

“SAPERE AUDE”.
ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO
DE ORO (JISO 2013)

Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez
y Ana Zúñiga Lacruz (eds.)



Carlos MATA INDURÁIN
Adrián J. SÁEZ
Ana ZÚÑIGA LACRUZ
(eds.)

«*SAPERE AUDE*».
*ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO
(JISO 2013)*

JISO
20
13

Pamplona,
SERVICIO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA,
2014

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 24
PUBLICACIONES DIGITALES DEL GRISO

Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), «*Sapere aude*». *Actas del III Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2013)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 24 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

COPYRIGHT:

© De la edición, Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz.

© De los trabajos, los autores.

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

ISBN: 978-84-8081-417-1.

MECANISMOS DE FUSIÓN DE REALIDAD E IDEAL CABALLERESCO EN EL *QUIJOTE*: LA AVENTURA DE LOS MOLINOS

Blanca Santos de la Morena
Universidad Autónoma de Madrid

En el siguiente trabajo intentaré demostrar, mediante el análisis de la aventura quijotesca de los molinos, la presencia de un narrador en el *Quijote* que, a través de su voz autorial, desarrolla toda una serie de procedimientos de verosimilización y de síntesis entre la realidad y el ideal caballeresco. Según iremos viendo, el narrador va a buscar de forma deliberada el modo de fusionar estos dos mundos, introduciendo en el momento oportuno una serie de condicionantes para modificar la percepción psicológica y sensorial de don Quijote. Creo que, antes de comenzar el análisis, se deben señalar algunas notas sobre el entramado narrativo del *Quijote*, sobre sus diferentes entidades narrativas, bien explicadas por Maestro¹.

Teniendo en cuenta la considerable extensión del *Quijote*, así como la enorme influencia de la obra dentro de la literatura hispánica, he considerado conveniente centrar mi análisis en una «aventura caballeresca tipo». En este sentido, creo que la aventura de los molinos condensa la mayoría de características propias de las aventuras caballerescas quijotescas (especialmente de la Primera parte). Por otro lado, el fuerte valor simbólico de la aventura, así como su localización en la novela hacen que, en mi opinión, el de los molinos sea un episodio adecuado para iniciar un tipo de análisis que, creo, es exten-

¹ Maestro, 1995 y 2009.

Publicado en: Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), «*Sapere aude*». *Actas del III Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (IJSO 2013)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 24 / Publicaciones Digitales del GRISO, pp. 333-342. ISBN: 978-84-8081-417-1.

sible al resto de la obra. No obstante, sobre todo al inicio de este trabajo, remitiré en numerosas ocasiones a pasajes anteriores del *Quijote*, así como a otras obras cervantinas, para mostrar cómo los mecanismos narrativos analizados no son exclusivos de nuestra aventura, ni siquiera de la inmortal novela.

Dado que este trabajo se ocupará fundamentalmente de mecanismos narrativos, resulta obvio considerar que nuestra reflexión estará estrechamente ligada al complejo asunto de las voces narrativas en el *Quijote*. En este sentido, en su estudio acerca de las transiciones narrativas en el *Quijote*, María Stoop² es capaz de diferenciar hasta once voces diferentes. En un esquema menos detallado, pero algo más operativo, Maestro³ habla de cinco narradores diferentes: el «autor primero», anónimo, que narra los primeros ocho capítulos; el cronista Cide Hamete, introducido a partir del capítulo noveno; el morisco, encargado de traducir el texto aljamiado; los académicos de Argamasilla y, por último, el «narrador» que organiza el texto. Para Maestro existe, por tanto, un último responsable del texto. En la misma línea se expresan Edward Riley y Florencio Sevilla. Según el primero, «a nadie se le ocurre pensar ni por un momento que la responsabilidad de la ficción no corresponda al autor, pero el lector es llevado fácilmente a aceptar esa simulación —y, por consiguiente, la ficción— como tal ficción»⁴. El planteamiento de Sevilla resulta más radical:

Cuando se trata de asumir la invención, o la creación, del anecdotarioseudocaballeresco que nutre la «historia» andantesca del viejo hidalgo lugareño, desaparecen radicalmente los juegos autoriales y las chanzas narratorias; se postergan —vale decir— las demás voces ficticias, para dejar vía libre a la voz decisiva del «autor final» o del «creador»⁵.

