

# LO FANTÁSTICO Y LO MARAVILLOSO EN LA AVENTURA DE LA CUEVA DE MONTESINOS\*

Jesús G. Maestro

... *Y ver a ojos vistas si eran verdaderas las maravillas...*

(*Quijote*, II, 22)

## I. *Qué es lo que la literatura fantástica es*

La historiografía de la literatura ha sido, con frecuencia, el punto de vista dominante en muchos de los estudios que hasta hoy han tratado de explicar los significados posibles subyacentes en la aventura de la cueva de Montesinos (P. Dunn, 1973; M. Duran, 1960; R. El Saffar, 1973; G.M. Fry, 1965; G. Hughes, 1977; A. Labertit, 1973 y A. Redondo, 1981).

Desde el historicismo positivista pidaliano, que pretendió sistematizar y objetivar la historia y sus fenómenos culturales siguiendo los presupuestos metodológicos de las ciencias de la naturaleza (Menéndez Pidal mantenía la existencia de leyes en lingüística, mientras que en literatura estudiaba la Edad Media, donde domina el anonimato y la creación tradicional/colectiva; buscaba los caracteres generales en la poesía de todos los siglos, atendiendo más a la tradición que a la innovación de sus autores...), la filología española evoluciona hacia el historicismo idealista de la mano de Américo Castro, impulsada por el triunfo de las teorías de W. Dilthey (1883, 1887 y 1905) en Alemania, el pensamiento del último Lanson («L'érudition n'est pas notre but: c'est un moyen», 1894/1965, 53), y la filosofía raciovitalista del joven Ortega. Al historicismo sucedió el idealismo lingüístico y la estilística, más tarde el estructuralismo, y a éste, ya en nuestros días, los postestructuralismos más plurales, entre los cuales la semiología postula acaso el estudio más completo posible sobre la literatura, desde una triple dimensión semántica, sintáctica y pragmática (Ch. Morris, 1938) de las obras artísticas.

Abundantes hispanólogos se interesan todavía hoy por la literatura como reflejo de las circunstancias históricas de su entorno, de modo que la labor del

---

\* Tras su lectura en el III Coloquio de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, noviembre de 1990), este trabajo fue galardonado con el premio de Ensayo sobre el *Quijote* correspondiente al año 1991, que otorga la Sociedad Cervantina de Madrid cada 23 de abril.

crítico es, desde su punto de vista —historiadores del espíritu—, una labor sólo explicativa. Creemos, sin embargo, que la más reciente historiografía literaria española está prestando nuevas atenciones al contenido ideológico de las formas discursivas en el estudio del lenguaje y la literatura (G. Reyes, 1989, 9-40), así como el estreno de originales definiciones y valoraciones sobre la ficción, de modo que la literatura española de todos los tiempos se sitúa una vez más en el centro de muchos fenómenos que interesan al humanista contemporáneo.

Desde nuestro punto de vista, trataremos de proponer un estudio teórico de los capítulos 22, 23 y 24 de la Segunda Parte del *Quijote*, donde se narra la aventura de la cueva de Montesinos, con el objeto de describir el mecanismo que la constituye, entre lo fantástico y lo maravilloso, frente a lo más austero de la sobriedad estética española: el realismo. Sugerimos, siguiendo a L. Hjelmslev (1943), que el estudio *inmanente* de la obra literaria preceda, no para sustituirlo, sino para integrarlo *a posteriori*, a su estudio *trascendente*.

Dado que hay que proceder, dicen, por definiciones, comencemos por delimitar los conceptos de que habremos de servirnos en nuestra propuesta de estudio, convencional sin duda, sobre la aventura de la cueva de Montesinos. Se hace necesario partir de un postulado previo, al que hoy estimamos unánimemente admitido: el lenguaje literario no puede ser verificado ni falseado, sino sólo *explicado*, puesto que constituye un discurso contextualmente cerrado y semánticamente orgánico que instituye una verdad propia (V.M. Aguiar e Silva, 1967/1984, 17), que cuenta con poder suficiente para organizar y estructurar «mundos expresivos enteros» (G. della Volpe, 1966, 176). Frente a aquello de lo que habla la literatura no tiene sentido preguntarse si es ello verdadero o falso, pues el lenguaje literario es un lenguaje convencional en el que la prueba de verdad resulta lógicamente imposible, precisamente porque su verificación exigiría una relación entre las palabras y los objetos designados, los cuales, en literatura, no existen sino sólo verbalmente, como algo inconcebible fuera de la escritura misma que los instituye.

Rechazados los términos de *verdad* o *mentira* para interpretar lo literario merced a referentes reales, sí podemos acudir, y en este caso con todo rigor, a lo *fantástico* y a lo *maravilloso* como formas particulares de expresión y percepción de acontecimientos contenidos en un tipo específico de relato literario.

Siguiendo a Tz. Todorov (1970) y a toda una tradición de investigadores a la que él se incorpora, por narración o episodio *fantástico* entendemos el relato construido sobre la vacilación o incertidumbre experimentada por un personaje literario que, no conociendo más leyes que las naturales, se sorprende a sí mismo frente a acontecimientos aparentemente sobrenaturales, ante los cuales no será capaz de determinar si han sucedido o no verdaderamente. El relato fantástico nos sitúa ante acontecimientos a primera vista extraños o misteriosos, que pueden explicarse, bien por causas naturales, bien por causas sobrenaturales.

La posibilidad de dudar, de vacilar, entre una interpretación natural y una interpretación sobrenatural de los hechos narrados, sin que para ninguna de las dos soluciones exista un mayor dominio de probabilidades que haga posible la decantación, es lo que crea el efecto fantástico. «En los relatos fantásticos —escri-

be M.R. James (1924, 4)— es a veces necesario tener una puerta de salida para una explicación natural, pero tendría que agregar que esta puerta debe ser lo bastante estrecha como para que no pueda ser utilizada.» Por su parte, O. Reiman (1926) asegura que un episodio literario es fantástico sólo si «el héroe siente en forma continua y perceptible la contradicción entre los dos mundos, el de lo real y el de lo fantástico, y él mismo se asombra ante las cosas extraordinarias que lo rodean» (*vid.* Tz. Todorov, 1970/1982, 35).

Más explícitas resultan las palabras de V. Soloviov, citadas por B. Tomachevski en su *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1970, 288): «En el verdadero campo de lo fantástico, existe siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero, al mismo tiempo, esta explicación carece por completo de probabilidad interna». Lo fantástico es, pues, la vacilación o incertidumbre sobre si lo que rodeó a lo ocurrido pertenece o no al terreno de lo real.

Por otra parte, lo maravilloso es interpretado como algo distinto de lo fantástico. Si éste sugiere la vacilación entre lo natural y lo sobrenatural, aquél se decanta exclusivamente, con toda certeza y seguridad, por lo sobrenatural, aceptado en sí mismo como tal. Diremos, en suma, que si los fenómenos descritos en un relato determinado, y aparentemente extraños, pueden ser explicados conforme a las leyes conocidas de la realidad, sucede que la incertidumbre queda descartada —y consiguientemente lo fantástico se desvanece—, para situar al lector en el terreno de lo *sobrenatural explicado* por las leyes naturales.

Esta solución es la que ofrece un tipo clásico de novela policial, cuyos enigmas se suceden, entre lo extraño y lo sobrenatural, de modo que sólo finalmente se formula una interpretación racional capaz de explicar los acontecimientos hasta entonces solamente aceptados como sobrenaturales. En el caso de novelas como *Los diez negritos*, de Agatha Christie, o de la popular serie de dibujos animados *Scooby-Doo*, en que todos los acontecimientos misteriosos responden a una maquinaria física y racional que resulta finalmente delatada.

De otro lado, si los fenómenos extraños que se describen en el relato no pueden ser explicados sin admitir nuevas leyes de la naturaleza —esto es, leyes sobrenaturales—, mediante las cuales se expliquen los fenómenos misteriosos de la historia, entonces nos hallamos igualmente al margen de lo fantástico, pero esta vez en el terreno de lo *sobrenatural aceptado* como tal, ante la imposibilidad de explicarlo mediante las leyes naturales, que resultan insuficientes.

Lo sobrenatural aceptado implica la renuncia de cualquier explicación sobre la veracidad de los hechos, por lo que es necesario aceptar sin objeciones, como verosímiles y sobrenaturales, los acontecimientos relatados; no hay en tales supuestos razones ni argumentos para mostrarse reticente. Obsérvese que tanto lo *sobrenatural explicado* (misterioso) o empíricamente comprobable, como lo *sobrenatural aceptado* (maravilloso) o inexplicable racionalmente, excluyen lo fantástico, cuyo ideal «sabe mantenerse en la indecisión» (L. Vax, 1965, 56) entre lo vivido y lo imaginado.

Debemos apuntar, para concluir esta introducción, que lo fantástico está ligado inexorablemente a la *ficción* y al *sentido literal*. Quiere esto decir que en géne-

ros literarios como la poesía, desposeídos al parecer de cualidades propicias a la evocación y representación de ficciones —a los formalistas rusos corresponden los primeros estudios sobre la intransitividad de las imágenes poéticas—, no pueden subsistir elementos fantásticos.

