Don Alonso, de los molinos a la pastora: libertad y literatura

Jorge Urrutia
Director Académico. Instituto Cervantes

El bibliotecario que después actuará como rey, Mr. Herne, afirma al principio de la novela de G. K. Chesterton *El regreso de Don Quijote*: «Si quisiera representar un periodo que no está en mi mente, me haría un lío. Mezclaría unas cosas con otras».

No fue Chesterton un novelista excepcional, pero sí captó uno de los rasgos esenciales del Ingenioso Hidalgo: su incapacidad para situarse, histórica y socialmente, en el momento correcto. Luis Rosales hubiera hablado de la idealización de la realidad que Don Quijote hace interpretándola únicamente desde el ideal caballeresco.

Ese desajuste existencial condiciona el comportamiento del personaje cervantino y llega a arrastrar desde muy temprano al entrañable Sancho, tantas veces presentado como ejemplo de buen sentido y de entendimiento. No me refiero con esto último a la quijotización del escudero, patente al final de la segunda parte de la novela, es decir, del segundo *Quijote*, el de 1615, sino al modo en el que, desde muy pronto, Sancho acepta como normales situaciones que los demás entienden propias de lunáticos.

Así, en el capítulo decimotercero de la primera parte, el narrador explica que «Con gran atención iban escuchando todos los demás la plática de los dos, y aun hasta los mismos cabreros y pastores conocieron la demasiada falta de juicio de nuestro Don Quijote. Sólo Sancho Panza pensaba que cuanto su amo decía era verdad, sabiendo él quién era y habiéndole conocido desde su nacimiento». El novelista nos hace entender que, precisamente por haberlo conocido de siempre y por saber bien quién era, Sancho debería entender que las locuras de su señor eran eso, locuras y, sin embargo, ha sido arrastrado a una situación en la que su comprensión del mundo es harto dudosa.

Claro que Don Quijote, al principio del relato, es un iluminado. He aquí el fondo de su locura. Está lleno de fe hasta el punto de poder decirse que resulta ser un integrista, por eso exige de los demás, y especialmente de Sancho, a partir de la segunda salida, idéntica fe. Esta consiste en creer, no ya simplemente sin ver ni haber visto, sino incluso en creer en contra de lo que los ojos perciben. «Señor caballero –dice uno de los mercaderes con que nuestro héroe se encuentra– nosotros no conocemos quién es esa buena señora que decís: mostrádnosla, que si ella fuese de tanta hermosura como significáis, de buena gana y sin apremio alguno confesaremos la verdad, que por vuestra nos es pedida». Naturalmente Don Quijote no puede admitir esta respuesta a su petición de que confesaran que Dulcinea era la doncella más hermosa. No se trata de comprobar, sino de creer. No es cuestión de convencimiento, sino de fe. «Si os la mostrara, replicó Don Quijote, ¿qué hiciérades vosotros en confesar una verdad tan notoria? La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender».

El escritor viene a mostrarnos en estos capítulos de la primera parte cómo, en su personaje, la creencia modifica lo realmente percibido (los molinos se transforman en gigantes, los rebaños en ejércitos, etc.) para adaptarlo a la norma del universo caballeresco. Eso es lo que provoca el des-

ASELE. Actas XVI (2005). JORGE URRUTIA. Don Alonso, de los molinos a la pastora: libertad y literatura
Centro Virtual Cervantes

ajuste existencial que llamamos locura y que Michel Foucault hubiera considerado un desajuste de la otredad.

Dice Cervantes cuando Don Quijote se abalanza contra los molinos de viento pese a las protestas de su acompañante: «Pero él iba tan puesto en que eran gigantes, que ni oía las voces de su escudero Sancho, ni echaba de ver, aunque estaba ya bien cerca, lo que eran...». El caballero, por lo tanto, veía molinos, pero no quería verlos o, mejor, sabía la verdad escondida tras lo visto. «Calla, amigo Sancho, [...] que yo pienso, y así es verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros, ha vuelto estos gigantes en molinos por quitarme la gloria de su vencimiento».

