

CERVANTES Y EL QUIJOTE EN ALGUNAS NOVELAS ESPAÑOLAS DE NUESTRO TIEMPO

Ángel Basanta

La influencia directa o indirecta de Cervantes en la novela actual —como en la de cualquier época posterior a la aparición del *Quijote*— ofrece un campo de estudio tan amplio y diverso que, para no perderse arrastrados por el vértigo, exige inicialmente una rigurosa delimitación de los contenidos que una breve exposición como ésta se propone abarcar. Por eso, sin rechazar de antemano posibles referencias a otras obras cervantinas y a algún escritor anterior a la guerra civil (por ejemplo, Unamuno), me ceñiré aquí a la presencia explícita o implícita del *Quijote* en algunas novelas españolas de los últimos treinta años. Y aun así, con un tiempo y un espacio claramente limitados (novelas españolas de nuestro tiempo), se corre el peligro de caer en situaciones extremas como la mera acumulación de apuntes eruditos o la enumeración de coincidencias tan ocasionales como superfluas. Porque Cervantes sabía muy bien que en su aparente afán de acabar con un género literario ya pasado de moda encubría otra ambición mucho más trascendente: inventar otro género literario nuevo. Y como con el *Quijote* «asumió un puesto tan destacado en el canon de los clásicos europeos y se encontró tan cerca de los orígenes de la novela, estaba destinado a figurar en la formación de casi todos los demás novelistas».¹

Fue un ensayista francés, René Girard, quien afirmó que «no hay una idea de la novela occidental que no esté presente en germen en Cervantes».² Sin pretender atribuirle todas las paternidades posibles, es claro que Cervantes se encontrará siempre en el origen de este o aquel procedimiento, porque él llevó a cabo la ideación de un género libérrimo, en el cual se cumple como única regla la de transgredirlas todas. Como ya apuntó Leo Spitzer, su obra «es simplemente la exaltación de la independencia de la mente humana y de un tipo de hombre particularmente poderoso: el artista. [...] una novela que

1. Harry Levin, «Cervantes, el quijotismo y la posteridad», en J.B. Avallé-Arce y E.C. Riley (eds.), *Suma cervantina*, Londres, Tamesis Books, 1973, p. 388.

2. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, París, Bernard Grasset, 1961, p. 57.

es un canto y un monumento al escritor en cuanto escritor, en cuanto artista. Porque no nos llamemos a engaño: [...] el verdadero héroe de la novela lo es Cervantes en persona, el artista que combina un arte de crítica y de ilusión conforme a su libérrima voluntad».³ Tal vez por esto mismo Cervantes atinó concediendo igual ilusión de libertad a su inmortal hidalgo manchego.

Aquel «En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme [...]» se ha hecho célebre y ha dado lugar a interpretaciones diversas. De todas ellas importa destacar especialmente la ofrecida por Leo Spitzer y J.B. Avallé-Arce, quienes ampliaron la explicación del comienzo del *Quijote* como una cuestión de historia literaria. Constituye una defensa a ultranza de la libertad del creador y la transmisión de esa misma libertad al nacimiento de don Quijote como personaje de ficción. Con la negativa del autor implícito a dar el nombre del lugar manchego se produce la superación de los rígidos cánones de la retórica tradicional, según los cuales la cuna del héroe determinaba su vida. Cervantes rehúsa dar la cuna exacta del héroe para que su autonombrado don Quijote inicie su andadura libre de todo determinismo. Tampoco revela su genealogía ni su nombre inequívoco. Por eso, después de don Quijote el personaje literario es más libre y ya fue posible imaginar un Amadís que no fuera de Gaula o un Lazarillo que no naciera en el Tormes. Porque don Quijote es el primero de una larga serie de personajes visionarios que le sucedieron al que podemos considerar padre de sí mismo: «liberado de la determinación y determinismo de patria, padres, nombre, y demás datos especificadores, el personaje pronuncia el *fiat lux* de su mundo, que se estructura de inmediato con la solidez que le confiere el descansar sobre una consciente voluntad de autorrealización: él, don Quijote, su caballo, Rocinante, su amada, Dulcinea»;⁴ y así toda la realidad que vive en su quimera caballeresca.

Cervantes fue aún más allá en el logro de la libertad artística. Exigida ésta por el autor y transmitida también al personaje, se completa el proceso comunicativo dejando idéntico grado máximo de libertad al lector. Recordando una afirmación de Wayne C. Booth, según la cual, para gozar de una obra novelística, el lector ha de coincidir, en gran medida, con las creencias del autor, Helena Percas de Ponseti lo ha señalado con toda claridad: «En el caso del *Quijote* todo lector concuerda con las creencias del autor porque se encuentra libre de establecer cuáles son las premisas del autor así como las alternativas mismas que ofrece el tema. De esta suerte identifica sus conclusiones con las del autor. Pero Cervantes no lo dirige ni abierta, ni tácitamente, hacia su punto de vista o sus creencias, aunque, como dice Américo Castro, “por entre las mallas de la invención y estructuración, se deslizan ciertas preferencias y esperanzas”. Cervantes deja siempre al lec-

3. Leo Spitzer, «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1974², pp. 178-179.

4. J.B. Avallé-Arce, «Tres comienzos de novela», en *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 213-243; la cita en p. 243.

tor en su "libre albedrío", como le promete en el Prólogo de la primera parte». ⁵

Junto con esta libertad del autor, del personaje y del lector, y además del perspectivismo sistemáticamente empleado para hacer frente a la relatividad esencial de todas las cosas humanas, otro de los hallazgos cervantinos más trascendentales está en su anticipación de la diferencia entre novela y *romance*. Cervantes creó la novela moderna y puso los cimientos de una teoría válida de la misma porque, en palabras de Riley, percibió «una distinción entre dos clases de prosa narrativa que la crítica no empezó a reconocer debidamente hasta un siglo más tarde»: ⁶ el *romance* o narración libre y de mayores vuelos imaginativos, sobre algo fabuloso, y la novela o relato de algo verídico o probable, relacionado con la actualidad histórica. En el *Quijote* se alcanzó por primera vez el equilibrio «entre lo poéticamente ideal y lo históricamente posible», una síntesis de «vida soñada y vida vivida». Con ello, en palabras de Avallé-Arce, Cervantes se adelantó en la superación integradora de ambas modalidades: «El *Quijote* es el admirable resultado de un esfuerzo intelectual ceñido y ponderado que dio la necesaria, imprescindible, maleabilidad a *novela* y *romance* para llegar a la aleación de ambos términos. Y de aquí surgió la novela moderna». ⁷