Paralelamente, el relato fantástico debe leerse en su sentido *literal* o propio, nunca en su sentido figurado o alegórico, lo que podría conducirnos fuera del terreno de lo fantástico (Tz. Todorov, 1970/1982, 73-91). A. Fletcher (1964, 77-78) definió con palabras sencillas la alegoría como algo que «expresa una cosa y significa otra»; más precisamente, diremos que la alegoría es «un procedimiento retórico mediante el cual se expresa un pensamiento, traduciéndolo a imágenes poéticas, de tal suerte que entre los elementos de la rama “real” y la imaginativa, exista una correspondencia» (F. Lázaro Carreter, 1984, 34-35), es decir, que la alegoría se configura como una proposición de doble significado en la que el sentido literal o propio ha desaparecido enteramente. Acaso el ejemplo más afín, como se recuerda frecuentemente, sea el de los proverbios: «Tanto va el cántaro a la fuente...».

## II. *Propiedades que fundamentan la unidad estructural del discurso fantástico*

Todo relato fantástico, destinado a crear en el lector y en el personaje protagonista una vacilación irresoluble entre lo imaginado y lo vivido, exige los siguientes requisitos:

1. La integración del lector en el mundo del personaje, que narra sus propias vivencias desde la primera persona gramatical (*yo*).
2. La percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados, tal y como le es transmitida por el narrador, representado como personaje protagonista del relato.
3. El rechazo de las interpretaciones *alegórica* y *poética* de la historia.

Cabe ahora preguntarnos cuáles son los medios utilizados por el *autor real* del *Quijote*, Miguel de Cervantes, para convertir la aventura de la cueva de Montesinos en un relato fantástico que induce, tanto al *lector real* de la historia como a su personaje protagonista, Don Quijote, a un estado de incertidumbre o vacilación sobre si lo relatado por el Caballero de los Leones como ocurrido en el interior de la sima es cierto o infundado.

Hoy sabemos, merced a la semiología y lingüística textuales, que un personaje literario puede conocerse, entre otros medios, por su discurso verbal, es decir, como responsable de un conjunto de operaciones locutivas que él mismo pone en marcha a lo largo de su actividad lingüística. La enunciación es, pues, el estudio de la puesta en discurso de la lengua por un sujeto o personaje literario (E. Benveniste, 1974). En el relato fantástico, la enunciación del narrador —representado como personaje— se caracteriza por el uso de proposiciones modales o actos individuales de enunciación, es decir, formas lingüísticas que tienen como misión expresar la subjetividad del personaje que habla: el *modus*, o actitud que

adopta el hablante respecto al *dictum*, que es el contenido representativo del acto verbal enunciado objetivamente (J. Lozano, 1989, 56-88). La teoría de la enunciación (J.R. Searle, 1964 y 1969) relaciona precisamente el *texto* (o enunciado: lo dicho por el personaje) con el *acto de escribirlo* (o de hablarlo: enunciación), de modo que trata de encontrar en el primero (enunciado) los indicios formales y semánticos del segundo (enunciación).

El personaje narrador de un discurso fantástico se caracteriza por el empleo de *modalizaciones*, es decir, por el uso de locuciones introductorias que, sin cambiar el sentido de la frase, modifican la relación entre el sujeto enunciado y el de la enunciación. Expresiones tales como «tuve la sensación de que», «me pareció como si», «creí haber visto», «me dio la impresión de», son enunciados performativos (J.L. Austin, 1962; F. Recanati, 1979, 14) cuyo sentido pragmático es el de demostrar la capacidad que tiene un personaje (*Don Quijote*) para representar un estado de cosas (*las vivencias de la cueva de Montesinos*), expresar sus propios sentimientos y pensamientos como locutor (*Don Quijote autentifica lo que vio como verdadero*), y suscitar y evocar en el oyente pensamientos de determinado carácter (*Sancho considera falsa la narración de Don Quijote*). En suma, las modalizaciones no son sino «marcas que el sujeto hablante no deja de dar a su enunciado» (D. Wunderlich, 1972), caracterizado precisamente por la presencia formal y semántica del sujeto de la enunciación, cuyas intervenciones, en el relato fantástico, se caracterizan particularmente porque inducen a la inseguridad o vacilación sobre si lo que rodea a lo que sucede es o no real.

Otro de los medios utilizados para conseguir el efecto de vacilación o incertidumbre propio de lo fantástico consiste en el empleo de formas verbales en *pretérito imperfecto de indicativo* (cantaba, veía, creía...). Tales formas simples, pertenecientes a la perspectiva de pasado, hacen referencia a una acción cuyo proceso, desde un punto de vista temporal, no es estimado por el hablante como definitivamente clausurado, lo que propiamente sería indicado por formas simples de aspecto perfecto o terminativo (canté, vi, creí...).

Si habitualmente el pretérito imperfecto, tanto en el lenguaje ordinario como en el literario, es, de un lado, utilizado por el hablante para expresar una acción pasada en cuyo principio y fin no le interesa insistir, sino que atiende sólo al transcurso de la acción y no a sus límites temporales, y, de otro lado, es también empleado en narraciones y descripciones como pasado de gran amplitud, dentro del que se sitúan otras acciones pasadas, merced al carácter inacabado que da al imperfecto un aspecto general de mayor duración que los demás pretéritos (RAE, 1989, 466-468), no se pretenden las mismas características en el relato fantástico, donde el uso del imperfecto produce una distancia entre personaje y narrador de tales características que no conocemos con la precisión apetecida la posición de este último. En el discurso fantástico, son las formas verbales imperfectas las que denotan que no es el narrador presente quien piensa así (*sujeto de la enunciación*), sino el personaje de antaño (*sujeto del enunciado*).

Sorprende, sin embargo, que en la narración que hace Don Quijote de su aventura en la cueva de Montesinos no se cumpla ninguna de las dos características antes mencionadas, ya que nuestro hidalgo no utiliza *modalizaciones* que su-

gieran incertidumbres sobre lo relatado —veremos que, inicialmente, Don Quijote certifica hasta la saciedad como verdadero, «real y suntuoso», todo cuanto dice haber visto en la cueva—, ni tampoco emplea en su relato tiempos verbales en pretérito imperfecto de indicativo, sino formas en pretérito perfecto simple, tiempo pasado, absoluto y perfecto, que elude toda ambigüedad en tanto que denota el punto o momento del pasado en que se consuma la perfección del acto: «De repente y sin procurarlo, me saltó un sueño profundísimo, y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté dél y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza ni imaginar la más discreta imaginación humana. Despabilé los ojos, limpiérmelos, y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto» (cap. 23).

Todo esto nos indica que Don Quijote narra esta aventura sin dudar, en principio, de nada de cuanto dice, al estimarlo todo como real y verdaderamente acaecido. Tal es así que Don Quijote insiste explícitamente en que no hay diferencias en su persona, como narrador presente de la historia que cuenta ante Sancho y el primo, y como protagonista de la aventura de la sima, anterior a su relato: «[...] el tacto, el sentimiento, los discursos concertados que entre mí hacía, me certificaron que yo era allí entonces el que soy aquí ahora» (cap. 23).

Sin embargo, esta actitud representa en Don Quijote tan sólo un primer momento, un primer estado emocional que luego él mismo abandonará, y en el que profesa una fe absoluta hacia cuanto ha creído ver en la cueva de Montesinos, de tal modo que no presenta los hechos como un relato fantástico, de cuya realidad dudara, sino como un episodio más de su vida, de cuya veracidad está absolutamente convencido.

Esto explica que el relato de Don Quijote no satisfaga, en principio, uno de los requisitos del discurso fantástico, cual es el de transmitir al lector y al personaje narrador la incertidumbre sobre si es o no es real lo que ambos han percibido. Si el lector tiene en cuenta exclusivamente la narración de Don Quijote —que no de Cervantes—, se sitúa en el terreno de lo *sobrenatural aceptado*, imposible de admitir sirviéndose de las leyes naturales conocidas. Por el contrario, Don Quijote, tras su primera impresión de los hechos, no se sitúa en lo *sobrenatural aceptado*, como el lector incapaz de ofrecer una explicación natural y racional al relato de este personaje, sino que se sitúa en el ámbito de lo *sobrenatural explicado*; claro que Don Quijote resuelve lo sobrenatural con explicaciones que para los demás mortales sólo son sobrenaturales, esto es: para cualquiera de nosotros, la existencia de encantadores como Merlín o Festón sólo se explica en el terreno de lo sobrenatural, y se admite como algo maravilloso y empíricamente inverosímil.

Por el contrario, para Don Quijote no existen diferencias entre lo cotidiano y lo maravilloso, entre lo verosímil y lo empíricamente irrealizable. Don Quijote no distingue lo natural de lo sobrenatural —aquí reside el eje de su «locura»—, al contrario de lo que sucede con los demás personajes del libro cervantino, quienes postulan en sus actuaciones una actitud y un mundo escrupulosamente realista, transgredido a cada paso por las obras y las disertaciones del hidalgo manchego (J.B. Avalue Arce, 1970; Hernández Morejón, 1836; F. Navarro y Ledesma, 1915; R. Royo Vilanova, 1905).

