

Terminar – Abjurar El último capítulo del *Don Quijote*

Martin v. Koppenfels

Peter Szondi-Institut, Berlín

TERMINAR

¿Qué es lo inaudito en el final del *Don Quijote*?¹ Me refiero al final de la segunda parte, la de 1615, final que se tiene que imponer a otros dos: primero, al final que Cervantes había esbozado al concluir la primera parte de 1605 (Hanno Ehrlicher lo llama un «fin sin final»)² y, segundo, al llamado «*Quijote* apócrifo» que apareció un año antes (1614) bajo el pseudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda. Me refiero, pues, al final definitivo de la historia del ingenioso hidalgo³. El hecho de que compitan entre sí varios finales es ya una parte del problema. Para abordarlo hay que preguntarse, en primer lugar, para qué sirven los finales y, en segundo lugar, qué tipo de finales son posibles históricamente, es decir, cómo *podía* terminar en realidad una novela (o lo que, después, se ha dado en llamar así) en la España de 1600. Para verlo con más claridad, a continuación aportaré una serie de formas alternativas al final del *Quijote*. El hecho de que se tenga que finalizar tampoco es algo que se sobrentienda: «Je crois que les romans ne doivent finir jamais tout à fait...»⁴ escribe, por ejemplo, George Sand, defendiendo así una posición genuinamente romántica. Y de una forma aún más elemental, la novelista inglesa A. S. Byatt declara: «There is no *reason* why any story should come to an end, unless it is a tragedy and the end is death, or a fairytale

¹ Las reflexiones que siguen cuentan con una primera versión: Koppenfels, 2002.

² Véase su artículo en este mismo número de *Criticón*.

³ «[the] two parts are very different regarding their closure. While the first one rejects it, the second seeks it» (Rodríguez-Luis, 1991, p. 228).

⁴ George Sand, *Correspondance*, vol. 7, p. 145.

comedy, where the end is marriage»⁵. Sin embargo, Walter Benjamin, al que remitiré principalmente en lo sucesivo, situándose desde una perspectiva del valor de uso de la literatura, define en su ensayo «El narrador» la diferencia entre la figura moderna del novelista y la arcaica del narrador de historias, y la ubica en el diferente rendimiento de los finales que uno y otro pueden ofrecer a su público:

Por un lado “sentido de la vida”, por otro la “moraleja de la historia”: estas divisas indican la oposición entre novela y cuento, y en ellas puede hacerse la lectura de las posiciones históricas radicalmente diferentes de ambas formas artísticas⁶.

Como forma épica desprovista de un marco de sentido trascendente —así se podría complementar a Benjamin— la novela tiene que crear por sí misma todo el sentido que, no obstante, promete. La novela moderna no tiene un sentido dado sino encomendado, como dice Lukács, al que Benjamin se refiere⁷. Pero ese sentido encomendado e inmanente sólo se deja descubrir desde el final, pues es únicamente desde la totalidad de la vida vivida desde donde se puede construir. Ya que la novela tiende estructuralmente a la infinidad (y en eso, precisamente, es en lo que se basan su placer y su promesa), ella tiene, a diferencia del cuento, que tomar prestado un final para poder concluir. Tiene que tomarlo prestado de lo que le es ajeno: la mayoría de las veces, de la vida. Por no poder acabar tiene que terminar casi siempre con la muerte del héroe. «¿Cómo terminará?», «¿cómo morirá éste?»: tales son las preguntas, según Benjamin, que van hostigando al lector página tras página. La novela necesita la muerte mucho más que cualquier otra forma narrativa, precisamente por exponer historias de vida que no dejan vislumbrar un sentido que trasciende: «Lo que atrae al lector a la novela es la esperanza de calentar su vida helada al fuego de una muerte, de la que lee»⁸.

La diferencia entre una forma épica en la que hay que buscar la «moraleja de la historia» y otra en la que hay que buscar el «sentido de la vida» adquiere irrefutable fuerza de evidencia con el caso de la rivalidad literaria entre Cervantes y su continuador anónimo: no hay nada que muestre más claramente la ilegitimidad de la falsa continuación (ilegitimidad no jurídica, sino estética y, por eso, también histórica, ya que cualquier forma lograda existe por mediación histórica), no hay, pues, nada que muestre más claramente esta ilegitimidad que el hecho de que la continuación de Avellaneda le imponga al primer proyecto de novela moderna una divisa que sólo le está permitido pronunciar al narrador de cuentos: la moraleja de la historia, precisamente. En Avellaneda, ésta dice sin rodeos: «Todo el que lee novelas de caballerías termina en el manicomio»⁹ (en este caso, en la *Casa del Nuncio* de Toledo, el lugar de internamiento más conocido en la España del Siglo de Oro, sobre el que volveré dentro de un instante). Por el contrario, la segunda parte del *Don Quijote* del propio Cervantes cumple ejemplarmente con el principio del final que se toma prestado de la vida. Cervantes escribe la primera gran escena fúnebre (grande por ser antiheroica

⁵ Byatt y Sodré, 1997, p. 255.

