

# ¿El Quijote en el crepúsculo?

José María Merino

1 abril, 2005

---

«No muchos años después de la Pasión de nuestro Redentor y Salvador Jesucristo, fue un rey muy cristiano en la Pequeña Bretaña, por nombre llamado Garinter, el cual siendo en la ley de la verdad de mucha devoción y buenas maneras acompañado. Este rey tuvo dos hijas en una noble dueña su mujer, y la mayor fue casada con Languines, rey de Escocia, y fue llamada la Dueña de la Guirnalda, porque el rey su marido nunca la consintió cubrir sus hermosos cabellos sino de una hermosa guirnalda, tanto era pagado de los ver; de quien fueron engendrados Agrajes y Mabilia, que así del uno como caballero y de ella como doncella en esta gran historia mucha mención se hace.» Con esta voz pomposa, que nos imaginamos reposada, solemne, comienzan *Los cuatro libros del invencible caballero Amadís de Gaula*, en que se tratan sus muy altos hechos de armas y apacibles caballerías, que al parecer revisó y puso al día Garci Rodríguez de Montalvo. Cuando conmemoramos el cuarto centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, no es gratuito evocar el libro que era casi el manual de campo del Ingenioso Hidalgo y Caballero, y recordar sus razones graves, su prosa enlazada con cadenetas retóricas que la hacen a primera vista enrevesada, pero distinguida y altiva. Lo que enseguida advertimos en el *Amadís* es la distancia del narrador, que es un cronista voluntariamente opaco, que nos transmite su texto, una especie de crónica fiel, unos anales de aventuras asombrosas, sin poner de su parte otra cosa que el fiel conocimiento de los hechos, la destreza en el contar y la admiración respetuosa hacia lo que relata. Las numerosas ocasiones que en la narración se habla del autor no es para establecer una dicotomía entre éste y la voz narradora, sino para dar al único punto de vista cierto énfasis mayestático, con el que es posible dirigirse a los lectores utilizando expresiones, tales como: «así como oís», «como habéis oído» e incluso «quiero que

sepáis» y «dicho os habemos» en sorprendentes atisbos de una especie de primera persona que conduce el hilo del relato, pero siempre desde una omnisciencia magistral y aleccionadora, desde un espacio atemporal tan mítico como las peripecias que describe. Incluso la voz narradora puede irrumpir en el relato para dirigirse a los «emperadores, reyes y grandes que en los altos Estados sois puestos», e interpolarlo con verdaderas «amonestaciones» ejemplarizantes, para exhortar al respeto de las leyes divinas. Con esa distancia se nos cuentan sin descanso lances, batallas, encantamientos, desafíos, penitencias, amores, discordias. En escenarios maravillosos o terribles, desfilan sin cesar reyes y reinas, caballeros valientes y traidores, damas y donceles, santos ermitaños, magas y sanadores, enanos, gigantes y endriagos. En la continuación del *Amadís*, las *Sergas de Esplandián*, su hijo legítimo, se nos dice que «fueron escritas en griego por la mano de aquel maestro Helisabad», uno de los personajes amigos y protectores de Amadís, con lo que aparece ya el supuesto autor verdadero de tantas historias.

No hay en el *Amadís* ni una sola pizca de ironía (que, sin embargo, aflora a menudo en el *Tirant lo Blanc*). El *Quijote* está construido parodiando los elementos del *Amadís* con una decidida «vuelta de tuerca» a la ironía del *Tirant*. Esa carga irónica lo convierte, precisamente, en el total reverso de los libros de caballerías, llenos de engolamiento cortesano. Pero esa ironía no sería tan eficaz si no se desarrollase mediante una voz especial, tan singular, que con ella toda la ficción novelesca anterior pasa a ser arcaica y empieza una mirada que, por lo menos hasta el siglo XX, no había perdido un ápice de su eficacia. A primera vista, la voz del narrador del *Quijote* no es muy distinta de la del *Amadís*: alguien cuenta en primera persona («de cuyo nombre no quiero acordarme», «desta verdadera historia») e incluso nos dice que hay un autor arábigo y un traductor morisco, por lo menos, pues también se alude a otros autores y académicos que conservarían la memoria de las hazañas del héroe. Esa primera persona no es invención cervantina, pues ya antes del *Guzmán de Alfarache* y del *Lazarillo*, *El asno de oro* resultaba la crónica autobiográfica de un tal Lucio Apuleyo. Por otra parte, la alusión a un autor –incluso incrustado en la obra que se escribe– es tan vieja como el Ramayana. Sin embargo, lo absolutamente renovador de *El Quijote* es la invención segura de un narrador que no sólo nos cuenta la historia, sino que en cierto modo la manipula, que es un factor añadido a la ficción.

