

Realidad y ficción en la literatura española

José María Merino

Real Academia Española

Abstract

In this article I deal with the concepts of reality and fiction in Spanish literature from a comparative standpoint. I highlight the role of fiction as a means of apprehending the world through a symbolic language which does not exclude truth. By means of narrative devices such as the narrator's involvement in fiction, the baroque metaphors of life as a dream and the great theatre of the world, as well as metaliterature, literary works attack the Manichaeon vision opposing reality and fiction whose origins could be traced back to Aristotle's *Poetics*. These reflections are accompanied by fragments of don Quixote and other key works in the Spanish literary production from all times.

Key words: Fantastic literature. Metaphor. Symbol. Narrator. Truth. Metaliterature.

Resumen

En este artículo se ponen en paralelo los conceptos de realidad y ficción en la literatura española, y se incide en la facultad de la ficción para explicar el mundo mediante un lenguaje simbólico que no excluye la verdad. A través de estrategias tales como la irrupción del narrador en la ficción, las metáforas barrocas de la vida como sueño y el gran teatro del mundo, además de la metaliteratura, las obras literarias atacan la maniquea visión antinómica de realidad y ficción que encuentra sus orígenes en la *Poética* de Aristóteles. Estas reflexiones son ilustradas con fragmentos del *Quijote* y otras obras clave en la producción literaria en lengua española de todas las épocas.

Palabras clave: Literatura fantástica. Metáfora. Símbolo. Narrador. Verdad. Metaliteratura.

Résumé

Dans cet article nous faisons mention des concepts de réalité et fiction dans la littérature espagnole. L'accent est mis sur la faculté de la fiction pour expliquer le monde à travers un langage symbolique qui n'exclut pas la vérité. En ayant recours à des stratégies comme l'irruption du narrateur dans la fiction, les métaphores baroques de la vie comme un rêve et du grand théâtre du monde, ainsi que la métalittérature, les œuvres littéraires attaquent la manichéenne vision antinomique de la réalité et de la fiction qui trouve ses origines dans la *Poétique* d'Aristote. Ces réflexions sont accompagnées d'extraits de *Don Quichotte* et d'autres œuvres clés dans la production littéraire en langue espagnole de toutes les époques.

Mots clé : Littérature fantastique. Métaphore. Symbole. Narrateur. Vérité. Métalittérature.

0. Introducción

Una paradoja muy ilustrativa de la historia humana es que la ficción haya sido el primer procedimiento con el que hemos contado para esclarecer la realidad. Se habla de la realidad y de la ficción como de mundos diferentes, contrapuestos, cuando no enfrentados, ignorando muchas veces que esos esquemas hechos de símbolos, que nos han permitido organizar el conocimiento de nosotros mismos y de las cosas que nos rodean, han tenido como primeros sistemas las ficciones originarias: los mitos y los cuentos. Antes de cualquier interpretación religiosa o de cualquier atisbo de ciencia, el ser humano inventó mitos y cuentos capaces de darle ciertas explicaciones sobre el mundo en que se encontraba, su relación con los demás seres vivientes y los grandes misterios de la existencia.

Claro que ni los mitos ni los cuentos, que además nacen en un mundo sin signos escritos y se van transmitiendo de generación en generación a través de la palabra y de la memoria, explican la realidad tal como es, pero dan explicaciones intuitivas, poéticas, metafóricas. El camino de la ficción no es un camino que obedezca a las leyes de la lógica, pero en el esclarecimiento de las conductas, de los comportamientos, de los sentimientos, podemos asegurar que la vía de la ficción ha sido bastante certera, creando una forma de conocer que no se parece a ninguna otra.

Sin embargo, a menudo se contraponen realidad y ficción como si se tratase de mundos antagónicos. Ya Aristóteles señaló la disparidad entre la crónica de la realidad, que estaría constituida por la historia, y el puro vuelo de la imaginación, que estaría constituido por la poesía, algo más irresponsable y menos digno de respeto. Cervantes (1998: 649-650) recoge la tesis aristotélica cuando dice: “uno es escribir como poeta y otro como historiador; el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna”.

A estas alturas de la historia, sabemos de sobra que la historia puede mentir, pues ha mentido y miente en multitud de ocasiones, y puede ser más certera, con toda su carga fabulosa, la referencia legendaria de un suceso que la pretendida verdad histórica que se nos quiere transmitir. Sin embargo, la relación entre la realidad de las cosas y las ficciones que las cosas sugieren, es sin duda el primero de los asuntos candentes de la literatura.