⁶ Benjamin, 1991, p. 126. (Traducción modificada por mí, M. v. K.)

⁷ Lukács, 1989, p. 114.

⁸ Benjamin, 1991, p. 127.

⁹ Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p. 10.

y antitrágica) de carácter plenamente novelesco. Pero, y esto es lo especial, al mismo tiempo que instituye el paradigma, lo supera: lo triste de este primer final novelesco no es que don Quijote muera, sino que abjure de la orden de caballería antes de morir. Cervantes duplica el final y deja morir a su héroe de dos muertes bien distintas, una simbólica y otra real. Trataré de mostrar en las páginas que siguen, 1) que la primera de esas dos muertes, la simbólica, es decisiva; 2) que dicha muerte se basa en un determinado acto de habla ritual (una abjuración); 3) que ese acto de habla, además de su función ritual, tiene una función poética en la medida en que invalida lo que llamo las metáforas de la infinitud. Y, en un último paso, sugeriré que ese acto de don Quijote marca el camino para el desarrollo del género de la novela.

Ya la historia de la recepción del capítulo final sugiere que la primera de las dos muertes es la decisiva: se discrepa sobre la conversión de don Quijote en el lecho mortuorio y no sobre su muerte física. En la historia de la literatura hay pocas conclusiones que hayan despertado tanto resentimiento en el lector (tanta resistencia contra la sanación, por expresarlo de acuerdo con Sigmund Freud) como la del *Quijote*. Unamuno, por ejemplo, ve obrar en el capítulo final a un autor mediocre que no está a la altura de la grandeza de su figura; Thomas Mann anota que él se inclina «a considerar más bien flojo el final del *Don Quijote*»; y Borges suspira por la crueldad infundada que Cervantes demuestra frente a su héroe: tres voces características, éstas, en el murmullo general del reproche que se lanza en la literatura posromántica contra ese final de novela¹⁰.

Los que piensan lo contrario y defienden el final tienen que leer el *Don Quijote* como una historia de restitución en cuyo transcurso el sano estado originario o natural experimenta una larga fase de oscurecimiento o una prueba (la locura) que, no obstante, al final se esfuma y deja lugar al restablecimiento completo del antiguo estado¹¹: un esquema cíclico, “romanesco” o fabuloso; pero sobre todo (y esto es sospechoso) un esquema quijotesco: el hidalgo dilucidaría para sí mismo gran parte de su historia según el modelo fabuloso del encantamiento provisional y la salvación final. *Spero lucem post tenebras*: así, la divisa del editor de Cervantes, Juan de la Cuesta, se cumpliría (lo que apenas sorprende) en el capítulo final de la novela.

Más representativo para los lectores modernos del *Quijote* son, sin duda, las otras voces que consideran el final, no bajo el signo de la redención, sino bajo el de la tristeza, porque, al igual que el género de la novela, también tienen ellos dificultades para terminar. Sienten la tristeza por tener que interrumpir un juego que podría haber continuado interminablemente: un modelo tomado de la infancia. También en el terreno de los juegos infantiles es válida la diferenciación antropológica entre juegos sociales, los que se definen por su final, estableciendo a un perdedor o un vencedor, y los juegos solitarios, reflexivos y estructuralmente interminables.

Aquellos lectores que se rebelan contra la cura de la locura caballeresca de don Quijote ven la novela como algo que no tendría que acabar: o sea, como una reflexión

¹⁰ Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, cap. LXXIV; Thomas Mann, «Meerfahrt mit Don Quijote», 1982, p. 1063; Borges, 1956, p. 36.

¹¹ Un representante prominente de la lectura del *Don Quijote* según el esquema de la prueba es Neuschäfer, 1963, p. 105 y ss. La lectura de Neuschäfer está estructuralmente más cercana a la interpretación católica del final como un «desengaño» barroco (Casalduero, 1949, p. 391) que a la romántica.

