

EL QUIJOTE Y LAS HISTORIAS MÚLTIPLES

por Adolfo García Ortega

(conferencia dictada en el marco del Festival Cervantino de Guanajuato, México, el 15 de octubre de 2016)

Empecemos hablando de pluralidad, de complejidad y de libertad.

Si, después de leer las dos partes del *Quijote*, yo tuviera que elegir una palabra que resumiera las muchas sensaciones, emociones, admiraciones y diversiones que su lectura me ha causado, la palabra que elegiría sería “libertad”.

Libertad como lector, porque en sus páginas hay un desarrollo plural de muchas historias y muchos relatos, vericuetos y personajes que, reales o inauditos, causan la risa o el asombro que su autor buscaba.

Libertad como ser humano, porque en el *Quijote* se habla del individuo, de la realidad, de la fantasía en constante interacción con la sociedad, los poderes y la moralidad.

Y libertad como escritor (¡y aquí me froto las manos de regocijo!), porque el *Quijote* es un sinfín de recursos, de técnicas y de escritura, amén de personajes y situaciones, que responden única y exclusivamente a la voluntad de su autor, Cervantes, quien a su vez delega su tarea narrativa en otro u otros autores: unos tales Cide Hamete Benengeli y su innominado traductor.

Dice Milan Kundera en su libro *El arte de la novela*: **“El novelista no tiene que rendirle cuentas a nadie, salvo a Cervantes”**. ¡Gran verdad, gran garantía para todos los escritores de todo tiempo y lugar! El *Quijote* es la manifestación expresa de la absoluta libertad del novelista. No hay más que hablar. Libertad de elección, la mayor de las libertades. Ya dice don Quijote: **“La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos”**.

Y eso que la España cervantina es la de los siglos XVI y XVII, una época represiva en la que una oscura monarquía y una siniestra Inquisición enarbolan las banderas de la Contrarreforma. Pero también —justo es decirlo— estamos en la época del esplendor barroco, en todas las artes. Y el Barroco es la pluralidad y la complejidad por excelencia; la proliferación y el espejismo. Épocas, artes y figuras, por tanto, complejas y plurales. Múltiples, en suma.

El *Quijote* es un viaje en dos libros. No hay que olvidar en ningún momento que solo puede entenderse la grandeza de esta singular obra literaria si se leen los dos libros, el de 1605 y su continuación en el de 1615, como dos partes que se completan y se explican. (Aunque es cierto que pueden muy bien leerse por separado y en sí mismas serían dos novelas geniales, distintas y cerradas, pues en ambas, de una manera u otra, se sabe de la muerte de su protagonista).

Decía antes que el *Quijote* es un viaje y DE LOS VIAJES SALEN LAS HISTORIAS, y, a su vez, estas se inventan para deleitar los viajes. ¡Un bucle perfecto!

También sucede al revés: DE LAS HISTORIAS SALEN LOS VIAJES, si no, no de otro modo se entendería el SENTIDO y el ARRANQUE de la aventura quijotesca, que es *SALIR*. Irse. Empezar el camino. Salir al mundo. Don Quijote inicia sus salidas (tres en total) después de las historias leídas hasta absorberle el seso, las cuales le lleven a emprender la aventura. ¿Qué aventura? ¿Qué camino? (¡Y esto es tan literario!). **“No otro que aquel que su caballo quería, creyendo que en aquello consistía la fuerza de las aventuras”**. Es decir, el azar.

No en balde los ecos de Homero y de Ulixes (con “x”, como se conocía entonces a Odiseo) están tan presentes en el *Quijote*. La novela de Cervantes mantiene el esquema de la *Odisea*, el patrón novelesco por excelencia, que comprende los movimientos de PARTIR, VIAJAR, CAMBIAR, VOLVER Y MODIFICAR algo o MODIFICARSE a uno mismo. En el *Quijote*, el movimiento es el avance por el mapa de las peripecias de los dos protagonistas, que se

despliega desde su aldea manchega hasta la playa de Barcelona, y el posterior regreso a su aldea (especie de Ítaca sin Penélope) donde se llega al final, cumpliéndose como tal final, que es el morir.

Otros ecos muy presentes en el *Quijote* —y en el otro extremo del concepto “viaje”— son los del *Decamerón* de Boccaccio, que es, a su manera, un viaje también. El *Decamerón* es viaje sin traslación, solo mediante la fantasía. Muchas de las historias que pueblan el *Quijote* son de esta naturaleza, ya que se cuentan dentro de un marco cerrado —a modo de escenario teatral—, que es lo que son, en realidad, la venta de Juan Palomeque y la Maritornes (en la 1ª parte), o el castillo de los Duques y Altisidora, u otros espacios semejantes (en la 2ª).