1. Las ficciones de la realidad y lo metaliterario

Hay que advertir que, tanto la realidad como la ficción, utilizan como instrumento fundamental de comunicación el lenguaje, y deberíamos preguntarnos, como tema previo, a cuál de los dos campos se adscribe el lenguaje: pues si es cierto que el lenguaje es uno de los elementos de la realidad, también lo es que su naturaleza simbólica lo conecta firmemente con la ficción. Además, habría que preguntar si el mundo de los sueños, una parte oculta o secreta muy importante de la realidad de lo que somos, pertenece a la realidad o a la ficción. Nadie podría negar que los sueños forman parte de la realidad, aunque en su presentación tengan un aspecto tan claro de ficción, de imaginación desatada e incluso delirante. Digamos, pues, que la ficción es, a estas alturas de la peripecia humana, un aspecto importante de la propia realidad, y que ha servido y sirve, entre otras cosas, para aclararla y desvelarla, aunque a través de unos procedimientos particulares, que tienen sus apoyos en la intuición, la metáfora y lo poético, y no en la lógica del método científico.

Por otra parte, dentro de la literatura hay diversos grados de comunicación entre eso que llamamos la realidad y su representación a través de la novela. Por ejemplo, hay que recordar que la mirada que utiliza Cervantes para enfocar la realidad en *El Quijote*, difiere radicalmente de la mirada con la que enfocan la realidad los autores de los libros de caballerías. En el *Amadís de Gaula* (1508), la realidad está constituida por un mundo maravilloso de castillos, florestas, ínsulas mágicas y caminos peligrosos donde los caballeros se mueven para realizar sus hazañas acosados por magos, jayanes y endriagos de todo tipo. La realidad que esos libros reflejan es puramente imaginaria, y tiene su reducto en la libre invención maravillosa de sus autores.

Una aportación crucial del *Quijote* a la literatura es reflejar un mundo de realidad que se corresponde con la verdad histórica, con caminos que recorren las gentes corrientes, ventas y mesones en los que se guarecen personas de carne y hueso, lugares muy alejados de esas quimeras que, hijas de la ficción, han llevado al delirio al ingenioso hidalgo y caballero. Antes del *Quijote*, Lázaro de Tormes ha recorrido los polvorientos caminos de verdad que separan Salamanca de Toledo. Sin embargo, en Don Quijote se produce una apasionante coincidencia de opuestos, que será decisiva para la creación de ficciones a partir de él: pues aunque la realidad aparezca en su libro con todo el esplendor de sus implacables restricciones, los gloriosos sueños de su protagonista, su fe invencible en las ficciones que ha leído, ocupan también un espacio considerable. Con *El Quijote* nace un realismo moderno, pero también otras formas de mirar la realidad desde la literatura, el romanticismo, el expresionismo, y hasta

eso que se ha dado en llamar, en vocablo todavía no normalizado académicamente, lo *metaliterario*: la voluntad de la literatura de sustituir a la propia realidad.

En la literatura española, las difíciles relaciones entre realidad y ficción han sido, desde antiguo, asunto muy atrayente para los escritores, y siguen siendo un tema que despierta el interés de las generaciones vivas. En esta intervención voy a intentar mostrar una serie de ejemplos de la literatura en lengua castellana, en los que la relación entre la realidad y la ficción está marcada por ciertas particularidades que pueden llegar a ser sorprendentes.

Empezaré recordando un cuento del siglo XIV, la historia de “Lo que le aconteció a un deán de Santiago con Don Yllán, el gran maestro de Toledo”, incluido en *El Conde Lucanor* (1575), del infante Don Juan Manuel. Una historia literaria como la española, que no parece haber tenido demasiada predisposición hacia lo fantástico, muestra aquí una obra maestra de lo fantástico. Sin embargo, lo que a mí más me interesa resaltar en este cuento es la relación entre lo real y lo ficticio manejado por el autor. El Deán visita al mago en un Toledo real, para pedirle que le enseñe la magia que le permita hacer gran carrera eclesiástica. Tras larga plática, Don Yllán lleva al deán a su estudio para enseñarle las artes mágicas: “De que se assentaron, estaban parando mientes en quáles libros avían de començar. Et estando ellos en esto, entraron dos omnes por la puerta et diéronle una carta quel enviava el arçobispo, su tío...” (Juan Manuel, 1971: 95). A partir de ahí comienza la carrera vertiginosa que hará ascender al deán y que nos permitirá conocer bien su persistente ingratitud con el mago, conducta que llega a la felonía cuando, siendo ya Papa, le acusa de nigromante. En ese momento, don Yllán manifiesta su propósito de cenar y, “quando esto dixo don Yllán, laffósse el Papa en Toledo, deán de Sanctiago, como lo era quant y bino [...]” (Juan Manuel, 1971: 98). Es decir, toda su larga y provechosa carrera eclesiástica ha sido solo una ilusión, una ficción, que él ha creído verdad, como los lectores.

