



Los precursores de Cervantes

FRANCISCA SUÁREZ COALLA

Mucho se ha hablado en los últimos tiempos de la renovación de la novela en el siglo XX. Mucho se ha dicho, también, acerca de esa misma renovación en la literatura latinoamericana de los años 40-50, aportando pruebas como el experimentalismo formal, la crisis del contrato mimético y la búsqueda de los entresijos ocultos de un universo falseado por la vieja escuela del Realismo.

Igualmente, se ha repetido hasta la saciedad que Cervantes es el primer autor contemporáneo, que con *El Quijote* se inaugura, con pleno derecho, la novela moderna.

FRANCISCA SUÁREZ COALLA, Profesora-investigadora española, invitada como profesora en la Facultad de Humanidades de la UAEM, tiene publicaciones sobre la ironía, el suspenso en la literatura, La Celestina y sobre distintos autores españoles e iberoamericanos. Su último libro es: *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, publicado por la UAEM

Aun así, una incapacidad para relacionar esas dos circunstancias parece darse con frecuencia. No siempre se recuerda a Cervantes cuando se habla con entusiasmo de las innovaciones novelísticas contemporáneas, aplaudiendo su importancia en la tarea de contestar a los moldes caducos de siglos anteriores.

A pesar de ello, la narrativa de este siglo convoca de forma continuada, y aun sin querer, el fantasma redivivo de Cervantes, prolongando el diálogo de textos que él iniciara con esa novela de novelas que es *El Quijote*.

En el ensayo de Borges titulado "Kafka y sus precursores", el autor argentino subraya cómo a algunos artistas les toca crear y definir a estos, de tal modo que sus obras cumplen con la tarea de revelar los elementos donde han sido anticipadas. El lector, quien opera, finalmente, todas estas transformaciones, se convierte en el transgresor máximo del texto que manipula, inaugurando una historia de relaciones que no pocas veces enfrenta la rígida historia literaria.

En otro texto de Borges, el cuento que lleva por título "Pierre Menard, autor del Quijote", se propone la técnica del *anacronismo deliberado*, que lleva a leer la *Eneida* como si fuera anterior a la *Odisea*, y que podría permitirnos advertir las influencias de aquella en esta.

Retengamos estas dos ideas para hacer nuestra lectura del *Quijote*.

Ya el mismo Cervantes había augurado la responsabilidad del lector a la hora de modificar un texto, de conformarlo, de poner en entredicho la inmutabilidad de la escritura. Cuando los personajes del *Quijote* tienen noticia del Quijote apócrifo de Avellaneda, deciden burlarlo y, para ello, cambian el argumento de la ficción: en vez de ir a Zaragoza, como pensaban, don Quijote y Sancho se encaminan a Barcelona:

— Por el mismo camino
— respondió don Quijote — no pondré los pies en Zaragoza, y así sacaré a la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno, y echarán de ver las

gentes como yo no soy el don Quijote que él dice.

— Hará muy bien —dijo don Jerónimo—; y otras justas hay en Barcelona, donde podrá el señor don Quijote mostrar su valor.

— Así lo pienso hacer —dijo don Quijote— y, vuesas mercedes me den licencia, pues ya es hora para irme al lecho, y me tengan y pongan en el número de sus mayores amigos y servidores. (648)

Así, no tanto, o no sólo, las obras son las que tienen que definirse en su diálogo con otras y consigo mismas, como el lector que las actualiza y configura. Una historia de las lecturas daría cuenta de la productividad de los textos, de la riqueza de los mismos, de la eternidad que los caracteriza. Leer es, como señala Graciela Reyes, y ya había apuntado Bajtín, un proceso de reescritura que lleva a la atemporalidad de la obra. (1984: 57)

En este punto se inscribe, con toda legitimidad, la técnica borgeana del anacronismo. En este punto las distintas obras son las piezas de un juego en el cual el lector traza de ajustarlas, de relacionarlas, de ubicarlas. La ausencia de tiempo las priva de un espacio específico y les da movilidad de las lecturas infinitas: *El Quijote*, antes o después de la novela de este siglo; antes o después de la novela latinoamericana. *El Quijote*, precursor o continuador de estas, pero sobre todo, *El Quijote*, obra clave en ese dialogismo establecido con la novela moderna.