Es precisamente este viaje a través de las historias plurales donde el *Quijote* es un punto de inflexión literario y cultural. Me remito de nuevo a Kundera, cuando dice que con el *Quijote*, **“la única Verdad divina (con mayúscula) se descompuso en cientos de verdades relativas (con minúsculas) que los hombres se repartieron. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna y con él la novela, su imagen y modelo”**. Es decir, después de la libertad viene la pluralidad. Y ambas se alimentan recíprocamente: la libertad permite crear todo tipo de personajes, de voces, de opiniones y de historias; y la pluralidad, a su vez, permite que prevalezca la libertad, que es el derecho de elegir. El mundo como ambigüedad, el *Relato* (con mayúscula) como concatenación de *relatos* (con minúscula).

Añade Kundera: **“La Verdad totalitaria excluye la relatividad, la duda, la interrogación, y nunca puede conciliarse con lo que yo llamaría el espíritu de la novela”**. Y luego dice: **“El espíritu de la novela es el espíritu de la complejidad”**.

Conceptos, pues, a retener: libertad, pluralidad, complejidad... Esto es el barroco.

En las múltiples historias del *Quijote* hay algo semejante a la POLIFONÍA o, a su manera, suponen una auténtica polifonía: de voces, de perspectivas, de opiniones, de cuentos. Como saben, en

música, la polifonía es el desempeño simultáneo de dos o más voces que, aunque ligadas entre sí por una melodía, mantienen intacta su independencia. En el *Quijote* sucede algo parecido a lo sinfónico: la oralidad de casi todos sus relatos internos permite el feliz desarrollo de una permanente “heterofonía”, con cambios lingüísticos, retóricos y narrativos.

En el *Quijote* siempre se están abriendo líneas de narración nuevas mediante la irrupción de una historia inesperada, produciéndose un eco de pluralidad. En este sentido, es cierto que el viaje de don Quijote y Sancho Panza es lineal, pero en ese viaje hallarán personajes e historias que se remiten a sí mismos y que completan y alteran la linealidad de la trama vertebral (que es la restauración de la caballería andante como método de justicia y honor). Historias que, desviadas del discurso y de la trama general, fructifican la imaginación.

Esta fabulación diversificada, cambiante y sinuosa, lleva al lector por los meandros del entretenimiento.

*

¿Cómo se comportan las historias múltiples en el *Quijote*? Veamos ahora, con más detalle, las dos partes de la obra, la edición de 1605 y la de 1615, tan distintas entre sí y, como ya he dicho, tan complementarias.

*

Primera parte: *El ingenioso HIDALGO Don Quijote de la Mancha.*

Aquí están los nombres más conocidos: el bálsamo de Fierabrás, el yelmo de Mambrino, Ginés de Pasamonte, la Maritornes, el ventero Juan Palomeque, el cura y el barbero, la princesa Micomicona, Zoraida, Dulcinea del Toboso, Teresa Cascajo, mujer de Sancho Panza, y un montón de nombres más que forman parte de nuestra

mitología colectiva del *Quijote* en la que estamos inmersos todos, de un modo u otro.

Ya en la primera parte se establece la estructura de AUTORÍA de la novela, lo cual remite otra vez a la pluralidad, término —no me canso de repetirlo— tan abundante en el *Quijote*. En el prólogo dice Cervantes: **“aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote”**. El libro lo escribe Cervantes, sí, pero hay un narrador (que puede coincidir o no con Cervantes), que, a su vez, cuenta cómo halló la historia de don Quijote (a quien tacha de personaje real, pues, según él, figura en libros de historia manchegos) escrita en unos papeles en árabe y cuyo autor parece ser un tal Cide Hamete Benengeli. Y añade que, una vez hallados y comprados, posteriormente le pidió a un traductor que se lo tradujese, para lo cual se lo llevó a su casa un mes. Esta es la secuencia de “autoría” de esta “portentosa historia verdadera”, como el narrador define su relato.

Esta literatura plural (polifónica, como se ha dicho antes) que encierra el *Quijote* tiene un claro origen en dos aspectos fundacionales de la literatura universal: por un lado, en el cuento oral, que se fecunda a sí mismo conteniendo y pariendo otras historias; y, por otro lado, en el interés obsesivo que tienen los seres humanos por contarse sus propias vidas unos a otros. Aparte del *Decamerón* de Boccaccio y de otras tradiciones anteriores, como los libros que encadenan cuentos *ad infinitum* (*Las Mil y una Noches*, el *Calila y Dimna*, la propia Biblia, etc...), lo que el *Quijote* aporta a esa literatura plural es una integración de lo múltiple en lo singular y, al mismo tiempo, una desintegración de lo principal en lo secundario.