No parece exagerado, pues, afirmar que Cervantes se encuentra siempre detrás de tantas inquietudes y tantos logros de todos los grandes renovadores de la novela. Su obra está presente en muchos autores, ya sea en una relación de simple motivo, anécdota o de aspectos esenciales del contenido, ya sea en otra relación más formal de estructura y técnica narrativas. Con razón Carlos Fuentes llegó a formular este interrogante de imposible respuesta, con la que concluye esta introducción ya demasiado extensa: «¿Dónde termina la cueva de Montesinos y empieza la realidad? Nunca más será posible saberlo porque nunca más habrá *lectura única*: Cervantes ha vencido a la épica en la que se apoyó, ha puesto a dialogar a Amadís de Gaula con Lazarillo de Tormes y en el proceso ha disuelto la normatividad severa de la escolástica y su lectura unívoca del mundo». ⁸

Su herencia literaria fue continuada primero por la escuela anglocervantina del siglo xviii, con Henry Fielding, Samuel Richardson, Laurence Sterne y Tobias George Smollet como exponentes máximos. Su semilla fructificó en

5. Helena Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, t. I, Madrid, Gredos, 1975, pp. 59-60.

6. Edward C. Riley, «Teoría literaria», en *Suma cervantina*, ed. cit., p. 310. La distinción de estas dos modalidades diferentes en la épica en prosa fue establecida por la escritora Clara Reeve, en su libro, en forma de diálogo, *The Progress of Romance* (Londres, 1785), en cuyo capítulo VII se lee esta definición: «La *novela* es una pintura de la vida real y de las costumbres de la época en que se escribe. El *romance*, en lenguaje campanudo y elevado, describe lo que nunca ha ocurrido y probablemente nunca ocurrirá». Sigo la traducción de la cita hecha por J.B. Avallé-Arce, «Estudio preliminar» a su edición del *Quijote*, t. I, Madrid, Alhambra, 1979, p. 35. Véase también la «Introducción» de Dario Villanueva a *Las inquietudes de Shanti Andía*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, pp. 17 ss. (Col. Austral).

7. J.B. Avallé-Arce, «Estudio preliminar» cit., p. 37. Las dos citas entrecuilladas antes proceden del libro de E.C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971, p. 343; y de su citada colaboración en *Suma cervantina*, p. 320.

8. Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México D.F., Joaquín Mortiz, 1976, p. 83.

los grandes novelistas ingleses, franceses y rusos del siglo XIX, con discípulos tan egregios como Dickens, Stendhal, Balzac, Flaubert y Dostoievski, a los cuales se sumaron también escritores norteamericanos del mismo siglo, como Nathaniel Hawthorne, Herman Melville o Mark Twain.⁹ Y, después de tantos años de emigración por las literaturas occidentales, el genio de la novela moderna regresó a su patria de origen sobre todo por medio de varias novelas de Pérez Galdós, en figuras y situaciones que van desde *La desheredada* (1881) hasta *Nazarín* (1895) y *Halma* (1895), pasando por *El amigo manso* (1882) y *Ángel Guerra* (1891), entre otras.

Ya en nuestro siglo, la huella de Cervantes es general en todos los grandes renovadores de la ficción contemporánea, desde Joyce, Kafka y Unamuno hasta Nabokov, Milan Kundera, García Márquez, Carlos Fuentes o Torrente Ballester, pasando por André Gide, Thomas Mann o Jorge Luis Borges. Porque se halla en la formación literaria de los novelistas más importantes y, como señala Paul Hazard, goza «del privilegio de las grandes obras maestras de cuyo espíritu la humanidad vive eternamente sin saciarse». La reivindicación de la libertad creadora, la percepción y superación de las diferencias entre novela y *romance*, el perspectivismo relativizador de todo lo humano, la eliminación de las siempre borrosas fronteras entre la realidad y la ficción, el aprovechamiento máximo de procedimientos técnicos como la parodia o el artificio del manuscrito encontrado, el descubrimiento del diálogo como medio de individualización de los personajes, como base de lo que con el tiempo acabaría llamándose novela polifónica y como fundamento del proceso dialéctico de desnudamiento de almas, la dimensión lúdica de la novela y su explotación en diferentes tipos de intertextualidad y en el discurso autorreflexivo de la metaficción, la inclusión de todos los elementos de comunicación que intervienen en el proceso literario desde el autor implícito hasta el narratorio y el lector implícito, y, en fin, la ironía y el humor, tan relacionados con la ambigüedad y el carácter lúdico del relato, son algunas de las inmensas aportaciones de Cervantes al arte de la novela. Partiendo del perspectivismo cervantino, los máximos exponentes de la renovación de la novela llegaron al extremo de la disolución de la historia y del personaje en un denodado ensayo de los más audaces experimentos narrativos. Con razón afirma Riley que «los personajes autónomos de Pérez Galdós, Unamuno y, sobre todo, Pirandello, se hallan precedidos, unos tres siglos antes, por don Quijote y Sancho. Lo mismo podríamos decir de algunas de las ideas que aparecen en escritores tan dispares como André Gide y Lewis Carroll. Mucho antes que Edouard, en *Los monederos falsos*, Cervantes es-

9. Pueden verse al respecto algunas panorámicas generales, como las de Gregorio B. Palacín Iglesias, *El «Quijote» en la literatura universal*, Madrid, Leira, 1965; Harry Levin, «Cervantes, el quijotismo y la posteridad», en *Suma cervantina*, ed. cit., pp. 377-396; y mi apretada síntesis «El Quijote y la evolución de la novela», en la introducción a *Don Quijote de la Mancha*, t. I, Barcelona, Plaza y Janés, 1985, pp. 106-113. Concretamente, sobre la influencia de Cervantes en Dostoievski y en Mark Twain véase el libro de Arturo Serrano Plaja, *Realismo «mágico» en Cervantes (Don Quijote visto desde «Tom Sawyer» y «El idiota»)*, Madrid, Gredos, 1967.

cribió un libro acerca de "la lucha entre lo que la realidad le ofrece y lo que trata de hacer con lo ofrecido".¹⁰ Y en la reflexión sobre sus conocidas *paradojas terminales* el novelista checo Milan Kundera acoge a Cervantes y a Kafka en la misma interrogación: «¿No es el propio don Quijote quien, después de tres siglos de viaje, vuelve a su aldea transformado en agrimensor? Se había ido, antaño, a elegir sus aventuras, y ahora, en esa aldea bajo el castillo, ya no tiene elección, la aventura le es *ordenada*».¹¹

En la novela española del primer tercio de nuestro siglo la herencia de Cervantes se encarnó en Unamuno, por más que el autor de la personalísima *Vida de don Quijote y Sancho* confesara que «me siento más quijotista que cervantista»¹² y repitiera hasta la saciedad su apasionada defensa de don Quijote frente a su creador. Lo cierto es que el escritor vasco ofrece numerosos aspectos de prosapia cervantina en la construcción de sus narraciones. Los ejemplos abundan en *Niebla* (1914), la más cervantina de todas tanto en la forma como en el contenido. La misma inspiración inicial de la teoría de la *nivola* o relato «vivíparo», compuesto «a lo que salga», explicada en el capítulo 17 de *Niebla* por Víctor Goti, personaje que a su vez está escribiendo una novela, arranca de Cervantes, a quien, según Willard F. King, Unamuno dedica una «velada y equívoca apología» en el prólogo de Víctor Goti.¹³ Este personaje es ya cervantino en sí mismo: está fuera de la novela porque es amigo de Unamuno y escribe el prólogo; está dentro porque es personaje de la obra, en la cual aparece además como inventor de la *nivola*; y en ello hace recordar al bachiller Sansón Carrasco, que en la segunda parte del *Quijote* entra en la novela con la primera parte ya leída y se dispone a ejercer la crítica literaria.

