

El fin del espejo de los tres libros

1. El primer final tiene que inscribirse como un ajuste de cuentas taxativo con Avellaneda. Una especie de «justicia poética» que resultaba absolutamente necesaria. Si Don Quijote necesita quitarse de en medio a su doble tiene que hacerlo —como siempre— defendiéndose a sí mismo y por sí mismo. Con lo cual, Cervantes logra uno de los «milagros literarios» que más van a marcar a su libro y a la historia posterior de su novela, en especial en su relanzamiento británico a partir del XVIII. El suceso vuelve a acaecer en una venta y por consiguiente antes de llegar a la aldea. Como decimos, ese trata del encuentro de Don Quijote con Don Álvaro Tarfe, ese encuentro que supone la cumbre de la «mirada literaria» cervantina. Obviamente, el hallazgo de Cervantes se ha resaltado múltiples veces, pero nos interesa retrotraernos no sólo a Defoe sino a Sterne y a Fielding. Pues aquí radica el verdadero secreto del subtítulo decisivo que Fielding coloca en su *Joseph Andrews* (algo que se arrastrará hasta el *Pickwick* de Dickens como caso más evidente, pero que tendrá una difusión mucho mayor). Efectivamente, en 1742 Fielding publica —sin nombre de autor— su obra *La historia de las aventuras de Joseph Andrews y de su amigo Mr. Abraham Adams; escrita a imitación de la manera de Cervantes, autor de Don Quijote*, añadiendo que se trata de un «poema épico cómico en prosa». La historia es conocida pero señalaremos sus hitos básicos. Un par de años antes, Samuel Richardson había establecido las bases de la novela moderna europea, en tanto que género epistolar. Más o menos las cosas sucedieron así: Richardson era un impresor que se dedicaba a editar modelos de carta para que pudieran ser utilizados por la muchedumbre de trabajadores del Londres de la primera Revolución industrial, en especial los analfabetos campesinos y campesinas, que llegaban a la ciudad atraídos por la ilusión del progreso

y huyendo del hambre. En realidad, eran cartas escritas en el estilo de los «señores» para que pudieran ser utilizadas por todos sus sirvientes y sirvientas que deberían aprender a adoptar ese estilo en cualquier aspecto de sus relaciones con los nuevos amos urbanos. A Richardson, ya más que maduro, se le ocurrió unificar una serie de cartas de ese estilo bajo el nombre de una sirvienta campesina que hoy resulta una referencia obligada: *Pamela* (que curiosamente influyó, y mucho, en auténticos revolucionarios de la época, sobre todo en Rousseau y Diderot). La trama era bien simple y bien usual: los señoritos solían «meter mano» a las criadas. Se trata pues de analizar un hecho social planteándolo, sin embargo, desde la más ambigua moralidad posible. Lo que hoy se suele llamar «moral hipócrita» de la burguesía (aunque considero que el término *hipócrita* sobra). Pues la cuestión era nada menos que ésta: si la criada Pamela no se resistía a su amo, éste la desearía enseguida. Por el contrario, si ella se resistía a los caprichos del amo, entonces él se encapricharía realmente con ella y ella podría incluso llevarlo hasta el altar del matrimonio. Por eso el texto se titula, como se sabe, *Pamela, o la virtud recompensada*. Pese a esa ambigüedad de la virtud (que en el fondo seguía siendo, aunque Richardson no se diera cuenta de ello, una de las «estrategias del débil»), el libro fue bien recibido por la alta sociedad muy en contra de lo que ocurrió con el *Fíguro* de Beaumarchais y sobre todo en la versión operística de Mozart (*Las bodas de Fíguro* se representaron en Viena sólo con música, sin letra, durante bastante tiempo). El éxito de la *Pamela* se debió quizá, especialmente, a su estilo sentimental y casi prerrromántico tan del gusto de la burguesía del xviii. A Fielding, que había salido escarmentado de sus aventuras teatrales y vitales, la *Pamela* le pareció una tomadura de pelo en cualquier aspecto. Y por eso en 1741 publica una primera versión crítica del asunto titulada paródicamente *Shamela* (o sea, más o menos, la «sinvergüenza»). El pequeño texto —que se presentó bajo el anagrama del nombre de su más feroz enemigo teatral— era cínico y paródico al extremo, pero tiene dos matices que no podemos olvidar: su parentesco con los relatos pornográficos que comenzaban a florecer en el xviii británico y francés, por una parte, y por otra, la actitud burlesca que se implicaba en el subtítulo de la obra: *Necesaria para que la tengan*