Por todas estas razones, algo que para nosotros debe ser interpretado inequívocamente como *maravilloso*, por la acumulación de elementos sobrenaturales que aceptamos en sí mismos —tales son los relatos en la aventura de la cueva de Montesinos—, Don Quijote lo admite como habitual y cotidiano, explicable, eso sí, por leyes sobrenaturales, que desde su punto de vista en nada difieren de las que nosotros conocemos como naturales.

Resumiendo, diremos que Don Quijote interpreta lo extraño y misterioso de la cueva de Montesinos como algo *sobrenatural explicado* por leyes sobrenaturales, equivalentes para él a las leyes naturales. Por ello, Don Quijote considera verdaderas todas y cada una de sus vivencias en el interior de la cueva: «Todo esto pudiera ser Sancho —replicó Don Quijote [a las objeciones de su escudero]—, pero no es así, porque lo que he contado lo vi con mis propios ojos y lo toqué con mis mismas manos» (cap. 23). Con estas palabras, Don Quijote impone a su aventura una solución verosímil y natural: para nuestro caballero andante no existe lo sobrenatural, porque todo lo sobrenatural es natural, al menos en un mundo como el suyo donde no se reconocen tales divisorias, a diferencia de lo que sucede con las demás conciencias, discernidoras de lo uno y lo diverso.

Comprobaremos, no obstante, que, a medida que se desarrolla la narración, Don Quijote irá cambiando de opinión sobre lo visto en el interior de la cueva de Montesinos, de tal modo que de lo *sobrenatural explicado* (explicado como algo natural en su mundo caballeresco) se adentrará en el terreno de lo fantástico, al dudar finalmente de la veracidad de sus propias vivencias. Examinemos, pues, esta trayectoria hacia lo fantástico, desde la fe absoluta en lo vivido hasta su incertidumbre final, en un texto en el que ni el narrador, ni el autor, ni tan siquiera los personajes ofrecen otras explicaciones alternativas o posibles; detengámonos previamente en la primera impresión de Sancho ante el relato de Don Quijote.

En un principio, Sancho parece mostrarse absolutamente incrédulo ante la narración de Don Quijote, y así, cuando le interrumpe por segunda vez, afirma: «Pero perdonéme vuestra merced, señor mío, si le digo que todo cuanto aquí ha dicho, lléveme Dios, que iba a decir el diablo, si le creo cosa alguna» (cap. 23). Y más adelante, al oír que Don Quijote habla del encantamiento de Dulcinea —mera invención sanchopancesca— como algo efectivamente verdadero, concluye así: «Bien se estaba vuestra merced acá arriba con su entero juicio, tal cual Dios se le había dado, hablando sentencias y dando consejos a cada paso, y no agora, contando los mayores disparates que puedan imaginarse».

Admitimos que, en un primer momento, Sancho interpreta la narración de Don Quijote como lo *sobrenatural explicado* por leyes naturales, esto es, por la «tan disparatada locura» de su señor, con lo que sanciona esta aventura como algo *inverosímil*, sólo explicable racionalmente por la enajenación de Don Quijote: «¡Oh, señor, señor, por quien Dios es, que vuestra merced mire por sí, y vuelva por su honra, y no dé crédito a esas vaciedades que le tienen menguado y descalbado el sentido!» (cap. 23).

Si Sancho se sitúa inicialmente en el terreno de lo *sobrenatural explicado* (por leyes naturales: la supuesta locura de Don Quijote), y con seguridad relativa

muestra una absoluta incredulidad sobre lo que ha oído a su señor, Don Quijote, también inicialmente, como hemos visto, se muestra seguro de sí mismo, y considera sus vivencias como algo *sobrenatural explicado*, mediante leyes sobrenaturales a las que admite, desde su modo de entender el mundo, como perfectamente naturales. Tal es lo que parecen sugerir sus palabras finales ante los reiterados desmentidos de Sancho: «Como no estás experimentado en las cosas del mundo, todas las cosas que tienen algo de dificultad te parecen imposibles; pero andará el tiempo, y yo te contaré algunas de las que allá abajo he visto, que te harán creer las que aquí he contado, cuya verdad ni admite réplica ni disputa» (cap. 23).

Como vemos, Don Quijote profesa, al principio, una fe y una seguridad absolutas hacia todo cuanto ha dicho ver en el interior de la cueva de Montesinos. Sin embargo, a medida que avanza la narración, e influido por las objeciones de Sancho sobre las supuestas transformaciones espaciales y temporales, así como otras de los encantamientos o metamorfosis, Don Quijote comienza a perder la primitiva seguridad en sí mismo, a la vez que a hacerse diversas preguntas sobre la veracidad de aquellas visiones.

En el episodio de las «memorables adivinanzas del mono adivino» (cap. 25), Don Quijote, instado por Sancho, para quien lo que pasó en la cueva de Montesinos «fue todo embeleco y mentira, o por lo menos cosas soñadas», aprovecha la circunstancia del mono para «saber si ciertas cosas que le pasaron en una cueva llamada de Montesinos, si fueron falsas o verdaderas».

Notemos que Don Quijote accede a la petición de Sancho porque, según palabras propias, «me ha de quedar un no sé qué de escrúpulo» (cap. 25). La respuesta que da el mono, por boca, claro es, de maese Pedro —«parte de las cosas que vuesa merced vio, o pasó, en la dicha cueva son falsas, y parte verisímiles»— queda desautorizada más adelante, a los ojos del lector, por Cide Hamete Benengeli, *autor implícito representado del Quijote*, quien explica con fidelidad quién era Maese Pedro, y cuál era el trasfondo de las «adivinanzas» de su mono, que, sea como fuere, han mermado la seguridad de Don Quijote en su fe absoluta, mostrada inicialmente, y la de Sancho, en su incredulidad total, desde la que desmentía a su señor.

Esta misma incertidumbre es la que, luego de engañar a Sancho con la misma superchería que él ideó sobre el encantamiento de Dulcinea, induce a Don Quijote a inquirir a la «cabeza encantada» de Don Antonio Moreno sobre si «¿fue verdad o fue sueño lo que yo cuento que me pasó en la cueva de Montesinos?». Nuevamente, la respuesta de la cabeza, ambigua y reticente, en lugar de esclarecer los hechos, incrementa la insatisfacción y la incertidumbre de Don Quijote.

Sin embargo, como era de esperar, sólo algo más adelante, Cide Hamete Benengeli delata el fraude de que han sido objeto Don Quijote y Sancho, «por no tener suspenso al mundo, creyendo que algún hechicero o extraordinario misterio en la tal cabeza se encerraba, y así, dice que Don Antonio Moreno, a imitación de otra cabeza que vio en Madrid, fabricada por un estampero, hizo ésta en su casa, para entretenerse y suspender a los ignorantes» (Parte II, cap. 62).

Tanto en el episodio del mono adivino y en el de la cabeza encantada, así

como en la aventura de Clavileño —donde Sancho quiere que se crea todo lo que cuenta haber visto en su viaje por el cielo, y Don Quijote le responde: «pues vos queréis que os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos» (Parte II, cap. 61)—, los hechos son, en principio, *sobrenaturales* (los monos no adivinan el porvenir, las cabezas no hablan por sí solas, separadas del cuerpo, etc.) y como tales son admitidos por Don Quijote y por Sancho —cada vez más «quijotizado», más incapaz de discernir entre lo natural y lo sobrenatural—, mas no así por el *lector real*, o por otros de los personajes del *Quijote*, para quienes estos fenómenos sobrenaturales encuentran una explicación racional y verosímil en las apetencias burlescas de sus promotores (Maese Pedro, los duques, Don Antonio Moreno, etc.), tal y como nos lo revela Cide Hamete Benengeli.

Como es fácilmente comprobable, la incertidumbre y la vacilación introducen tanto a Don Quijote como a Sancho, desde sus respectivas posturas iniciales, lo *sobrenatural explicado* —el primero por leyes sobrenaturales que admite como naturales, y el segundo por la locura de su señor—, en el terreno de lo fantástico.

Es curioso observar cómo Sancho renuncia a la interpretación natural de lo sobrenatural, explicable por la sinrazón de su señor, hasta llegar a creer literalmente en sus propios embustes, como consecuencia de su «quijotización». Creemos que el proceso de la «quijotización» de Sancho consiste en la progresiva aceptación de los fenómenos sobrenaturales como acontecimientos naturales, artificio muy propio de los libros caballerescos y, desde luego, específico de Don Quijote. Tras la aventura de la cueva de Montesinos la «quijotización» de Sancho se radicaliza, así como la influencia de éste sobre su amo se hace más tangible, para concluir ambos en el terreno de lo fantástico como explicación última de lo acaecido en este episodio. Don Quijote duda finalmente sobre si todo cuanto allí creyó ver era cierto; Sancho, incrédulo absoluto en un principio, con el paso del tiempo vacilará permanentemente en torno a la veracidad del relato de su señor.