Para Sevilla Arroyo, además:

Con independencia de quien esté creando, contando, traduciendo o relatando, acaba imponiéndose la voz y la perspectiva del *creador primero* con una solvencia inequívocamente cervantina.

² Stoop, 2005, pp. 185-212.

³ Maestro, 1995.

⁴ Riley, 1971.

⁵ Sevilla, 2010, p. 103.

Esa es, precisamente —a nuestro entender—, la voz creativa del Cervantes novelista, plenamente entregado a la elaboración de su nueva propuesta experimental en el terreno narrativo: alumbrar una prosa literaria capaz de soldar indisolublemente lo histórico y lo poético, lo caballeresco y lo manchego, lo ficticio y lo prosaico, la vida y la literatura...⁶

Es precisamente en estas coordenadas donde se ubica nuestro trabajo. Considero que existen numerosos indicios para sostener la hipótesis de un narrador último —omnipresente, controlador si se quiere— que dispone a lo largo del texto una serie de mecanismos para fusionar dos planos contrapuestos. Por ello resulta necesario ir más allá de los tanteos y analizar de forma sistemática estos mecanismos, aunque sea en un fragmento tan reducido del *Quijote*⁷.

Comenzando ya el análisis del texto desde la perspectiva anunciada, encontramos la primera prueba del proceso verosimilizador postulado al inicio del capítulo octavo. El comienzo *en esto* nos sitúa en tiempo construido por el narrador. Este procedimiento, en el que la narración se sirve de un instrumento de marcación temporal, va a ser una constante a lo largo de toda la obra, pero además ya ha sido puesto en práctica a lo largo de los capítulos anteriores. Buena prueba de ello la tenemos ya en el capítulo segundo. Cuando don Quijote se va acercando a la venta el narrador nos introduce también *en esto* para indicar el momento en el que un porquero toca un cuerno para recoger a su manada, que en la distorsionada cabeza de nuestro caballero va a figurarse como un enano anunciando su llegada al castillo:

En esto, sucedió acaso que un porquero que andaba recogiendo de unos rastros una manada de puercos —que, sin perdón, así se llaman— tocó un cuerno, a cuya señal ellos se recogen, y al instante se le presentó a don Quijote lo que deseaba, que era que algún enano hacía señal de su venida (1, 2).

Al final de este capítulo segundo nos va a presentar de nuevo este procedimiento, que no es sino un calco de lo que acabamos de ver: con *estando en esto* el narrador nos introduce de nuevo en un tiempo en el que la realidad va a confundir a don Quijote. Si antes había sido

⁶ Sevilla, 2010, pp. 103-104.

⁷ Deseo expresar mi gratitud sincera al profesor Florencio Sevilla por proponerme personalmente un análisis de este tipo.

un porquero, ahora la situación creada por el narrador no distará mucho:

Estando *en esto*, llegó acaso a la venta un castrador de puercos; y, así como llegó, sonó su silbato de cañas cuatro o cinco veces, con lo cual acabó de confirmar don Quijote que estaba en algún famoso castillo, y que le servían con música (1, 2).

En el siguiente capítulo tenemos una prueba más de este uso de tiempo *ex nihilo*: cuando don Quijote se encuentra velando las armas, el narrador nos dice que «antójósele *en esto* a uno de los arrieros que estaban en la venta ir a dar agua a su recua, y fue menester quitar las armas de don Quijote», situación que motivará en esta ocasión que don Quijote se vea ofendido y ataque al arriero, comenzando así un episodio de carácter también caballeresco.

Si seguimos avanzando, en el capítulo cuarto nos encontraremos con un nuevo ejemplo: en su camino al encuentro de aventuras don Quijote pronuncia un delirante monólogo sobre Dulcinea, pero inmediatamente aparece la voz de nuestro narrador para hacerse con el control de lo contando:

En esto, llegó a un camino que en cuatro se dividía, y luego se le vino a la imaginación las encrucejadas donde los caballeros andantes se ponían a pensar cuál de aquéllos tomarían (1, 4).