Cervantino es también Augusto Pérez, el protagonista de *Niebla*, cuya alma virgen de paseante de la vida despierta al sentimiento trágico de la existencia después del encuentro casual con Eugenia Domingo del Arco. Su parecido con don Quijote ya lo señaló Willard F. King: el héroe cervantino crea el ideal de Dulcinea y por ella emprende sus aventuras; Augusto Pérez, «gemelo espiritual de don Quijote», forja una imagen ideal de Eugenia tan distinta de la real como Dulcinea podía serlo de la aldeana tobosina, y por su amor intenta llevar a cabo diversas aventuras de índole espiritual (e incluso material, como pretender levantar la hipoteca de la casa de Eugenia). Y de ascendencia cervantina es igualmente el procedimiento de intercalar en la novela historias secundarias ajenas a la principal. En *Niebla* hay varias interpolaciones rela-

10. E.C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, ed. cit., p. 84.

11. Milan Kundera, *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1987, p. 19.

12. Miguel de Unamuno, prólogo a la segunda edición de la *Vida de Don Quijote y Sancho* (edición de Alberto Navarro), Madrid, Cátedra, 1988, p. 134.

13. Willard F. King, «Unamuno, Cervantes y *Niebla*», *Revista de Occidente*, 2.^a época, 47, febrero (1967), pp. 219-231; la cita en p. 221. Más adelante, en la p. 227, nota 4, el autor anota que en Cervantes «pudo encontrar y encontró Unamuno casi todos los elementos de la *nivola* que aparecen dispersos en otros autores a quienes había leído» (Carlyle, Kierkegaard, Hegel...). Y, después de repasar las características de la *nivola* y relacionarlas con el *Quijote*, concluye que «éstos son los rasgos específicos de la obra cervantina que Unamuno había subrayado al comentar previamente la obra de Cervantes» (pp. 224-225). «Se puede demostrar, pues, que la *nivola* surge directamente del *Quijote*» (p. 226).

cionadas con el matrimonio y, en conjunto, ofrecen un abanico de opciones que pueden orientar a Augusto en su decisión. Una de ellas es la historia trágica de don Eloíno Rodríguez de Alburquerque y Álvarez de Castro, que Víctor Goti cuenta a Augusto Pérez y que piensa incluir en la novela que él está escribiendo, metiéndola «de cualquier manera, como Cervantes metió en su *Quijote* aquellas novelas que en él figuran».¹⁴ Si a todo esto añadimos el parecido de ciertos episodios, el eco repetido de alguna frase del *Quijote* en la disputa entre Unamuno y Augusto Pérez, y el desarrollo narrativo de las problemáticas relaciones entre realidad y ficción —cuya filiación cervantina ya estudió Blanco Aguinaga—,¹⁵ hay que concluir con Willard F. King que el parentesco espiritual de *Niebla* con el *Quijote* es evidente: «Muy al contrario del *Quijote* del siglo xx, escrito por el Pierre Ménard del cuento de Borges, que repite la novela de Cervantes en todos sus aspectos externos [...], *Niebla* rehúye el parecido superficial, pero quiere reconstruir la forma interior y el significado “eterno” del original».¹⁶

La presencia de Cervantes en las narraciones de Unamuno no se reduce sólo a *Niebla*. Del *Quijote* aprendió éste el artificio del manuscrito encontrado, en el cual se sustenta la estructura narrativa de *San Manuel Bueno, mártir* (1931). Del sobrenombre de Alonso Quijano el Bueno escogió el apellido del cura de Valverde de Lucerna, el cual protagonizó la ficción de creer en lo que predicaba a sus feligreses. Con Cervantes quiso competir Unamuno en sus *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920). Y un *alter ego* del Rector de Salamanca, el personaje de *La locura del doctor Montarco*, tiene como lectura preferida el *Quijote*. Precisamente este personaje aparece citado en *La saga/fuga de J.B.* (1972), de Gonzalo Torrente Ballester, donde se recoge la invención de que Unamuno se inspiró en la figura extravagante de don Torcuato del Río para la creación del doctor Montarco. La referencia puede ser accidental; pero no lo es la presencia de Cervantes y de Unamuno en *La saga/fuga de J.B.* y en *Fragmentos de Apocalipsis* (1977), de las cuales trataremos más adelante.

Antes hemos de referirnos brevemente a otras narraciones de posguerra en las cuales la huella cervantina es fácilmente detectable. Prescindiendo de la biografía novelada que Sebastián Juan Arbó publicó en 1945 y de textos como *Las gallinas de Cervantes*, de Ramón J. Sender, autor de las *Novelas ejemplares de Cíbola* (1975), hemos de recordar aquella «historia castellana y llena de mentiras verdaderas», *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951), en la cual Rafael Sánchez Ferlosio, autor de un libro de ensayos con el cervantino título de *Las semanas del jardín* (1974), llevó a cabo una versión a lo poético de un relato picaresco. Los epígrafes de los capítulos de *Alfanhuí* guardan un evidente parecido con los del *Quijote*, tanto en su construcción lingüística como en su relación con el contenido de los mismos.

14. M. de Unamuno, *Niebla* (edición de Mario J. Valdés), Madrid, Cátedra, 1982, p. 119.

15. Carlos Blanco Aguinaga, «Unamuno's *Niebla*: Existence and the game of Fiction», *Modern Language Notes*, LXXIX, marzo (1964), pp. 188-205.