Cuando en 1492 se publica "El jardín de senderos que se bifurcan", Bioy Casares le hará

una reseña en la revista *Sur*, y aprovecha para ir completando los manifiestos que, al igual que Borges, venían haciendo a favor de una literatura no-realista. "El jardín de senderos que se bifurcan —dice Bioy— crea y satisface la necesidad de una literatura de la literatura y del pensamiento". Tanto Borges como Bioy Casares cumplen los preceptos de esa vieja poética que Cervantes pusiera en práctica.

El Quijote es una ficción de ficciones, como lo son *La invención de Morel* y *Plan de evasión*, de Adolfo Bioy Casares, o como lo son la mayor parte de los cuentos de Jorge Luis Borges. Cervantes imagina al autor de la novela que vamos a leer: Cid Hamete Benengeli, responsable del manuscrito que él —un Cervantes ficcionalizado— compra en la feria de Toledo:

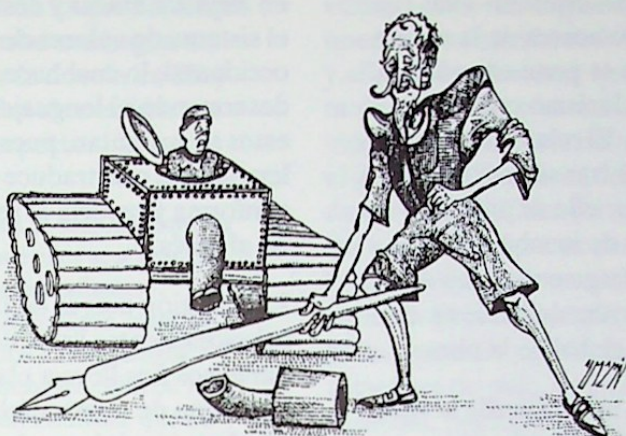
Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como yo soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos en la calles, llevado desta mi natural inclinación, tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía, y vile con caracteres que conocí ser arábigos. Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado, que los leyese, y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara de otra mejor y más antigua lengua, le hallara. En fin, la suerte me deparó uno, que, diciéndole mi deseo y poniéndole el libro en las manos, le abrió por medio, y leyendo un poco en él, se comenzó a refr. Preguntéle yo que de qué se refa, y respondióme que de una cosa que tenía aquel libro

escrita en el margen por anotación. Díjeme me la dijese, y él, sin dejar la risa, dijo:

— Está, como he dicho, aquí en el margen escrito esto: "Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha."

Cuando yo oí decir "Dulcinea del Toboso", quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de don Quijote. Con esta imaginación, le dí prisa que leyese el principio, y, haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*. Mucha discreción fue menester para disimular el contento que recibí cuando llegó a mis oídos el título del libro; y, saltéandosele al sedero, compré al muchacho todos los papeles y cartapacios por medio real; que si él tuviera discreción y supiera lo que yo los deseaba, bien se pudiera prometer y llevar más de seis reales de la compra. (45)

El autor cita a un personaje quien a su vez cita un texto literario anónimo que coincide con el que leemos. Esta continuada reescritura y relectura hace del texto una confluencia de textos donde cada uno se mira en el anterior para corporeizarse, desvaneciendo los criterios de una realidad ontológica. El mismo autor y lector reales quedan atrapados en las trampas ficticias, al ser, respectivamente, el escritor y lector de la historia que un personaje nos cuenta. Con ello se consigue incluir a uno y otro en el universo de la ficción,



mientras este se resiste a repetir el de la empiria.

Son también numerosos los cuentos de Borges donde se reescriben otros textos, donde se idean situaciones imaginarias elaboradas con anterioridad poniendo de relieve el hecho mismo de escribir.