Cabe que nos hagamos aquí unas preguntas. ¿Cuándo hizo Frestón el cambio, antes o después de que Don Quijote atacara? ¿Vio el caballero molinos y los embistió porque los sabía gigantes transformados, o había visto gigantes y luego se le aparecieron como molinos? Tal vez lo primero, porque Sancho le había gritado: «Mire vuestra merced [...] que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento». Y Don Quijote, precisamente por ello, contestó que la ignorancia le impedía al escudero descubrir la fuerza maligna que se escondía en la imagen de los gigantes: «Bien parece [...] que no estás cursado en esto de las aventuras; ellos son gigantes». Sabe el caballero bien que –con palabras de Maria Caterina Ruta– «forze magiche ostili complottano contro di lui» y que, por ello, no debe confundirse el parecer con el ser.

Claudio Guillén, al comentar el capítulo, dice que en el diálogo inicial se explicita lo que cada uno de los dos personajes «ve o entiende como real». Esto es, sin duda, verdad, pero también lo es que la superficie vista no es siempre la realidad o, si se prefiere otra fórmula, la realidad no es siempre la verdad. Olvidan los críticos con frecuencia que una novela, al construir la peripecia también construye los vacíos. No todo lo que sucede en el mundo puede describirse o narrarse y el novelista crea un mundo del que sólo describe partes. Sólo por lo que habla conocemos lo que el personaje piensa, pero parte del pensamiento permanecerá siempre oculto y, sin embargo, debe condicionar sus actos. La operación de lectura, al fin y al cabo, consiste en llenar los vacíos, en reconstruir un mundo en el fondo nunca construido, pero en el que todo lo que el novelista narra se descubre coherente. Para Claudio Guillén, Don Quijote no hace sino contextualizar lo visto en relación con «la novela de caballerías que está protagonizando». Sin embargo, mejor sería decir que lo contextualiza en relación con el universo caballeresco que el propio Don Quijote fue construyendo desde sus múltiples lecturas del género. La crítica moderna, especialmente la cinematográfica, ha puesto en circulación la fórmula «obra de género» para referirse a aquella que responde a unos criterios de composición y a unos valores fijos que llamamos leyes del género. El valor de cada una de las obras es encontrar su originalidad dentro de su acomodación a la norma genérica. Es decir, el mundo en el que todas las historias se desenvuelven es el mismo y ninguna la contradice. Las novelas de caballerías son obras de género y, por eso, Don Quijote puede acomodarse fácilmente a su coherencia.

Explica Claudio Guillén que varias han sido las lecturas del episodio de los molinos: «La posteridad ha recogido la fuerza de voluntad de un David condenado al fracaso, el riesgo desmesurado al servicio de un generoso idealismo, la futilidad del sueño, la valentía inútil pero admirable por inútil, la prioridad de la motivación sobre el cálculo del resultado». Sin embargo, Guillén parece inclinarse por una interpretación sólo literaria, referida a la propia estructura interna de la novela y la justifica porque Don Quijote «se sobrepone perfectamente al descalabro, puesto que, inmutable aún, no reconoce su error». Naturalmente, Guillén entiende que las diferentes lecturas interpretativas son extemporáneas o sea, extragenéricas.

Lo uno no impide lo otro, el descalabro no implica reconocimiento alguno de error. El caballero no puede reconocer su error, porque sabe, en virtud de la matriz del universo caballeresco, que

ASELE. Actas XVI (2005). JORGE URRUTIA. Don Alonso, de los molinos a la pastora: libertad y literatura
Centro Virtual Cervantes

las cosas pueden no ser lo que aparentan y que exigen siempre una interpretación, casi una traducción. No se equivoca por lo tanto Don Quijote, sino que es vencido. Y, como en el caso de tantos vencidos en las guerras y en la vida, la derrota no siempre es producto de un error.

Azorín, en *La ruta de Don Quijote*, explica –citando a Richard Ford, pero podría haberse basado en las *Relaciones Topográficas* de Felipe II– que «los molinos de viento eran, precisamente cuando vivía D. Quijote, una novedad estupenda; se implantaron en la Mancha en 1575». Y se pregunta «¿Cómo extrañar que la fantasía del buen manchego se exaltara ante estas máquinas inauditas, maravillosas?». No hay por lo tanto duda alguna, creo yo, de que el caballero se enfrenta oscuramente con la modernidad. Al fin y al cabo, lo caballeresco viene a simbolizar en la novela, entre otras posibilidades –aunque esta la creo de mayor importancia por ser estructurante–, un mundo cuyos valores han caducado socialmente.