16. W.F. King, art. cit., p. 230.

Por razones de índole formal, es obligado detenerse algo más en las narraciones de Francisco Ayala, autor también de importantes ensayos sobre Cervantes. Uno de los aspectos que los estudiosos de la obra ayaliana han ponderado con mayor énfasis en relación con Cervantes es la presentación de *Muertes de perro* (1958) y *El fondo del vaso* (1962) como dos novelas complementarias, siendo la segunda, réplica o secuela de la primera. La relación de ambas narraciones con las dos partes del *Quijote* no tardó en ser advertida. Andrés Amorós señaló que el enlace de *El fondo del vaso* con *Muertes de perro* «es múltiple y complejo: igual que en la segunda parte del *Quijote*, los personajes se refieren a la primera novela como a una obra literaria con existencia real, independiente».¹⁷ En efecto, en el capítulo 1 de la primera parte de *El fondo del vaso*, el narrador, José Lino Ruiz, se refiere a *Muertes de perro* como un libro divulgado y leído al que califica de «panfleto infame», con «absurdo título», contra la memoria del presidente Bocanegra, cuyo nombre él se propone ahora «reivindicar rebatiendo, refutando y desbaratando tantas especies odiosas contenidas en las páginas que ese renacuajo de Pinedo escribió». Después, el narrador de *El fondo del vaso* reconocerá que es difícil rebatir al narrador de *Muertes de perro*, porque el «libro se escurre entre las manos, y casi no hay manera de cogerlo en un renuncio». Esta irónica autocrítica que Ayala pone en boca de sus narradores responde al modelo cervantino de incluir en las novelas la crítica de las mismas.

En su prólogo a la edición conjunta de ambas novelas, Baquero Goyanes expone los puntos básicos de su relación con el *Quijote*. Igual que Cervantes resucita a don Quijote para narrar su tercera salida en la segunda parte de la novela, Ayala, que había acumulado muertes en la primera obra, elige como narrador de la segunda a José Lino Ruiz, uno de los personajes a quien erróneamente se había dado por muerto al comienzo de la primera. Con ello se establece una fuerte conexión estructural de complementariedad, no de continuación, entre ambas novelas, en lo cual también pudo haber influido el ejemplo de Galdós en *Nazarín* y *Halma*, cuya relación con las dos partes del *Quijote* fue comentada por el mismo Ayala.¹⁸

De ascendencia cervantina es también el gusto de Ayala por la novela como tragicomedia, por la parodia, la ambigüedad y el perspectivismo múltiple como vías de indagación en la complejidad de la naturaleza humana. Prefiere el uso de la primera persona porque, como ha explicado Estelle Irizarry, «le permite escurrirse de una identificación específica con los múltiples “yos” de sus obras ficticias. Quisiera emular el fenómeno que ha observado en Cervantes —ser transparente y ambiguo a la vez—, transparente y sincero en la

17. Andrés Amorós, prólogo a F. Ayala, *Obras narrativas completas*, Méjico, Aguilar, 1969, p. 78. Tomo esta cita —y las observaciones siguientes— del prólogo de Mariano Baquero Goyanes a la edición de *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*, Madrid, Espasa Calpes, 1981, pp. 9-38 (Selecciones Austral). La relación entre Ayala y Cervantes ha sido estudiada por Rosario H. Hiriart, *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala*, Nueva York, Torres and Sons, 1972; y por M. Baquero Goyanes en el citado Prólogo y en el ensayo «Cervantes y Ayala: el arte del relato breve», *Cuadernos Hispanoamericanos*, (Madrid), 329-330, nov-dic. (1977), pp. 311-326.

18. F. Ayala, *La novela: Galdós y Unamuno*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 73.

visión del mundo aportada en sus obras, y ambiguo en cuanto a su persona y las experiencias vitales que nutren sus novelas». ¹⁹ De igual modo, en sus relatos cortos supo Ayala continuar el legado cervantino, como se aprecia, sobre todo, en *El rapto* (1965), original refundición de un cuento narrado en el *Quijote* —ya comentada por Alberto Sánchez—, ²⁰ en los irónicos desdoblamientos del autor en los prólogos a sus colecciones de cuentos —por ejemplo, *Los usurpadores*— y en la ironía y el complejo entramado de voces literarias de *El jardín de las delicias* (1971). Por eso se ha dicho que su aportación al arte de la novela consiste en «haberse atendido a aquellas fundamentales y poderosas novedades que supuso el arte narrativo de Cervantes, estudiadas atentamente, intentando extraer de ellas todas las consecuencias posibles, jugando, musicalmente, a introducir *variaciones* dentro de las técnicas y de los recursos que el autor del *Quijote* supo incorporar al gran arte de la novela moderna». ²¹

En el mismo año de 1962, en el cual se publicaba *El fondo del vaso* en Buenos Aires, aparecía en España una novela que marcó un histórico cambio de rumbo en la narrativa española de posguerra. Aquella obra fue *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, con la cual se produjo la superación del trasnochado realismo social y la novela española se entregó a la experimentación de técnicas narrativas más audaces. También en la novela de Martín Santos se vislumbra la huella del *Quijote* y, sobre todo, una gran admiración por Cervantes, a quien se dedica un velado homenaje en la confusión de nombres de la mujer del Muecas: en dos ocasiones se le da el nombre de Ricarda, una en boca del Muecas y otra en la voz del narrador, quien, mucho después, cuando reconstruye el pasado de ella, «se equivoca» y le llama Encarna, adoptando el nombre que le daban sus amigas de soltera. ²² Más que un desliz del autor, Alfonso Rey cree que dicho error es intencionado y lo considera como «un jocoso cervantinismo»: «del mismo modo que su admirado Cervantes dio cinco nombres diferentes a la mujer de Sancho Panza, nuestro autor pudo decidir que tuviera dos la mujer del Muecas, uno por cada aparición». ²³ También le parece a este crítico «un tributo de admiración» a Cervantes el empleo de los diálogos como instrumento para revelar «los más menudos recovecos del alma», lo cual se manifiesta especialmente en «la sensación de vida y verdad que emanan» los personajes de tercera fila en *Tiempo de silencio*. ²⁴

Otros aspectos cervantinos de esta novela pueden ser la fusión de narración y reflexión, el perspectivismo múltiple y el auténtico alarde de referencias y alusiones literarias que componen un complejo muestrario de intertextualidad, con varias citas de Cervantes incluidas. Asimismo, se insertan en la

19. Estelle Irizarry, *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala*, Madrid, Gredos, 1971, p. 201.

20. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 196, abril (1966), pp. 133-139.

21. M. Baquero Goyanes, prólogo a *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*, ed. cit., p. 37.

22. Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio* (1962), Barcelona, Seix Barral, 1972⁹, pp. 51 y 200, respectivamente.

23. A. Rey, *Construcción y sentido de «Tiempo de silencio»*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1977, pp. 29-30, nota 27.