todas las familias. El relato tenía tal aspecto de panfleto que no alcanzó su objetivo: era un exceso, por ejemplo, que en la última carta el cura que había casado a Shamela con su «señorito» contara que el marido de Shamela la había encontrado acostada con otro cura, etc. Evidentemente, Fielding se lo pensó mejor y decidió reincidir sobre el tema en su *Joseph Andrews*, donde la cuestión se invierte: ahora es el criado Joseph el que es acosado sexualmente por su «señora», y es él quien tiene que resistirse al acoso. Todo se plantea como un enredo teatral y familiar, pero lo importante para nosotros es el hecho de que Pamela y su marido, es decir, los personajes del libro de Richardson, se presenten como «personajes reales» en este otro libro escrito por Fielding. Hay que tener en cuenta, además, que el marido de Pamela es sobrino de la señora que acusa a Joseph, que sobre Pamela y Joseph cae la sospecha de incesto, pero que al final todo se «legaliza» gracias al descubrimiento de que los hermanos no son tales, sino que Joseph es hijo de una familia ilustre y las hermanas son Pamela y Fanny, la chica a la que Joseph realmente ama, con lo que todo se soluciona «felizmente», excepto para la «señora» lady Booby, que se resigna a retornar a Londres, etc. Evidentemente, no es éste el mejor Fielding: *Tom Jones* será su obra maestra y precisamente también con amplias connotaciones pícaras. Pero éste es un asunto que todos los aficionados a la literatura inglesa conocen de sobra, y repito que a nosotros sólo nos interesa ese medio enigmático «escrito a la manera de Cervantes». Está claro que el libro de Fielding —curiosamente redactado al filo de la aparición de las sucesivas partes de la *Pamela*— incluye diversas cuestiones «teóricas» (banalmente teóricas, podríamos decir) donde Fielding alababa continuamente a Cervantes entre otros narradores que él considera como modelos a imitar. Pero aparte de estas alabanzas explícitas, resulta obvio que si el texto está escrito a la manera cervantina quizá sea por esa continua presencia de los personajes de un libro «de ficción» convertidos en *personajes reales* de otro libro de ficción¹.

¹ En realidad, cervantino es casi todo: a los Andrews «padres» (los supuestos padres de Pamela y Joseph), que no son nobles, les robaron una niña que fue sustituida por un niño. A los Wilson, que si son de alcurnia de caballeros, les ha-

Pues resulta claro: en ese ajuste de cuentas definitivo con Avellaneda lo asombroso es que Cervantes utilice a un personaje del libro «falso» como alguien *real* que se mueve entre los otros personajes que Cervantes está utilizando en su obra. Muy en especial, como es lógico, el encuentro entre Don Álvaro Tarfe y el propio Don Quijote. Por supuesto éste es el verdadero secreto de la mirada literaria y la verdadera resolución del juego (o del desafío) entre los tres libros: los dos verdaderos de Cervantes y el falso de Avellaneda. Don Quijote se limita a decir que apenas ha ojeado el Avellaneda, pero que le parece que reconoce el nombre de Don Álvaro Tarfe, al que en la venta se invita a dormir la siesta. El pasaje es de sobra conocido, pero ahora sí que resulta imprescindible reconstruirlo a través de nuestra lectura. Don Álvaro Tarfe se halla paseando por el portal de la venta, y para que la precisión y el detalle no falte nunca, se nos especifica que ese portal era «*espacioso y fresco*». Es Don Álvaro el que habla: ¿hacia dónde camina ese caballero para él desconocido? Narrativamente, es lógico que Cervantes haga que sea Don Álvaro el primero que hable, puesto que a fin de cuentas en cierto modo es copartícipe de la falsedad. Don Quijote dice que va a su aldea y a la vez pregunta que cuál es el camino de Don Álvaro:

bían robado a su vez un niño que tenía una marca, una peca «en forma de fresa», la que tiene Joseph, que —como se nos revela al final— se convierte así no en Joseph Andrews, sino en Joseph Wilson. Con ello, todo es ya posible para el final «feliz» de la restitución de cada uno a su verdadero ser, pese a las «apariencias» anteriores. Pero hay mucho más tono cervantino en el libro. Así, la acumulación de enredos y episodios, la mezcla de personajes, las narraciones interpoladas, las cartas que Joseph escribe a su «hermana» Pamela contándole los acosos de la recién viuda lady Booby, etc. Claro que Fielding no depende sólo de su talento como novelista (el *Tom Jones* de 1749 o la sombría *Amelia* de 1752), sino de su amplia carrera de político, dramaturgo —sobre todo—, periodista panfletario, abogado y juez de paz (junto con su hermano ciego, en Londres) para establecer un poco de «orden público» en el desorden de la nueva gran ciudad. Con lo cual, se ve obligado —cómo no— a establecer una especie de normativas sobre «remedios de pobres» y sobre la edificación de casas para ellos, etc. El historiador Gibbon —uno de los ídolos de Borges, como se sabe— profetizó que el *Tom Jones* duraría más que el Escorial y que las Águilas de los Austrias. Como si tuviera que excusar a Fielding por haberse basado en un escritor como Cervantes que había vivido en la época de Felipe II. Como se ve, nunca se escribe en vano.

—Yo, señor —respondió el caballero—, voy a Granada que es mi patria.

—Y buena patria —replicó Don Quijote.