Cabe preguntarnos ahora, ¿qué piensa el *lector real* de lo contado por Don Quijote en su aventura de la cueva de Montesinos? ¿Es un episodio fantástico o maravilloso? ¿Podemos aceptarlo como algo sobrenatural o cabe alguna explicación racional? ¿Es verdadero o falso? ¿Acaso trata Don Quijote de burlarse de Sancho y de los lectores?... (G. Díaz-Plaja, 1936; S. de Madariaga, 1934; A. Rodríguez, 1947, 67-75; M. Van Doren, 1958).

Hemos dicho que una de las características específicas de la literatura fantástica reside en la integración del *lector real* en el mundo de los personajes, de tal modo que aquél participa de la percepción ambigua de los acontecimientos relatados en la misma medida en que lo hacen sus personajes protagonistas. El relato fantástico se caracteriza, pues, por la ausencia del *autor real* —en nuestro caso Miguel de Cervantes— como intermediario entre los personajes y el lector. Lo que dice el *autor real* de una historia sólo es *explicable*, y nunca podrá ser objeto de verificación o de falsificación. Lo que dicen los personajes puede ser, sin embargo, verificable o falseable, bien por otros personajes del relato, bien por el mismo autor, quien tiene poder para introducirse convencionalmente en

la historia como narrador o como personaje más de la misma. El autor, en este supuesto, podría mentir como personaje... y decir la verdad como narrador impersonalizado.

Si un narrador impersonal, esto es, no representado como personaje, narra acontecimientos sobrenaturales, el lector se encuentra ante un relato *maravilloso* (lo sobrenatural aceptado). Si, por el contrario, la historia de acontecimientos sobrenaturales es relatada por un narrador representado en el texto como un personaje más, y no sólo eso, sino que además es completamente natural, las condiciones son de lo más propicio para lo fantástico, a menos que intervenga el *autor real*, como un intermediario entre el personaje y los lectores, para desmentir lo sobrenatural, tal y como hace Cide Hamete Benengeli —que no Cervantes— en las aventuras de la cabeza encantada o del mono adivino, por ejemplo.

¿Qué es lo que sucede entonces en el episodio de la cueva de Montesinos? Don Quijote es un personaje natural que relata, sin embargo, unos hechos sobrenaturales. Hasta aquí, excelentes condiciones para lo fantástico. Sucede entonces que Don Quijote habla, en un primer momento, con absoluta seguridad, sin vacilaciones sobre su existencia, de tal modo que presenta los hechos no como fantásticos —lo que exigiría vacilación por su parte—, sino como maravillosos o sobrenaturales. El lector no lo entiende así, dado que conoce la «locura» de Don Quijote y ha sido testigo en más de una ocasión de la tendencia quijotesca a admitir como naturales acontecimientos sobrenaturales, igual que los relatos en la aventura de la cueva de Montesinos. Sin embargo, a diferencia de aquellas situaciones, en esta circunstancia no hay testigos capaces de desmentir el relato de Don Quijote.

El lector espera, con relativa confianza, una intervención del *autor real*, Miguel de Cervantes, o del *autor implícito representado*, Cide Hamete Benengeli, que, como responsables y concedores de la historia que cuentan, desmientan o ratifiquen las palabras de Don Quijote. Sin embargo, tales intervenciones no llegan a producirse como el lector desea.

Miguel de Cervantes, *autor real* de la novela, no dice absolutamente nada en todo el libro sobre el relato de Don Quijote. Por su parte, Cide Hamete Benengeli, *autor implícito representado*, personaje del *Quijote* que, ideado por Cervantes, desempeña la función de narrador inmanente de la historia, y a cuyas palabras el lector confía la resolución de la veracidad del relato de Don Quijote sobre lo visto en la cueva de Montesinos, elude tanto admitir una explicación natural o racional de lo contado por nuestro hidalgo, como la posibilidad de desmentir abiertamente sus declaraciones. El lector queda entonces sin asesores posibles salvo los que le proporcionan los personajes, que no son del todo fiables, como sin duda ya se imagina el propio lector.

Inicialmente, el *lector real* comparte la opinión de Sancho, al explicar lo sobrenatural de que habla Don Quijote como algo atribuible a su «locura». Mas el lector comprueba que si, por una parte, Sancho ve cada vez con más reservas su incredulidad inicial, por otra, Don Quijote se muestra cada vez más reticente a la hora de demostrar la veracidad de sus visiones. La incertidumbre de los personajes es transmitida directamente al lector, sin intermediarios, quien se encuentra

solo y desaconsejado por el *autor real* de la novela ante unos personajes que cada vez dudan más de lo que dicen. No parece que Don Quijote mienta deliberadamente sobre su visión en la cueva de Montesinos, pero ¿acaso ha podido fingir sin mentir?... «La ambigüedad del sentimiento y del pensamiento en momentos de gran tensión emotiva —escribe H. Percas de Ponseti (1968/1984, 158)— es recurso preferente de Cervantes.» ¿Es entonces el *autor real*, el propio Miguel de Cervantes, quien finge sin mentir?

Volvamos sobre Cide Hamete y tratemos de examinar sobre qué se fundamenta su actitud evasiva. Confiesa el traductor del original de la historia de Don Quijote, escrita por su «primer autor Cide Hamete Benengeli», que al...

[...] llegar al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas de mano del mismo Hamete estas mismas razones: No me puedo dar a entender —transcribe Cervantes ocultando su opinión tras la de su personaje Cide Hamete—, ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito: la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles; pero esta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible; que no dijera él una mentira si le asaetearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más; puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della, y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias [cap. 24; cursiva nuestra].

Cide Hamete reconoce que, hasta ahora, las aventuras de Don Quijote habían transcurrido todas ellas en el terreno de lo natural y verosímil, y que sólo la de la cueva de Montesinos exige la admisión de leyes sobrenaturales para su aceptación, lo que la acredita como aventura apócrifa, pues transgrede la expresión de realidad que transmite la novela en su conjunto.

Una obra será real en la medida en que su mundo imaginario se aproxime a la realidad (K. Engler, 1986, 235). Así, este episodio se califica de inverosímil desde el título que reza al frente del capítulo 23, atribuible a Cide Hamete: «De las admirables cosas que el estremado Don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa».

Si Cide Hamete no dijera más que esto, Don Quijote quedaría desmentido, el lector tranquilizado y esta aventura como algo *sobrenatural explicado* por la locura de Don Quijote. Pero Cide Hamete insiste en que no es posible pensar «que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos», que «no dijera él una mentira si le asaetearan». En suma, él mismo la transcribe «sin afirmarla por falsa o verdadera». El lector no sabe entonces a qué carta quedarse: duda del relato de Don Quijote, que no puede justifi-

carse racionalmente; contempla sorprendido cómo Sancho es presa de sus propios embustes; se siente insatisfecho por las declaraciones —mejor que aclaraciones— de Cide Hamete Benengeli, quien admite lo que dice Don Quijote, sin desmentirlo, como algo sobrenatural que se acepta sin creerlo verdaderamente; al fin, acaso se sienta decepcionado por el silencio de Cervantes, quien reserva su opinión —la más autorizada y decisiva— tras la figura de Cide Hamete, narrador inmanente que propone al *lector implícito representado* —que no *real*— «que juzgue lo que le pareciere» sobre el relato de Don Quijote, entregando a su prudencia el beneficio de la duda.

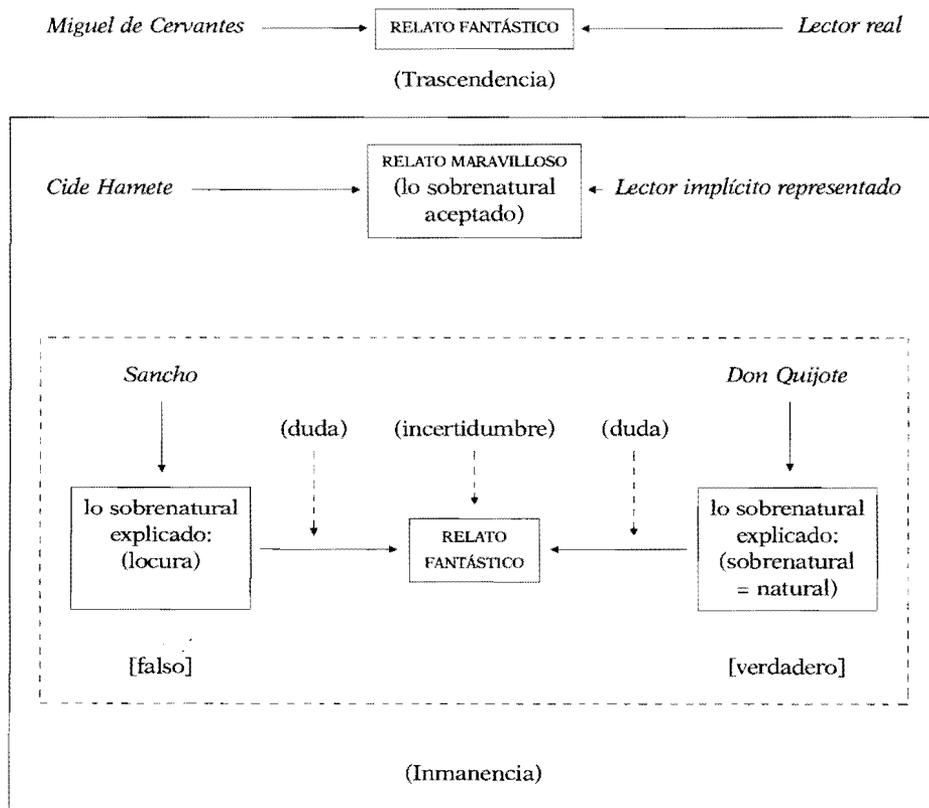
Desde nuestro punto de vista, pensamos que no existen en el *Quijote* datos que permitan al *lector real* del mismo certificar los acontecimientos de la cueva de Montesinos como verdaderos o falsos. No es posible averiguar si lo que Don Quijote dice haberle sucedido en el interior de la sima es cierto, precisamente porque no sabemos si lo que lo rodea es real, y no lo sabemos porque el texto, escenario único donde se objetiva la literatura, no nos lo dice en ninguna parte.