En un momento dado se lee: **“En estos coloquios iban don Quijote y su escudero, cuando vio don Quijote que...”**. Frases así, de las que el texto abunda, son puntos de arranque de nuevas desviaciones de la carretera narrativa principal, que poco a poco, a medida que avanza la novela-marco, se va diluyendo en otros discursos narrativos a cual más sorprendente.

La historia principal, de la que, como un tronco, se desgajan todos los episodios, es una historia ambigua y nebulosa (“volver a poner en pie la caballería” —la cual ya estaba acabada en tiempos de Felipe II y era hasta ridícula, como bien satiriza Cervantes todo el rato). Esta historia troncal va a acoger, a lo largo del libro, a otras historias que dan, en realidad, sentido al hecho de leer o de escuchar. Es decir, a **“los cuentos y episodios que no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la historia misma.”**

*

La característica de las novelas de los siglos XVII y XVIII es hacer un perfecto casamiento entre la historia principal, sólida y vertebral del relato, y los diversos excursos narrativos que van desprendiéndose por muy distintos y antojadizos motivos. La novela, así, también es una AVENTURA, en la que la trama principal sale al encuentro de las tramas secundarias, que sazonan y enriquecen la primera.

El *Quijote* fija un modelo portador de historias múltiples que arranca en la tradición: la *Celestina*... el *Libro de Buen Amor*... los Libros de Caballerías, las novelas pastoriles, las novelas bizantinas, etcétera, toda esta tradición está integrada en las historias subalternas del *Quijote*... Pero la genialidad consiste en introducir entremedias otro relato, el realista-paródico de don Quijote y Sancho, del que todo lo demás es contrapunto.

Hay historias dentro de historias dentro de historias, como muñecas rusas. Esto se conoce en el mundo del teatro como “*composición en abismo*”. Las historias, por lo general, se interrumpen, y luego necesitan de transiciones: **“sigue tu cuento, Sancho”... “Sancho prosiguió”...** Casi siempre se interrumpen dejando el final en suspenso para otro momento inesperado posterior, abriéndose así un camino insospechado, lo que remite claramente a buscar un efecto narrativo (característica esta propia de las historias orientales y bizantinas).

A veces, las historias se aceleran y se vuelven sintéticas, veloces, en presente de indicativo. Otras veces se introducen subtextos, como discursos, cartas... Se parodian las hablas, las cultas, las obsoletas, las amorosas, las ridículas, las del pueblo llano... Por eso hay tantos “estilos lingüísticos” en el *Quijote*, porque cada quien habla “según su condición y origen”.

*

Una de las historias más conocidas, por larga, es la de Cardenio. (Shakespeare hizo una obra basada en ella). Historia que se prolongará o resolverá luego en la historia de Dorotea. Y esta lo hará en la de un tal Fernando. Y esta, finalmente, en la de una tal Luscinda. Historias sucesivas que se cuentan unos a otros en la venta de Juan Palomeque como en un teatro. Allí han ido a dar don Quijote y Sancho, que casi desaparecen de nuestra vista mientras se narran esas historias ajenas a la trama.

Esta parte de Cardenio-Dorotea-Fernando es tragicómica; a veces recuerda a las comedias y películas de enredo, desde las obras de Goldoni hasta el cine de Ernst Lubitsch. Las peripecias se meten unas en otras, se combinan, se explican, y tanto los oyentes del relato como los lectores de la novela descubrirán el desenlace al mismo tiempo.

Y de pronto, en medio de toda la extravagante historia de Cardenio y sus derivados, el cura, en la venta de Juan Palomeque donde están todos los personajes reunidos, lee en alto la novela que alguien se ha dejado allí olvidada (insinuándose que su autor podría ser un tal Cervantes). La novela se titula *El curioso impertinente* y tiene, a su vez, otras subhistorias dentro de ella.

El curioso impertinente es una novela autónoma, independiente e italianizada a lo Boccaccio. Está basada en unos personajes esquemáticos, Anselmo, Lotario, Camila y su criada Leonela, que viven una inusitada y rocambolesca historia de amores, infidelidades y engaños, el divertimento, en fin, que en todo tiempo ha habido. Es una

historia llena de enredo, enrevesada en sí, tragicómica, de tesis, cambiante a cada poco. Como dice don Quijote: un **“tan revuelto laberinto”**.