2. Pero, como es obvio, lo que acucia a Don Quijote es la sombra que había aleteado sobre él desde el capítulo LIX: precisamente la cuestión del *nombre*, o de otro modo, el problema de su aniquilación y desdibujamiento. Si el nombre de ese caballero desconocido corresponde en efecto al de la figura que aparece en el libro falseador, entonces (y sólo entonces y ahí) Don Quijote tendrá la única oportunidad posible para establecer, físicamente incluso, la legitimidad de su propio «yo soy». Cuando el otro paseante responde sin más: «*Mi nombre es Don Álvaro Tarfe*», el cielo parece abrirse a nuestro caballero. Pero aún intenta alcanzar la verificación definitiva. Por eso Don Quijote insiste: «*Sin duda alguna pienso que vuestra merced debe de ser aquel Don Álvaro Tarfe que anda preso en la segunda parte de la Historia de Don Quijote de La Mancha*.» Don Álvaro responde: «*El mismo soy*», añadiendo que él fue quien llevó a Don Quijote a las justas de Zaragoza, quien impidió que el verdugo azotase al caballero e incluso omite que fue él quien encerró a Don Quijote en el hospital de locos de Toledo. El debate ahora se convierte en radical: «*y dígame vuestra merced, señor Don Álvaro, ¿parezco yo en algo a ese tal Don Quijote que vuestra merced dice?*» (en suma: ¿mi vida o mi «yo» se parecen a la vida o el «yo» de aquel otro Don Quijote que el caballero granadino había conocido?). «*No por cierto [...] en ninguna manera*», responde Don Álvaro. Por fin Don Quijote se siente feliz en algo. Ha conseguido establecer claramente los límites entre una vida y otra, no es el aniquilado sino el que aniquila al fantasma de aquel otro yo «doblado» que lo atormentaba. Y eso en presencia del testigo quizá más directo y más importante del libro usurpador (Cervantes ha elegido muy bien el personaje que necesitaba del otro libro). Y trata de certificarlo. Don Quijote hasta el límite con Sancho a su lado: el *otro* yo también llevaba un escudero, pero Don Álvaro ratifica que tampoco se parecía en absoluto a *este* Sancho. Aquel era un payaso sin gracia alguna. No olvidemos que si el Sancho de verdad es el símbolo de la burla (aunque también del distanciamiento o la resistencia), lo es en tan-

Pero a nuestro héroe lo que le importa es otra cuestión. No basta el reconocimiento privado, es preciso establecer la *legitimidad pública*. Algo inevitable tanto para Don Quijote como, por supuesto, para el propio Cervantes. Y así hay que recurrir al alcalde del pueblo, pues no existe por allí otra autoridad pública establecida. Pero a pesar de la leve ironía (un alcalde de pueblo *legalizándolo* todo) no deja de sorprendernos esta sacudida del inconsciente de Cervantes. No sólo en el enfrentamiento obligado con Avellaneda (defendiendo Cervantes su condición de «escritor» propietario de su obra), sino en todos los aspectos de su vida: la necesidad continua

mente J. y R. Tolson, en español, en Londres en 1738. La *vida* de Cervantes se había enviado manuscrita en 1737, no sin que Mayans se hubiera guardado para él veinticinco ejemplares impresos en Madrid. La cuestión no tendría mayor importancia si no fuera por el revuelo que desató. Incluso el propio embajador inglés en el Corte de Madrid, Benjamin Keene, tuvo que intervenir en el asunto: no sólo escribiendo a Mayans, sino procurando trabar amistad con él para convencerse de que no era un anticervantista convencido como tantos otros ilustrados. Algunos tan claros como Montiano o como Nasarre. Hay que tener en cuenta que don Blas Nasarre era académico de la Lengua y bibliotecario mayor del rey; y don Agustín Montiano y Luyando, asimismo, miembro de las academias de la Lengua y de la Historia y oficial de la Secretaría de Estado. Suponían el símbolo de los anticervantistas, y eran mucho más partidarios del Quijote de Avellaneda, al que Montiano ayudó a reimprimir en 1732. Era una postura que compartían con los escritores franceses del *Journal des Savants* (según una herencia que había originado ya la traducción que hizo Lesage del Quijote de Avellaneda en 1704). Algo similar a lo que ocurría con el *Diario de los Literatos de España* (con el que Mayans se enfrentará en unas *Conversaciones*... realmente duras). Pero los ataques contra Mayans se plantean directamente a partir de un libro que no era suyo (la *Ortografía*), sino de su amigo Antonio Bordazar, algo que sin embargo le provocó la enemistad de Feijoo y Sarmiento; y luego, o sobre todo, cuando el mismo publicó sus *Orígenes de la lengua española*, que destilaba un claro rechazo hacia la Academia de la Lengua casi recién fundada. Algo similar sucedió con la publicación de su *Retórica Castellana* de 1757. El caso es que Mayans, que ya había editado conjuntamente la *Galatea* y el *Viaje del Parnaso*, se vio tan bombardeado por todas partes que decidió retirarse a Oliva, su valenciano pueblo natal. Los últimos años los dedicaría a la magnífica edición de las obras de su paisano Juan Luis Vives, otro símbolo del pensamiento crítico liberal. Pero no sin dar guerra: mientras Montiano (y Nasarre) acusaba a Cervantes de «incoherentes» por la mezcla de ingenio y de burlas en Sancho y por el tratamiento «frío» de Don Quijote, Mayans —apoyándose en los manuscritos de Nicolás Antonio, que él mismo había encontrado, etc.— respondía una