Miguel de Cervantes, en la aventura de la cueva de Montesinos, sitúa al *lector real* del *Quijote* ante un episodio de literatura fantástica en el que clausura deliberadamente todas las posibilidades de examinar su discutida veracidad, dado que las explicaciones a lo relatado son inencontrables, al contrario de lo que el mismo Cervantes presenta en otros episodios de su libro, delatando, a través de Cide Hamete Benengeli, las apariencias sobrenaturales de otras aventuras, tales como la del mono adivino, la cabeza encantada, el vuelo del Clavileño, etc. (F.J. Blasco, 1989).

¿Por qué Miguel de Cervantes explica a través de Cide Hamete lo sobrenatural de estos episodios y, por el contrario, guarda absoluto silencio sobre la verosimilitud de la aventura de la cueva de Montesinos? Miguel de Cervantes ha construido perfectamente este episodio, dejando el camino abierto a lo fantástico, al «secuestrar» ante el lector toda posible interpretación, para que este último no pueda examinar los hechos ni como naturales, pues serían abiertamente inverosímiles, ni como sobrenaturales, dado que ni los mismos personajes protagonistas —únicas fuentes de información para el lector— los aceptan así. Sí se sugiere, en efecto, que Don Quijote, poco antes de morir, se retractó de sus palabras, y estimó este episodio de su vida como apócrifo. Sin embargo, esto no podemos admitirlo en absoluto, porque Don Quijote ya no existe entonces, sino que es Alonso Quijano quien sostiene tal argumento (C. Castilla del Pino, 1989). Aceptarlo supondría sustituir una personalidad con otra distinta, esto es, legislar el mundo de Don Quijote desde una «jurisprudencia» radicalmente distinta a la suya propia, pues Alonso Quijano ya no es Don Quijote.

De este modo, Miguel de Cervantes sostiene la esencia del efecto fantástico en la duda permanente, compartida por cada lector y personaje de su libro, de creer o no creer en lo relatado por Don Quijote, rodeándonos a todos, tantálíca-mente, de explicaciones no sostenibles o sencillamente inencontrables.

*Retórica u organización narrativa de lo fantástico y lo maravilloso en la aventura de la cueva de Montesinos*



### III. *La aventura de la cueva de Montesinos como demostración de literatura fantástica*

Hasta ahora hemos tratado de justificar el episodio de la cueva de Montesinos como una muestra de literatura fantástica, y lo hemos hecho desde un punto de vista pragmático, es decir, apoyándonos en las informaciones relativas al papel que puede desempeñar el *lector real* y el *lector implícito representado* (J.M. Pozuelo Yvancos, 1988, 233 y ss.), así como a las propiedades específicas del proceso particular de enunciación narrativa, referentes no sólo al *autor real* (Miguel de Cervantes) o al *autor representado* (Cide Hamete Benengeli), sino también a los personajes protagonistas a quienes este último cede directamente la palabra. En adelante, trataremos de justificar el relato de la aventura de la cueva de Montesinos como una demostración de literatura fantástica también desde una dimensión sintáctica y semántica del signo literario.

Desde el punto de vista sintáctico, todo relato fantástico se caracteriza con frecuencia por la existencia de un efecto único situado al final de la historia, y porque todos los demás elementos de esa historia están diseñados precisamente para intensificar ese efecto. Tal es la teoría de la intriga que para todo relato fantástico propone E.A. Poe: «En toda obra no debería haber una sola palabra escrita que no tendiese, directa o indirectamente, a llevar a cabo ese fin preestablecido» (cit. por B. Eikhenbaum, 1970, 207).

Sin embargo, no toda la literatura fantástica presenta gradaciones como la propuesta por E.A. Poe —tal es el caso del episodio de la cueva de Montesinos—, sino que, como escribe P. Penzoldt (1954, 129), «es posible representar la estructura de tales cuentos no como la habitual línea ascendente que lleva a un punto culminante único, sino como una recta horizontal que, después de haber ascendido brevemente durante la introducción, queda fija en un nivel justo debajo del que pertenece al punto culminante habitual».

En efecto, tanto el comienzo como el fin de la experiencia quijotesca en el interior de la cueva de Montesinos es de lo más apacible, ajustándose así al modelo señalado por P. Penzoldt. Basta «un sueño profundísimo» para penetrar en el «más bello, ameno y deleitoso prado que puede crear la naturaleza ni imaginar la más discreta imaginación humana»; igualmente, para regresar a la compañía de Sancho y el primo, bastan unas palabras de Montesinos en *discurso transpuesto de reproducción quasi mimética* (Maestro, 1989, 99-104): «Quise seguirla [a Dulcinea], y lo hiciera, si no me aconsejara Montesinos que no me cansase en ello, porque sería en balde, y más porque se llegaba la hora donde me convenía volver a salir de la sima» (cap. 23).

En nuestra sintaxis de lo fantástico en la aventura de la cueva de Montesinos seguiremos el modelo de análisis propuesto por Tz. Todorov (1970), quien parte de la clasificación de categorías abstractas, y no de imágenes concretas, carentes de valor objetivo y universal, como las propuestas por la crítica temática, o autores como D. Scarborough (1917), P. Penzoldt (1952), L. Vax (1965) y R. Caillois (1965). Tampoco utilizaremos el sistema de W. Ostrowski, formulado en «The Fantastic and the Realistic in Literature, Suggestions on how to define and analyse

fantastic fiction» (1966), pues, aunque se mueve en el terreno de las clasificaciones abstractas y objetivas, su diseño admite con dificultad las aplicaciones literarias. Trataremos, a continuación, y a propósito de la aventura de la cueva de Montesinos, de hablar de aquello de lo que habla la literatura, para lo cual acudiremos al metalenguaje propio de una de las teorías literarias de la actualidad, cual es la semiología de lo literario (G. Reyes, 1989, 20-21).

Sintácticamente, la primera de las características de la aventura de la cueva de Montesinos como un episodio de literatura fantástica introvertido en el discurso del *Quijote* consiste en cuestionar, no sólo ante Don Quijote, sino ante los propios lectores también, los límites entre la materia y el espíritu, lo que significa que las diferencias entre lo físico y lo mental, entre el objeto y la palabra, dejan de ser objetivas y precisas: los lindes entre lo natural y lo sobrenatural se tornan imperceptibles, abiertos a lo que Tz. Todorov denomina *pandeterminismo* o *causalidad particular* (1970/1982, 129 y ss.), no sólo para el personaje protagonista, Don Quijote, sino también, y muy decisivamente, para el sujeto lector que, como hemos dicho, percibe los acontecimientos con la misma ambigüedad con que lo hace su personaje Don Quijote.

La multiplicación de la personalidad y la importancia de la metamorfosis es algo que adquiere especial relieve en esta aventura, de la que arranca el argumento del desencanto de Dulcinea, transformada en zafia labradora. De una serie de elementos carolingios y artúricos (M. de Riquer, 1970, 111-113), y de acuerdo con las peculiares variantes del romancero castellano, en el que Montesinos, Belerma y Durandarte eran bien conocidos (Ph.S. Barto, 1923; M. Menéndez Pelayo, 1898, 315-316; R. Menéndez Pidal, 1924), Cervantes se sirve de la metamorfosis como multiplicación de la personalidad para construir la visión de una fábula mitológica y legendaria sobre la cueva de Montesinos y el origen del río Guadiana, a quien representa como escudero de Durandarte, y de las lagunas de Ruidera, esto es, la dueña del caballero descorazonado, amén de sus siete hijas y dos sobrinas.

H. Percas de Ponseti (1975; 1968/1984, 146 y ss.) ha insistido en el valor de la metamorfosis, en relación con la aventura de la cueva de Montesinos, como el tema inmanente de este episodio, cifrado en «la continua transformación de la realidad externa o, si se prefiere, de la constante metamorfosis de la identidad del hombre».