La ilusión se ha debido a la magia de don Yllán, pero, sobre todo, al enorme talento del narrador, que en el momento en que el deán y el mago se reúnen para estudiar los libros, nos transmite como dato cierto la llegada de los hombres que traen las primeras noticias sobre los cambios en el destino del deán, en lugar de decirnos, por ejemplo: “Entonces, con su magia, mediante un sortilegio y para probar las intenciones del deán, don Yllán le hizo creer que llegaban dos hombres trayéndole una carta, etc.”. Como desconocemos ese dato –genial ocultación– creemos que todo lo que sucede después, a lo largo de años, no es pura ilusión. Al comprobar el mago el tipo de persona que es el deán, deshace el hechizo, y el deán comprende que todo ha

sido un embeleco, como nosotros, lectores, comprendemos que ha sido “ficción” todo lo sucedido a partir del momento de la llegada de los dos hombres, que se contraponen a la “realidad” del deán y el mago reunidos en el aposento de este. La apariencia de verdad, aceptada tanto por el deán como por los propios lectores del cuento, ha suscitado en estos últimos una idea de tiempo verdadero, de sucesos verdaderos. Sugestión fascinante para muchos, como Jorge Luis Borges, que aparte de hacer una versión contemporánea del cuento con el título de “El brujo postergado”, le rindió varios homenajes en su propia obra de creación.

También en *El Quijote* la relación entre la realidad y la ficción está mediatizada por un narrador que nos transmite la información que quiere o que dice tener. La originalidad de dicha voz está en que se acuña desde las primeras páginas, a partir de ese “Desocupado lector, sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse [...]” (Cervantes, 1998: 9) arranque del prólogo a la Primera Parte. Porque *El Quijote*, como novela, no empieza en el capítulo I, sino a partir del mismo prólogo, con la introducción de la voz narradora que luego seguirá relatando las hazañas del Ingenioso Hidalgo y Caballero y de su Escudero. Atribuir esa voz del prólogo, el “me podrás creer” del escritor del prefacio, a la propia persona de Miguel de Cervantes, como elemento diferente de quien poco después, en el arranque del capítulo I, escribirá “no quiero acordarme” (Cervantes, 1998: 35) al referirse al nombre del lugar en el que vive Alonso Quijano, es seguir la rutina de una lectura de críticos y eruditos de hace años, para los que muchos puntos del libro resultaban caprichosos o disparatados.

El narrador imaginario del *Quijote*, genial intuición o revelación cervantina, se nos muestra ya desde el inicio del texto, en el prólogo, sustituyendo la aparente realidad por la pura ficción, mientras pretende aclarar sus limitaciones y dudas, mientras nos asegura que ese texto es lo que más le ha costado de todo el libro, para hablarnos del amigo gracioso que viene a verlo a deshora a darle consejos sobre la mejor forma de escribirlo. Desde el primer momento, la aparente realidad del autor del *Quijote* está siendo puesta en cuestión por la introducción de un personaje ficticio.

La personalidad del narrador-personaje cobra más fuerza a la luz del prólogo de la Segunda Parte, donde la elegancia sin duda natural del manco sano se convierte en ejemplar actitud de un personaje de novela, para dar una lección de cómo se sabe encajar un dramático golpe, como sin duda debió de ser para Cervantes el robo que de sus personajes hizo el tordesillesco autor Alonso Fernández de Avellaneda. Claro

que en este prólogo hay alusiones a obras concretas de Miguel de Cervantes, pero tales alusiones no rompen el tono irónico y burlón de la voz y, en cualquier caso, sirven para impregnar aún más el mundo real de una palpación ficcional: también *La Galatea* es citada en el escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano, en una piqueta de la imaginación literaria o *metaliteraria*, y en los últimos párrafos de la novela se aludirá al “prudentísimo Cide Hamete”, que deja su pluma “colgada desta espetera” (Cervantes, 1998: 1222), con la misma jerarquía que esa primera persona del narrador cuando asevera: “[...] y yo quedaré satisfecho y ufano de haber sido el primero que gozó el fruto de sus escritos enteramente [...]” (Cervantes, 1998: 1223).

El narrador que forma parte de la ficción desarrollada es ya muy antiguo en materia de ficción: Valmiki, autor del *Ramayana* (c. siglo III a.C.), no solo se incorpora a la obra que escribe sino que en ella nos dice que, cuando la concluye, se la entrega a los hijos de Rama. También antes del *Quijote*, un punto de vista moderno, que renueva el papel del narrador, está en la aludida *Vida* de Lázaro de Tormes –heredero, no obstante, de la narración en primera persona que se presentaba en *El asno de oro* (siglo II a. C.) de Apuleyo– que cuenta la difícil vida que llevó antes de su prosperidad actual, para justificar su actitud pasiva ante la conducta de su esposa. Lo novedoso de la voz del narrador del *Quijote* es que desde el primer momento se dirige a todos los “desocupados lectores” cargada de ironía y burla, sin manifestar ninguna altivez, expresando lo que también pudiera calificarse como una “retórica de la naturalidad” y demostrando que su dueño no parece conocer bien la historia, o por lo menos que lleva a menudo el relato de forma que el lector puede dudar de su conocimiento certero de lo que cuenta.

Ese narrador que no conoce bien las aventuras del Ingenioso Hidalgo y Caballero interrumpe abruptamente el relato al final del Capítulo VIII de la Primera Parte, cuando dice: “en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas” (Cervantes, 1998: 104). Pero inmediatamente habla de un “segundo autor” (Cervantes, 1998: 104) –ya en el capítulo I de la Primera Parte ha aludido a “los autores que deste caso escriben” (Cervantes, 1998: 37), introduciendo una incógnita muy atrayente sobre las fuentes de su narración– y muy pronto conoceremos que tal autor, o al parecer el autor principal, es un historiador árabe llamado Cide Hamete Benengeli, que en su lengua escribió la *Historia de don Quijote de la Mancha*.