to que símbolo del «donaire» o del «gracioso» teatral, o sea, como había dicho Cervantes, el que necesita más «ingenio» en su papel. El otro Sancho, el falso, no tenía ingenio ni gracia alguna. Y Don Álvaro establece una diferencia que ahora nos va a resultar aplastante: no ya sólo entre el *verdadero* y el *falso*, sino entre el *bueno* y el *malo*. E incluso Don Álvaro recurre a los encantadores. Los enemigos que persiguen a Don Quijote también han debido de ir contra él y por eso ha confundido a los dos Quijotes: «*los encantadores que persiguen a Don Quijote el bueno han querido perseguirme a mí con Don Quijote el malo*», el que dejó en el manicomio toledano («*la casa del Nuncio*»). Pero por fin ha conseguido encontrarse con otro Don Quijote, el auténtico, el «*tan diferente del mío*».

Don Quijote no sabe (no quiere saber) si es el bueno de la historia, pero desde luego sabe que «*no soy el malo*» (es sintomático que al final del libro por fin conozcamos el nombre del hidalgo, que sólo entonces será Alonso Quijano «*el bueno*»). Por eso este Don Quijote —para delimitar las dos vidas— no ha querido ir a las justas de Zaragoza, como hizo aquel otro «*Don Quijote fantástico*», sino que se marchó a Barcelona (y a ello Cervantes añade un elogio de la ciudad como tal ciudad, que no es sólo retórica obligada, sino que la traspasa en tanto que retórica *urbana* y dolorosa por el recuerdo de la derrota).

3. En el ámbito privado las cosas han quedado pues clarísimas. Nada menos que Don Álvaro Tarfe, el cuasi protagonista de Avellaneda, está reconociendo la mentira del Quijote que él conoció y aceptando la verdad del Quijote (y del Sancho) que acaba de conocer. De hecho, salvo por la *bondad* (o el buen juicio) no se explica muy bien cómo Don Álvaro reconoce la verdad de Don Quijote y la mentira del otro, la verdad de un Sancho y la mentira del otro².

² Lo que nos lleva otra vez a la cuestión de la coherencia interna del texto. Pues evidentemente la *coherencia* del texto cervantino se plantea en torno a lo *verosímil* (o la *mimesis* o el *décoro*) no sólo en el siglo xvii, sino en la postura de los intelectuales ilustrados del xviii español. Y, por lo que respecta a nuestro asunto, resulta claro que poseemos un ejemplo magnífico a propósito de la *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* redactada por el valenciano Gregorio Mayans y Siscar. Merece la pena anotar brevemente algo de la historia: como decíamos, el barón lord Carteret encargó a Mayans una biografía de Cervantes para incorporarla a la edición del Quijote que él quería regalar a la reina inglesa y que publicaron final-

de mostrar públicamente su inocencia, su verdad, algo por otra parte bastante lógico para alguien a quien Avellaneda ha llamado «escritor carcelario».

Pero lo que nos asombra es la forma en que se realiza la aniquilación del «doble». Nos dice el texto: «Señor Don Alvaro Tarfe, yo soy Don Quijote de la Mancha, el mismo que dice la fama, y no estoy desventurado que ha querido usurpar mi nombre y honrarse con mis pensamientos». La clave de todo vuelve a radicar, pues, aquí: en *estoy* taxativo *yo soy*. Pero insisto en que la cuestión no sólo puede juzgarse a nivel privado, por lo que Don Quijote decide convertirla en pública (ya que es el público el que debe conocer la verdad). ¿Y qué es lo que finalmente ha dicho Don Álvaro? Que causará admiración