¡Un laberinto, ni más ni menos, es lo que es todo el libro! Por eso es tan entretenida la primera parte del *Quijote*, y es lo que pretendía Cervantes, con la inclusión tan determinante de historias múltiples “liosas, enrevesadas y amenísimas”. Divertir o cautivar, porque casi todas las historias son de amores prometidos y mal cumplidos, o de amantes perdidos y hallados al cabo de increíbles avatares. **“Todo aquí es peregrino y raro y lleno de accidentes que maravillan y suspenden a quien los oye”**, dice el narrador.

Algo importante de Cervantes es que siempre tiene presente al LECTOR. Y trata de convertir a los lectores en testigos privilegiados al mismo nivel que el escritor. Como cuando dice, para pasar de una historia a otra: **“Pero dejemos aquí a don Quijote, que no faltara quien le socorra... y volvámonos atrás cincuenta pasos a ver qué fue... de tal o cual personaje”**. Y se entra entonces en otra historia. *Ad infinitum*, por tanto.

*

Como se ha apuntado anteriormente, la oralidad de los relatos es importante. Alguien cuenta algo a alguien. En la primera parte del *Quijote*, el marco-realidad de todas las historias es la venta-teatro donde todos coinciden y relatan alguna historia, vivida u oída. Más o menos es el modelo italiano de “gente encerrada en un lugar en el que todos cuentan algo a los demás en igual condición recíproca”. Como le dice don Quijote al cabrero Eugenio para que cuente su relato: **“Comenzad, pues, amigo, que todos escucharemos”**.

*

Segunda parte: *Segunda parte del ingenioso CABALLERO Don Quijote de la Mancha*

El primer volumen fue todo un éxito. Era una sátira estrafalaria, cómica, desternillante. Don Quijote mismo dice de su popularidad: **“treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia”**.

La segunda parte es distinta de la primera, sin perder ni un ápice de amenidad. Los personajes de don Quijote y Sancho son más coherentes, humanos, reales, hay más seriedad y más piedad para con ellos. Menos de reír y más de pensar. Y, a diferencia de la Primera parte, en esta segunda don Quijote no termina sus aventuras todas en fracaso, vapuleado, molido a palos y convertido en un patético loco. Ni Sancho es ahora el cazurro simplón de baja estofa. Aquí, en la segunda parte —como se sabe— llega a administrar brevemente una ínsula, y su gobierno salomónico es bien sabio.

Pero, además de esto —y para lo que afecta a esta charla sobre las historias múltiples—, la segunda parte tiene algo más de llamativo, que se suma a la ya de por sí audaz trama novelesca —más sólida que en la primera parte— y a las subhistorias encadenadas, y me refiero al juego METALITERARIO sobre la conciencia que tienen los personajes de ficción de formar parte de un libro. Este tercer elemento es una de las mayores aportaciones de Cervantes a la historia de la novela.

El cambio sustancial se produjo con la aparición del *Quijote de Avellaneda*, una falsa continuación de la primera novela que distorsiona totalmente el carácter y espíritu de la verdadera de Cervantes y que está escrita con muy peor literatura. La voluntad de Cervantes de contestar a esa versión falsaria con otra auténtica lo lleva a embarcar a sus personajes en una trama nueva, metaliteraria. Esta comienza cuando aparece el bachiller Sansón Carrasco, personaje que representa, en cierto modo, el vínculo identificativo con el sentido común del lector. Sansón Carrasco les revela a don Quijote y a Sancho Panza que existe impreso un libro que refiere sus aventuras y describe sus personas. Entonces les cuenta que se trata de la primera parte del

Quijote, cuyo autor es, como ya se sabe, Cide Hamete Benengeli, “sabio mahomético”.

A partir de ese momento, los personajes de ficción asumen su condición de tales, conscientes de formar parte de un libro que se escribe mientras actúan. ¿No es genial esta perspectiva de Cervantes?

Pero ¿había prometido el autor una segunda parte?, se preguntan don Quijote y Sancho. Si es así, están dispuestos a hacer lo que sea para que exista esa segunda parte...por dinero. Así lo dice Sancho: **“¿Al dinero y al interés mira al autor? Atienda ese señor moro, o lo que sea, a mirar lo que hace, que yo y mi señor le daremos tanto ripio a la mano en materia de aventuras y de sucesos diferentes, que pueda componer no solo segunda parte, sino ciento”**.