La novedad es que Cide Hamete Benengeli y los demás supuestos autores del *Quijote* le servirán al narrador para crear un espacio escurridizo, una voz entre miste-

riosa y zumbona, inaugural en la historia de la novela. Esa voz narradora se permitirá a veces algunos guiños memorables, como al iniciar el capítulo V de la Segunda Parte, cuando dice: “Llegando a escribir el traductor desta [sic] historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio” (Cervantes, 1998: 663). Admirable irrupción del narrador en el relato, no solo para expresar una distancia irónica con lo que nos cuenta y dar consistencia narrativa, dramática, a ciertas peripecias del traductor morisco, sino para redondear indirectamente el progreso psicológico de un personaje. O aquel otro arranque, el del capítulo XLVIII de la Segunda Parte: “Dicen que en el propio original de esta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito” (Cervantes, 1998: 979). En la versión de Francisco Rico, la última de las por ahora publicadas, se apunta que al erudito murciano Diego Clemencín (1765-1834) autor de una notable edición comentada del *Quijote*, este texto, con lo que sigue sobre la “queja que tuvo el moro de sí mismo...” (Cervantes, 1998: 979, nota I) le parecía “algarabía”: sin duda en su tiempo nadie podría figurarse un *hiperquijote*, un *Quijote de Quijotes*, previo a todos los autores y lectores, que las nociones modernas de la física sí nos permiten imaginar, y sobre todo esa mirada *metaliteraria* que en el siglo XX alumbró la imaginación de Pirandello, Unamuno, Pessoa, Borges o Ítalo Calvino, por citar unos cuantos ejemplos.

Sin embargo, la aceptación de los juegos y guiños literarios que a menudo el narrador introduce en el *Quijote* son singulares y nunca antes vistos, como a su personaje principal le gustaría proclamar. Para algunos lectores y eruditos del pasado, era solo una burla el hecho de que las aventuras del caballero y de su escudero hubiesen sido ya publicadas y llegase hasta ellos su noticia, en el principio de la Segunda Parte, o que en la Segunda Parte recorran el mundo de la novela cervantina el Quijote y el Sancho de la de Avellaneda, y hasta un personaje de ella, don Álvaro de Tarfe, se relacione con el propio don Quijote. Claro que en ello hay burla, o mejor impregnación burlesca de la mirada irónica que está en toda la historia, pero además hay un propósito de literaturizar la realidad, de transgredir los límites del espacio novelesco, haciéndolo irrumpir en el espacio de la realidad no ficcional, que ha sido extraordinariamente estimulante y fecundo para toda la narrativa posterior.

Pero también en ese autor que no conoce bien la historia, con todas sus burlas y trampas, hay una disposición a quitar rigidez a la parte de realidad a favor de la parte de ficción, con lo que la “parte de la realidad” queda en cierto modo fuertemente

agredida por la “parte de ficción”, como si de ese modo se hiciese justicia poética con el desdichado protagonista, cuyo objetivo no es otro, ni más ni menos, que cambiar la realidad a golpes de ficción, reconvertir los caminos, ventas y molinos de la realidad que lo rodea, en los parajes de las novelas maravillosas que han estimulado su imaginación, hasta el punto de hacerla entrar en el espacio de los sueños delirantes.

2. Metáforas barrocas: la vida como sueño y el gran teatro del mundo

Esta referencia a los sueños me permite acotar otro aspecto de la relación entre realidad y ficción de fuerte arraigo también en la literatura española: el de la vida como sueño. Sueño y vigilia se han entrelazado en un viejo tema, el del soñador soñado. Un cuento chino, al parecer escrito por Chuan-Tzu (1940: 240), dice: “Soñó que era una mariposa, y al despertar no supo si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que estaba soñando ser un hombre”. El cuento llegó a Europa a través de los árabes: en *Las mil y una noches* se encuentra la historia de “Abul Hasán o el dormido despierto”, cuya trama muestra la historia de un hombre, Abul Hasán, que tras perder la conciencia por un somnífero que diluyen en su bebida, es trasladado al palacio del califa y tratado, cuando despierta, como si fuese el propio califa, hasta que llega a creérselo; otro somnífero que pondrán en su bebida al final de la jornada lo hará perder de nuevo la conciencia; devuelto a su casa, al despertar no sabrá si ha soñado ser el califa o si está soñando ser Abul Hasán.