En el *Quijote*, ese narrador socarrón, ambiguo, tramposo, empieza a construirse en el mismo prólogo de la obra, se consolida con la introducción de los poemas que sirven de pórtico y con los que cierran la primera parte e introduce en la historia de la literatura uno de sus elementos más fecundos: la posibilidad de agresión de la Literatura a la palpitante Realidad, al entrar en ella con el propósito de desvelar sus verdaderos entresijos, dispuesta a crear una realidad similar, paralela, que le sirva de espejo y hasta de competidora, en la que siguen existiendo los caballeros y las damas valientes y cobardes, los magos y los encantamientos, los endriagos y las fuentes mágicas, pero como arquetipos oscuros, como formas previas naturales en la ficción, sin que lo cotidiano pierda su irremediable dimensión banal, grotesca, cruel, inhumana. No es que el *Quijote* invente el realismo, sino que da a la ficción una dimensión plenamente integrada en la realidad cotidiana, que cuenta cualquier cosa trascendente para comprender lo humano, sin acudir a las viejas panoplias llenas de espectros, enredos portentosos y soluciones mágicas. Ese narrador inventado en el *Quijote*, con el

descubrimiento de los parajes domésticos y de los territorios vecinales como ámbitos adecuados para la ficción, desbroza enérgicamente un camino de racionalización de la narrativa que lleva con naturalidad a la novela inglesa del siglo XVIII y al esplendor novelesco del XIX –pensemos de pasada en Sterne, Tolstói y Galdós– y que entra en el siglo XX con voluntad de nuevas experiencias, de ampliación de aspectos técnicos –la alternancia de puntos de vista, el «flujo de conciencia», la introspección psicológica, las elipsis, la construcción de estilos, de voces y hasta de polifonías– y con el propósito de que la narrativa siga siendo un medio de expresión y entretenimiento humano profundo y complejo, no mágico ni sobrenatural. Aún más, el *Quijote* inaugura también, conscientemente, lo que llamamos «lo metaliterario», la fantasía específica que exhala la propia literatura cuando intenta convertirse en una parte firme de la Realidad, literaturizándolo todo (Pessoa, Borges).

Los libros de caballerías tuvieron incontables lectores. También los tuvo el *Quijote*, y los novelistas del XVIII y del XIX. Sin embargo, a lo largo del siglo XX, la gran narrativa, o la narrativa más renovadora en sus propósitos formales y estéticos, no equilibra su prestigio intelectual con la atención de la mayoría de los lectores. Joyce, Faulkner, los movimientos literarios de posguerra, Kafka, no originan en principio, y salvo ejemplos concretos, sobrevenidos con el paso del tiempo, sucesos de lectura masiva. Claro que había interesantes escritores –intelectualmente *segundones*, como a sí mismo se calificaba Somerset Maugham– que eran los que gozaban del favor popular. También en los últimos años del siglo XX lo que pudiéramos llamar «el negocio del libro» que, con la natural evolución de técnicas, mercados, tasas y control de derechos, conservaba estructuras similares a los tiempos de la aparición de la imprenta, evoluciona en uno de sus aspectos sustantivos: el editor, vinculado tradicionalmente a la propia creación intelectual, empieza a adquirir una condición mucho más cercana a los aspectos financieros y empresariales, en un sector cada vez más relacionado con medios de comunicación extralibrescos.

Cuando se asiste a la eclosión de fenómenos universales de masas en torno a novelas enormemente superficiales, muy por debajo de la obra de los «segundones» del siglo pasado, acaso convenga considerar si el *Quijote* y lo que significó para el nacimiento de una forma determinada de conocimiento humano a través del género novelesco, por muy sólida y profunda que haya llegado a ser, no se encuentra en un momento crepuscular, al menos en lo que respecta a la adhesión del público masivo, y si la cada vez mayor importancia de novelas en que aparecen lances asombrosos, oscuras conspiraciones, enfrentamientos arduos entre el mal y el bien, desvelamiento de asombrosos secretos históricos, no significa un decidido renacimiento de lo que pudiera estimarse el «libro de caballerías» contemporáneo. También debemos considerar que, al margen de los *best sellers* más a la moda, durante el siglo XX emergieron aspectos que el romanticismo había puesto de relieve y que quedaron oscurecidos y relegados al espacio subalterno del género o del subgénero por el predominio realista: lo fantástico, lo terrorífico, la «fantasía científica». Y es que lo maravilloso había seguido alentando después del lanzazo que le diera don Quijote.