estructuralmente infinita que, aquí, termina por la fuerza al eliminarse uno de sus dos polos, esto es, el del mundo caballeresco soñado por don Quijote. Con lo cual, consciente o inconscientemente, estos lectores hacen suya la teoría novelística del romanticismo alemán, al que el *Don Quijote* inspiró de forma tan decisiva. Friedrich Schlegel explica con el *Quijote* su teoría de la novela como forma de reflexión infinita sobre dos «centros» o focos. «El protagonista del *Don Quijote II*», apunta Schlegel, «es la primera parte. Es una permanente reflexión de la obra sobre sí misma»¹². Y continúa: «El hecho de que la *novela* requiera dos centros indica que toda novela quiere ser un libro *absoluto*, indica su carácter místico. Esto es lo que le da un carácter mitológico, por lo que se convierte en *persona*»¹³. Sobre la otra novela-modelo del romanticismo, el *Wilhelm Meister* de Goethe, escribe Schlegel: «la obra se ha hecho dos veces, en dos momentos creativos, a partir de dos ideas [...]». Una duplicidad tan destacada se puede ver en las dos obras de arte más artificiosas e ingeniosas dentro de todo el ámbito del arte romántico, en el *Hamlet* y en el *Don Quijote*»¹⁴.

La hora en que nace el género de la novela sería, entonces, el momento en el que el texto de Cervantes va más allá de su esbozo inicial (la mera parodia de la novela de caballerías) y se propone una segunda meta, digamos: la de la novela universal irónica que, junto con la otra, constituye un dualismo inseparable. En ciertas ocasiones, Schlegel llama «hipérbaton» a tal superación de sí mismo¹⁵. Desde esa perspectiva, el final del *Don Quijote* puede aparecer como una traición porque ha suprimido uno de los polos del dualismo, la parodia de la novela de caballerías, interrumpiendo con ello, arbitrariamente, el juego de la infinitud reflexiva. Esta crítica se puede descubrir en una críptica anotación de Friedrich Schlegel que constituye, quizás, el germen de todas las reservas románticas contra ese final de la novela:

En los últimos años de su vida [Cervantes] fue condescendiente con el gusto imperante, especialmente con los dramas, en los que deja ver un cierto descuido. Incluso en la segunda parte del *Quijote* tuvo muy en cuenta las críticas; le quedaba, no obstante, la libertad de satisfacer sus propias exigencias y de seguir trabajando con su insondable inteligencia, hasta la profundidad más profunda, este conjunto único, dividido y formado en dos partes que a su vez constituyen una sola obra¹⁶.

Hay que entender aquí que, según Schlegel, eso, precisamente, Cervantes no lo hizo, por consideración a convenciones religiosas, y dejó de alcanzar lo «insondable» y la «profundidad más profunda» que podría haber logrado. Impugnando esta interpretación, intentaré demostrar que el capítulo final del *Quijote*, a pesar de la impopularidad de que gozó entre los lectores románticos, presenta una escena originaria del romanticismo y que, efectivamente, crea una forma reflexiva de la infinitud, precisamente por ponerle fin a otra infinitud: a la de la mucho más antigua infinitud serial de las novelas de caballerías.

¹² Schlegel, *Literary Notebooks 1797-1801*, p. 1727.

¹³ *Ibid.*, p. 1728.

¹⁴ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. 2, p. 346.

¹⁵ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. 16, p. 304. Sobre la teoría de los «dos centros» en Schlegel, ver Menninghaus, 1987, pp. 155-172.

¹⁶ Schlegel 1983, vol. 1, p. 73. (Traducción modificada por mí, M. v. K.).

ABJURAR

Don Quijote es un héroe activo hasta el final. No obstante, debilitado su brazo de caballero, sus últimas acciones son puros actos de habla: abjurar, confesarse y hacer testamento. De estos tres actos, el decisivo es el primero. «Caballero andante he de morir, y baje o suba el Turco cuando él quisiere y cuan poderosamente pudiere; que otra vez digo que Dios me entiende», había jurado solemnemente el hidalgo antes de emprender su tercera salida (p. 629)¹⁷. Al final, no sólo será infiel a ese juramento; irá hasta concluir su vida con una contra-ceremonia igual de solemne, lanzando una maldición ritual contra las novelas de caballerías, o sea, abjurando:

Ya soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje; ya me son odiosas todas las historias profanas del andante caballería; ya conozco mi necedad y el peligro en que me pusieron haberlas leído; ya, por misericordia de Dios escarmentando en cabeza propia, las abomino (p. 1217).

No hay muchos héroes novelescos que se hayan vuelto tan infieles a sí mismos. No hay nada que pueda distinguir de forma más radical a don Quijote de los modelos que ha tenido durante tanto tiempo, los caballeros andantes: mantenerse fiel a sí mismos era su principio literario; no sólo estaban acorazados contra lo exterior, sino también contra lo interior, contra su propia evolución.