La molienda se hacía en España a mano o, fundamentalmente, en los molinos de agua. La poesía tradicional, como demuestran los abundantes poemas y canciones sobre el molino, la molinera y la harina, siempre se refiere a los molinos de agua. Lope de Vega, en la comedia *San Isidro labrador en Madrid*, escrita en los últimos años del siglo XVI, incorpora una canción en la que el uso metafórico del agua es evidente:

> Molinito que mueles amores,
> pues mis ojos agua te dan,
> no coja desdenes quien siembra favores
> que dándome vida matarme podrán.

«Mis ojos agua te dan», no dice la canción: «mis ojos viento te dan». Los ejemplos podrían ser numerosísimos. Resulta claro, claro como el agua, que, para el común de los españoles, en tiempos de Lope de Vega, el molino tenía que estar a la orilla de un río.

Pero Azorín, en *La ruta de Don Quijote*, resalta asimismo la situación siempre elevada de los molinos, dominando el pueblo. Permítanme la afirmación (ya sé que no está de moda, pero es la forma mejor de decirlo): Don Quijote se enfrenta también, desde su mundo idealizado, desde un universo caballeresco que quisiera de valores eternos, al capitalismo incipiente, a la renovación industrial. No son los labriegos quienes construyen y administran los nuevos molinos, sino familias de ciertos posibles que sustituyen el trabajo de la tierra por la industria de transformación, en una incipiente organización capitalista de los procesos económicos. El encarecimiento de la fanega de trigo, probablemente a causa de la sequía, y por lo tanto de la harina, fue enorme y nada de particular tiene que se atribuyera a las nuevas máquinas. En 1598 la fanega se pagó en Andalucía a 1043 maravedíes y en Castilla a 908 al año siguiente, cuando en 1595 su precio era de 408 maravedíes. Una subida, pues, de más del 100 % en cuatro años.

En la Edad Media, ciertos nobles tenían los derechos exclusivos sobre los molinos de agua, como Rodrigo Díaz en el caso de los molinos del río Ubierna. Pero en la segunda mitad del siglo XVI ha cobrado importancia el grupo social de los campesinos ricos, sobre el que se apoyará la corona en su enfrentamiento con los nobles. El teatro del Siglo de Oro llegó a crear un tipo que se desarrolla en obras como *El villano en su rincón*, *Peribáñez o el Comendador de Ocaña*, *Los Tellos de Meneses*, *García del Castañar, el labrador más honrado*, *El cuerdo de su casa*, obras de Lope de Vega, *El alcalde de Zalamea*, de Calderón, o la segunda *La serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara. Es un teatro que estudió en un libro famoso, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, el hispanista francés Noël Salomon. Y, si se me permite la autocita, me ocupé de él en un ensayo de 1989,

ASELE. Actas XVI (2005). JORGE URRUTIA. Don Alonso, de los molinos a la pastora: libertad y literatura
Centro Virtual Cervantes

«Poder y sumisión del villano rico: un conflicto dramático», publicado en el *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*. Importantes son, por lo tanto, los cambios que ha conocido el campesinado español a fines del siglo ELE.

En el episodio de los molinos Don Quijote aparece resistente a la evolución que el imperio provoca con sus innovaciones tecnológicas de origen centro-europeo. No olvidemos que en los Países Bajos se ha establecido un capitalismo, una poderosa economía burguesa centrada en el comercio y la transformación industrial de mercancías. Lo atrayente del caballero manchego no está en ese comportamiento reaccionario que se opone a las novedades, sino en que actúa movido por el ideal de la edad dorada, en el que cree religiosamente, como demuestra el discurso a los cabreros que pronuncia poco después: «Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*». Este discurso cobra especial importancia si se lo relaciona precisamente con el episodio de los molinos. Frente a una economía capitalista en la que se ha producido una división del trabajo, el mundo pastoril ofrece un modo de vida comunitario en el que todo se comparte y el comercio se reduce al trueque.