y otra vez que Avellaneda no tenía talento ni estilo para continuar la obra, y que la visión de Sancho como campesino comilón y borracho (que tanto gustaba a lo *verosímil* de Montiano y Nasarre) o la visión de Don Quijote como «recto i covardes», eran cuestiones que no tenían que ver con la obra cervantina. Los oscuros intereses políticos interiores (y exteriores: ingleses vs. franceses) que actuaban tras todo este enzarzamiento parecen indiscutibles. Pero también resulta indiscutible la diferencia entre la imagen de lo *verosímil* o del *decoro* (de la *coherencia*, en suma) que tenían Montiano y Nasarre por un lado (el lado francés) y la imagen que sobre el mismo aspecto tenía Mayans (el lado inglés): un campesino no tiene por qué ser necesariamente un «simple», un comilón y un borracho, etc. El texto de Mayans fue muy bien recibido en Londres y, tras la lejana traducción de Sheldon, la edición patrocinada por Carteret resultó ser el primer Quijote editado en Inglaterra en español (con ilustraciones que no gustaron a Mayans). Habría que esperar, sin embargo, a la edición en español que John Bowle (o «Juan», como él quería que se le llamara) publicara también en Londres en 1781, para hablar de una primera edición crítica de los dos Quijotes, con anotaciones y correcciones. El proyecto previo del marqués de la Ensenada de hacer una edición similar en España se fue finalmente al traste, y con ello igualmente la posibilidad de que Mayans corrigiera algunos errores flagrantes de su *Vida*. Por ejemplo Mayans ya conocía (también Montiano) que Cervantes había nacido en Alcalá de Henares y no en Madrid; y que se había casado en Esquivias con Catalina de Salazar y Palacios (o viceversa). Pero no colocó los datos en posteriores ediciones de su obra. Sin embargo (y aparte del comento del texto que ya hemos comentado), me impresiona una frase de la dedicatoria de Mayans al barón de Carteret: «*Miguel de Cervantes [...] no tenía hasta hoy, escrita en su lengua, vida propia*». Me pregunto si alguna vez la tuvo, escrita o sin escribir. Cfr. Gregorio Mayans y Siscar: *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, edición, prólogo y notas de Antonio Mestre, C.C., Espasa-Calpe, Madrid, 1972. La labor investigadora de Antonio Mestre sobre Mayans ha continuado hasta hoy.

«*ver dos Don Quijotes y dos Sanchos*» a los que sólo les une la mentira del «nombre propio», no sus acciones tan diferentes. Y así, cuando ellos acaban de comer en el mesón (que aquí ya no tiene el sentido de lugar urbano sino de venta grande) llega el alcalde que va a legalizar *jurídicamente* la declaración de Don Álvaro Tarfe. Y así sucede en efecto, de acuerdo con la terminología establecida al respecto: «*Entró acaso el alcalde del pueblo en el mesón, ante el cual pidió Don Quijote, por una petición, de que a su derecho convenía de que Don Alvaro Tarfe, aquel caballero que allí estaba presente, declarase ante su merced cómo no conocía a Don Quijote de La Mancha, que asimismo estaba allí presente, y que no era aquel que andaba im preso en una historia intitulada: Segunda parte de Don Quijote de La Mancha, compuesta por un tal de Avellaneda, natural de Tordesillas. Finalmente, el alcalde proveyó jurídicamente; la declaración se hizo con todas las fuerzas que en tales casos debían hacerse; con lo que quedaron Don Quijote y Sancho muy alegres...*».

Cervantes comenta un tanto al margen, por si acaso nos extraña esta necesidad de «legalización», que esa alegría de Don Quijote y Sancho ante el documento jurídico en realidad era casi innecesaria, pues «estaba claro» (obviamente por la confrontación libro a libro) la diferencia de obras y palabras «*de los dos Don Quijotes y de los dos Sanchos*». Pero insisto en que aquí a Cervantes le ha pulsado tanto el inconsciente del «escritor plagiado» como el inconsciente vital (un hombre siempre perseguido por el mal azar, un preso) de exhibir su verdad o su «inocencia» ante sí mismo y ante el mundo. Y en esa actitud de escritor plagiado es evidente que sí hay una homología entre Cervantes y Don Quijote en este significativo pasaje jurídico.

Por supuesto que la objetividad del texto exigía a su vez que Don Álvaro Tarfe se «desengañase de su error» aunque Cervantes haya tenido que recurrir al «código cabalresco» (han debido de ser los *encantadores*) y a la vez a la *literalidad*: «*el cual se dio a entender que debía estar encantado, pues tocaba con la mano dos contrarios Don Quijotes*.» Resulta increíble la habilidad cervantina: un personaje del Avellaneda es inscrito ahora en este texto utilizando el mismo recurso que Cervantes había usado para configurar siempre los fracasos o las victorias de Don Quijote y Sancho, es decir, la recurrencia al

encantamiento. Claro está que Cervantes (como Don Quijote) no puede decir que el otro libro sea fantasmal (el Avellaneda está ahí, existe realmente); y así necesita aferrarse al otro fantasma, el de los dobles que usurparon los nombres de nuestros dos protagonistas. Lo falso radicaría pues en la utilización de los nombres propios (y las vidas propias) de Don Quijote y Sancho. Pero ese juego no sólo funciona respecto al tercer libro (el Avellaneda intermedio) ya que, respecto al primer libro, el nombre de Don Quijote en cierto modo también poseía un sesgo de indudable «falsedad». Recordemos que el hidalgo se lo había inventado a partir del apellido, etc. Pero eso era lo que daba coherencia a la verdad de la vida de Don Quijote en el texto cervantino: ser un caballero hasta el fondo y utilizar la libertad para realizar su metamorfosis. Avellaneda, por el contrario, no ha oído ni lo más mínimo esta cuestión clave del Quijote verdadero: su metamorfosis gracias a su libertad. Lo que llamábamos un paso adelante y dos pasos atrás: esa libertad lo había convertido curiosamente en un caballero auténtico. Mientras que el Don Quijote de Avellaneda apenas lo es, sino más bien (como señalábamos que decía Mayans) parece un «*neccio i covarde*». Por eso, Cervantes ve que ese es el camino directo para salvar su propio libro y para que sus personajes se salven por sí mismos: confrontar los nombres de Don Quijote y Sancho (que sería lo *auténtico*) con su diferente configuración, con la disimetría de palabras y acciones entre un libro y otro. En esa confrontación entre los tres libros, el lector podrá apreciar la diferencia de los cervantinos frente al Avellaneda. Esa es la única verdad que importa. Que las palabras y acciones de los auténticos Quijote y Sancho se muestren en su coherencia ideológica y textual es, pues, lo que convierte a los otros dos nombres, al otro Quijote y al otro Sancho, en «falsos», en meros ladrones de nombres o en usurpadores de vidas (al igual que Avellaneda había robado e «inflado» el texto cervantino).