La recuperación de don Quijote ante la muerte (la recuperación para morir) sucede tan repentinamente que él mismo llega a la conclusión de que se trata de un acto de gracia divina. Bien mirado, no se trata de una cura, ya que no se utiliza el lenguaje de la medicina. La breve aparición del médico (p. 1216) no es decisiva de ningún modo. El que testifica que el hidalgo está cuerdo y que, en efecto, está muriendo, no es el médico sino el cura (p. 1218). Lo que sucede aquí es la reintegración al rebaño de una oveja extraviada, una *reconciliación*; la de don Quijote sigue piadosamente las cuatro estaciones rituales: reconocimiento público de culpa, retractación pública, confesión y absolución. Como sucede con frecuencia en los ritos de paso, el cambio de nombre es el signo de la reintegración. Don Quijote reclama el nombre cristiano que él mismo había sustituido por su nombre de guerra:

Dadme albricias, buenos señores, de que ya no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de «bueno» (p. 1217).

Con lo cual comienzan los problemas, pues la identidad a la que quiere regresar no existe, y tampoco el nombre que reivindica, nombre que, hasta este momento, no había aparecido en la novela. Y como un auténtico converso pasa rápidamente a prohibir a los demás lo que él mismo había venerado antes: amenaza a la sobrina con deshenderarla si se llega a casar con un lector de novelas de caballerías. Pero el paso más importante en ese rito es la retractación pública, que tiene la forma de una maldición contra la falsa doctrina. Don Quijote condena las novelas de caballerías. Para ello utiliza (varias veces)

¹⁷ Citamos la siguiente edición: Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, 1998.

el solemne verbo *abominar* que, en este caso, se podría intercambiar por el más usado y popular *renegar*. En ambos verbos, los significados de *maldecir* y *abjurar* son inseparables. Una maldición es un juramento pervertido, una abjuración. Esta implica un acto de reprobación, un momento de apostasía de la fe. Don Quijote se convierte en renegado de la caballería andante.

Su locura, a estas alturas, cobra una indudable dimensión religiosa. En medio de las conversaciones serenas de esa pacífica escena mortuoria se deja entender el discurso de la Inquisición con sus ritos de inclusión y exclusión y su característico entramado conceptual. Pero esto no aparece tan de improvisto como parece: la sospecha de herejía ya se había hecho notar desde que el cura quemara los libros de don Quijote, en una escena parecida a un auto de fe contra la orden de los caballeros andantes y su fundador literario, Amadís de Gaula, «dogmatizador de una secta tan mala» (p. 77). De ahí que no sorprenda el hecho de que Cervantes haga concluir su novela precisamente con un acto de abjuración, el punto culminante de un proceso contra herejes o renegados. A lo largo de la novela habían ido apareciendo clérigos para los que el estado mental de don Quijote no era motivo de burla sino objeto de investigación y crítica. Al final, el propio don Quijote adopta la perspectiva de dichos personajes: en los días anteriores a su muerte se comporta como si hubiera concluido una larga fase de exclusión.

Sin embargo, esa exclusión, que él mismo denomina ahora «locura», se diferencia claramente de la manera con la que se trató la locura en la España de la época. Como en el resto de Europa, el siglo XVI fue en España una época de cambio en lo que respecta al trato de los locos. Para ellos se perfilan, esencialmente, tres destinos sociales, tres formas de exclusión. Primero, el vagabundear «libre»; segundo el internamiento privado (la práctica tradicional y más corriente). Una tercera variante, relativamente nueva, es el internamiento público: en las grandes ciudades, reunían y encerraban a los enajenados mentales en casas de locos mantenidas por la Iglesia. La primera de estas formas, el vagabundear, se puede ver reflejada en los recorridos de don Quijote, con la diferencia determinante de que no es abandonado o echado a la calle, sino que es él mismo quien decide ir a recorrer mundo. En la novela se da también la segunda forma, el arresto familiar, de nuevo con la modificación decisiva de que nadie puede retener al hidalgo si éste se quiere marchar. Pero la tercera forma falta. No es que las casas de locos que hicieron furor en la literatura contemporánea¹⁸ no aparezcan en el mundo del *Don Quijote*¹⁹, pero para el destino del hidalgo no tienen ninguna importancia. Excepto anécdotas, no hay en la novela ninguna escena de casas de locos²⁰.

Este silencio se hace elocuente cuando se considera al *Don Quijote* pseudónimo (calificado injustamente de apócrifo o también de plagio)²¹. Y es que en la versión de

¹⁸ Bigeard, 1973, pp. 29-33.

¹⁹ Véase la anécdota de la casa de locos de Sevilla que relata el barbero (pp. 629-632).

²⁰ Por eso, Foucault puede servirse del *Don Quijote* como emblema de la libertad de la locura en el Renacimiento, de la época de la locura «en plein jour» (Foucault, 1972, p. 91).