La trascendencia del discurso viene resaltada por el narrador que, al terminar Don Quijote, escribe «Toda esta larga arenga (que se pudiera muy bien excusar) dijo nuestro caballero». Viene a decirnos, pues, que si el discurso figura en el libro es porque él, el escritor, lo quiso, porque sus razones tendría. A nosotros nos compete buscar las razones, descubrir el motivo que llevó, no al personaje a pronunciarlo, sino al narrador a incluirlo. Recordemos que, tras el episodio de los molinos (capítulo octavo), llega el encuentro con el vizcaíno (mismo capítulo), interrumpido por el final de la primitiva primera parte (concluido en el noveno). El capítulo décimo lo es de transición y en el undécimo cena y conversa con los cabreros. El enfrentamiento con los molinos lo es contra la modernidad. El discurso a los cabreros defiende la mítica época de la Edad Dorada. Lo primero muestra la difícil relación del caballero con su tiempo. Lo segundo hace pensar en que en algunos ambientes la locura no resulta tan indiscutible.

Alonso Quijano, cuando actúa como Don Quijote, aparece desajustado con la existencia real porque aplica valores vitales pertenecientes a un sistema distinto y los obedece sin someterlos a crítica alguna. El mismo Azorín, que he citado antes, pone en boca de un autor, en *El caballero inactual*, una frase que parece escrita para explicar la locura de Don Quijote: «Lo que en apariencia es inorgánico, señor Vargas, puede ser profundamente orgánico; será inorgánico con relación a una organización anterior, ya caduca». Eso es. Las interpretaciones y los actos del personaje resultan inorgánicos y caducos porque se ponen en relación contextual con un organismo distinto al que pertenecen, y ya sabemos que para que la significación sea posible resulta imprescindible la adecuación al contexto. El problema mayor surge del empecinamiento de Don Quijote, de su convencimiento de estar en el organismo que no percibe caducado. Por eso he dicho que tiene el comportamiento militante de un iluminado integrista.

Desde el integrismo importa, no lo que se cree, sino el mero hecho de creer. Por eso no pueden, sin más, superponerse, confundirse, religión e integrismo. Un sujeto, si acepta que se está obligado a creer por motivos del origen de la obligación, entrega su propia libertad y su propio juicio. Se cree, pues, sin entender y, para ello o para forzarlo, se utiliza la violencia, el miedo. Miedo al castigo. Miedo a la muerte. Miedo a uno mismo. La realidad pudiera no ser evidente y la verdad, en cambio, estar prevista y ser otra de la que parece ser. No resulta posible por ello prescindir de la interpretación oficial del texto, de la exégesis normalizada que, como en el caso de los géneros litera-

ASELE. Actas XVI (2005). JORGE URRUTIA. Don Alonso, de los molinos a la pastora: libertad y literatura
Centro Virtual Cervantes

rios cerrados, como la novela de caballerías, la ofrece la propia norma genérica. De manifestarse en algún caso como interpretador independiente, el individuo faltaría a su deber y cargaría para siempre con la culpa.

La militancia, religiosa o no, se concibe así, no como autoridad, sino como poder, y el poder se impone por la violencia. Un ser humano libre no puede ser integrista, por eso, al principio, Don Quijote no es un hombre libre. Todos sus actos están regidos por una norma superior que no admite crítica, que el protagonista estima como un marco de referencia indiscutible.

La experiencia le irá haciendo comprender a Don Quijote que alguna contradicción existe entre el universo caballeresco y el real, porque nada de lo que acaba sucediendo es coherente con el marco de referencia. Y, ya al final de su vida, recuperada la cordura, cuando ha dejado de tener la cabeza a pájaros («ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño»), se refiere al «error en que yo he caído de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo». Don Quijote, pues, evolucionará hacia la libertad, es decir hacia el juicio independiente, y la novela es la historia de una liberación y un modelo para conseguirla. Luis Rosales, en *Cervantes y la libertad*, afirma que el personaje deja incluso de ser «un loco lúcido, interesante y original, para convertirse en el símbolo del hombre».