El tema es muy sugerente, porque viene a plantearnos, nada menos, lo ambiguo de lo que entendemos por realidad, lo endeble y sutil de las fronteras que separan la imaginación del delirio. Un sencillo cambio de perspectiva de la conciencia originado por un sueño nos puede hacer dudar de nuestra identidad y del entorno cotidiano de la vida ordinaria. En el Siglo de Oro español, Agustín de Rojas Villandrando, en el libro *El viaje entretenido* (1603), tiene un cuento titulado “Soñar despierto”, que repite el mismo argumento: el duque Filipo hace que lleven a su palacio a un herrero borracho y lo traten, cuando esté sereno, como si fuese el duque en persona. El mismo asunto, con diferentes artificios, lo desarrolla Tirso de Molina en el cuento “Los tres maridos burlados”, del libro *Los cigarrales de Toledo* (1624).

La obra maestra, entre todas las que utilizan como elemento narrativo el tema de aquel venerable cuentecillo de la mariposa, es sin duda *La vida es sueño* (1635), de Pedro Calderón de la Barca. Para Calderón, el antiguo mito de la vida como sueño, o de la realidad sospechosa de pertenecer con similar apariencia al sueño y a la vigilia, se pone al servicio de la idea religiosa. La obra viene a decirnos que todo en este mundo

es solo sombra, apariencia, en definitiva, sueño, y que el único “despertar” posible tiene que darnos acceso a otro espacio diferente de la vigilia de esta vida, a la “vigilia de la vida verdadera”. El mensaje inmediato de la obra, muy acorde con su época y con las creencias sinceras de su autor, sería pues el siguiente: ya que todo en esta vida terrena es pasajero, fugaz, sin sustancia, cumplamos con la ley de Dios y de la Iglesia para merecer el Cielo, el auténtico “despertar” a la vida divina. Sin embargo, *La vida es sueño* ha conseguido una significación mucho más amplia de lo que su autor pretendió, y ya nadie limita su sentido al proselitismo religioso, pues la obra tiene una profundidad de reflexión simplemente humana, que puede alcanzar a cualquiera que, sin ideas preconcebidas, se pregunte por el sentido de su presencia en este mundo, por el misterio de la vida consciente, por la rareza del puro existir, y sea en ocasiones capaz de intuir en todas las cosas el aire de los sueños.

Acaso en el tratamiento de ciertos aspectos de la relación entre realidad y ficción que presenta la historia de la literatura española habría que recordar también otro concepto de Calderón, el de *El gran teatro del mundo* (1655). En este auto sacramental, el Autor —que forma parte del argumento de la obra— convoca al Mundo, hasta el punto de hacer que el Teatro no esté instalado en el Mundo, sino el Mundo metido dentro del Teatro. Una apropiación de la realidad por parte de la ficción que, aunque la obra de Calderón se proyecta también primordialmente al servicio de una idea apologética, puede darnos una idea mucho más amplia de cómo la literatura se apodera de la realidad, hasta acabar siendo símbolo inexcusable de ella.

Estas ideas, la de un autor que inventa un narrador que maneja los hilos de la ficción hasta el punto de jugar con el lector, la interferencia de la idea de sueño en la vigilia hasta desdibujar las fronteras de ambos espacios, y la de la realidad como espacio susceptible de formar parte de una invención superior, circulan en cierta manera a lo largo de la historia de la literatura española. Sin embargo, hay que decir también que la voz narrativa inventada por Cervantes en *El Quijote* fructifica antes fuera que dentro de España. La voz irónica y a la vez cercana, esa “retórica de la naturalidad”, es perceptible en la novela hasta nuestros días. Pero hay un puñado de clásicos europeos de los siglos XVIII y XIX suficientemente explícitos de esa fecunda influencia, que hacen en sus libros un auténtico homenaje al arranque del capítulo I de la Primera Parte del *Quijote*:

“En la parte occidental de este reino, que se conoce normalmente como Sommersetshire, no hace mucho que vivía, y quizá aún viva, un caballero [...]”: de tal modo comienza el capítulo II de *Tom Jones el Expósito* (1749), de Henry Fielding

(1997: 122); “El día primero de abril de no sé qué año, los vigilantes nocturnos de una cierta Parroquia (no sé cuál en particular), de la jurisdicción de Westminster [...]”: así comienza el capítulo II de *Amelia Booth* (1751), también de Henry Fielding (2005: 12); “Entre los edificios públicos de cierta ciudad, que, por varias razones, creo prudente no mencionar, y a la que tampoco quisiera atribuir ningún nombre ficticio, [...]” es el arranque del capítulo I de *Oliver Twist* (1838), de Charles Dickens (1980: 35); “En el departamento de ***, Pero será preferible que no lo nombremos, porque nada hay más sensible que nuestros empleados de departamentos [...]” empieza diciendo *El capote* (1842), de Nicolai Gogol (1972: 9). Son suficientes ejemplos de homenajes directos al arranque del capítulo I de la Primera Parte de *El Quijote*, aunque añadiría que la ironía ejemplar del narrador del *Tristram Shandy* (1759) es también hija directa de la ironía del narrador del *Quijote*, un narrador que, pasando por Benito Pérez Galdós, llega sin apenas modificaciones hasta el de *La montaña mágica* (1924), de Thomas Mann, para después diversificarse en los juegos de voces y estructuras de la novela a lo largo del siglo XX.