El *La invención de Morel*, por otra parte, se acude al recurso cervantino del manuscrito encontrado, y el autor imagina a un Editor de ese diario que constituye la obra, y que pertenece a un desconocido y supuesto prófugo político. *La invención de Morel* es, pues, la ficción de un acto ficticio, de forma similar a *Plan de evasión*, en la que las cartas del protagonista, transcritas por su tío, forman el cuerpo central de la novela.

Literatura de la literatura, por tanto; espejismo textual que deforma y transforma las obras para crear una nueva y distinta, como el *Quijote* de Pierre Menard, reproducido literalmente. *El Quijote* se crea sobre retazos de otros textos como son la novela de caballerías, la novela pastoril y los cuentos

orientales, a los cuales rinde un homenaje, mientras los refiere para parodiarlos. *La cita más literal* —decía Michel Butor— *ya es en sí una parodia* (y respetamos el sentido etimológico de la palabra, que la despeja de connotaciones negativas, adquiridas posteriormente). Este procedimiento convierte a la ficción en crítica y lectura, despojándola de su compromiso con lo extratextual. Con ello, y como advirtieran Borges y Vargas Llosa, hace también de *El Quijote* el último libro de caballerías. “*El Quijote* —señala el autor argentino— es menos un antídoto de esas ficciones (las de caballerías y las de la novela pastoril), que una secreta despedida nostálgica.” (1990: 45)

La novela de Cervantes es, igualmente, una obra que va exhibiendo el proceso mismo de la creación, que se mira y corrige al tiempo que se construye, aproximando el tiempo de la narración al de lo narrado. Al anular la distancia entre enunciado y enunciación se anulan las que existen entre el autor y el narrador, entre el autor y la historia, y la misma que se produce entre esta y el lector. De

nuevo, y gracias a este mecanismo, las instancias de la realidad extratextual quedarán absorbidas por las de la ficción, haciendo que la fantasía de la lectura alcance su grado máximo. Cuando llegamos a la segunda parte de *El Quijote*, nos sorprende descubrir que los personajes se han apropiado de nuestro papel, y leen la misma historia que nosotros, de la cual, sin embargo, ellos forman parte. El temor ante la posibilidad de que la ficción nos devore es lo que provoca esta fascinante inquietud.

—Pero, ¿hay más? —preguntó don Quijote.

—Aun la cola falta por desollar —dijo Sancho. Lo que hasta aquí son tortas y pan pintado; mas si vuesa merced quiere saber todo lo que hay acerca de las calañas que le ponen, yo le traeré aquí luego al momento quien se las diga todas, sin que les falte una meaja; que anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y yéndole yo a dar la bienvenida, me dijo que andaba ya en libros la historia de vuesa merced, con nombre de *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió.

—Yo te aseguro, Sancho —dijo don Quijote—, que debe ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia; que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir. (359)

La novela se escinde en dos niveles, que se dan casi de modo simultáneo y en un único margen formal: la ficcionalización de la historia que se cuenta, por un lado, y la ficcionalización del acto de escribir esta, por otro.

Esta literatura de la literatura que ponen en práctica una lista no agotada de autores, conecta enseguida con uno de los problemas fundamentales de la ficción, a saber: el de las fronteras entre la realidad y la ficción. No se trata tanto de anular los espacios diferenciados de una y otro, como de proclamar la autonomía del texto y otorgarle un papel específico a la literatura, no subordinándola a los presupuestos irrelevantes de lo ontológico. Es la poética del anti-realismo, cuya filiación se ha destacado en Borges, Bioy Casares, Cervantes. De igual modo, Macedonio Fernández apunta que "el realismo en el arte (...) no prueba facultad porque vive de copias", de tal forma que, para él, "El Realismo tiene valor extra-artístico, de autenticante de la adoración; (y) el Arte —añade— tiene horror a la Autenticidad" (Prólogo a lo nunca visto", 1932: 240). Como Bioy Casares en "El ídolo", la ficción opera para distinguirse y sobreponerse a la empiria, por el imperativo humano de habitar los espacios de lo irreal, de lo imaginario, de lo inauténtico, como señalara Macedonio Fernández. Así, la relación del *Quijote* con el mundo caballeresco sólo podría tener lugar en las márgenes de lo ficticio; sólo en estas sus ideales se legitiman y toman cuerpo.