Ahora bien, el desajuste en el que vive Don Quijote se da entre el mundo real y el de origen literario. Se hace así necesariamente atractivo para tantos lectores (¿o para todos los lectores?) que buscan en los libros un refugio o una esperanza, una añoranza a priori del universo de la imaginación que se supone más atractivo que el real. Al fin y al cabo esta tendencia se mantiene a lo largo de toda la historia de la literatura. Hay escritores que buscan reflejar la realidad, como los novelistas clásicos del siglo XIX, y otros prefieren perderse por los vericuetos de la imaginación. No hace mucho, el poeta Andrés Sánchez Robayna oponía, dentro de una importante preocupación lingüística compartida, la poesía de un mundo trágico de Cioran y la poesía imaginativa de Wallace Stevens.

El desajuste entre realidad y literatura que sufre Don Quijote, sobre el que insisto una y otra vez, dará lugar a la disquisición del principio de la segunda parte sobre cómo el novelista pudo saber lo que se narra en la primera. Y, centrará metaliterariamente toda la novela en el problema de la verosimilitud de la literatura. La narración camina, pues, por un territorio movedizo, como si de una marisma se tratara, en el que el lector no consigue apreciar con facilidad si lo que se cuenta es o no proyectable sobre un modelo de realidad. Las referencias significativas resultan ser literarias, lo que aporta un grado de indeterminación que acaba cuestionando el concepto de verdad. Ahí se sustenta la ironía del autor, rasgo fundamental que permite distanciar el discurso y caracteriza la escritura cervantina.

Un ejemplo estupendo lo encontramos cuando caballero y escudero están deseosos de agua y se refiere el novelista a «otro estruendo que les aguó el contento del agua». Aguar el agua. Este sinsentido sólo tiene valor porque el escritor sabe caminar, y hacernos caminar con él, a la vez sobre dos planos: el de la historia y el del discurso, manteniendo la distancia frente al texto, jugando con él, ironizando.

Incluso el episodio de los molinos, cuya interpretación podría parecernos clara, no puede entenderse bien sin recordar el canto trigésimo primero del «Infierno» de *La divina comedia*. Al viajero le parece vislumbrar «molte alte torri» y Virgilio lo toma de la mano y le pide que espere a estar más cerca, pues entonces apreciará «che non son torri, ma giganti». Cervantes invierte la confusión: los molinos parecen gigantes, cuando en el poema de Dante eran las torres las que lo parecían. En lugar de crecer el miedo («paura»), se producirá un efecto cómico, lo que es bastante habitual en el uso cervantino de las referencias clásicas.

ASELE. Actas XVI (2005). JORGE URRUTIA. Don Alonso, de los molinos a la pastora: libertad y literatura
Centro Virtual Cervantes

Según lo que hemos venido viendo, los hechos caballerescos resultan verosímiles en el mundo de la novela de caballerías. Las relaciones poéticas pastoriles, por su parte, alcanzan verosimilitud en las novelas pastoriles. Las reacciones de los marcianos se entenderán como verosímiles en las novelas de ciencia ficción. El problema surge cuando la acción no se corresponde con el marco.

Si Don Quijote pudiera mantenerse en un universo caballeresco sabríamos si su proyecto de vida resulta factible. Pero como el mundo en el que se desenvuelve no responde al descrito en los libros de caballerías, todo resulta un fracaso y nos quedamos sin saber si Don Quijote reúne las condiciones necesarias para llevar a cabo su pretensión.

El problema se agrava porque el personaje entra y sale del contexto. El referente del caballero no es la vida real y cotidiana, sino un universo literario. Nada tiene de particular, por lo tanto, que el personaje se adapte bastante bien a determinados ambientes que en sí mismos se constituyen como literarios. Así sucede en el caso de los episodios pastoriles y, por lo tanto, en sus relaciones con los cabreros.