De nuevo con *en esto* nos sitúa el narrador en un momento previo a la confusión de don Quijote, que ahora confundirá a unos mercaderes con caballeros andantes.

Creo haber dado pruebas suficientes de la sistematización del uso de estas fórmulas temporales, que el narrador utiliza como instrumento para introducirnos en una nueva aventura de don Quijote. El uso de *en esto* al inicio del capítulo ocho —el que nos interesa particularmente por contener la aventura de los molinos— no puede remitir por tanto al momento en el que concluía el capítulo anterior (la conversación entre don Quijote y Sancho acerca del gobierno de la ínsula) sino que se refiere, al igual que en los casos que hemos visto, al tiempo inmediatamente anterior al advenimiento de una nueva aventura caballeresca, momento en el que el narrador toma el control del relato.

Algo similar sucede con el uso del verbo *descubrir*, el segundo de los elementos usados por el narrador para introducir la aventura. Como en el caso de *en esto*, su utilización no es aislada, sino que se repite a lo largo de la obra. Antes de pasar al análisis de estos casos en el *Quijote*, cabe señalar que la palabra *descubrir* en la obra cervantina tiene, en mi opinión, en muchas ocasiones la connotación de ‘ver a lo lejos’ o ‘ver con dificultad’; baste como prueba de ello estos ejemplos:

Uno dellos, que a una parte de la proa iba sentado, descubrió, con la claridad de los bajos rayos de la luna, que cuatro bajeles de remo, a larga y tirada boga, con gran celeridad y priesa, hacia la nave se encaminaban (*Quijote*, II, 25).

Y así era la verdad, porque el bajel que descubrió el bergantín del cadí venía con insignias y banderas cristianescas, el cual llegó con toda furia a embestir el bajel de Hazán (*El amante liberal*, p. 213).

Sentóse el fatigado joven, y, tendiendo la vista a todas partes, casi junto a él descubrió un navío que en aquel redoso del alterado mar, como en seguro puerto, se reparaba (*Persiles y Sigismunda*, p. 26).

Tras dar cuenta en la obra cervantina de la connotación que puede tener el verbo *descubrir*, que el narrador está utilizando oportunamente al inicio del capítulo ocho, sería muy conveniente, como hemos hecho anteriormente con *en esto*, analizar los usos que están presentes hasta su aparición en este momento. El primer uso lo encontramos ya en el capítulo segundo:

Y, al anochecer, su rocín y él se hallaron cansados y muertos de hambre; y que, mirando a todas partes por ver si descubriría algún castillo o alguna majada de pastores donde recogerse y adonde pudiese remediar su mucha hambre y necesidad (I, 2).

No por casualidad el término es introducido por el narrador justo antes del episodio de la venta, cuando se nos dirá que «estaban acaso a la puerta dos mujeres mozas, destas que llaman del partido». Don Quijote, hambriento y cansado, viendo que se aproxima la noche⁸,

⁸ No puedo detenerme en la importancia de la noche y la oscuridad en el *Quijote*, solo mencionar alguno de los episodios más llamativos: en la pelea nocturna en la

busca un refugio. Dentro de la locura del caballero, el verbo *descubrir*, cuya connotación de ‘ver a los lejos’ (o en este caso en la oscuridad del camino) ya hemos explicado, hace referencia, por una parte al ideal, que la locura caballerescas impone a don Quijote, esto es, al castillo; y por otro, a la realidad de los pastores. Así, el narrador está fusionando perfectamente los mundos, el caballeresco y el manchego, para introducirnos a continuación, certeramente, el episodio de las mozas del partido en la venta. Al presentarnos a don Quijote predispuerto a encontrar un lugar donde guarecerse, nuestro narrador ya tiene el terreno labrado para la construcción de la aventura caballerescas, pero se cuida bien de que reparemos en ello y nos introduce el episodio con un «estaban acaso», que no es otra cosa que lo mismo que el *en esto* ya comentado, incluso mejor construido en este caso, pues al decirnos que las mozas estaban en la puerta de la venta por casualidad consigue, por un lado potenciar el efecto verosimilizador (así es mucho más creíble que don Quijote piense que se está acercando a un castillo con dos hermosas doncellas), y por otro ocultarnos sus mañas en la omnisciencia artificiosa que está llevando a cabo.