²¹ No me puedo ocupar aquí de la investigación extensa sobre la identidad del pseudo-Avellaneda. Sólo mencionaré que, en la investigación biográfica, domina actualmente la identificación del autor pseudónimo con el camarada de regimiento de Cervantes, Gerónimo de Passamonte (y éste con el personaje cervantino de Ginés de Pasamonte). Ver Riquer, 1988, y Martín Jiménez, 2001.

Avellaneda la casa de locos tiene un papel decisivo: el falso *Don Quijote* se escribió para poner entre rejas («en prisiones»)²² al hidalgo. Entre los tonos agresivos empleados por el rival literario de Cervantes se mezcla otro de acento penetrante: el de la indignación. Se indigna un pensamiento inquisidor escandalizado por la escenificación de la locura en la primera parte del *Quijote* cervantino. Avellaneda, entonces, continúa escribiendo la novela de Cervantes para hacer inequívoca la figura de don Quijote, para arruinarla literariamente y, en definitiva, encerrarla. Le parece importante que el loco quede exactamente clasificado en su internamiento forzado («su especie de locura, y las calidades de su persona, y de dónde y quién era») con lo que, respecto al trato de la locura, se muestra a la altura de su tiempo y, en cualquier caso, más “avanzado” que Cervantes. La casa en la que Avellaneda hace desaparecer a su Quijote es la Casa del Nuncio de Toledo, un lugar de mala fama entre los contemporáneos, una jaula más que un sanatorio²³:

esta casa es la de los locos, que llaman del Nuncio, y todos los que están en ella están tan faltos de juicio como vuesa merced; y si no, aguárdese un poco, y verá como bien presto le meten con ellos²⁴.

Del mismo modo que Cervantes cambia la ruta planeada de su héroe para desmentir la falsa continuación, también escenifica la escena final para hacer que don Quijote no termine en la casa de locos²⁵. Lo más llamativo del final de Avellaneda es que el caballero se separe de su escudero sin ton ni son («sin reparar don Quijote más en Sancho que si nunca le hubiera visto...»)²⁶. Esa ausencia de despedida revela el aislamiento fundamental del falso Quijote sin el que no sería posible su rápida eliminación. El verdadero don Quijote, por el contrario, está en intercambio dialógico hasta el último momento. Incluso cuando se encuentra transitoriamente entre rejas, como en el viaje de regreso en una jaula al final de la primera parte, no se interrumpe ese intercambio; bien al contrario, aumenta su intensidad. Aún en el lecho mortuorio, se le certifica al hidalgo que, para el «agradable trato» (p. 1219) que tuvo toda su vida, no importaba estar loco o cuerdo.

«Don Quijote en la jaula de los locos» o el final como exclusión: éste no sería el final de una novela sino de un *exemplum*. Y esto lo niega la novela de Cervantes con cada una de sus frases. Es precisamente esto lo que hace su final tan triste: don Quijote, al abjurar, lleva a cabo una autoexpulsión retroactiva, con lo que sanciona algo que, en realidad, no había tenido lugar en la novela. Pero también es precisamente esto lo que hace su final tan alegre: al poner fin a su locura literaria con un acto religioso, le concede posteriormente una maravillosa seriedad y la convierte en rival, con igualdad estructural de condiciones, del poder discursivo más importante de su tiempo, el del dogma católico. El acto de la abjuración le concede posteriormente realidad a lo que rechaza. Por lo que, ahora, la diferencia entre las dos realidades, la locura y la razón, a

²² Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p. 450.

²³ Bigeard, 1973, p. 30.

²⁴ Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p. 455.

²⁵ Sobre la indeseada continuación como provocación constructiva para Cervantes, véase Sicroff, 1975.

²⁶ Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p. 453.

la que sólo se puede llegar mediante un acto simbólico, ya no aparece como frontera sustancial sino tan sólo convencional. Se compone únicamente de letras y actos de habla. Formalmente, la conversión de don Quijote al final apenas se puede diferenciar de su entrada en la locura al principio; ambas conversiones son programas de lectura:

Ya conozco sus disparates y sus embelecocos [de los libros de caballerías], y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa, leyendo otros que sean luz del alma (p. 1217)²⁷.

En este sentido, los amigos de don Quijote sólo pueden entender su retractación como entrada en un nuevo juego textual: «creyeron, sin duda, que alguna nueva locura le había tomado...» (p. 1218), según el modelo, por ejemplo, de otra famosa conversión, la del hidalgo vasco Ignacio de Loyola: éste, en 1521, sustituyó los libros de caballerías por libros edificantes y entró así en una nueva ficción con todas sus implicaciones, por él mismo estilizada en su autobiografía como si se tratara de un romance de caballerías espiritual²⁸. La analogía muestra el carácter literario de la conversión de don Quijote —o de su traición, según como se mire. No pocas veces una traición es también un acto de fundación. La conversión de don Quijote corresponde a este tipo de traición fundacional. Funda un nuevo orden de novelas, y lo hace en su relación dilemática con aquellas formas de una ficcionalidad pura e ilusionista, que el inglés, al contrario que el español o el alemán, diferencia de la novela, contraponiendo el término *romance* al término *novel*²⁹. Don Quijote, en esta perspectiva, abjura de un género literario: del *romance*³⁰. De esta forma, el hidalgo concluye simbólicamente una forma narrativa cuya característica más destacable es la infinidad —no la reflexiva, sino una más antigua: la serie infinita de aventuras.

