeresco, es una permanente víctima, no más loco que nosotros mismos. Por eso, ante una realidad tan oscilante, no tiene por menos que engañarse, como lo hacemos nosotros mismos en ocasiones (batanes) y como lo hace sistemáticamente Sancho (Micomicona, Barataria). La locura, así, es una estrategia de acercamiento a la realidad: un modo originalísimo de realismo que sutura perfectamente lo más prosaico a lo más disparatado, otorgando a lo segundo carta de naturaleza novelesca, en un juego de espejos, entre paródico, cómico e irónico, irresoluble.



8.-Las voces de la novela.

Por si no bastase, ese entramado enloquecedor y paródico de acercamientos a la realidad se ve definitivamente complicado y enriquecido por el inagotable juego de voces que Cervantes despliega a lo largo de su historia, a partir siempre de su absoluto dominio de la tercera persona narrativa. Desde su plataforma, se urde un laberinto de perspectivas que introduce un punto de vista multitudinario:

- 1.- Miguel de Cervantes (preliminares): autor / coautor.
- 2.- Miguel de Cervantes: narrador.
- 3.- Narrador: recopilador de tradiciones (I,1).
- 4.- Sabio encantador: cronista del caballero (I, 2).
- 5.- Narrador: segundo autor (I, 7).
- 6.- Cide Hamete (I, 9).
- 7.- Tradiciones orales (I, 52) y rumores en general.
- 8.- Pergamino de los académicos de la Argamasilla (I, 52).
- 9.- Personajes:
 - 9.1.- Hablan como narradores.
 - 9.2.- Inventan la novela: Montesinos, Clavileño.
 - 9.3.- Leen literatura creada por otros (=Cervantes): Curioso.

9.4.– Corrigen y completan la primera parte: robo del rucio (Sancho).

10.– Avellaneda: continuador apócrifo.

11.– La pluma de Cide Hamete.

12.– Etc., etc.

Tenemos por lo tanto un escritor (Cervantes) que inventa a un personaje (Alonso Quijano), que inventa a otro personaje (don Quijote) y a otro autor (Cide Hamete), cuya obra servirá como fuente a una traducción: la novela del escritor (Cervantes). Más genial todavía: un personaje (don Quijote) imagina como será la versión literaria de su vida caballeresca,

mientras la estamos leyendo, como traducción de una historia arcaica.

9.–La libertad como eje semántico y morfológico.

Pero si el *Quijote* contuviese sólo la historia de un viejo hidalgo enloquecido por las lecturas caballerescas, no habría llegado a ser la inmortal novela que es, por genialmente diseñada y contada que esté. Mucho más allá de los procedimientos y de los juegos de ingenio descritos, su razón de ser primera estriba en la gran apuesta que su creador hace por la libertad, entendida en el sentido más complejo y amplio.

Cervantes había pasado cinco largos años de cautiverio en Argel, lo que agudizó, sin duda, su sentido de la libertad de forma radical, hasta convertirla a sus ojos en el bien máspreciado: "*la libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres*" (II, 58). En ello coincide con el pensamiento de los humanistas, y no cabe descartar que recurra a la locura de su héroe para garantizarle la forma más absoluta de libertad. En todo caso, nuestro novelista otorga una libertad básica al ser humano, tanto a nivel individual (don Quijote, Marcela, Roque Guinart, etc.), como colectivo, más allá de instituciones y gobiernos ("*Ésta es cadena de galeotes, gente forzada del rey, que va a las galeras. –)Cómo gente forzada? –preguntó don Quijote–.)Es posible que el rey haga fuerza a ninguna gente?*", I, 22), poniendo así en tela de juicio el absolutismo imperante en su tiempo.

Pero, menos común y mucho más interesante, la libertad alcanza en la cosmovisión literaria cervantina categoría estético-literaria. Al menos en el caso del *Quijote*, trasciende morfológicamente para informar todos y cada uno de sus planos compositivos:

1.–La novela carece de coordenadas narrativas estables; al contrario, todas parecen conce bidas de forma caprichosa y cambiante:

a) Punto de vista: rumores, Cide Hamete, traductor...

b) Espacio: sin determinar, sin itinerario (Rocinante)...

c) Tiempo: circular, intuitivo, arcaico y contemporáneo...

2.–El escritor es totalmente libre, pues carece de condicionamientos previos impuestos desde dentro de su propia creación; el pluriperspectivismo es su único dogma y precepto. Así, llega a desentenderse de su propio relato para conta su historia.