En *Rayuela*, obra renovadora de la literatura de este siglo, un

personaje —Morelli— va teorizando acerca de la novela que luego se pone en práctica, dentro del mismo esquema narrativo. El relato se observa y vigila mientras se está haciendo, sin que por ello se produzca sensación de incoherencia, o excesivo fragmentarismo o excisión irreconciliable en el conjunto global de la obra.

Todo ello nos recuerda la vasta creación de Macedonio Fernández que, a su vez, nos recuerda a Cervantes, quien nos trae a la memoria buen número de creaciones de este siglo. Macedonio Fernández lleva al extremo la técnica de confundir los planos disociados de vida, muerte, ficción, realidad, ensueño. El narrador pide permiso a los personajes para contar su historia (vid. *La novela de la Eterna*), es juzgado por el lector, o abandona su tarea de escritor para convertirse en lector. El tiempo de la narración y de lo narrado son simultáneos y el acto de la lectura se aproxima al de estos.

Se nos ocurre, entonces, pensar que las lindes de la ficción y de la realidad se confirman, pero trastocando su relación. Si para los presupuestos del realismo el mundo ficticio imita a lo real, quedando vinculado a este, se trata ahora de invertir esa relación, no sólo atendiendo la necesidad de ver en su especificidad al Arte, sino atribuyéndole una función superior de decidir, ocasionalmente, qué es la Realidad; recuperando su función *poiética*, frente a la *mimética*, o haciendo de la mimesis una imitación de lo ficticio. Sabemos, cómo Cortázar, que se propuso

en *Rayuela* atacar y destruir todo el sistema de valores de la cultura occidental, lo cual hace desarmando el lenguaje en que estos se sustentan, pues es el lenguaje el que traduce y conforma y recorta la realidad y no al revés.

La reflexión acerca de las relaciones entre estos dos universos nos lleva a plantear el problema de nuestra falsa aprehensión del mundo. Al dudar del lenguaje que lo traduce se debe dudar, irremediamente, de nuestro conocimiento sobre él. Si nuestra capacidad de percibir es subjetiva y limitada, ello significa que la realidad continúa más allá de nuestra percepción, es infinita, y nuestras limitaciones no la deben reducir. Tendremos que ser honestos, al menos, y admitir la existencia de otros mundos posibles, aun desde nuestra ignorancia e incapacidad para poderlos reconocer. Cuando don Quijote está convencido de que los molinos de viento son gigantes y de que la bacía de barbero es el yelmo de Mambrino, no se está subrayando la locura del hidalgo, sino que se alude a la esencia dudosa del ser, por una parte, y se destaca el carácter absolutamente literario de la obra, cuya referencia son antes los libros de caballería que el mundo extratextual, por otra.

Siguiendo los criterios convencionales de la experiencia pragmática, los molinos de viento son legítimamente molinos de viento, y frailes los frailes de la orden de San Benito. Siguiendo los criterios de la realidad ficticia, los molinos de viento pueden ser gigantes y los frailes encantadores. Las esencias se reducen por tanto a las

apariencias de lo que las lentes que pongamos nos hagan ver. Una cita de la novela de Bioy Casares, *Plan de evasión*, nos ilustra al respecto:

Admitimos el mundo como lo revelan nuestros sentidos. Si fuéramos daltonianos ignoraríamos algún color. Si hubiéramos nacido ciegos ignoraríamos los colores. Hay colores ultravioletas, que no percibimos. Hay silbatos que oyen los perros, inaudibles para el hombre (. . .) Todas las especies animales que aloja el mundo viven en mundos distintos. Si miramos a través del microscopio la realidad varía: desaparece el mundo conocido y este fragmento de materia, que para nosotros es uno y está quieto, es plural, se mueve. No puede afirmarse que sea más verdadera una imagen que la otra; ambas son interpretaciones de máquinas parecidas, diversamente graduadas. Nuestro mundo es una síntesis que dan los sentidos, el microscopio da otra. Si cambiaran los sentidos cambiaría la imagen. Podemos describir el mundo como un conjunto de símbolos capaces de expresar cualquier cosa; con sólo alterar la graduación de nuestros sentidos, leeremos otra palabra en ese alfabeto natural. (163-164)

¿Cómo cuestionar, entonces, la locura o la cordura de don Quijote? ¿Cómo atreverse a enjuiciar sus juicios y condenarlo?

¿Cómo estar tan seguros de nuestra percepción de la realidad y afirmar osadamente que los molinos no más son molinos de viento y que la bacía no puede ser el yelmo de Mambrino? En uno de los libros de Morelli se habla del napolitano que se pasó años a la puerta de su casa mirando un tornillo. Este fue siendo, sucesivamente, objeto de risa, de tomadura de pelo, de irritación comunal, junta de vecinos, signo de violación de los derechos cívicos, encogimiento de hombros, finalmente símbolo de paz. Morelli supone que debía ser un dios. La Gran Costumbre nos induce a pensar que es un tornillo porque su forma así lo dice; y nos induce, por tanto, al error de la falsa equivalencia: la forma de tornillo que lo convierte en tornillo; las aspas del molino de viento que lo transforman irremediamente en molino de viento. Pero don Quijote distorsiona su mirada y descubre otro mundo: detrás de los molinos emergen los gigantes, detrás de la ruda campesina, la dulce Dulcinea del Toboso; sus malandanzas por las tierras manchegas devienen nuevas gestas de caballerías. El mundo surge nuevo y otro, como cuando Picasso "toma un auto de juguete y lo convierte en el mentón de un cinéfolo" (Rayuela, 1990: 315), como pudo haber hecho el napolitano quien, a lo mejor, "era

un idiota pero también pudo ser el inventor de un mundo. Del tornillo a un ojo, de un ojo a una estrella. . ." (Rayuela, 1990: 315). De la albarda al jaez, de la bacía de barbero al yelmo de Mambrino.

Con *El Quijote* se derrumban, pues, los cimientos estables del mundo y se da una imagen nueva de este. Se confía, para ello, en la primacía del arte, cuya capacidad poética parecen olvidar con frecuencia algunos seguidores del realismo. Gracias al tamiz de la creación se pueden explorar los abismos ocultos que al hombre le están vedados y, como un acto divino, develar lo ignoto, conformando lo inexistente. Sólo en esta confianza se justifica la ficción de la ficción. Y sólo admitiendo esto se llega a la convicción de que es esta la única poética válida. La trascendencia de lo visible tiene, decididamente, su origen en el acto verbal.

La novela de Cervantes se convierte, así, en resonancia de obras anteriores y posteriores, encargadas de confirmar el diálogo que los lectores actualizan, y de engrosar esa biblioteca de Babel que simboliza y contiene el universo. La narrativa moderna es ya, irremediamente, novela cervantina, novela que contiene las páginas del *Quijote*, como la geometría hexagonal de una habitación con espejos •

Obras citadas

BIOY CASARES, Adolfo, *La invención de Morel*, Madrid, Cátedra, 1982.
_____, *Plan de evasión*, Madrid, Kapelusz, Estudio Preliminar de Alberto Manguel, 1990.
BORGES, Jorge Luis, "Los precursores de Kafka", en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.

_____, "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.
_____, "Magias Parciales del Quijote", en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.
CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, México,

Edición Crítica de Julio Ortega-Saúl Yurkievich, Colección Archivos, 1992.
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel, *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Editorial Saturnino Calea.
REYES, Graciela, *Polifonía textual*, Madrid, Gredos, 1986.