*

Toda la novela gira en torno a la incierta frontera entre la realidad y la ficción. Y sobre esto, pone Cervantes en boca de Sancho la diferencia entre poesía e historia, que es en buena medida lo que justifica la libertad del escritor: **“Uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna”**. ¡Importante observación!: la libertad del escritor es esa voluntad de “añadir o quitar algo a la verdad”. En todo caso, juntar realidad y ficción es, como añade Sancho, **“mezclar berzas con capachos”**, que equivale a decir que son cosas de muy distinta naturaleza. He aquí, pues, de nuevo ese aspecto metaliterario que sobrevuela constantemente por el *Quijote*.

En la Segunda parte hay mucho diálogo, mucho coloquio, y menos historias adosadas o nacientes del relato principal. Abundan el discurso, el ingenio y las peripecias novelescas extravagantes. Las historias dejan de ser tan autónomas e independientes como lo eran en

la primera parte. Hay ahora más episodios que relatos, más narratividad continuada que historias contrapunteadas y aisladas.

Las más importantes de esas historias, las que tienen un rango semiautónomo, son:

- La del Caballero de los Espejos.
- La del Caballero del Verde Gabán.
- La aventura de los leones.
- Las bodas del rico Camacho.
- La historia de la cueva de Montesinos.
- La historia del titiritero llamado Maese Pedro.

Viene después un largo bloque que arranca en el capítulo 29. Se trata del largo y farsante episodio de la estancia en el castillo de los Duques, repleto de sub-episodios más que sub-historias. Los Duques son admiradores de don Quijote porque ya conocen sus aventuras, como bien indica la duquesa: **“Decidme, hermano escudero: este vuestro señor ¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama *Del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que tiene por señora de su alma a una tal Dulcinea del Toboso?”**. Una vez que Sancho se lo confirma, los Duques deciden acogerlos para que vivan con ellos más sucesos maravillosos. Se convertirán así los Duques en falsos “provocadores” de las aventuras que van a suceder allí en adelante, ya que todas están urdidas y amañadas por sus propios criados, que cuentan con la aprobación de sus amos para maquinar una gran farsa destinada a reírse y ridiculizar al caballero andante y a su escudero.

Como dice Jean Canavaggio, biógrafo de Cervantes, a partir del encuentro con los Duques y las burlas que estos diseñarán contra don Quijote y Sancho, **“el caballero va a sumirse en el mundo fantasmagórico de sus libros predilectos, mientras el escudero verá cumplirse el sueño que le acompaña desde su primera salida,**

consiguiendo la ínsula tantas veces prometida”. Por primera vez va a parecer que alcanzan sus objetivos. Pero todo será un montaje del que, sin embargo, no saldrán tan mal parados.

En el castillo de los Duques, sucederán cosas extrañas, como el cortejo de encantadores que, a la cabeza de Merlín, acuden a don Quijote para liberar a Dulcinea de diablicos encantamientos.

O la farsa de Trifaldín de la Barba Blanca.

O la historia del extraño caballero don Clavijo, del que se desprende la aventura por los aires a lomos del caballo de madera Clavileño.

Y no puede eludirse recordar el episodio —también largo, guadianesco— de la ínsula Barataria que le da el Duque a Sancho Panza. Esta parte, destinada a describir el gobierno que hace Sancho como discreto dirigente, se prolonga e interrumpe a lo largo de varios capítulos. Son microrrelatos o sucesos en los que ha de actuar Sancho como un juez salomónico. Y ahora, el que era un simple escudero se revela como un hombre sagaz, sensato y dueño de un buen criterio, a fuer de realista.

En virtud de la multiplicidad narrativa que abunda en la segunda parte del *Quijote*, se alternan las aventuras, episodios e historias que don Quijote y Sancho Panza viven por separado y no ya uno con otro, lo que le da al relato un permanente vaivén del que el autor hace partícipe al lector, diciéndole de vez en cuando **“dejemos ahora a don Quijote en tal historia”** o **“suspendamos aquí la aventura para saber qué fue de Sancho Panza y sus insulanos”**, etc.

*

Pero todo se ve modificado cuando Cervantes tiene noticia de la novela —o plagio— de Avellaneda. Como ha escrito Luis Gómez Canseco, **“Avellaneda había adulterado grave y sistemáticamente los personajes ideados por Cervantes, haciendo de DQ un loco desenamorado, descreído y soberbio, y de Sancho un villano zafio,**

glotón y codicioso”. Esto espolea a Cervantes para decidir cambiar el curso de la novela que ya tenía planeada. Van, pues, don Quijote y Sancho a Barcelona.

*

En Barcelona ven el mar por primera vez en su vida. **“Parecióles espaciosísimo y largo”**.