LAS METÁFORAS DE LA INFINIDAD

Antes de abordar la infinidad de aventuras hay que echar un vistazo a otra forma contemporánea de narración infinita: las confesiones en primera persona del singular que fueron tan importantes en el origen de la novela moderna. Entre los nuevos géneros españoles, los aparentemente más contrarios, la picaresca y las vidas de santos, son variantes del mismo paradigma: el del yo moderno que se explora e inventa a sí mismo, encadenando recuerdos hasta formar un *Libro de la vida*. Un miembro del gremio de los pícaros, Ginés de Pasamonte, hace su aparición, como es sabido, en el *Don Quijote*. Naturalmente, está escribiendo la historia de su vida. A la pregunta de si su libro ya está terminado, contesta: «¿Cómo puede estar acabado, si aún no está acabada mi vida?» (p. 243). La novela picaresca, en cuanto narración en primera persona, le da la

²⁷ Posiblemente una alusión a Fray Felipe de Meneses, *Luz del alma christiana contra la ceguedad y ignorancia* (Valladolid 1554), un tratado edificante que gozó de éxito en su época.

²⁸ Véase, por ejemplo, la guardia de Montserrat, en Ignacio de Loyola, *Obras completas*, p. 97.

²⁹ Ver El Saffar, 1978, p. XIII. Sobre la unidad histórica del término *Romance* véase *Romance: Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*, 1985.

³⁰ A continuación nos vamos a servir del término inglés *romance* (en cursiva) y del adjetivo “romanesco” para marcar la diferencia con los conceptos de “novela” y de lo “novelesco” (nota de la traductora).

espalda a la muerte y al final. Ginés pone el dedo en la llaga: sólo un pícaro vivo puede terminar su texto, pero, mientras viva, no se terminará el texto. El yo pícaro como tal es inmortal. Cosa buena para el pícaro, aunque, tal vez, mala para la novela. En cuanto formas narrativas, la picaresca y las vidas de santos no se determinan por el final sino por el principio. Lo decisivo no es su meta sino su punto de partida: el instante de la conversión (y es que también la vida del pícaro se estructura mediante una conversión profana). De ahí que no se deba indagar entre las nuevas narraciones en primera persona si se buscan analogías con el final del *Don Quijote*.

Pero, ¿qué pasa en el caso de la tradición narrativa de las novelas de caballerías que forman el canon del hidalgo manchego? Al final del *Amadís de Gaula*, nada menos que tras 133 capítulos, quedan abiertas todavía tres aventuras. Este libro no quiere finalizar, al contrario. Su final está bajo el signo de la sucesión; cuenta cómo es armado caballero el hijo de Amadís, Esplandián. Este, según la profecía de la maga Urganda, vencerá a su padre; lo matará simbólicamente³¹. El mundo de la novela de caballerías, con sus largas extensiones genealógicas, estaba diseñado para generar una escritura indefinidamente prolongada³². Los grandes caballeros no mueren, se sustraen a las miradas de los hombres y esperan en un estado de encantamiento posmortal una futura apoteosis³³, como Durandarte y Montesinos en la cueva que don Quijote visita. Y es este mismo Durandarte quien expresa de manera adecuada la temporalidad de ese limbo literario: «¡paciencia y barajar!» (p. 822).

Las novelas de caballerías esbozan el intrincado juego de azar de un yo ideal e invariable. Acorazado, adornado de talismanes, protegido por madres mágicas y, en el fondo, invulnerable, el caballero va por el mundo que, para él, no es más que un acopio de contingencias, que le encaminan siempre hacia el bien, esto es, a la confirmación de sí mismo. En vez de transformarse, muda de vez en cuando de nombre. Se guía por el seguro hilo conductor de un tiempo lineal, exterior a él, que no es más que la medida potencialmente infinita de su esplendor y su poder. Sus encuentros aventureros no afectan su sustancia, sino que la confirman³⁴. Pero los caballeros no sólo son inmortales, también son infinitamente fecundos, como lo atestigua la «infinita caterva de su linaje». *Sucesión* aquí es la palabra clave: tanto en el sentido genealógico como en el de la fecundidad literaria. El uno no se puede diferenciar de la otra; juntos forman la promesa arcaica del *romance*: la incontable descendencia es la sucesión infinita de las aventuras, de los episodios y de las continuaciones. Sin esa promesa genealógico-textual la narración romanesca sería impensable —incluso en algunas obras de Cervantes. Su última obra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, termina con la palabra

³¹ Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, vol. 2, p. 1763.