24. *Ibidem*, pp. 36 ss.

tradición cervantina determinados paralelismos apreciables en las conductas de don Quijote y de Pedro, en su lucha por un ideal o un proyecto personal, en que «en los dos la consciencia del fracaso aparece como un acto de lucidez final y de asunción de la derrota», e incluso en la resonancia cervantina de la pareja formada por Pedro y Amador.²⁵ Mas, con ser esto así, lo más destacable en la relación de Martín Santos con Cervantes es la profunda admiración de aquél por éste, fruto quizá de la afinidad espiritual entre ambos. Esta admiración por el hombre y el escritor se concentra en la reflexión sobre Cervantes incluida en la duodécima secuencia de *Tiempo de silencio*. En esta digresión se evoca a Cervantes en relación con la ciudad en que vivió; se le considera como «el hombre que más sabía del hombre de su tiempo»; se cree inaudito que de aquel pueblo hubiera podido salir el genial creador de don Quijote; y se sugiere que la locura del personaje es fingida y forma parte del juego narrativo, en lo cual Martín Santos insinúa la explicación que años después desarrollarán ampliamente Arturo Serrano Plaja en su libro *Realismo «mágico» en Cervantes* (1967) y Gonzalo Torrente Ballester en *El «Quijote» como juego* (1975). Así lo prueba la siguiente cita: «Lo que Cervantes está gritando a voces es que su loco no estaba realmente loco, sino que hacía lo que hacía para poder reírse del cura y del barbero, ya que si se hubiera reído de ellos sin haberse mostrado previamente loco, no se lo habrían tolerado y hubieran tomado sus medidas montando, por ejemplo, su pequeña inquisición local, su pequeño potro de tormento y su pequeña obra caritativa para el socorro de los pobres de la parroquia. Y el loco, manifiesto como no-loco, hubiera tenido en lugar de jaula de palo, su buena camisa de fuerza de lino reforzado con panoplias y sus veintidós sesiones de electroshockterapia».²⁶

Aunque sea sólo de pasada, conviene recordar que 1962 fue también el año de *Bomarzo*, la gran novela histórica en la cual Mujica Láinez recrea la época de la Italia renacentista del siglo xvi. En el último capítulo de *Bomarzo*, «Mi Lepanto», se incluye un sentido homenaje al autor del *Quijote* en la figura del joven soldado que socorre al narrador protagonista. Éste le regala después un ejemplar de *Orlando furioso*, recibe a cambio las obras de Garcilaso y se lamenta finalmente de que, dentro de un ejército de ochenta mil hombres, «nadie presintió que entre nosotros pasaba, recatándose, oscura, encarnada en un muchacho de Alcalá que dejó una mano en la empresa, la dolorosa gloria». De igual modo recordaremos también aquí *El pastor Quijótiz* (1969), de José Camón Aznar, quien inicia el Prólogo de su novela con esta advertencia: «Bien se podía titular este libro “Tercera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*”, pues en él se narra la verídica historia de nuestro caballero en esa triste época de su vida en que, vencido, se acogió al oficio pastoril como el más propio a sus aficiones y deleites para pasar el año de noviciado».²⁷

25. Véase un acertado resumen de estas cuestiones en Juan Luis Suárez Granda, «*Tiempo de silencio*» de Luis Martín Santos, Madrid, Alhambra, 1986, pp. 7-9; la cita en p. 8.

26. L. Martín Santos, *op. cit.*, p. 63.

27. J. Camón Aznar, *El pastor Quijótiz*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, p. 9 (col. Austral).

A partir de *Tiempo de silencio*, con el auge de la novela hispanoamericana en España, la narrativa española acusa el impacto de las renovaciones formales y se entrega a una prolongada experimentación de las nuevas técnicas narrativas. De la atención preferente al documento testimonial y a la denuncia social se pasa entonces a la primacía de los aspectos formales, a la valoración del texto narrativo como discurso. Con algunos más, es otro novelista de la generación del Medio Siglo, Juan Goytisolo, quien impone en los años siguientes un giro copernicano en su trayectoria narrativa, con la trilogía de «La España sagrada», también llamada «Del desarraigo y la ruptura». En una de estas novelas, *Reivindicación del Conde don Julián* (1970), también puede rastrearse la manifestación de ciertas actitudes y motivos de ascendencia cervantina. Esta novela es un texto creado en permanente pugna literaria con otros textos, muchos rechazados por negativos, algunos homenajeados por positivos. En palabras de su autor, «*Don Julián* es un texto que se alimenta de la materia viva de otros textos. En este aspecto, sigo la tradición cervantina»,²⁸ en la cual la parodia y la intertextualidad se conforman en una pluralidad de lecturas.

Con el fin de aclarar la dicotomía entre crítica y homenaje, el autor ha explicado que en este «diálogo intertextual» hay cuatro autores cuya sombra planea constantemente sobre la novela: Fernando de Rojas, Fray Luis de León, Góngora y Cervantes; y especifica que la relación con Cervantes es «de estructura, fundada en el propósito de forjar como él una obra que sea a la vez crítica y creación, literatura y discurso sobre la literatura».²⁹ Con ello, el propio Juan Goytisolo aclara uno de los aspectos fundamentales de su novela, el sentido y el funcionamiento de esta tensión constante entre creación y destrucción. De este modo, *Reivindicación del Conde don Julián* exige del lector un esfuerzo de re-creación intertextual necesario para recomponer el rompecabezas verbal. Pero, como advierte Linda Gould Levine, en la novela misma el lector cuenta con «varias pistas y claves sobre cómo entenderla y descifrarla. La más importante se encuentra en la ya famosa escena de la biblioteca de Tánger, donde el narrador se dedica, con una mezcla insólita de pasión y travesura, a profanar los textos sagrados de la literatura española con su bolsa abundante de moscas, tábanos y abejas. En varios lugares, Goytisolo ha señalado los paralelos entre esta escena de *Don Julián* y el escrutinio de la biblioteca del *Quijote* por el cura y el barbero, añadiendo que la influencia de Cervantes en esta parte fue inconsciente, pues “es posible ‘cervantear’ sin que uno lo sepa”».³⁰ Aunque es obligado señalar también, como lo hace Gould Levine, una diferencia fundamental entre ambos «escrutinios»: en Cer-

28. En Claude Couffon, «Una reivindicación temeraria», entrevista con Juan Goytisolo, *Marcha* (19 marzo 1971), p. 31; incluida en el volumen colectivo *Juan Goytisolo*, Madrid, Fundamentos, 1975, pp. 117-120.

29. En Julio Ortega, «Entrevista con Juan Goytisolo», publicada en el libro del autor *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977, pp. 289-325; las referencias en pp. 313-314.

30. Las palabras de Goytisolo proceden de *Disidencias*, ed. cit., p. 218. Toda la cita —y otras observaciones aquí recogidas— están tomadas de la introducción de Linda Gould Levine a *Reivindicación del Conde don Julián*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 29.

vantes algunos textos se salvan del fuego, en Juan Goytisolo «no escapa ninguna palabra del golpe mortal de las moscas, abejas y tábanos espachurrados en sus páginas».