Y en Barcelona llega a entrar don Quijote en la imprenta de Sebastián de Cormellas, imprenta real y verdadera, donde descubre que se está imprimiendo una nueva edición del libro de Avellaneda. Esto es la culminación de la autoficción, de la historia meta-histórica y meta-literaria del juego entre autores y personajes, reales y ficticios: ¡el personaje hablando con el editor del libro!

Y va llegando allí el final de la novela: un falso caballero, el de la Blanca Luna (no otro, claro, que el bachiller Sansón Carrasco) reta a don Quijote en la playa, lo vence y le hace jurar que ha de ir a su casa y quedarse allí al menos durante un año. A cambio, no le obligará a abjurar de la bella Dulcinea. Don Quijote acepta.

En el regreso a su aldea, que les lleva varios días, les sucederán todavía algunos otros episodios que no nombraré.

Termina el hidalgo, sereno y rendido, en su aldea, bienmuriendo y con la cordura recobrada. **“Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy agora Alonso Quijano el Bueno”**.

Como ha escrito Carlos Fuentes, don Quijote es **“el primer héroe moderno, escudriñado desde múltiples puntos de vista, leído y obligado a leerse, asimilado a los propios lectores que lo leen. Doble víctima de la lectura, don Quijote pierde dos veces el juicio: primero cuando lee; después, cuando es leído”**¹.

¹ C. Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*.

*

Consideremos ahora a los herederos (o al menos a algunos de ellos) de Cervantes.

Los herederos del *Quijote* son legión. Todos son o somos herederos suyos, de alguna manera confesa o inconfesa. Pero aquí, por lo que respecta al asunto de las “historias múltiples que se multiplican”, quiero ceñirme a algunos y muy significativos casos.

Y hago ahora un pequeño desvío de más de cien años para irme a hablar de Diderot. Al referirme a las historias múltiples, he de aludir a una obra que se emparenta, por buena alumna, con el *Quijote* magistral. Me refiero a *Jacques el fatalista*, de Denis Diderot, novela no menos genial de 1796.

Jacques, un criado inteligente y astuto, viaja con su amo, igual que Sancho viaja con don Quijote. No se sabe adónde van ni de dónde vienen, y en su viaje inician un diálogo que, unido a las muchas peripecias que les acontecen, llevará al lector por un sinfín de historias y de juegos dialécticos que se inician y se interrumpen. Incluso, como en el *Quijote*, los personajes y el autor interactúan y se interrelacionan con el lector.

Como bien ha visto Patricia Martínez García, autora de un estudio sobre ambas novelas, **“la pareja errante del amo y el criado, el viaje a caballo sin rumbo fijo, los episodios del camino, las paradas en los albergues, la confrontación dialógica de dos voces y de dos perspectivas antagónicas y complementarias, la dimensión afectiva entre Jacques y su amo, sus continuas disputas y su mutua dependencia remiten, entre numerosos signos irónicos, a la pareja de Cervantes.”**

Diderot ha sabido leer como pocos escritores el sentido de libertad y complejidad del *Quijote*, hasta el punto de no saberse muy bien si homenaja, saquea o plagia a Cervantes, pero desde luego no cabría la existencia de *Jacques el fatalista* sin la existencia de la novela de Cervantes. Pero en esto consiste la literatura: en enlazarse unas

novelas con otras, en un tejido que iguala a todos los libros de todos los tiempos, pues como se dice en el Quijote, **“no hay libro tan malo, que no tenga alguna cosa buena”**.

La herencia quijotesca en Diderot —sobre todo en esta novela— responde a una clara proliferación de niveles narrativos, basada en la existencia de narraciones secundarias dentro de la narración principal. La imagen sería la de un árbol que se ramifica y cuyas ramas, a su vez, se ramifican y se ramifican, y así, si el libro materialmente lo permitiera, hasta el infinito.

Tanto en el *Quijote* como en *Jacques el fatalista* el horizonte es, pues, el infinito, la historia eternamente continuada y el relato que siempre puede bifurcarse.

*

Otra novela en la que sucede algo parecido —y también desde un manifiesto origen quijotesco— es el *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne (novela publicada entre 1759 y 1767). Sterne forma parte de esa categoría de escritores que se caracterizan por su rareza y atipicidad. Pero por esa misma condición de raro se ha prestado siempre a múltiples y diferentes interpretaciones, destinándosele espacios diversos en las distintas Historias de la Literatura Inglesa.

Clérigo, hijo de militar y bisnieto de obispo, se encuentra de lleno inmerso en una tradición literaria que bebe de las fuentes principales de Rabelais y de Cervantes, a quienes el propio Sterne estimaba sobremanera. De ellos toma especialmente dos de los rasgos definitorios de la novela moderna: el humor y el artificio biográfico. Las aventuras del libro son un laberinto que conducen a la sonrisa, a la evasión rabelesiana; las desventuras, por su parte, conllevan una enorme tristeza quijotesca, que aboca a una realidad tan cruda como el despertar de un sueño.