El nombre de Galdós me obliga a recordar que él es acaso el escritor que con mayor fuerza recoge en España la herencia cervantina, tras un largo período histórico de titubeos estéticos. Galdós es autor de una obra inmensa, que además va mejorando a lo largo de su vida, pero como característica general de ella es que en muchas de sus novelas está presente un narrador metido dentro del texto y que conoce a muchos personajes como si fuese vecino suyo, que narra irónicamente, y que enlaza la perspectiva autorial directamente con la de Cervantes. Además, Galdós tiene un homenaje explícito al *Quijote*, que es su novela *La desheredada* (1881), en cuyo personaje central, Isidora Rufete, viene a trazarse un arquetipo de cierta manía de grandeza, alegoría de una sociedad deslumbrada por la riqueza del dinero y las pompas del brillo social. Isidora Rufete, a quien ha inoculado la alucinación de creerse descendiente de una gran familia un canónigo familiar llamado, nada menos, Santiago Quijano–Quijada, es una de las raras novelas que, en el siglo XIX español, homenajean directamente al *Quijote*. Desde sus inconsistentes sueños aristocráticos, que son pura ficción, Isidora Rufete acomete a la testaruda realidad, en un camino que la lleva al desastre personal.

También la novela breve *Doña Berta* (1892), de Leopoldo Alas, *Clarín*, enlaza directamente con la obra mayor de Cervantes, a través del personaje principal, esa mujer que, presa en la ancianidad de un súbito delirio, se aleja de su tranquilo hogar perdido en el campo para buscar, en la gran ciudad, al hijo natural que tuvo cuando

era muy joven y que le fue arrebatado por razones de honor y vergüenza familiar, y con ello “enderezar un tuerto” que lleva clavado en su corazón a lo largo de toda la vida.

El tema de la lucha contra la realidad desde los sueños, o del desasosiego en la frontera de sueño y vigilia, o de la invención de espacios puramente soñados que se empeñan en sustituir a la realidad de la vigilia, persiste en la literatura española a lo largo del siglo XX, pero es difícil decir que sean puntuales herencias de Cervantes o de Calderón, pues estos autores se han convertido en universales, por encima de fronteras culturales y lingüísticas, y la literatura es una tradición que, felizmente, está hecha de hibridaciones e injertos, de fecundaciones que se llevan a cabo por encima de los límites geográficos, políticos y culturales.

3. La metaliteratura o el desafío de la ficción

Claro que en el *Quijote* y en Calderón hay aspectos tan nuevos que todavía no han perdido su vigencia, y han influido y siguen influyendo en la literatura contemporánea. Por ejemplo, el tema “metaliterario”, al que antes hice alusión. Recordaré solo cómo el narrador “entra” en el capítulo IX de la Primera Parte del *Quijote*, tras interrumpir la acción de la novela, para poder continuarla tras encontrar, en el Alcaná de Toledo, ciertos papeles en árabe escritos por Cide Hamete Benengeli, que completarán la historia del ingenioso hidalgo y caballero. También recordaré que, en el principio de la Segunda Parte del *Quijote*, Sancho Panza habla del libro ya publicado donde, según dice con admiración, le mientan a él con su mismo nombre, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasaron él y don Quijote a solas “que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió”.

Este juego de la novela que entra como un elemento más de la propia ficción es un antecedente seguro de lo que Unamuno llamó la “nivola”. En *Niebla* (1914), en páginas memorables, el personaje irá a visitar a su autor. Este asalto entre niveles de la ficción cada vez más cercanos a la realidad no sería posible sin *El Quijote*. Como señaló Américo Castro ya en 1929, en unos tiempos en los que ni el propio concepto de metaliteratura existía:

La literatura moderna debe a Cervantes el arte de establecer interferencias entre lo real y lo quimérico, entre la representación de lo solo posible y la de lo tangible. Se halla en él por primera vez el personaje que habla como tal personaje, que reclama para sí existencia a la vez real y literaria, y exhibe el derecho a no ser tratado de cualquier manera (Castro, 1960: 380).

Por otra parte, en la estela de Cide Hamete Benengeli, aparece en la literatura española, o mejor ibérica, una larga tradición de personajes apócrifos. No fue Cervantes quien inventó el modelo, pues antes que él hubo ficciones atribuidas a autores míticos –sin ir más lejos, el sabio Helisabad, que, según se dice en los propios textos, sería el responsable de recopilar las aventuras de Amadís de Gaula y de su hijo Esplandián– pero Cervantes da a su Cide Hamete Benengeli, a través de los titubeos y dudas del narrador, la distancia irónica suficiente como para convertirlo en un seguro recurso de la literatura moderna.