Paralelamente, el tema de las transformaciones aparece preludiado de forma irónica en la personalidad del primo del licenciado, quien acompaña a Don Quijote y Sancho en su expedición, y ante quien Cervantes, hombre de formación no universitaria, parece burlarse a propósito de su erudita frivolidad: «Otro libro tengo también, a quien he de llamar *Metamorfoseos* o *Ovidio español*, de invención nueva y rara, porque en él, imitando a Ovidio a lo burlesco, pinto quién fue la Giralda de Sevilla y el Ángel de la Madalena, quién el caño de Vecinguerra, de Córdoba, quiénes los Toros de Guisando, la Sierra Morena, las fuentes de Leganitos y Lavapiés, en Madrid [...]» (cap. 22). La actitud de Don Quijote frisa una vez más el ridículo en tanto que presta atención a declaraciones del primo tales como «suplico a vuesa merced, señor Don Quijote, que mire bien y especule con cien ojos lo que hay allá dentro: quizá habrá cosas que las ponga yo en el libro de mis *Transformaciones*».

Desde luego, amén de los siete detalles de carácter grotesco que señala H. Percas de Ponseti (1968/1984, 147 y ss.) en la convivencia de Don Quijote con los personajes del interior de la cueva, lo risible persiste con gran evidencia incluso una vez que nuestro hidalgo emerge al exterior, cuando el primo acepta sin vacilación la palabra de Don Quijote, desapercibiendo, como éste, el límite de lo objetivo y lo subjetivo, de lo natural y lo sobrenatural, al afirmar que ha granjeado cuatro cosas del relato de Don Quijote, cuando tres de ellas son completamente ridículas: saber el origen de las mutaciones de Guadiana y Ruidera, que le servirán para la elaboración de su *Metamorfoseos o Ovidio español*; conocer la antigüedad de los naipes, usados ya en tiempo de Carlomagno, según se colige de las palabras de Durandarte «¡Paciencia y barajar!» y, por último, «haber sabido *con certidumbre* el nacimiento del río Guadiana, hasta ahora ignorado por las gentes» (cap. 24; cursiva nuestra). Obsérvese que el primo acepta el relato maravilloso de Don Quijote —y por ende sobrenatural— como algo perfectamente natural y verosímil. Los límites entre el sujeto y los objetos han desaparecido. Lo que sucede es cierto aunque lo que lo rodee sea irreal.

El relato que hace Don Quijote de su peripecia en el interior de la cueva de Montesinos es sobrenatural, puesto que comienza a partir del momento en que se pasa de las palabras a las vivencias y objetos supuestamente designados por ellas. Lo maravilloso, es decir, lo sobrenatural aceptado, sólo existe verbalmente, que no empíricamente. El paso del espíritu a la materia se hace posible sólo a través de la palabra. De este modo, Don Quijote proporciona al texto incesantes transgresiones. Su relato deja de ser *maravilloso*, y pasa a interpretarse como *fantástico* cuando el propio Don Quijote cuestiona la veracidad de la transgresión, esto es, con otras palabras, cuando él mismo duda de que lo que ha visto sean acontecimientos naturales o sobrenaturales, puesto que el límite entre lo uno y lo diverso ha desaparecido enteramente.

Entre tanto, los personajes que pueblan el interior de la cueva de Montesinos son, al decir de Don Quijote, víctimas de un encantamiento que ellos mismos no ponen en duda en ningún momento. «Los que estamos en estas soledades encantados esperamos verte» (cap. 23), le dice Montesinos a Don Quijote nada más recibirle. Algo más adelante, el anciano caballero, dirigiéndose a Durandarte, detalla los pormenores del encantamiento, que excusamos reproducir aquí por razones de espacio.

La existencia de seres sobrenaturales, más poderosos que los hombres e invulnerables a sus agresiones, es una constante en la literatura fantástica. Estos seres, como Merlín, encantador a quien Cervantes hace francés, y «que dicen que fue hijo del diablo», simbolizan un sueño de poder, tan frecuente, como sabemos, en la literatura caballeresca. El encantamiento de Montesinos, Durandarte y Belerma, así como el de su cortejo de asistentes y amigos, es certificado inicialmente por Don Quijote, y sólo a partir del capítulo 25, tras la aventura del mono adivino, comienzan a suscitarse las vacilaciones sobre su —hasta entonces indiscutida— existencia. Por otra parte, el encantamiento de que son víctima Montesinos y sus demás servidores es introducido gratuitamente por Cervantes en la narración, quien lo presenta como un episodio fantástico tras el cual cobra

veracidad el falso encantamiento de Dulcinea, ideado por Sancho, pues «el cómo o para qué nos encantó —dice Montesinos a propósito de Merlín— nadie lo sabe, y ello dirá andando los tiempos, que no están muy lejos, según imagino» (cap. 23).

La transformación del tiempo y del espacio es quizá una de las características que los autores de relatos fantásticos saben más fundamentales para el diseño de un escenario en las que las circunstancias habituales del mundo físico y espiritual son arriesgadamente transformadas. Miguel de Cervantes sabe que el tiempo y el espacio del mundo sobrenatural que pone en boca de Don Quijote, quien nos lo entrega finalmente como un relato fantástico, deben ser apreciablemente distintos del tiempo y del espacio de la vida cotidiana.

Desde el punto de vista temporal (H. Sieber, 1971), el texto nos ofrece datos suficientes para reconstruir cómodamente el devenir de los hechos. Así, por ejemplo, sabemos que «a las dos de la tarde, llegaron a la cueva, cuya boca es espaciosa y ancha» (cap. 22). Sabemos también que una vez descolgadas las cien brazas de sogas con Don Quijote en el interior de la sima, Sancho y el primo «se detuvieron como media hora, al cabo del cual espacio volvieron a recoger la sogas con mucha facilidad y sin peso alguno, señal que les hizo imaginar que Don Quijote se quedaba dentro».

Una vez que Don Quijote recupera el sentido, el narrador de la historia nos indica que «tendieron la arpillera del primo sobre la verde yerba, acudieron a la despensa de sus alforjas, y sentados todos tres en buen amor y compañía, merendaron y cenaron todo junto» (fin del cap. 22). Acto seguido, Don Quijote inicia el relato de su aventura, no sin que antes el narrador indique claramente que «las cuatro de la tarde serían, cuando el sol, entre nubes cubierto, con luz escasa y templados rayos, dio lugar a Don Quijote para que sin calor y sin pesadumbre contase a sus dos clarísimos oyentes lo que en la cueva de Montesinos había visto» (comienzo del cap. 23). De esta lectura se desprende que Don Quijote, Sancho y el primo han cenado ya antes de las cuatro de la tarde.

Al poco tiempo de comenzar Don Quijote la narración de su aventura, Sancho le interrumpe para iniciar el siguiente diálogo, en que se esclarece con precisión el contraste de dos temporalidades que sólo pueden ser simultáneas, pues transcurren a la vez, y que sin embargo se presentan como distantes, al ser la de Don Quijote más dilatada que la de Sancho y el primo:

—¿Cuánto 'ha que bajé? —preguntó don Quijote.

—Poco más de una hora —respondió Sancho.

—Eso no puede ser —replicó don Quijote—, porque allá me anocheció y amaneció, y tornó a anochecer y amanecer tres veces; de modo que, a mi cuenta, tres días he estado en aquellas partes remotas y escondidas a la vista nuestra [cap. 23].

La literatura fantástica, al igual que la realista y naturalista, otorga a su autor grandes libertades para manipular la oposición temporal entre narración en presente (*showing*) y narración en pasado (*telling*), así como para contrastar la temporalidad del narrador con la de sus personajes. Sin embargo, a diferencia de ésta, la literatura fantástica permite —exige, podríamos decir— alterar muy libre-

mente la temporalidad de los personajes protagonistas, acusando las diferencias más sorprendentes frente a la temporalidad de los personajes secundarios.

Episodios de esta naturaleza, en los que una temporalidad convencionalmente realista —la de Sancho, el primo y el lector, quien participa virtualmente de ella— es penetrada por otra aparentemente fantástica —la de Don Quijote—, consiguen que el realismo que instituye esta obra de Cervantes, como novela de transición entre el Renacimiento y el Barroco, difiera esencialmente de la narrativa realista de la centuria decimonónica, en que —salvo Galdós, escritor muy cervantizado (J.Ch. Herman, 1955; M.C. Millán, 1989)— no encontramos creaciones literarias de este tipo.

Igualmente, la transformación del espacio como escenario en que se desenvuelven dos acciones simultáneas y distantes —la de Sancho y el primo, realista, frente a la de Don Quijote, de matices fantásticos— tiene como fin trastornar las estructuras habituales de la narración supuestamente realista (L. Astrana Marín, 1958, VII, 360-364; *Azorín*, 1984, 126-130; F. Caballero, 1840, 96-100).

Sabemos que Sancho y el primo descolgaron las 100 brazas de sogá para hacer descender a Don Quijote al interior de la cueva de Montesinos. Sabemos también que, a la hora de recogerlas, no le sintieron hasta «poco más de las ochenta brazas» y que, sólo a 10 de ellas, unos veinte metros, «vieron distintamente a Don Quijote [...]» (cap. 22). Si una braza equivale a dos varas, y por vara entendemos aquella medida de longitud equivalente a 835 milímetros más nueve décimas, al margen de estériles minucias matemáticas, podemos admitir que Don Quijote desciende unos ciento sesenta metros en el interior de la cueva.