A la inversa, los personajes pertenecientes al mundo que se pretende propio de la realidad resultan inverosímiles situados en un ambiente hiperliterario, según les sucede al cura, al licenciado y al barbero en el episodio de Cardenio y Luscinda. ¿Puede alguien imaginarse que, fuera del territorio fantástico de lo pastoril, se hiciese posible que el cura mantuviera conversación alguna con unos desconocidos, vestido de mujer tal y como lo compuso la ventera? «Púsole una saya de paño, llena de fajas de terciopelo negro de un palmo en ancho, todas acuchilladas, y unos corpiños de terciopelo verde guarnecidos con unos ribetes de raso blanco, que se debieron de hacer, ellos y la saya, en tiempos del rey Bamba. No consintió el cura que le tocasen, sino púsose en la cabeza un birretillo de lienzo colchado que llevaba para dormir de noche, y ciñóse por la frente una liga de tafetán negro, y con otra liga hizo un antifaz con que se cubrió muy bien las barbas y el rostro». ¿De esta guisa, cómo es posible que el sacerdote camine sin peligro de ser encerrado, por loco, en algún convento inquisitorial?

Roland Barhes trató hace años y con muy buen sentido del concepto de verosimilitud. Aquí –como tantas veces en las obras de Cervantes– estamos en una inverosimilitud completa.

Hay, incluso, una teatralidad evidente en las escenas pastoriles hasta tal punto que, revisando las novelas de dicho género, no puede sino pensarse que es la comedia pastoril la sistematización originaria y esta pervive en la narrativa. Responden de hecho más a la ficción teatral los elementos pastoriles, volcada la novela de preferencia en lo descriptivo y no en lo imitativo. A veces, la teatralidad de las acciones resulta especialmente subrayada, como en el entierro de Grisóstomo: «Por la quiebra que dos altas montañas hacían, bajaban hasta veinte pastores, todos con pellicos de negra lana vestidos y coronados con guirnaldas, que, a lo que después pareció, eran cuál de tejo y cuál de ciprés. Entre seis de ellos tenían unas andas, cubiertas de mucha diversidad de flores y de ramos».

En esa teatralidad Don Quijote se encuentra a sus anchas, hasta el punto de que, en la conversación con uno de los caminantes que buscan asistir al sepelio del pastor enamorado, al ser requerido para que dijera «el nombre, patria, calidad y hermosura de su dama, que ella se tendría por dichosa de que todo el mundo sepa que es querida y servida», nuestro héroe responde con palabras que no dejan de sorprender por su juicio y por el respeto que demuestran hacia la mujer: «Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta o no de que el mundo sepa que yo la sirva».

Pero es que Don Quijote no reconduce aquí una situación real –el trayecto hacia el entierro del joven– a una literaria –el universo de los libros de caballerías–, sino que se desenvuelve entre dos mundos literarios, el pastoril y el caballeresco. De hecho, el personaje, como ya he dicho, sólo vive realmente en la literatura. En ella puede desenvolverse tan libremente que le es posible, siendo

ASELE. Actas XVI (2005). JORGE URRUTIA. Don Alonso, de los molinos a la pastora: libertad y literatura
Centro Virtual Cervantes

como es muy retórico, humanizar y dulcificar la retórica. La retórica acaba siendo la verdad, la vida. Hablando de Dulcinea nos dice que su hermosura es sobrehumana «porque en ella se vienen a hacer verdaderos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a su damas». Esto se explica bien cuando nos aclara que «sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve». Dulcinea, pues, no es sino pura y simple literatura. ¿Cómo tenemos que entender, entonces, la exclamación de Don Quijote en el trigésimo capítulo de la primera parte? «Ella pelea en mí y vence en mí, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser». Dulcinea es literatura. El caballero vive en ella y por ella. El caballero se sabe literatura.

El episodio de Grisóstomo y Marcela ofrece la particularidad de que, en él, después de tanto hablar de una Dulcinea que parece no existir más que en la imaginación o en la palabra, una mujer se pronuncia abiertamente en un largo discurso autodefinidor.

¿Qué nos dice Marcela? Sencillamente reclama su libertad para ser de la manera que quiera. Busca ser independiente, separarse de la vida social y hacerlo de una forma rotunda. Si Don Alonso se hace literatura para ser Don Quijote, ella no se ha convertido en pastora para jugar con una retórica, para someterse a los lugares comunes de un género literario, rechazando a unos pretendientes y dándose a otro, sino que ha querido encontrar refugio para su independencia.

Primero, explicará que es libre de amar a quien quiera y no a aquel que pretenda ser amado. «Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama». Luego exige su derecho a elegir libremente la soledad: «Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos: los árboles de estas montañas son mi compañía; las claras aguas de estos arroyos, mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y mi hermosura».