3.–Los personajes nacen y viven en absoluta libertad:

- a) No tienen nombres fijos (Quijana, Quejana, Quijada, Quijote).
 - b) Pueden decidir lo que quieren ser (Quijote).
 - c) Inventan a los demás (Dulcinea).
 - d) No tienen pasado, ni ataduras que los condicionen o predeterminen.
 - e) Son incluso dueños de su propia realidad, pues pueden crearla al definirla: *"y así, eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa"* (I, 25).
- 4.–La propia literatura goza de tanta libertad, o carece de tan pocas ataduras genéricas, que llega a identificarse y confundirse con la vida misma: los personajes conviven con seres reales, que incluso han leído la novela de sus aventuras.
- 5.– El lector se ve manipulado permanentemente por el autor: los lectores de dentro de la novela se salen de ella para enjuiciarla y el lector real ha de meterse dentro de ella para tomar partido: *"Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere"* (II, 24).
- Y, por supuesto, si la libertad informa al completo el universo quijotesco, no podía dejar de afectar a la lengua; acaso el primero y mayor de sus logros, como han puesto de relieve Hatzfeld, Rosemblat o Lázaro Carreter.

10.–Variedad lingüística.

Hay acuerdo en que Cervantes cifra su ideal lingüístico en el *"escribo como hablo"* valdesiano, en la línea de *La Celestina*, el *Lazarillo* o Santa Teresa. Incluso, parece apostar por un canon estilístico vernáculo (toledano), ajeno a la retórica latinizante: *"razón sería se estendiese esta costumbre por todas las naciones, y que no se desestimase el poeta alemán porque escribe en su lengua, ni el castellano, ni aun el vizcaíno, que escribe en la suya"* (II, 16); y luego: *"la discreción es la gramática del buen lenguaje, que se acompaña con el uso. Yo, señores, por mis pecados, he estudiado Cánones en Salamanca, y pícome algún tanto de decir mi razón con palabras claras, llanas y significantes"* (II, 19).

Sin duda es así, pero el mérito no radica en la llaneza, sino –como explica Lázaro– en la superación del discurso "monológico", propio de la novela idealista anterior, que ahora se ve abierto, por primera vez, a un lenguaje "dialógico" (Bajtin) o "heterológico" (Todorov), dando así lugar a la primera novela "polifónica" del mundo. Todos los géneros y todas las modalidades del discurso hallan su acomodo en el curso de la parodia caballeresca, cada uno con su registro propio:

- 1.– Caballeresco.
- 2.– Pastoril (Eugenio el cabrero, Marcela, Arcadia, Quijotiz).
- 3.– Romancero (Valdovinos, Orlando, Gaiferos, Angélica, etc.).
- 4.– Cuento popular (Torralba, Rebuzno).
- 5.– Farándula (Angulo el malo).
- 6.– Fábula (cigüeñas, perros, grullas).
- 7.– Diálogo renacentista (Caballero Verde Gabán).

- 8.- Crónica de próceres (con los duques).
- 9.- Novela corta (Cautivo, Celoso impertinente).
- 10.- Teoría literaria (novela, comedia, glosas, erudición, traducción).
- 11.-Etc.

A más pequeña escala, afloran también los hábitos propios de otras variantes del discurso: afectación de los amaneceres mitológicos (primera salida); oratoria de Fr. Antonio de Guevara (consejos a Sancho); prosa elegíaca sentimental (lamentaciones de Sancho, I, 52); preguntas y respuestas de catecismo (monólogo de Sancho cuando va a ver a Dulcinea; II, 10); cuentos populares (pastora Torralba); prólogo del *Lazarillo* (II, 8); *descriptio puellae* (Dulcinea, II, 32); oratoria (Armas y Letras o Edad de Oro); etc.

Por otro lado, destaca el decoro o verismo con que el autor hace hablar a sus personajes, dependiendo de su condición social, profesión, interlocutor, estado de ánimo, intención o demás circunstancias. Incluso hay personajes con idiolectos específicos; v. gr. Sancho: "Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese" (II-v).

Poco extrañará, entonces, que la novela toda, acaso el mayor homenaje que nunca se haya hecho al ser humano, a su derecho a soñar y a su libertad para hablar, pueda resumirse en un sólo término: "*baciyelmo*".

ÍNDICE

- 1.- INTRODUCCIÓN.**
- 2.- TEORÍA DE LA NOVELA.**
- 3.- GÉNESIS Y CONTINUACIONES.**
- 4.- LAS DOS PARTES.**
- 5.- ESTRUCTURA EXTERNA.**
- 6.- BREVE RESUMEN.**
- 7.- PARODIA, LOCURA, REALISMO.**
- 8.-LAS VOCES DE LA NOVELA.**
- 9.- LA LIBERTAD COMO EJE SEMÁNTICO Y MORFOLÓGICO.**
- 10.- VARIEDAD LINGÜÍSTICA.**