³² Hasta ahora no hay ningún indicio de que, de hecho, no sea interminable, ya que ha creado una forma que cuenta entre las recetas literarias más divulgadas de todos los tiempos. Pasando por el género del *fantasy* esta receta ha triunfado en la literatura trivial, el cine y los juegos de ordenador.

³³ Ver *Las sergas de Esplandián*, caps. 98, 99.

³⁴ «So bedingen sich die Starrheit der Psychologie und der in isolierten Abenteuern atomisierte Charakter der Handlung wechselseitig und lassen die Gefahr dieses Romantypus, schlechte Unendlichkeit und Abstraktheit, ganz klar hervortreten» (Lukács, 1989, p. 87) [‘De esta forma, la rigidez de la psicología y el carácter de la acción atomizado en aventuras aisladas se condicionan mutuamente y ponen de relieve con mucha claridad el peligro de ese tipo de novela, la mala infinidad y la abstracción’].

«posteridad», indicando, así, su pertenencia al mundo del *romance*³⁵. Casi lo primero que se menciona en el primer capítulo del *Quijote* sobre el loco hidalgo es la fascinación estrictamente literaria que ejerce sobre él la infinidad serial de los libros de caballerías:

alababa en su autor [el del *Belianís*] aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra, como allí se promete (p. 38).

Por lo que resulta más abrupta aún la ruptura al final del *Quijote*: «Ya soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje...» (p. 1217). Con estas palabras don Quijote rechaza la fecundidad imaginaria del mundo caballeresco y, con ello, la fecundidad de la escritura serial, la continuidad infinita de todas las verdaderas historias de aventuras. Tal vez sea el primer héroe épico que se toma la licencia de interrumpir su propia historia y que se retira a su esterilidad, lo que se subraya en el epílogo de la novela, dicho (¡y no escrito!) por la pluma del cronista árabe: «Para mí sola nació don Quijote y yo para él...» (p. 1223). La relación no podría ser más exclusiva: el haber nacido el uno para la otra se corresponde con el morir el uno por la otra. La pluma dicta su derecho de poner un fin. Queda excluido que un sinnúmero de plumas extrañas pueda continuar la historia. Ya antes, el cura había hecho certificar la muerte de don Quijote para poner freno a la aparición de «inacabables historias» (p. 1221).

En la novela de Cervantes, a diferencia de la de *Amadís* y sus semejantes, está inscrita la intención de llegar al final. Constituye la premisa para el descubrimiento del carácter literario que es capaz de desarrollarse. La vida física del hidalgo es estéril y, cuando concluye, su proyecto vital se manifiesta como nulo. Desde el principio el *Don Quijote* había negado la metáfora de la fecundidad: ya en el prólogo de 1605 Cervantes había refutado la paternidad de su creación más famosa y se presentaba como padrastro de don Quijote. Ahora, en el último capítulo, el hijastro vuelve a rechazar rotundamente la metáfora. Habiendo prescindido desde un principio de la fecundidad sexual a favor de su fantasma (Dulcinea), lo único que le queda a don Quijote es la sucesión indirecta. Su heredera será su sobrina, lo que, en una sociedad patriarcal, apenas si es mejor que nada³⁶. Hasta su propio origen queda oscuro para que «todas la villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele» (p. 1221). Finalmente don Quijote es todo menos inmortal. Peor aún: el caballero muere antes de morir. Hasta su muerte física solo es otro el que sobrevive: Alonso Quijano, llamado «el Bueno», lo que es un menguado consuelo. Al rechazar la estirpe de Amadís, don Quijote anula su propia posible genealogía. Se deshereda a sí mismo. Quiso ser un miembro de la «infinita cadena», el mejor, el verdadero nieto de Amadís; ahora ya no tiene ningún antecesor ni, menos aún, sucesores.

³⁵ Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 475.

³⁶ El narrador insiste: «Y las buenas hijas (que lo eran sin duda ama y sobrina) le llevaron a la cama...» (p. 1215; la cursiva es mía).