Por su parte, el propio Don Quijote confiesa más tarde haberse detenido «a obra de doce o catorce estados de la profundidad de esta mazmorra», donde «a la derecha mano, se hace una concavidad y espacio capaz de poder caber en ella un gran carro con sus mulas» (cap. 23). Según sus palabras, Don Quijote habría descendido unos veinticinco metros, al cabo de los cuales decidió «caminar por aquella oscura región abajo sin llevar cierto ni determinado camino». Es entonces cuando, habiéndose detenido para «descansar un poco», «de repente y sin procurarlo —dice—, me saltó un sueño profundísimo, y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté dél y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que pudo crear la naturaleza ni imaginar la más discreta imaginación humana» (cap. 23).

En adelante, la narración de Don Quijote se convierte en un relato maravilloso en el que los acontecimientos sobrenaturales se autentifican como actos reales y verdaderos, y que sólo en un futuro inmediato serán cuestionados por los mismos personajes que los afirmaron o negaron, con objeto de introducirse a sí mismos y a sus lectores en el terreno de lo fantástico, bajo el signo de la incertidumbre.

#### IV. Interpretaciones y conclusiones

Como acaso haya resultado fácilmente observable, a lo largo de nuestra exposición hemos considerado el texto como la base interpretativa más segura. Sin duda, ésta se presenta como la solución más coherente, en un relato en el que el

personaje, Don Quijote, habla por sí mismo, sin intermediarios ante el lector, ya que el *autor implícito representado*, Cide Hamete Benengeli, desaparece textualmente para facilitar así la identificación entre los personajes de su historia y sus lectores. Paralelamente, el discurso del personaje es en sí mismo objeto de desconfianza, pues desde el momento en que Don Quijote duda de la veracidad de sus vivencias en el interior de la sima, su palabra es revestida de un estatuto ambiguo que el *autor real*, el recatado Miguel de Cervantes, manipula como cree conveniente en busca del efecto fantástico.

Si examinamos los acontecimientos extraños que articulan la aventura de la cueva de Montesinos, podemos preguntarnos qué aportan al discurso general de la obra sus elementos fantásticos. Pragmáticamente, producen en el lector un efecto particular (horror, sorpresa, misterio, curiosidad, insatisfacción, etc.) que otros géneros literarios u otros episodios del *Quijote* no pueden suscitar. Además, introduce al lector en la incertidumbre sobre si lo que relata Don Quijote ocurrió verdaderamente (*sobrenatural aceptado*) o si es producto de su celebrísima locura (*sobrenatural explicado*). Desde un punto de vista sintáctico sirve a la narración, conservando sobre su veracidad el suspenso hasta el final de la obra, para insatisfacer al cabo las esperanzas del lector en busca de una solución concreta, que no vacilante. Se permite así una organización del relato particularmente ceñida o subordinada a una intriga. Semánticamente, el episodio de la cueva de Montesinos describe por boca de Don Quijote un universo fantástico que no tiene una realidad exterior al lenguaje mismo. Se configura un universo semántico particular cuya función, a primera vista, resulta tautológica, pues lo maravilloso y lo fantástico sólo existen verbalmente.

Es posible admitir que Miguel de Cervantes fuera consciente de haber dejado sin resolver, tras la escritura de la Segunda Parte de su *Quijote*, la veracidad del relato del ingenioso hidalgo sobre su permanencia en la cueva de Montesinos. Acaso desestimó ofrecer una explicación de lo sobrenatural para evitar un desencanto en el lector, y brindarle así el beneficio de la duda, o tal vez renunció a desmentir a Don Quijote como sí lo hizo Sancho, para salvaguardar de este modo la autenticidad de la palabra del hidalgo, manteniéndola al margen de la hipocresía o la mentira. Es evidente que, después de Cervantes, quien jamás delata su parecer, y después de Cide Hamete, que delega en el lector su facultad de juzgar la verosimilitud del relato de Don Quijote, es el propio caballero andante quien representa la única fuente de información; luego, si Cervantes lo desmintiera, Don Quijote, desautorizado, quedaría subsumido en la farsa, y su naturaleza como personaje sería otra muy distinta.

Si, por ejemplo, Don Quijote miente en su relato de la cueva de Montesinos, su narración se movería en el terreno de lo *sobrenatural explicado* por su mentira, y esto, aunque no podemos certificarlo en el texto, es algo que el propio texto no rechaza radicalmente. Así, pues, ¿qué significado podemos darle a la interlocución «como te conozco, Sancho —respondió Don Quijote—, no hago caso de tus palabras» (cap. 23). ¿Es Don Quijote consciente de una trama? ¿Acaso finge sin mentir en su locura y sus vivencias?...

J. Casalduero (1975, 282) ha escrito que Don Quijote, en su aventura de la

cueva de Montesinos, «se sitúa en una zona de imaginación pura en la cual no puede penetrar Sancho y de la cual él mismo tiene que descender dudando de su realidad». En efecto, nuestra propuesta parece ratificar lo más esencial de estas palabras. En nuestro estudio de la inmanencia discursiva hemos tratado de desarticular y de describir el mecanismo que, dentro del discurso narrativo del *Quijote*, la aventura de la cueva de Montesinos instituye como episodio cuyas características y propiedades sintácticas, semánticas y pragmáticas son específicas de un tipo de discurso literario al que hemos calificado de *fantástico*.

A partir de la descripción inmanente de la literatura, son posibles todas aquellas interpretaciones trascendentes que coloquen al lector en una posición compartida por el texto. Desde esta perspectiva metodológica, admitimos con L. Spitzer (1960/1984, 396) que el *Quijote* sea «la exaltación de la mente independiente del hombre, y de un tipo de hombre especialmente poderoso: el artista». Sin embargo, y muy por el contrario, rechazamos su reafirmación del pensamiento de J. Bédier —que hoy día resulta difícilmente aceptable—, según el cual, «el más torpe de los narradores comprende mejor su cuento que el más inteligente de los críticos» (L. Spitzer, 1960/1984, 389). En los antípodas de este pensamiento, aunque por motivos un tanto distintos a los nuestros, se sitúa la lectura e interpretación que Miguel de Unamuno (1905) hace del *Quijote*.

Creemos que los personajes del *Quijote*, al menos sus protagonistas, alcanzan el máximo logro en la independencia autorial: son personajes que se le escapan al *autor real* (Cervantes) y al narrador inmanente de la historia (Cide Hamete), quién no sabe más de lo que dice Don Quijote y, consiguientemente, no encuentra razones para rebatir o certificar su relato sobre el encuentro con Montesinos.

Si Joseph Conrad pudo escribir que excluía de su obra lo sobrenatural, por que admitirlo equivaldría a negar lo cotidiano fuera de lo maravilloso, Miguel de Cervantes, por su parte, presenta lo poético como antinomia de lo real. Ya hemos indicado cómo Cervantes se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo, lo natural y lo sobrenatural, el mundo del lector y el mundo de sus personajes. Los protagonistas del *Quijote* son asimismo lectores del *Quijote*. ¿Puede gozar un personaje de mayor independencia frente a su creador? Claro es que esta retórica de la ficción, que Miguel de Unamuno supo muy bien recoger en *Niebla*, postula un paso más en la ficción narrativa que implica a lectores y a espectadores como caracteres de una ficción desamparada por autor desconocido.

Domina la opinión, ratificada con frecuencia, de que la mejor literatura española ha sido siempre realista. «El arte español, dice Alcántara, dice Cossío, es realista —escribe José Ortega y Gasset—. El pensamiento español, dice Menéndez Pelayo, dice Miguel de Unamuno, es realista. La poesía española, la épica castiza, dice Menéndez Pidal, se atiene más que ninguna otra a la realidad histórica. Los pensadores políticos españoles, según Costa, fueron realistas» (1911/1983, I, 186). Parece, pues, que España, ¿nación tradicionalista por excelencia?, observa con fidelidad la narración de la noticia, «a la que contribuye de modo cardinal el espíritu sobrio español, alejado de toda fantasía» (J. Portoles, 1986, 80). El realismo se perfila así como la austeridad creativa de la estética española.

J.L. Borges (1960/1984, 103), quizá a la luz de este pensamiento, afirmaba

que el plan de la obra de Cervantes «le vedaba lo maravilloso, pero éste, sin embargo, figura siquiera de manera indirecta [...] No recurre a talismanes o sortilegios, sino que insinúa lo sobrenatural de un modo sutil, y por ello mismo más eficaz [...] Íntimamente —concluye—, Cervantes amaba lo sobrenatural».