Don Quijote, en un momento de lucidez, descubre que esa voz de mujer puede ser también la suya porque, femenina o masculina, es una voz que reclama el derecho a elegir, a ser diferente. Es verdad que él eligió ser caballero andante tras confundir dos universos, el real y el literario, pero aún así optó por el esfuerzo más duro, aunque más heroico. Dado que lo que importa no es la verdad sino, como siempre en literatura, lo verosímil dentro del género, Don Quijote, que parece actuar con sentido, de modo coherente con el contexto, está de nuevo condenado a ser juzgado loco, en la realidad pero también en la ficción. Tal vez, consciente de ello al final de la novela de 1615, se le pase por la cabeza convertirse en el pastor Quijótiz porque, en la retórica renacentista se admite lo pastoril, pero ya se ha desechado lo caballeresco. Procura no salir de la literatura.

Pero hete aquí que, en el capítulo decimoquinto, el inmediatamente posterior al de las peripecias del difunto Grisóstomo y la pastora Marcela y, Rocinante divisa las jacas de unos yangüeses y «le vino el deseo de refocilarse con las señoras jacas, y saliendo, así como las olió, de su natural paso y costumbre, sin pedir licencia a su dueño, tomó un trotico algo picadillo y se fue a comunicar su necesidad con ellas". Ya tenemos al sufrido caballo de Don Quijote haciendo de Grisóstomo y a las jacas negándose a admitirlo: «Mas ellas, que, a lo que pareció, debían de tener más ganas de pacer que de al, recibiéronle con las herraduras y con los dientes, de tal manera, que a poco espacio se le rompieron las cinchas, y quedó sin silla, en pelota».

No puede ser casualidad que esta escena siga a la de la pastora Marcela. Sin duda Cervantes espeja en parodia negativa la aventura pastoril anterior. Si embargo, ya se había concluido la situación pastoril y los personajes andan fuera de aquella retórica. No toma por ello Don Quijote el par-

ASELE. Actas XVI (2005). JORGE URRUTIA. Don Alonso, de los molinos a la pastora: libertad y literatura
Centro Virtual Cervantes

tido de las yeguas, asaltadas contra su voluntad y que defienden su derecho a elegir, sino el de Rocinante. Claro que las yeguas carecían de la posibilidad de expresarse a través de la palabra. Será esta vez Sancho quien tome la postura razonable que antes mostró el caballero: «ayudaremos a Rocinante, aunque no lo merece, porque él fue la causa principal de todo este molimiento».

Decía el personaje de Chesterton que le resultaba confuso representar un periodo que no estaba en su mente. Del mismo modo Don Quijote actúa en virtud del código en el que se sitúa, o el pastoril o el caballeresco, nunca el de su propio momento histórico, salvo en los últimos instantes de su vida. La libertad de Marcela es admisible en la retórica pastoril, porque allí la mujer tiene capacidad de opción, incluso para no responder a las normas más habituales. Pero en el mundo caballeresco, la mujer es una diosa amada que no puede rechazar a un amador, platónico al fin y al cabo. De ahí que tome el caballero de la Mancha partido por Rocinante frente a las yeguas y, cuando al fin crea hablarle a Dulcinea, sólo pueda entender su burla por ser objeto de encantamiento.

Los héroes mayores cervantinos, del Cañizares de *El Celoso extremeño* a Don Quijote, pasando por Marcela, generalmente perdedores, saben, consciente o inconscientemente, que la defensa de la libertad personal exige muchas veces el abandono y el olvido de los otros. Es un sacrificio, el de la pérdida de la compañía, el de la necesaria soledad, que deben hacer para afirmarse ellos mismos, para sentirse vivos y acordes con su propio ser aunque, como al poeta de *Platero y yo*, la gente corra tras ellos y queden «por las altas eras, unos agudos gritos, velados finamente, entrecortados, jadeantes, aburridos: ¡El lo... co! ¡El lo... co!».

ASELE. Actas XVI (2005). JORGE URRUTIA. Don Alonso, de los molinos a la pastora: libertad y literatura
Centro Virtual Cervantes

MESAS REDONDAS

Centro Virtual Cervantes