Los libros, como todos los fenómenos estéticos y culturales, adquieren su verdadera relevancia cuando son capaces de instaurar una nueva perspectiva estética y moral. En el momento en que

Gabriel García Márquez presenta su *Memoria de mis putas tristes*, me parece oportuno recordar *Cien años de soledad*, libro muy significativo, que despertó universal atención e hizo nacer una mirada lectora diferente. La saga de los Buendía se convirtió, con el ritmo propio de su época –finales de los sesenta– en un éxito parecido al que hoy pudieran representar los *best sellers* al uso. Por otra parte, *Cien años...* conquistó a los lectores intelectuales, a los lectores populares y a la generalidad de los críticos. En *Cien años...*, novela que, a mi juicio, sigue fresca y viva, coincidían muchos elementos atractivos: una manera de contar asombrosa por el poder de su interminable y vigoroso fluir y su inagotable capacidad de imaginación narrativa, a la vez lejana y envolvente; un mundo extraño pero reconocible; personajes muy literarios pero trazados con verosimilitud y abrupta seguridad; cierto reverbero de una realidad histórica que servía de trasfondo. *Cien años...* carecía de enredos técnicos y estructuras difíciles, y estaba basada toda ella en la potencia de una voz omnisciente y lineal, tan épica como lírica, prolija en las historias y concisa en las escenas, extraordinariamente bien dotada para sorprendernos de continuo, evocando con la misma destreza los panoramas colectivos que las escenas íntimas. La novela heredaba varias tradiciones, desde una particular lectura del mundo de Faulkner, Cervantes, acaso Yaşar Kemal y las *Comedias bárbaras*, hasta los relatos orales de la tradición del autor de *Las mil y una noches*.

Pienso que el impacto de *Cien años...* fue similar al que supuso en su momento la aparición del *Quijote*, pues hay importantes matices en la manera de ver la literatura a partir de su aparición, e insisto en que modificó el canon lector sobre lo que se entendía que eran los contenidos y las formas de las obras de verdadera calidad literaria. Han existido siempre lecturas masivas de bajo nivel estético e intelectual, como siempre ha habido muestras plausibles del género fantástico, pero *Cien años...* se convirtió en masiva sin por ello perder ni su calidad intrínseca ni su prestigio estético y cultural, de «literatura mayor», y dentro de un movimiento que ofrecía obras como *Conversación en la catedral*, de Mario Vargas Llosa, o *Rayuela*, de Julio Cortázar, inaccesibles para lectores poco versados en sutilezas contrapuntísticas y estructurales. El mundo narrativo de *Cien años...* es variopinto y brillante, está lleno de elementos maravillosos, de magia y de colorido, y era –es– fácilmente accesible para la mayoría de lectores, sin por ello dejar de tener importante carga literaria y simbólica, representativa de lo humano en su peripecia absurda y en su nostalgia de una armonía imposible. Su hallazgo y su éxito sacudieron también a muchos autores y autoras, y en su estela hay un amplísimo abanico de influencias que no dejan de manifestarse.

La etiqueta para calificar la obra de García Márquez ha sido la del socorrido «realismo mágico». Sin embargo, casi cuarenta años después de su publicación, lo que queda del libro tiene más de mágico, se puede adscribir sin error mucho más a lo mítico y a lo legendario que a lo realista. Acaso pudiéramos contraponer el *Quijote* y *Cien años de soledad* como hitos especiales en la historia de la literatura: el uno acaba con los delirios y los encantamientos caballerescos y sirve de pretexto para un realismo en que lo mágico sólo tiene entrada como sueño de la razón; el otro suscita la reaparición, desde la estricta modernidad, de todos esos aspectos que el realismo mantuvo a raya o menospreció, permitiendo que vuelvan a ser familiares elementos cercanos al romanticismo, pero que habían sido aparentemente derrotados por la influencia cervantina.

Hasta mediados del siglo XX hemos vivido en literatura la herencia del *Quijote* –con ejemplos geniales y ejemplos ramplones– y acaso ahora estemos empezando a vivir la herencia de *Cien años de soledad*, de la que sin duda pueden surgir también ejemplos tan geniales como el libro fundador. En cualquier caso, el *Quijote*, clásico de clásicos, aunque siga tan pimpante, quizá ya no represente para el mundo literario lo que significó durante algunos siglos –y no digamos su modelo simbólico para los valores de cada día–, porque las cosas de la escritura, desde el gusto de los lectores y de los editores –actores del drama que son causa y efecto al mismo tiempo–, han buscado otros derroteros: retorna una suerte de modernos «libros de caballerías», y no hay que olvidar que incluso aquel canónigo toledano que tanto despotricaba contra ellos estaba escribiendo uno...

---

Con motivo de la conmemoración cervantina, han visto la luz un gran número de reediciones del *Quijote*. A título de ejemplo, la «edición del IV Centenario», de la Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, Santillana, 2004.