En los años setenta, con la contribución de Juan Goytisolo y Juan Benet, entre otros, la novela española cayó en la desviación contraria a la que había corregido *Tiempo de silencio*. Con el realismo social «la balanza del arte narrativo se había peligrosamente escorado hacia el referente. Pero aquel exceso —explica Darío Villanueva— da paso ahora al contrario: la novela abandona la historia y se hace sólo discurso».³¹ Era necesario, pues, otro cambio de rumbo para restablecer el pacto narrativo con el lector. A ello contribuyó notablemente Gonzalo Torrente Ballester, el más fiel continuador de la herencia cervantina en la novela actual. Y lo hizo primero por medio de la ironía, la parodia y la recuperación de la historia y del *romance* en *La saga/fuga de J.B.* (1972) y después a través de la construcción lúdica y metanarrativa en *Fragmentos de Apocalipsis* (1977).

El autoconfesado cervantismo de Torrente Ballester aparece muy pronto en la obra del novelista español galardonado con el Premio Cervantes 1985. Se remonta ya a algunos títulos de sus obras de teatro, como *El casamiento engañoso* (1939) o *República Barataria* (1942); continúa en novelas como *Don Juan* (1963) y *Off-side* (1969), uno de cuyos personajes es un precursor de José Bastida: se trata de Leopoldo Allones, «el novelista drogadicto que está escribiendo una novela magistral sumido en la miseria y en la enfermedad y viviendo a costa de la prostitución de su hija (la referencia cervantina la hace el propio novelista con toda claridad)»;³² el cervantismo de Torrente se intensifica en las dos novelas citadas de la «Trilogía fantástica», la segunda de las cuales fue escrita a la vez que su original ensayo *El Quijote como juego* (1975); perdura en novelas posteriores, por ejemplo, en la convención del «manuscrito encontrado» en *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984) y *La rosa de los vientos* (1985), en cuyo prólogo Torrente recuerda el ejemplo del *Quijote*; y llega hasta *Yo no soy yo, evidentemente* (1987), en que la parodia de la multiplicidad del yo organizada en la interrelación del plano ficticio y el real conduce en último término a Cervantes.

En *El Quijote como juego*, Torrente Ballester explica la locura del héroe como una ficción, un juego perfectamente codificado por el caballero. Don Quijote finge estar loco y se propone jugar a caballero andante, para lo cual transforma la realidad y la adecua a su ficción caballeresca. Aunque el narrador afirma una y otra vez que don Quijote está loco, a menudo se dan pistas que permiten entender precisamente lo contrario: que don Quijote es el creador de su propio mundo y que es consciente de ello.

Al poco de publicarse *La saga/fuga de J.B.*, Torrente, que siempre confesó lo mucho que esta novela suya debe a Cervantes y a la escuela anglocervanti-

31. Darío Villanueva, «La novela», en el volumen colectivo *Letras españolas 1976-1986*, Madrid, Castalia, 1987, p. 30.

32. Joaquín Marco, «Las narraciones de Gonzalo Torrente Ballester», en el volumen colectivo *Novela española actual*, Madrid, Fundación Juan March, 1976, p. 81.

na de los siglos XVIII y XIX, declaraba que «en el *Quijote* he aprendido lo que es una novela como sistema lúdico».³³ Como Cervantes en el *Quijote*, Torrente logró en *La saga/fuga* una síntesis de realismo y fantasía que hacía años venía intentando, una original superación de la dicotomía *romance* y novela. También aquí se levanta una gran ficción por medio de la capacidad imaginativa del narrador protagonista. José Bastida, que siempre tuvo deseos de ser otro y habla con cuatro interlocutores o hipóstasis de su personalidad, es un misero profesor de gramática en Castroforte del Baralla, donde los nativos se organizan en una renovada Tabla Redonda grotesca. Bastida, feo y hambriento, es convocado porque conoce la historia de la ciudad y la leyenda de los Jota Be, lo cual aprovecha el humilde profesor para desplegar su imaginación e ir venciendo con sus invenciones a las personalidades más ilustres de Castroforte, al boticario Reboiras, al profesor de la Universidad de Cornell Jesualdo Bendaña e incluso a su admirado lingüista Jacinto Barallobre. Y también aquí se le dan pistas al lector para que advierta que Bastida está inventando.

Como señala Ángel Loureiro, «Bastida domina la novela inicialmente por sus vastos conocimientos acerca del pasado de Castroforte y poco a poco por su superior imaginación. Como Alonso Quijano en la interpretación del *Quijote* de Torrente, el profesor de gramática es un actor, un hombre “seducido por la posibilidad que la imaginación le ofrece de moldear su vida a su gusto”. Y si Alonso Quijano se sirve de su imaginación para crear a don Quijote, Bastida inventa a sus cuatro interlocutores y el resto de las fantasías de *La saga/fuga*. En ambos casos, ser es poner en palabras la imaginación».³⁴ Por ello, los elementos de relación entre esta novela y el *Quijote* son muchos y diversos. Bástenos aquí una escueta enumeración de algunos: la concepción lúdica de la novela, la parodia, la ironía, el humor y la incorporación a la novela de la reflexión sobre su propia escritura. A ellos cabe añadir la aparición del «autor dramatizado» en la referencia de Bastida a «un artículo leído cierta vez, de un tal Torrente, en el que el autor describía un manuscrito de Rilke»;³⁵ la interpolación de numerosas narraciones secundarias; el perspectivismo y la ambigüedad derivados del uso por parte de Bastida-narrador de fuentes documentales de las que él mismo desconfía; la deformación cómica de ciertos nombres, como Robaperas (Robespierre), Paco de la Mirandolina (Pico della Mirandola) o Almirante Valentín, deformación popular del nombre

33. En Andrés Amorós, «Conversación con Gonzalo Torrente Ballester sobre *La saga/fuga* de J.B.», *Insula*, 317, abril (1973), p. 14.

34. Las citas de Torrente proceden de *El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975, pp. 66 y 75. Y la referencia completa está tomada de la tesis doctoral de Ángel G. Loureiro, *Magia y seducción: «La saga/fuga* de J.B.» y «*La isla de los jacintos cortados*» de Gonzalo Torrente Ballester, University of Pennsylvania, 1985, p. 22. En el prólogo a la edición de *Fragmentos de Apocalipsis* en DestinoLibro, Barcelona, 1982, p. V, el propio Torrente Ballester señalaba que «el texto de *La saga/fuga* de J.B. contiene algunas insinuaciones en el sentido de aconsejar al lector que no crea en absoluto lo que se le está contando, pues el autor, o quien figura como tal, es el primero en no creerlo: muchas veces he llegado a sospechar, sobre todo mientras escribía el libro, que todo eso de Castroforte do Baralla y de los J.B. no pasaba de invención de José Bastida, el narrador».