4. Zanjada esta complejísima cuestión, y tras abrazarse y despedirse de Don Álvaro, lo único que queda por solucionar es que por fin Sancho concluya sus azotes, algo que el escudero realiza golpeando los árboles en el día y la noche siguientes. De modo que Don Quijote mira ahora ya a cualquier mujer con el anhelo de encontrar en alguna de ellas la imagen de la figura de Dulcinea por fin desen-

cantada. Esto parece animarle, pues Don Quijote cree tener ya el «trozo de verdad» que necesitaba. Y tanto es así que, cuando desde lo alto de una cuesta divisan por fin su «lugar», su pueblo, y Sancho lanza un nuevo elogio retórico sobre ellos mismos y su regreso (al menos él está alegre, por llevar dineros encima), Don Quijote le responde abruptamente: «*No digas sandeces*». Pero todo se explica: ellos en realidad no están regresando «*para quedarse*», sino para preparar el relleno de ese «entre paréntesis» de un año con la representación de la nueva vida pastoril («*la pastoral vida que pensamos ejercitar*»). Pero ¿en verdad se cree Don Quijote que ese indudable teatro va a servirle como «sustituto», como «relleno» frente a la auténtica vida caballerescas que él ha llevado hasta ahora? Sin duda, ese sustituir la «vida» por el «teatro», ese ser caballero «en suspenso» para ser pastor, es algo que sólo puede valer para Don Quijote únicamente (y de modo inequívoco) si durante ese tiempo él sigue considerándose caballero. O (como también indicáramos) si él, aunque no pueda tener armas, pueda sin embargo tener realmente a su dama y además ya desencantada.

Y es entonces cuando se produce la sorpresa quizá más fabulosa de todo el libro. En este capítulo LXXIII, el penúltimo, en el que casi todo comienza a derruirse.

Una muerte por amor y una pluma colgada
que nos manda callar

1. Cuando entran en el pueblo (y «según cuenta *Cide Hamete*») se oyen unas voces de niños, gritos de pelea o de riña entre muchachos. Sólo que esas voces van a resultar definitivas para Don Quijote. Puesto que lo que nuestro caballero oye es nada menos que esto: «No la has de ver en todos los días de tu vida.»

Y la frase le golpea en lo más hondo. Aquí sí que su mundo se ha hundido ya para siempre. ¿Qué va a ser de él, de toda la vida que se ha ido creando, si nunca va a poder ver a Dulcinea, esa última línea del horizonte que le permite seguir considerándose aún como caballero? Y ahora comprendemos el porqué de la presencia continua de Dulcinea en este segundo libro. Cervantes nos la ha ido llevando hasta el final para convertirla en la única solución posible para que Don Quijote pudiera pervivir. Y además Cervantes nos la ha ido llevando de tal modo que Don Quijote la ha deseado como dama corporal y auténtica, no como el símbolo de un deseo sino como el deseo mismo, incluso como el deseo erótico que se nos apuntaba —satíricamente pero latiendo siempre— desde Altisidora al miedo de Don Quijote ante la posibilidad de sentir despertar sus *deseos*. En una palabra: la vida de Don Quijote y ese deseo o amor imposible hacia su dama física y corporal se han imbricado tanto que ahora ya no pueden disociarse. Y mucho menos tras la derrota en Barcelona: tras perder las armas, decíamos, a Don Quijote sólo le queda Dulcinea. Pero eso se nos ha ido desdoblado hasta el punto de que Dulcinea no sólo se ha convertido en su única salida, sino en un auténtico amor *real*. Don Quijote se ha ido enamorando *realmente* de Dulcinea no sólo porque era el único trozo de verdad que le faltaba, sino porque ese «trozo» tenía que ser verdadero como mujer y en absoluto un mero símbolo imaginativo. De ahí que fuera a buscarla desde el principio del libro, de ahí el hechizo

de la labradora, de ahí lo sucedido en la cueva de Montesinos: **siempre** la obsesión por Dulcinea. Algo que le había martilleado **incluso** la crueldad de la duquesa: ¿es verdad que no habéis visto a Dulcinea en todos los días de vuestra vida? Eso es lo que ha obsesionado a Don Quijote hasta aquí. Hasta el momento en que Don Quijote escuchó prácticamente lo mismo que ya había oído en labios de la duquesa. Por eso se lo repite a Sancho: «¿No advertistes, amigo, lo que aquel mochacho ha dicho: no la has de ver en todos los días de tu vida?».