A esa tradición pertenecen el Licenciado Tomé de Burguillos que inventó Lope de Vega para escribir ciertas *Rimas humanas y divinas* (1634), y los chocarreros apócrifos quevedescos. En el siglo XX, sin duda hay unos cuantos apócrifos importantes. Ante todo, los que componen el universo del portugués Fernando Pessoa, en el que, con los planetas mayores, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, giran también numerosos satélites y asteroides: Bernardo Soares, Vicente Guedes, Antonio Mora.... Luego, los apócrifos machadianos, con Juan de Mairena y Abel Martín a la cabeza. También, los innumerables poetas apócrifos que inventó el español voluntario Max Aub, ejemplo de la grandeza y el dolor del exilio republicano posterior a la guerra civil, en *Antología traducida* (1963), *Versiones y subversiones* (1971) e *Imposible Sinaí* (1972), que pertenecerían a ese linaje de autores ficticios que penetran airoosamente en la realidad, y no digamos su Jusep Torres Campalans, que durante algún tiempo estuvo instalado en la certeza de la gente como si fuese un pintor de carne y hueso. A veces imagino el curioso desorden que puede perturbar una realidad concreta, cuando dentro de unos cuantos años se encuentre algún ejemplar de la edición que hizo el propio Max Aub de su discurso apócrifo de ingreso en la Real Academia Española, impreso con todos los requisitos tipográficos de los discursos verdaderos.

En los últimos cincuenta años, diversos autores españoles han utilizado en alguna de sus obras un enfoque metaliterario. Habría que citar al menos, entre otros, y en orden sucesivo de promociones, a Gonzalo Torrente Ballester, a Luis Goytisolo, a Juan García Hortelano, a Juan Pedro Aparicio, a Juan José Millás, a Carme Riera, a Javier Marías. Sin embargo, hay tres autores novelescos que merecen especial atención por su propósito de construir una especie de territorio ficticio, que podíamos denominar “replicante”, de los propios espacios reales. Estos autores, el citado Gonzalo Torrente Ballester, Juan Benet y Luis Mateo Díez, pertenecen a tres generaciones de escritores significativas en los años que median entre la guerra civil y el fin de siglo: Gonzalo Torrente Ballester, a la promoción que se fraguó en la inmediata posguerra;

Juan Benet, a la que tuvo los años cincuenta y sesenta como fechas de eclosión literaria; Luis Mateo Díez, a la que surgiría con la llamada transición política y la restaurada democracia.

En *La sagalfuga de J.B.* (1972), Gonzalo Torrente Ballester inventó una ciudad española imaginaria, Castroforte del Baralla, capital de una supuesta quinta provincia gallega. En esta novela, el territorio ficticio, la peripecia fuertemente fantástica y los numerosos y extraños personajes no dejan, sin embargo, de ser un certero testimonio de ciertos aspectos de la vida española en una capital de provincia durante los sombríos años de la posguerra. La ficción, alejada en casi todos sus aspectos de las convenciones de la realidad, refleja sin embargo con mucha certeza el panorama moral de la realidad de la época.

Otro territorio inventado que responde a la intención de construir una realidad alternativa desde la ficción es Región, de Juan Benet, donde transcurren sus novelas –*Volverás a Región* (1967), *Una meditación* (1970), *Saúl ante Samuel* (1980)– y algunos cuentos. Aunque predomina en Benet la voluntad de construir una voz fuertemente literaria, el trasunto fantasmal de una guerra civil, que no puede ser otra que la que tan dolorosamente enfrentó a los españoles en el segundo tercio del siglo XX, impregna ese territorio ficticio, dándole un aire de decadencia y culpa.

Otro espacio imaginario, construido por Luis Mateo Díez a través de varias novelas –*El espíritu del páramo* (1996), *La ruina del cielo* (1999) y *El oscurecer* (2002)– reunidas en *El reino de Celama* (2002) es el territorio del mismo nombre, también localizado supuestamente en el noroeste español, en el que numerosos personajes testifican, a través de una ambiciosa metáfora elaborada desde la memoria de las pérdidas, la oralidad y lo legendario, el fin de las comunidades rurales, una parte importante de lo que fue la vida española hasta mediados del siglo XX.

La admiración de Juan Benet por William Faulkner, creador del mítico espacio llamado Yocknapatawpha, no debe hacernos olvidar la tradición española de espacios ficticios imaginados por Clarín, Emilia Pardo Bazán, Gabriel Miró o Ramón Pérez de Ayala, ni la estirpe de lugares imaginarios latinoamericanos que inventaron Juan Rulfo, Gabriel García Márquez o Juan Carlos Onetti. Desde su relación con la realidad, creo que todos estos territorios ficticios deben analizarse en la perspectiva metaliteraria del “gran teatro del mundo” calderoniano. En realidad, tanto Vetusta, como Oleza, Pilares, Yocknapatawpha, Macondo, Comala, Santamaría, Castroforte del Baralla, Región o Celama constituyen escenarios de ficción que no solo suplantán el espacio real, sino que juegan a apropiarse del mismo, a introducir en sus contornos

imaginarios los elementos propios de la realidad, las alegrías y las tristezas de los vivos, sus limitaciones, sus angustias, sus sueños, su muerte.