En lo que concierne a nuestra aventura, el procedimiento es muy similar:

En esto, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo; y así como don Quijote los vio, dijo a su escudero:

—La aventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear, porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta, o pocos más, desaforados gigantes (I, 8).

La introducción de *en esto* nos sitúa en los prolegómenos de una nueva aventura caballerescas. En su camino por la Mancha caballero y escudero descubren —es decir, ven a lo lejos— unos molinos de viento. Cervantes mismo, asumiendo la voz narrativa, se encarga de aseverar que es común su presencia por esos lugares, para que no quede ninguna duda de que se trata de molinos. A continuación, se deja paso a don Quijote, para que sea él quien dé cuenta de su propia versión de lo que *descubre*. Frente a la realidad afirmada por el narrador ahora se presenta la visión fantástica del caballero, que su mente

venta por Maritornes o la aventura de los batanes, la falta de luz solar es un elemento clave para la confusión.

convierte inmediatamente en gigantes, de acuerdo con lo leído en los libros de caballerías.

Descubrir se presenta por tanto en el momento de acercamiento⁹ a una aventura caballeresca, y el narrador omnipotente desarrolla con su uso los procedimientos de contextualización que permitan la verosimilitud, hacer creíble el choque entre la realidad y la caballería.

Sancho interviene entonces para dejar constancia de que don Quijote se equivoca y para corroborar los hechos que nos había dejado claro el narrador antes, que se trata realmente de molinos de viento. Las intervenciones del escudero a este respecto, que por otra parte van a ser una tónica general en las primeras aventuras de don Quijote, no solo sirven para este propósito de reafirmación de la realidad manchega, sino que también anticipan las nefastas consecuencias del choque entre la ilusión de don Quijote y lo real. Poca o ninguna atención presta don Quijote a lo dicho por Sancho, antes bien lo acusa de cobarde e inicia la acometida a los molinos. Ahora la voz narrativa de Cervantes entra de nuevo en acción:

Y, diciendo esto, dio de espuelas a su caballo Rocinante, sin atender a las voces que su escudero Sancho le daba, advirtiéndole que, sin duda alguna, eran molinos de viento, y no gigantes, aquellos que iba a acometer. Pero él iba tan puesto en que eran gigantes, que ni oía las voces de su escudero Sancho ni echaba de ver, aunque estaba bien cerca, lo que eran (I, 8).

«Y diciendo esto» no es sino una variante del *en esto* que nos anuncia, como hemos visto, un nuevo episodio caballeresco con don Quijote como protagonista. Se hace necesario aquí, como en los otros episodios anteriores que hemos analizado, que sea el mismo Cervantes quien nos explique cómo se va a desarrollar la aventura. Llama la atención que esta suerte de narrador tan controlador nos diga hasta dos veces, en una intervención no demasiado extensa, que don Quijote no oía las voces de Sancho, que le advertía de la realidad y del peligro que corría. ¿A qué se debe tanta insistencia en este detalle? El proceso verosimilizador de la lucha de don Quijote con los molinos se ve reforzado por el hecho de que don Quijote no oye las

⁹ Sevilla, 2010, p. 104, dirá: «de modo que puede graduar [el narrador] con toda exactitud —cual testigo visual— incluso el acercamiento».

voces de su escudero, lo que permite que el caballero no pueda salir de su fantasía caballerescas y se precipite al desastre.

El narrador ha ido hilando una serie de procedimientos de fusión entre fantasía y realidad conforme el caballero se iba aproximando a la situación conflictiva (en este caso molinos, en episodios anteriores venta, etc.). Primero, mediante el uso de *descubrir*, el instrumento de verosimilización había sido la distancia; luego, la imposibilidad de hacer volver a don Quijote a la realidad por medio de la figura de Sancho. Ahora, que tenemos a don Quijote «ya bien cerca» de los molinos, podríamos pensar que el mecanismo se ha detenido y que la sola locura quijotesca será el motor de la aventura. Sin embargo, pronto nuestro narrador se apresura a introducir un nuevo mecanismo de control que haga más realista la disparatada arremetida de don Quijote contra los molinos. Así, en el momento en que el caballero se aproxima a ellos justamente el narrador nos dice que:

Levantóse *en esto* un poco de viento y las grandes aspas comenzaron a moverse, lo cual visto por don Quijote, dijo:

—Pues, aunque mováis más brazos que los del gigante Briarco, me lo habéis de pagar (I, 8).