Sin embargo, con la misma libertad de un Rabelais y la misma inventiva de un Cervantes, Sterne, creador del humor novelesco por excelencia, es decir, del humor como un punto de vista serio desde el que narrar hechos deliberadamente extravagantes, llega a proponer una nueva aparición de lo cómico. Lo hace insertándolo directamente en el entramado del texto: un humor que guarda estrecha relación con la naturaleza artificiosa del propio relato. Abundan aquí juegos, caprichos, excursos, digresiones y variantes en la composición de la novela (o suma de novelas, en realidad), y con ellos inicia Sterne una tradición literaria en la que hay que posicionar después a autores como Dickens, Carroll, Joyce, Queneau, Grass o Péric.

De Cervantes, Sterne aprende también a romper con los esquemas propios de la novela de su tiempo. A veces lo hace anticipándose a cierta literatura del absurdo. Desde luego, la narración del *Tristram Shandy* no es en absoluto lógica ni lineal. Al contrario, está plagada de saltos, diálogos, capítulos de desigual tamaño sin criterio alguno en su estructura, episodios discursivos (las anunciadas “opiniones”, cuya gracia es fruto del ingenio ágil —el famoso *wit*— y del tono chistoso o jocosos del relato), frases interminables y frases interminadas, bromas, excesos, en definitiva, un mosaico de parcelas que, amalgamadas, dan una de las obras más libres de la literatura de todos los tiempos. Pero todo esto ya está en el ‘Quijote’ de manera implícita.

La publicación del *Tristram Shandy* en varias entregas tuvo —como en el caso del *Quijote*— un interés popular inmediato, pese a que sólo el lector medio podía gozar de las obscenidades y del humor grueso. No fue tenida como obra de valor literario hasta mucho después de muerto su autor. Tampoco pretende moralizar. Como el cervantino Diderot, Sterne busca la afirmación de la vida. Pero Sterne la transforma en parodia y la convierte en una explosión caótica de sentido sin límites precisos. También es verdad que hay momentos en que esa comicidad pretendida y artificiosa del narrador cae en largos párrafos de naturaleza sentimental, y el sentimiento, en Sterne, al contrario que en Cervantes, no está en la misma proporción que su ingenio.

Un aspecto innovador que vale la pena destacar del *Tristram Shandy* es que se trata de un libro que no acaba, sino que se interrumpe. Un libro que no tiene más final que su lectura. El final es aleatorio, porque, como la Biblia, siempre habrá una “opinión” nueva que expresar y que añadir al resto de “opiniones”. De nuevo el relato *ad infinitum*.

En las tres novelas —la de Cervantes, la de Diderot y la de Sterne— el tiempo se desdobra en un plano horizontal y en otro vertical. En el horizontal está el relato principal —los viajes, diálogos y episodios de los dos protagonistas—, y en el vertical, dentro de un tiempo que podría llamarse “detenido”, están los relatos secundarios, cuyo volumen y multiplicidad pueden llegar a eclipsar, incluso, el relato principal. Esta doble administración de los dos planos temporales (el horizontal y el vertical) es una de las grandes aportaciones del *Quijote* a la novela moderna, hasta el punto de ser una estructura que define cualquier novela desde entonces.

*

He de hablar ahora de Alain René Lesage y su *Gil Blas de Santillana*, novela hispano-picaresca. Se ha emparentado a Lesage con Cervantes, sobre todo por el lado de la picaresca, incluso se dijo en el siglo XIX que el *Gil Blas de Santillana* era “el Quijote” francés. ¡En absoluto, ni punto de comparación! O mejor dicho: ¡En absoluto, pero, sí, con punto de comparación!

Lo digo porque hay parecidos, sí, y bastantes elementos compartidos procedentes del Quijote: 1- la multiplicidad de historias en una escenografía de relatos autobiográficos entre los que se insertan algunas novelas y episodios autónomos; 2- la voluntad de retrato de una época y de una sociedad; y 3- la transcendencia hacia una definición del individuo frente a sí mismo y su percepción de la realidad.

El *Gil Blas* fue una de las novelas más exitosas del XVIII, se publicó en tres momentos a lo largo de veinte años: 1715, 1724 y 1735 y conoció setenta y cinco ediciones. Es una obra divertida, amena, fresca, exultante y algo plana de prosa. A lo largo de sus mil páginas un aire cervantino la traspasa. Pero solo un aire.