Las alusiones a estos libros y autores pretenden acotar un espacio peculiar dentro de la relación entre la realidad y la ficción en la literatura española, pero quiero señalar que, en los tiempos actuales, la literatura española se caracteriza sobre todo por su variedad temática, dentro de la concurrencia de escritores de ambos sexos y de varias generaciones. Claro que hay proyectos muy plausibles que no tienen como objetivo resaltar lo metaliterario, ni crear espacios imaginarios, ni aprovechar la ficción para destacar la extrañeza de la realidad. Sin embargo, acaso cuando la ficción se atreve, clara y frontalmente, a intentar sustituir a la realidad, cumple su misión más eficaz, pues se convierte en un foco de intensa luz capaz de descubrirnos mejor, paradójicamente, el entramado de esta.

Italo Calvino (1992: 70) cuenta cómo Francesca y Paolo, en la *Divina Comedia*, mientras leen la novela *Lancelot*, “cuando llegan al punto en que Lancelote besa la boca de Ginebra [...] el deseo escrito en el libro vuelve manifiesto el deseo experimentado en la vida, y la vida cobra la forma representada en el libro: *la bocca mi baciò tuto tremante* [...]”. Según Calvino (1992: 70), Francesca es el primer personaje de la literatura mundial que ve su vida cambiada por la lectura de novelas “antes del *Quijote*”. En cualquier caso, la gran ficción siempre pretende cambiar la vida del lector, y en esa comunicación de la literatura con la vida, el *Quijote* da un paso gigantesco, inaugura un tipo, una actitud paradigmática: la literatura, el arte, acometiendo a la realidad, enfrentándose a la realidad e introduciendo al lector y al narrador en la ficción como un elemento dramático más.

4. Conclusiones

El *Quijote* –y concluyo ya– está escrito por un lector de amplias y bien aprovechadas lecturas, como sin duda fue Miguel de Cervantes, que, en cita del poeta Antonio Colinas (2001: 155-156) “ha bebido sobre todo en los manantiales del cristianismo, del estoicismo, del neoplatonismo, del romancero y de determinados poetas italianos [Ariosto, Tasso, Bandello, Boccaccio...]” y, por supuesto, de las novelas de la andante caballería, añadido yo. Dentro del libro hay un autor-narrador que sin duda ha leído también mucho –entre otros, a un tal Cide Hamete Benengeli– hasta el punto de poder recrear un personaje que, por haber leído tanto, empieza a no ser capaz de distinguir entre la realidad de la vida y la de la ficción. A lo largo de sus aventuras, la lectura será constante: se leerán historias encontradas, como la del curioso imperti-

nente, se hablará de libros y de escritura, e incluso los héroes sabrán que se están leyendo ya sus aventuras publicadas en libro. La noticia de otras aventuras publicadas en libro e inventadas por un autor plaguario también está en la novela, suscitando la turbadora idea de unos dobles de los protagonistas que andarían también por sus páginas, imitándolos.

Un lector multiplicado en lectores simultáneos o sucesivos domina la ficción, y cuando llega a nosotros, actores de la realidad, nos ayuda a verla, a comprenderla, de otra manera. Y de esa visión, de esa comprensión, acaso resulte el propósito de intentar que las cosas de la realidad sean “como debían ser” –según la interpretación cervantina del aserto aristotélico referente a la poesía– y acaso por ello, a intentar hacerla mejor para toda la familia humana. ¿Cabe mejor función para algo que está hecho solo de la materia de los sueños?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALVINO, Italo (1992): “Tirant lo Blanc”, in *Por qué leer a los clásicos*. Barcelona, Tusquets, 65-70.
- CASTRO, Américo (1960): “Cervantes y Pirandello, estudio comparativo”, in *Hacia Cervantes*. Madrid, Taurus, 377-385.
- CHUANG TZU (1940): “El sueño de la mariposa”, in Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (eds.), *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 62-63.
- COLINAS, Antonio (2001): “Cervantes: sabio antes que narrador”, in *Del pensamiento inspirado*. Salamanca, Junta de Comunidades de Castilla y León, vol. 1, 149-156.
- DE CERVANTES, Miguel (2005): *El Quijote*. Edición de Francisco Rico. Barcelona, Crítica.
- DICKENS, Charles (1980): *Oliver Twist*. Traducción de Julio-Crescencio Acerete Bueno. Barcelona, Carroggio.
- FIELDING, Henry (1997): *Tom Jones*. Edición de Fernando Galván. Madrid, Cátedra.
- FIELDING, Henry (2005): *Amelia Booth*. Edición de Esther Pérez. Barcelona, Montesinos.
- GOGOL, Nikolai (1972): “El capote”, in *El capote y otros cuentos*. Traducción de Félix Díez Mateo. Madrid, Espasa Calpe, 9-39.
- JUAN MANUEL, infante de Castilla (1971): “Exemplo XI. De lo que contesçió a un deán de Sanctiago con don Yllán, el Grand Maestro de Toledo”, in *El Conde Lucanor o libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*. Edición de José Manuel Blecua. Madrid, Castalia, 93-99.