Contrastemos, finalmente, estas palabras de J.L. Borges con el siguiente pensamiento de R. Menéndez Pidal (1919, 157-158), cuyas últimas frases expliquen, acaso, las razones por las que Cervantes no desmintió a Don Quijote, conservando su relato en las incertidumbres y los atractivos de lo fantástico: «La austeridad artística del alma ibera busca la emoción en las entrañas mismas de la realidad, y allí la encuentra cálida y palpitante, quiere realizar la belleza con sobriedad magistral de recursos y siempre que se siente embelesar con las reverberaciones misteriosas de lo imposible, reacciona en una profunda añoranza por la meridiana luz de la realidad».

### BIBLIOGRAFÍA

- AGUIAR E SILVA, V.M. (1967): *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1984 (6.ª reimpr.).
- ASTRANA MARÍN, L. (1948-1958): *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, 7 vols., Madrid, Reus.
- AUSTIN, J.L. (1962): *Palabras y acciones*, Buenos Aires, Paidós, 1971.
- AVALLE ARCE, J.B. (1970): «Don Quijote, o la vida como obra de arte», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 242, 247-280.
- AZORÍN (1984): *La ruta de don Quijote*, Madrid, Cátedra.
- BARTO, Ph.St. (1923): «Cervantes' Subterranean Grail Paradise», *PMLA*, XXXVIII, 400-411.
- BENVENISTE, E. (1974): «L'appareil formel de l'énonciation», en *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 79-88.
- BLASCO, F.J. (1989): *Estrategias del escritor ante lo inefable mágico. Los casos de Cervantes y Lope*, Curso Superior de Filología Hispánica, Universidad Salamanca (inédito).
- BOBES NAVES, M.C. (1985): *Teoría general de la novela*, Madrid, Gredos.
- BORGES, J.L. (1960): «Magias parciales del Quijote», en *El «Quijote». El escritor y la crítica* (ed. George Haley), Madrid, Taurus, 1980, 103-105.
- CABALLERO, F. (1840): *Pericia geográfica de Miguel de Cervantes demostrada con la historia de don Quijote de la Mancha*, Madrid (Impr. Yenes).
- CAILLOIS, R. (1965): *Au coeur du fantastique*, París, Gallimard.
- CASALDUERO, J. (1975): *Sentido y forma del «Quijote»*, Madrid, Ínsula.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1989): «La muerte de don Quijote», *Anthropos*, 100, 60-63.
- DELLA VOLPE, G. (1966): *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix-Barral.
- DÍAZ-PLAJA, G. (1936): *Cuestión de límites. Cuatro ejemplos de estéticas fronterizas: Cervantes, Velázquez, Goya, el cine*, Madrid, Revista de Occidente, 89-95.
- DILTHEY, W. (1883): *Introducción a las ciencias del espíritu. Ensayo de una fundamentación del estudio de la sociedad y de la historia*, Madrid, Alianza, 1980.
- (1887): *Poética*, Buenos Aires, Losada, 1945.
- (1905): *Vida y poesía* (pról. y n. Eugenio Imaz), 1978 (1.ª reimpr.).
- DUNN, P. (1973): «La cueva de Montesinos por fuera y por dentro», *Modern Language Notes*, 88, 109-202.

- DURAN, M. (1960): «La aventura de la cueva de Montesinos», en *La ambigüedad en el «Quijote»*, Xalapa-México, Univ. Veracruzana, 210-228.
- EL SAFFAR, R. (1973): «Montesinos' Cave and the *Casamiento engañoso* in the Development of Cervantes' Prose Fiction», *Kentucky Romance Quarterly*, 20, n.º 4, 451-467.
- ENGLER, K. (1970): «En torno a la estructura narrativa de *Fortunata y Jacinta*», en *El escritor y la crítica. Fortunata y Jacinta* (ed. Germán Gullón), Madrid, Taurus, 1986, 235-253.
- FLETCHER, A. (1964): *Allegory*, Ithaca, Cornell University Press.
- FRY, G.M. (1965): «Symbolic Action in the Episodio of the Cave of Montesinos from *Don Quijote*», *Hispania*, XL, 468-474.
- HERMAN, J.Ch. (1955): *Don Quijote and the Novels of Pérez Galdós*, Ada, Oklahoma, East Oklahoma State College.
- HERNÁNDEZ MOREJÓN (1836): *Bellezas de medicina práctica*, Madrid.
- HJELMSLEV, L. (1943): *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1971.
- HUGHES, G. (1977): «The Cave of Montesinos. Don Quijote's interpretation and Dulcinea's disenchantment», *Bulletin Hispanic Studies*, 54, 107-113.
- JAMES, M.R. (1924): «Introduction», en *Ghosts and Marvels* (ed. V.H. Collins), Oxford University Press.
- LABERTI, A. (1973): «Estilística del testimonio apócrifo en el *Quijote*», en *Venezia nella letteratura spagnola e altri studi barocchi*, Università degli Studi di Pisa, 137-161.
- LANSON, G. (1894), *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, París, Hachette, 1965.
- LÁZARO CARRETER, F. (1984): *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos (3.ª ed., 6.ª reimpr.).
- LOZANO, J. (1989): *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra.
- MADARIAGA, S. de (1934): *Don Quixote. An Introductory Essay in Psychology*, Newton in Montgomeryshire, The Gregynog Press, 111-118.
- MAESTRO, J.G. (1989): «La modalidad narrativa: para una tipología del discurso verbal», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 129, Oviedo, 71-130.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1898): *Antología de poetas líricos castellanos*, 13 tomos, Madrid, Biblioteca Clásica (Impr. Perlado Páez y Cía.).
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1919): «Algunos caracteres primordiales de la literatura española», *BILE*, 43, 118-126 y 152-159.
- (1924): *Un aspecto en la elaboración del «Quijote»*, Madrid (2.ª ed.).
- MILLÁN, M.C. (1989): «Indagaciones sobre la realidad en *La sombra* y otros relatos breves. Cervantes, Hoffmann y Chamisso en Galdós», en *Actas del Congreso Internacional Galdosiano*, Madrid, Univ. Complutense, 129-143.
- MORRIS, Ch. (1938): *Foundations of Theory of Signs*, Chicago.
- NAVARRO Y LEDESMA, F. (1915): *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Sucs. De Hernando (2.ª ed., 1.ª ed. de 1905).
- ORTEGA Y GASSET, J. (1911): «Arte de este mundo y del otro», en *OC*, t. I, Madrid, Alianza, 1983, 186-188.
- OSTROWSKI, W. (1966): «The Fantastic and the Realistic in Literature, Suggestions on how to define an analyse fantastic fiction», *Zagadnienia rodzajow literackich*, IX, 1 (16), 54-71.
- PENZOLDT, P. (1952): *The Supernatural in Fiction*, Londres, Peter Nevil.
- PERCAS DE PONSETI, H. (1968): «La cueva de Montesinos», en *El «Quijote». El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1984, 142-174.

- (1975): *Cervantes y su concepción del arte*, Madrid, Gredos.
- PORTOLES, J. (1986): *Medio siglo de filosofía española*, Madrid, Cátedra.
- POZUELO YVANCOS, J.M. (1988): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1973): *Esbozo de una gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe (1.<sup>a</sup> ed., 12.<sup>a</sup> reimpr.).
- RECANATI, F. (1979): *La transparencia y la enunciación*, Buenos Aires, Hachette.
- REDONDO, A. (1981): «El proceso iniciático en el episodio de la cueva de Montesinos del *Quijote*», *Iberorromania*, 13, 47-61.
- REIMAN, O. (1926): *Das Märchen bei E.T.A. Hoffmann*, Munich.
- REYES, G. (1989): «El nuevo análisis literario: expansión, crisis, actitudes ante el lenguaje», en *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, El Arquero, 9-40.
- RQUIER, M. de (1970): *Aproximación al «Quijote»*, Pamplona, BBS.
- ROYO VILLANOVA, R. (1905): *La locura de don Quijote*, Zaragoza.
- SCARBOROUGH, D. (1917): *The Supernatural in the Modern English Fiction*, Londres / Nueva York, G.P. Putnam.
- SEARLE, J.R. (1964): *¿Qué es un acto de habla?*, Valencia, Cuadernos Teorema, 1977.
- (1969): *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1986.
- SIEBER, H. (1971): «Literary Time in the “Cueva de Montesinos”», *Modern Language Notes*, 86, 268-273.
- SPIITZER, L. (1960): «Sobre el significado de don Quijote», en *El «Quijote». El escritor y la crítica* (ed. G. Haley), Madrid, Taurus, 1984, 387-401.
- TODOROV, Tz. (1970): *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Buenos Aires, 1982.
- TOMACHEVSKI, B. (1970): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos.
- TURGUENIEV, I. (1947): *El «Quijote» visto por grandes escritores* (ed. A. Rodríguez), México, Biblioteca Enciclopédica Popular.
- UNAMUNO, M. de (1905): «Sobre la lectura e interpretación del *Quijote*», en *Ensayos*, t. I, Madrid, Aguilar, 1970, 657-674.
- VAN DOREN, M. (1958): *La profesión de don Quijote*, México, FCE, 1962.
- VAX, L. (1965): *El arte y la literatura fantástica*, Buenos Aires, Eudeba.
- WUNDERLICH, D. (comp.) (1972): *Linguistische Pragmatik*, Wiesbaden, Athenaeon.