*

Otras obras también herederas del *Quijote*, en tanto que escenario de múltiples historias en torno a una sola trama, son *Tom Jones*, de Henry Fielding (1749), *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jan Potocki (1804), o *Los papeles póstumos del Club Pickwick* (1837), de Charles Dickens, casos prototípicos de “literatura de apartados y subapartados”, como mucho antes lo había sido *El Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán.

Más contemporáneamente, hay tres novelas, a modo de ejemplo, básicamente quijotescas, con historias múltiples en su interior caracterizadas por la idea de la “autonomía”: El *Ulysse* de Joyce, *La vie, mode d'emploi*, de Georges Perec, y *Los detectives salvajes* (incluso 2666), las dos obras maestras de Roberto Bolaño.

A esas tres obras geniales añado una más, *Los anillos de Saturno*, la magnífica novela de W. G. Sebald, el escritor alemán fallecido en 2001, que es una suma de excursos y de comentarios al margen, de grandes y dilatadas notas al pie de página ampliadas hasta el extremo de convertirse estas digresiones en el grueso de la narración. Sebald va abriendo capas o anillos de centro inencontrable. Las historias son muy diversas y Sebald las teje de un modo peculiar, característico de este autor —texto corrido, con diálogos sumidos en el mismo texto, más derivaciones que salen, a su vez de otras derivaciones, tejiendo una tupida trama de pequeñas historias, a veces anecdóticas, reales o inventadas, incluso con apoyatura de fotos—. Todo conforma un puzle de piezas en apariencia extrañas unas de otras, pero integradas

en la intención del autor, el propio Sebald, que tiene una evidente base cervantina/quijotesca.

*

En todas estas novelas citadas hay historias, múltiples historias e historias múltiples.

Hay un nombre para esto, inventado, según dicen, por Eugène Sue, quien lo acuña en el siglo XIX a propósito del libro de Potocki: “**le récit à tiroirs**”, el relato de cajones (o de gavetas), como esos compartimentos estancos y secretos de algunos muebles escritorios.

La literatura de pequeños cajones remite al corpus general de un mueble de grandes dimensiones en el que se abren todo tipo de apartados, disimulados o no. Y lo explica como “toda una concatenación de relatos encastrados unos en otros”.

Esta suma de relatos dentro de relatos es lo que Gérard Genette denomina *relato metadieético*, es decir, digresiones dentro de otras digresiones mayores. Bueno, esto sin el *Quijote* —que no sé si Sue leyó desde esta perspectiva ni con esta perspicacia—, sin el *Quijote*, digo, no sería posible.

*

Y llega el final de mi charla. Añadiré un poco más, si no se han aburrido del todo. Les mencionaré tan solo “la historia de la pluma”. Es brevísima, pues solo se trata de la reivindicación, una vez más, de la libertad —palabra con la que empezaba mi charla.

Al término del *Quijote*, discreta pero puntualmente allí ubicado, hay un último guiño de Cervantes —travestido en el narrador— que seguro que podría haber sido de Diderot o de Sterne, de haber vivido entonces, (aunque quién sabe quién influyó en quién, pues en esto de la literatura los escritores responden todos a encantamientos). Se trata

de un guiño o un gesto en que el narrador le da la palabra a la pluma con que él mismo ha escrito la novela. Idea, por cierto, genial, de puro irónica. Es como si hoy hablase el ordenador con el que escribimos (cuando lo normal es que nosotros le hablemos a él y no él a nosotros).

Y Cervantes da la palabra a su pluma para reivindicar de nuevo la libertad del escritor por encima de todo y la definitiva autoría cervantina de su obra, de naturaleza puramente ficticia, caprichosa y autónoma. Dice así la pluma: **“Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno”**.

Y yo añado: Texto y autor unidos por el vehículo que los hace reales a los dos, he aquí el único, mejor y más fructífero *ménage à trois* posible.

Por último, como dice Cide Hamete Benengeli: **“Los sucesos de don Quijote o se han de celebrar con admiración o con risa”**. El *Quijote* ha de concebirse y entenderse como un ARTEFACTO, como una maquinaria de relojería en la que todo está perfectamente engarzado para que, al abrir sus páginas, se despliegue un espacio para las maravillas, reales y ficticias, pues, a la postre, en los libros, tanto dan que dan lo mismo la verdad y las mentiras.

Por eso quiero terminar con una cita de Milan Kundera que suscribo ciegamente: **“Don Quijote es casi impensable como ser vivo. Sin embargo, en nuestra memoria, no hay personaje más vivo que él”**.

Muchas gracias.