Repito que en este momento el mundo de Don Quijote (el mundo real que él se ha fabricado, como el amor real que él ha ido configurando) acaba de derrumbarse: como el humo con el polvo, etc. Y lo confirma una de las imágenes más bellas que jamás escribió Cervantes: la aparición de una pobre liebre que llega huyendo a ellos y temblando de miedo. La persiguen muchos galgos y cazadores. La liebre: «temerosa, se vino a recoger y a agazapar debajo de los pies del rucio». Sancho la toma en sus manos y se la presenta a Don Quijote. Pero Don Quijote está hablando para sí mismo, está narrándose su propio hundimiento casi como en un conjuro trágico: «malum signum! malum signum! Liebre huye; galgos la siguen: ¡Dulcinea no aparece!».

Sancho trata de consolar a su amo según una lógica impecable: supongamos que sí, dice, que la liebre temblorosa es Dulcinea a la que persiguen aquellos «malandrines encantadores que la transformaron en labradora». Pues bien, eso ya no importa. Él, Sancho, la ha salvado y se la ha entregado a Don Quijote, que por fin la tiene en sus manos (es curioso que Sancho sea el que esté intentando siempre encantar y desencantar a Dulcinea). Pero Don Quijote está «sabiendo» otra verdad, se halla en las sombras de su caída más plena. Ahora sí que se siente rodando por los suelos sin remedio. Aunque Sancho vuelva a tratar de deshacer esas sombras de su amigo «el caballero», concretando cada una de las cosas. No hay por qué pensar en malas señales y malos agüeros, en realidad los muchos a los que Don Quijote ha oído hablar se peleaban por una jaula de grillos¹. Sancho compra la jaula por cuatro cuartos y se la entre-

¹ Los grillos pueden aludir aquí también a la locura de Don Quijote —«estar como un grillo», etc.— y a la jaula en la que se le encerró al terminar el primer libro. Pero creo que estas cuestiones no vienen demasiado al caso en este momento.

ga a Don Quijote como para «desencantarlos», como para que se entere de la verdad literal. Pero Don Quijote sólo tiene —o ya no tiene— otra verdad que esa imagen de Dulcinea que acaba de evaparse. Llegan los cazadores y Don Quijote les da la liebre. Su mundo se ha acabado y así entran en el pueblo.

2. Sin embargo, por un momento parece que esas nubes de sombra se difuminan. Incluso hay burlas, al menos por parte de Sancho, quien viste a su burro con la «coroza» inquisitorial y el vestido de diablos en llamas con que lo habían cubierto a él en el castillo de los Duques. Todo se impregna de una especie de «normalidad». Teresa y Sanchica reciben al escudero y, aunque extrañadas de no verlo como gobernador, contentas a fin de cuentas ya que Sancho les dice una frase «familiar» definitiva: «*díneros traigo, que es lo que importa*». A fin de cuentas, Sancho es el que más ha ganado en esta historia, no sólo al convertirse en verdadero coprotagonista, sino por esos escudos que trae a costa de los azotes dados a propósito de Dulcinea. Don Quijote tampoco parece perder el tiempo ni hallarse abrumado en exceso: en su casa se encuentran el ama, la sobrina, el cura y el bachiller Sansón. A estos dos últimos les cuenta su derrota y les comunica su deseo de que se hagan todos «pastores» durante aquel año sin armas. Incluso les señala los nombres ya conocidos: *Quijótiz, Carrascón, Curiambro, Panzino*... Sansón se ofrece a componer poemas y a elegir los nombres de las damas entre Filídes, Amarilis y Dianas. La sobrina vuelve a creerse la historia de los «pastores» y le indica a Don Quijote que está viejo para eso, y el ama (que confiesa ahora sus cincuenta años) le señala lo mismo, con una ambigüedad literal precisa: ser cabrero y pastor es un oficio muy duro por esos campos.