35. G. Torrente Ballester, *La saga/fuga* de J.B., Barcelona, Destino, 1972, pp. 201-202.

de John Ballantyne; el empleo de nombres cervantinos para designar realidades castrofortinas, como La cueva de Montesinos, denominación dada por los ultras a la logia de Lilaila Barallobre; o el humorístico relativismo lingüístico buscado en la explicación filológica del neologismo *escopetástasis*, que tanto puede significar «restauración por la escopeta, revolución», como «éxtasis por la escopeta», orgasmo, quizá, puesto que en «el área lingüística de Castroforte no es difícil homologar las significaciones de escopeta y miembro viril».³⁶

La saga/fuga de J.B. surge, pues, como un moderno «Quijote» de la cultura actual. Así lo ha visto también Ángel Loureiro: «Con el pretexto de burlarse de unas convenciones caducas el *Quijote* sentó las bases de la novela moderna. Sin pretender equiparar ambas novelas, puede afirmarse que *La saga/fuga* obedece a un propósito de renovación semejante. Parodia de una cultura y de unas convenciones de escritura y de lectura, indagación acerca de los límites y el poder creador de la palabra, tras su destrucción irónica se advierte el ansia de crear una nueva forma que sea expresión mejor de nuestras ansias».³⁷

Después de recuperar la historia como ingrediente narrativo por excelencia y de apurar las posibilidades del relato hasta límites extremos, Torrente Ballester escribió *Fragmentos de Apocalipsis*, un ensayo de metaficción con profundas resonancias cervantinas, comentadas, entre otros, por Darío Villanueva.³⁸ Una de las más notables es la ideación lúdica de esta novela, en la cual el autor de *El Quijote como juego* consigue armonizar los tres planos formados por el diario de trabajo del narrador, la narración fantástica y la crítica autorreflexiva de la propia escritura, en un irónico empeño cervantino de mostrar cómo se hace una novela. En esta metanovela o relato especular «el texto narrativo no se nos presenta tan sólo como resultado, sino por el contrario también como proceso: el discurso cuenta una historia, pero a la vez cómo la historia se ha ido contando sin renunciar a la explicitación de las dificultades técnico-compositivas que haya sido necesario resolver en el transcurso de toda la operación».³⁹ Y la invención de esta simbiosis de creación y crítica autorreflexiva en una estructura especular que inserta la literatura dentro de la literatura también corresponde a Cervantes.

En su libro sobre el *Quijote*, Torrente explica que la máxima aspiración de don Quijote en la primera parte consiste en ser personaje de un libro. En la segunda parte de la novela don Quijote ya ha visto cumplida su aspiración: varios personajes de la misma han leído la primera parte, con lo cual ésta se incluye como referente literario en la continuación. Se establece así el juego especular de la novela en el cual Cervantes se sirve también de la continuación apócrifa de Avellaneda. Todo esto es aprovechado por Torrente en *Fragmentos de Apocalipsis*, cuya concepción lúdica y metafictiva llega a re-

36. *Ibidem*, p. 144.

37. A. Loureiro, *op. cit.*, p. 91.

38. «El cervantismo de Gonzalo Torrente Ballester», en VV.AA., *Gonzalo Torrente Ballester, Premio «Miguel de Cervantes» 1985*, Barcelona, Anthropos, 1987, pp. 59-79.

39. Darío Villanueva, *art. cit.*, p. 73.

cordar incluso el cervantino motivo del robo de personajes cuando don Justo Samaniego, el autor de las «secuencias proféticas», decide robarle materiales y figuras al narrador principal para transformarlos y darles un destino diferente al pensado por éste. En las páginas de su diario íntimo el autor explica su proyecto de juego especular consistente en «jugar con el lector una partida a cartas vistas, poniéndole delante de una manera sistemática todo eso que se le suele ocultar. [...] yo no voy a describir, yo le voy a contar a usted cómo describo. No voy a contar, sino que le voy a mostrar a usted cómo cuento; no voy a inventar, sino que le voy a contar a usted cómo invento [...]». ⁴⁰ Y en el prólogo que más tarde antepuso a la novela se refiere a ésta como «el testimonio de un proceso creador difícil y finalmente frustrado; en que los contenidos serán ficticios (acaso algunos no lo sean), pero el proceso, no. *Fragmentos de Apocalipsis* no es una obra realista, sino el *testimonio* de una realidad». ⁴¹

La modernidad de estos planteamientos metanarrativos ha sido destacada por varios autores y críticos, desde Carlos Fuentes hasta Darío Villanueva, pasando por Lucien Dällenbach, cuyo libro, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abîme*, apareció el mismo año que la novela de Torrente. En todos estos ensayos se pondera la radical modernidad de la metanovela y su entronque con la tradición cervantina. ⁴² Por encima de los tres siglos que los separan, Carlos Fuentes sitúa a Cervantes y a Joyce en el centro del «conflicto de la gestación verbal»: sus palabras «son las *palabras iniciales* de la novela» y «superan el conflicto porque instalan la crítica de la creación dentro de sus propias páginas. En el *Quijote* [...] es una crítica de la lectura; en *Ulises* y *Finnegans Wake*, es una crítica de la escritura». ⁴³

En nuestra literatura última la metanovela o relato especular tuvo su momento de mayor intensidad en los años de la transición política. En su aceptación y difusión influyó sin duda la novela de Torrente Ballester, si bien hay que recordar el ejemplo de novela en la novela realizado por José M.^a Merino en la *Novela de Andrés Choz* (1976). Entre sus manifestaciones más significativas hay que recordar aquí por su filiación cervantina directa o indirecta los siguientes títulos: *El cuarto de atrás* (1978), de Carmen Martín Gaité, *El Valle de los Caídos* (1978), de Carlos Rojas, la serie de *Antagonía* (1973-1981), de Luis Goytisolo (y su novela siguiente, *Estela del fuego que se aleja*, de 1984), *Gramática parda* (1982), de Juan García Hortelano, *La tribada falsaria* (1980) y *La tribada confusa* (1984), de Miguel Espinosa, casi todos los ejercicios de escritura narrativa de Juan Goytisolo en estos años, y el ejemplo más extremo de metanovela en la literatura española última: la autorreflexividad de una escritura en proceso de descomposición ideada por Julián Ríos en *Larva* (1983) y en *Poundemonium* (1986), continuación de la anterior, con una pareja prota-

40. Gonzalo Torrente Ballester, *Los cuadernos de un vate vago*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 365.

41. G. Torrente Ballester, prólogo a *Fragmentos de Apocalipsis*, Barcelona, Destino, 1982, p. VI.

42. Véase D. Villanueva, art. cit., p. 76. En el citado libro de L. Dällenbach, publicado en París, Éditions du Seuil, 1977, se aborda el estudio de la metanovela desde A. Gide al *nouveau roman* y se considera a Cervantes como su creador (véanse, especialmente, las pp. 115-122).

43. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 97.

gonista que el autor presenta como «dos atolondrados que se toman por personajes de novela e intentan meterse en la piel de sus dobles, “Babelle” y “Milalias”, que inventaron para prolongar la vida en ficción —y viceversa. Los trances de estos dos amantes, aquejados de una sanchijotesca folía a dos: escribir peligrosamente, que se aventuran por los vericuetos escabriosos de un boscoso jardín y los recovecos y rinconetes más recónditos de una casa de trócame roque, a orillas del Támesis, durante las mil y una noches de una noche».

No quisiera terminar estos apuntes sobre la presencia de Cervantes en la novela actual sin referirme a algunos de los más destacados novelistas de las generaciones más jóvenes, la del 68 y la de los ochenta. Entre ellos el legado de Cervantes sigue vivo en su renovado afán por contar historias. En dicho cometido ocupan ya un lugar importante escritores como Eduardo Mendoza o Luis Mateo Díez, en cuyas obras el cervantismo es fácilmente detectable. Así ocurre en *El misterio de la cripta embrujada* (1979) y *El laberinto de las aceitunas* (1982), de Eduardo Mendoza, en las cuales la influencia de Cervantes se asocia con la de Baroja, Valle-Inclán y los autores de la novela negra norteamericana; y en *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) y *La ciudad de los prodigios* (1986), las dos novelas mayores de este autor, en las cuales también la herencia de Cervantes perdura entreverada con la picaresca, la novela bizantina y el actual género policíaco.⁴⁴

El cervantismo de Luis Mateo Díez se manifiesta en sus universos novelísticos provincianos combinado con la herencia esperpéntica de Valle-Inclán y los microcosmos urbanos de los novelistas italianos de posguerra. Así ocurre en la ironía, la parodia y en los diálogos polifónicos de *Las estaciones provinciales* (1982); y, sobre todo, en una de las mejores novelas españolas de los últimos tiempos, *La fuente de la edad* (1986), distinguida con el Premio de la Crítica y el Premio Nacional de Literatura. Aquí se aborda tangencialmente el tema de la locura, en la figura de Dorina y en varios locos refugiados en el monte; se narra una disparatada excursión serrana por La Omañona, emprendida por una extravagante cofradía que posee una lengua retórica peculiar y cuyos miembros soportan la amarga realidad amparándose en sus propias ficciones, mitos y constantes chifladuras; y, sobre todo, se combinan la ironía, la parodia y el humor de raigambre cervantina con la caricatura quevedesca y la deformación esperpéntica en una visión crítica del franquismo en los años cincuenta que concluye con un grotesco desenlace de signo rabelaisiano en el cual los cofrades llevan a cabo su venganza carnavalesca contra la ciudad hostil y asfixiante.⁴⁵

Sólo por afán de acercarnos a la más estricta actualidad recordaremos finalmente dos novelas del año 1988. Una es *Mar desterrado*, de Mariano Antón Rato, en la cual el correlato del *Quijote* se manifiesta en el pintor Marco

44. Véase el estudio de Santos Alonso, «*La verdad sobre el caso Savolta*» de Eduardo Mendoza, Madrid, Alhambra, 1988.

45. Así lo señaló Miguel García-Posada en su lúcida reseña de la novela en *ABC Literario* (Madrid), 13 de diciembre (1986) p. III.

Leyden como personaje creador de su propia realidad, adoptando para sí el nombre de Ismael y el de Milady para su esquiwa Dulcinea, así como también en la figura de José Doria, quien ensarta citas cinematográficas con la misma facilidad que Sancho Panza refranes; la otra es *El desvelo de Ícaro*, de Fernando de Villena, el cual presenta su obra como «peregrina novela», actitud cervantina que impregna todo el texto, desde el prólogo «Al lector» y las múltiples referencias y alusiones a la vida y obra de Cervantes hasta las frecuentes apelaciones al lector y las digresiones autorreflexivas sobre su forma de novelar torciendo el cauce en muchos meandros, pasando por la explícita relación que el narrador establece entre su situación de enfermo que escribe y las figuras de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*. También cabría recordar otras novelas, como *Mil ochenta y seis demonios* (1988), de Álvaro Custodio, o *La hija de King Kong* (1988), de Fernando Arrabal. Pero no se trata de ampliar la exposición y caer en la casuística. La presencia de Cervantes en la novela española actual es tal vez más intensa que en ningún otro momento de nuestra historia literaria. Un rápido examen es suficiente para descubrir su herencia en novelistas de las últimas generaciones, representadas en esta escueta visión panorámica por Francisco Ayala, Torrente Ballester, Luis Martín Santos, Juan y Luis Goytisolo, Eduardo Mendoza y Luis Mateo Díez, entre otros. Con ello se documenta asimismo la permanente vuelta a Cervantes en los momentos y tendencias más significativos del curso novelístico de los últimos años, desde el afán de renovación experimental hasta la recuperación del *romance* y de la narratividad de la intriga, pasando por la dimensión lúdica de la novela especular.

Si la herencia de los grandes libros se conforma con la suma de sus múltiples y diversas lecturas, la transcendencia del legado cervantino queda lúcidamente ponderada en estas palabras de Milan Kundera,⁴⁶ con las cuales concluye mi intervención: «Cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien del mal y dado un sentido a cada cosa, don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Éste, en ausencia del Juez supremo, apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única Verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna y con él la novela, su imagen y modelo». Por eso, la vigencia de Cervantes en la novela actual se debe a que, más que decirlo o hacerlo todo, Cervantes, como ha recordado Carlos Fuentes, lo prometió todo y nos dio la novela potencial, abriendo así la posibilidad de todos los planteamientos narratológicos.

Addenda: transcurridos ya casi dos años desde la redacción y lectura de este trabajo como ponencia en el I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (nov.-dic. de 1988), la deseable curiosidad intelectual me obliga a una elemental actualización que incluya nuevas informaciones que aquí

46. *Op. cit.*, p. 16.

ya sólo puedo citar. Entre las últimas novelas de manifiesta prosafría cervantina resulta inexcusable la referencia a la ideación de un Quijote de la Pampa argentina en *Ñandú* (1989), de Juan Antonio Cabezas, al juego de autores y narradores en el complejo entramado constructivo desarrollado por Javier García Sánchez en *El mecanógrafo* (1989) y, sobre todo, a la fabulación cervantina en todos sus componentes temáticos y formales, quijotesca incluso en el más estricto sentido del término, imaginada por Luis Landero en *Juegos de la edad tardía* (1989).

De las recientes aportaciones documentales y críticas sólo añadiré dos fichas bibliográficas: los libros de Ana L. Baquero, *Cervantes y cuatro autores del siglo xix* (*Alarcón, Pereda, Valera y Clarín*), y de Carmen Escudero, *Cervantes y la narrativa de Francisco Ayala*, ambos publicados en 1989 por la Universidad de Murcia.