La aparición del viento va a tener una función similar a la que tenía la distancia en el inicio del capítulo. La fuerza del viento va a poner en marcha las aspas de los molinos, que al moverse van a confundir más si cabe la ya de por sí maltrecha percepción de don Quijote. El narrador, una vez más por voz propia y cerciorándose de no perder en ningún momento el control del relato, nos explica, dando nueva muestra de su omnisciencia, lo que hace don Quijote tras encomendarse a su amada:

Bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante y embistió con el primer molino que estaba delante; y, dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el campo (I, 8).

La presencia del viento es fundamental, pues no solo sirve para aumentar el equívoco en don Quijote, sino que también propicia que las aspas se pongan en movimiento y den lugar a una suerte de

«lucha» entre don Quijote y los gigantes, en la que nuestro caballero saldrá malparado una vez más. Así pues, podemos afirmar que el viento es un nuevo mecanismo de los muchos presentes en la realidad manchega misma del que Cervantes-narrador se está sirviendo en su proceso de escritura.

Tras salir herido de su enfrentamiento con los molinos-gigantes, don Quijote se cuida muy mucho de admitir su derrota, y valiéndose de la historia acerca de los encantadores que antes habían sido instrumento de engaño por parte de su ama y sobrina, sigue manteniendo su fantasía. El cruce entre realidad y ficción caballeresca se condensa bien en el parlamento de don Quijote, que no obstante acaba en este caso dándose cuenta de la verdadera realidad, pues admite que efectivamente se trata de molinos de viento.

Antes habíamos apuntado que el movimiento de las aspas producido por el viento había sido otro procedimiento utilizado para aumentar la confusión de don Quijote y dar más «realismo» al episodio. Pues bien, las heridas que el choque ha dejado al maltrecho caballero van a ser otro elemento para este fin. Don Quijote dentro de su locura va a identificarse ahora con los caballeros que como él son víctimas de los malvados enemigos y las heridas van a reforzar su creencia en un verdadero enfrentamiento con gigantes, haciendo que se siga manteniendo dentro del ideal que ha construido en su mente.

Como hemos visto, a lo largo de la aventura de los molinos se disponen cuidadosamente una serie de elementos que tienen como objetivo fusionar y sintetizar los dos planos fundamentales del *Quijote*, el de la realidad manchega y el del ideal caballeresco. El análisis de estos mecanismos narrativos permite comprender el *Quijote*, al menos en parte, como un desafío literario de grandes magnitudes para Cervantes. El autor alcalaíno demuestra que es capaz de mostrar, también en su obra más conocida, con propiedad el desatino.

BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de F. Sevilla Arroyo, Madrid, Lunwerg Editores, 2004.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1999.
- *Novelas ejemplares*, ed. de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Madrid, España, 2010.
- *Obras completas*, ed. de F. Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 1994, 3 vols.

- MAESTRO, J. G., «El sistema narrativo del *Quijote*: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli», *Cervantes*, 15.1, 1995, pp. 111-141.
- *Crítica de los géneros literarios en el «Quijote»*, Vigo, Academia del Hispánico, 2009.
- RILEY, E., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971.
- SEVILLA, F., «Miguel de Cervantes: realidad, ficción y verosimilitud», en G. Fernández Ariza (ed.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo xx. Imaginación y fantasía*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004, pp. 91-128.
- «La voz del Cervantes “creador” en el *Quijote*», *Anales cervantinos*, 42, 2010, pp. 89-116.
- STOOPEN, M.^a, *Los autores, el texto, los lectores en el «Quijote» de 1605*, México, D. F., UNAM, 2005.