Pero es entonces cuando Don Quijote comienza a sentirse mal y ellas se lo llevan al lecho. Ya no se levantará nunca. En el capítulo LXIV y último, Don Quijote enferma, hace testamento y muere. ¿De qué muere Don Quijote? Quizá, como se ha venido señalando de continuo, a causa de la melancolía. Pero el texto nos precisa muy bien en qué consiste esa melancolía. Se trata de la pesadumbre de «*verse vencido y no ver cumplido su deseo en la libertad y desencantar de Dulcinea*». La dialéctica del *ver/no ver* vuelve a actuar aquí, en este momento final, como había actuado ya desde el principio de la

historia en todos los sentidos. Sólo que en este caso la explicitación que se nos narra es muy clara: sólo hubiera podido verse no-vencido si hubiera conseguido alcanzar la verdad real de Dulcinea. Pero esto ha sido imposible y así cualquier horizonte de caballería se ha borrado para siempre. Los otros tratan de animarlo recordándole la posibilidad del mundo pastoril, pero el médico es implacable: habrá que ir pensando en su alma más que en su cuerpo. El ama, la sobrina y el escudero lloran, y Don Quijote pide que le dejen solo. Duermes durante seis horas y de repente, al despertar, parece que todo se ha transformado: Don Quijote reniega en alta voz de cualquier imagen de las caballerías y de su vida caballerescas. Lógicamente, con un «no soy».

3. Y si antes hemos hablado de la dialéctica *ver/no ver*, ahora nos encontramos, con el sustrato de fondo que ha sostenido toda la historia. Si la vida de Don Quijote se nos había abierto con un «yo soy» (al nombrarse a sí y a su mundo) o con un «yo sé quién soy» (en el primer momento de duda), esa vida se nos clausura ahora con este «ya yo no soy Don Quijote de la Mancha». En realidad, Don Quijote (pese al vaporoso proyecto pastoril, como supuesto Quijóríz) había muerto en Barcelona y luego a la entrada del pueblo, con la liebre temblando entre sus manos. Ahora, decíamos, el texto —incluso él mismo— le vuelve a dar un nombre, el último: *Alonso Quijano*. Se supone que retoma el nombre, pero es la primera vez que lo oímos. Y es más, el enfermo añade a su nombre un apelativo fundamental: «a quien mis costumbres me dieron renombre de Bueno». Ese «renombre de Bueno» es el único que de hecho no ha variado a lo largo de todo el relato. Y Cervantes lo recalca: Sancho y las mujeres reconocen que Don Quijote verdaderamente había sido siempre «de apacible condición y agradable trato». Todos lo habían querido por eso. En especial Sancho, que le anima a no dejarse morir por sí solo y sólo de melancolía. Sin duda, si se hacen pastores «tras alguna mata» puede encontrar a Dulcinea. O recordándole que en realidad no había sido vencido él sino Rocinante, al que Sancho habría cinchado mal. Pero Alonso Quijano sabe que va a morir o preferir morir. Deja su casa en herencia a su sobrina (ahora nos enteramos de que se llama Antonia) con tal de que no se case con alguien que sepa de caballerías; ordena que se pague al ama

todo el salario del tiempo que le ha servido más veinte ducados para un vestido; y ruega a los albaceas (el cura y el bachiller) que si se tropezasen con Avellaneda le excusen ante él por haberle dado ocasión («sin yo pensarlos») para escribir tantos disparates, pues se va de esta vida «con escrípulo de haberle dado motivo para escribirlos».

La imagen es genial: si Cervantes ha decidido matar a su Quijote no va a dejar sin degollar al otro. Y si Alonso Quijano ha renegado de su vida caballerescas, en realidad parecería que la cuestión es mucho más compleja: al acordarse del Avellaneda se sigue acordando de aquel «otro yo» que tanto le había obsesionado. Tres días continúa Don Quijote (ahora ya Alonso Quijano) al filo de la muerte, y aunque hay pena en su casa, también hay —la literalidad ahora es absoluta— alegría por la herencia de cada cual, incluido Sancho con sus dineros. Al fin llega el último día, en el que Don Quijote «dejó su espíritu», y Cervantes vuelve a intervenir en primera persona, no sin cierta ironía distanciada (otra vez) para evitar ahora el contagio de cualquier estilo caballeresco: por eso Cervantes nos señala en estricto «quiero decir que murió». Incluso más: si en el primer libro se nos había dicho que sólo en el «Tirante el Blanco» los caballeros morían en sus camas y hacían testamento, ahora el cura nos dice que nunca ha leído ningún libro de caballerías en que un caballero andante hubiese muerto en su lecho «tan sosegadamente y tan cristiano como Don Quijote».

Aunque lo más sintomático quizá sea la cuestión de la *legitimación pública y/o jurídica*. Cervantes vuelve a insistir en la obsesión por Avellaneda, las últimas palabras que le hemos oído a Don Quijote (o a Alonso Quijano). Y, así, el cura le pide al escribano (como antes Don Quijote y Tarfe al alcalde) le diese por testimonio, o sea por documento jurídico, que Alonso Quijano (fijémonos en que como «hidalgo» nunca aparece el *Don*), «comúnmente» conocido por Don Quijote de la Mancha, había muerto de muerte natural. Y que pedía tal documento o testimonio escrito (y de nuevo esa otra obsesión, la de la *verdad de la escritura*) para que nadie que no fuese Cide Hamete intentase resucitarlo «falsamente» (y tenía que aparecer la última dialéctica, o sea la relación entre *lo verdadero/lo falso*). Aún más: para que ningún otro «hiciese inacabables historias de sus hazañas». Lo cual más que un réquiem sobre los libros de caballe-