EL ÚLTIMO HIPÉRBATON

¿Cómo se llega a romper la infinita cadena del mundo heroico romanesco? El final triste y sereno de don Quijote está condicionado por la nueva economía de la novela: una economía que impone poner un cierre porque la novela ya no puede contentarse con certificar un sentido dado sino que tiene que crearlo por sí misma. El *Quijote* implica una revolución literaria: en 1600, lo serial de las novelas de caballerías se considera insuficiente, y se extiende el sentimiento de que las antiguas narraciones en prosa están enfermas de infinidad. Las novelas de caballerías sufren, entre otras cosas, por poner en prosa las estructuras de acción tomadas de la lírica épica: sin el verso, que concede una homogeneidad estética a las unidades menores, la apertura narrativa de la totalidad se hace aún más patente. El *Quijote*, significativamente, comienza y termina con octosílabos de romances; y en general le gusta a Cervantes servirse del arsenal del Romancero para las situaciones de apertura y cierre.

Pero el final del *Quijote* no le cae, a la postre, llovido del cielo; la intención de terminar está inscrita en su forma casi desde el principio, bajo forma de rupturas internas que sacan a la narración de su órbita y la proyectan hacia otra excéntrica: un superarse a sí mismo, del tipo de lo que Friedrich Schlegel llamó «hipérbaton». La novela de Cervantes no sólo ofrece la posibilidad de tales autorrevisiones radicales sino que depende de ellas. Pero el *Don Quijote* muestra también lo que hay que sacrificar por ello: la satisfacción elemental del permanecer fiel a sí mismo. No eran sólo los caballeros los que estaban determinados a ser fieles a sí mismos. También el género literario caballeresco logró permanecer intacto en su forma durante siglos, con sorprendente éxito³⁷. El *Don Quijote*, por el contrario, se constituye casi desde el principio de manera análoga a lo que le sucede a su héroe al final; está predeterminado para acabar siendo infiel a sí mismo.

La narración de Cervantes atraviesa varias veces crisis que echan por tierra su concepción y, más aún, cuestionan sus fundamentos: así la introducción de Sancho, que rompe la soledad del héroe loco y le obliga a pasar de ser un títere paródico a adquirir un carácter; así la destrucción del fantasma de Dulcinea, que le roba al hidalgo su último y más importante motivo de acción; así el cumplimiento de la promesa que le hizo a Sancho (promesa imposible de cumplirse), y por la que la relación entre amo y criado pierde su fundamento, etc. El último hipérbaton, y el más arriesgado de todos, es la reconciliación por extorsión que se lleva a cabo antes de la muerte de don Quijote. Con ella, la más arriesgada fase de la novela encuentra su final. Desde hacía algún tiempo, al menos desde el «fatigado fin y remate que tuvo el gobierno de Sancho Panza» (cap. 53, p. 1061), la narración venía mostrando signos de cansancio. Hasta entonces, en la segunda parte, don Quijote no había sido la mayoría de las veces sino la pelota con la que se jugaba en escenificaciones ajenas³⁸; pero en el último tercio de la misma (desde el gobierno de Sancho en la Ínsula Barataria, por el que la relación entre amo y criado se agota y se queda sin potencial sorpresivo) se multiplican las muestras de agotamiento narrativo. De este modo, la novela recae en niveles ya superados, como

³⁷ Roubaud, 1998, p. cxv.

³⁸ Neuschäfer, 1963, p. 83.

la burda comicidad o digresiones novelísticas³⁹. En cambio, mediante su conversión en el lecho de muerte, don Quijote toma de nuevo la iniciativa. Demuestra que les lleva la ventaja a las demás figuras de la novela y también al lector. Cualquiera que sea el origen del cambio, con él el hidalgo se integra en el grupo de los caracteres literarios provistos de la posibilidad de una autorrevisión radical. El precio que se paga por ello es una traición a la ficción romanesca y también a la propia historia determinada por ficciones. La novela se toma la libertad de hacer que su protagonista se convierta en un renegado de la ficción, rompiendo, así, un pacto esencial con el lector.

Don Quijote, al abandonar su *romance*, pone fin, al mismo tiempo, a la ambivalencia que sostenía su historia: el constante balanceo entre la aspiración infinita del yo y la limitación de sus respectivas situaciones, la mayoría de las veces desagradables. Un balanceo sumamente atractivo, que ya desde hacía tiempo y bajo mano se había hecho más atractivo que el narcisismo inquebrantable del mundo caballeresco del Amadís. Un balanceo también muy productivo —productivo de metáforas. Desde la primera vez que se propone no escribir ficción caballeresca, sino vivirla, hasta cuando pronuncia la fórmula con la que abjura del mundo de la caballería, don Quijote se manifiesta como un inagotable productor de metáforas⁴⁰. Esa productividad produce un nuevo placer en casi todas las figuras secundarias de la novela y, naturalmente, en los lectores que, en ese sentido, son típicas figuras secundarias. Las metáforas del hidalgo inauguran un juego que hace escuela en el curso de esta novela y, también, en la historia del género novelesco. Lo placentero que es se deduce de que su comparsa —Sansón— no puede retirarse de él: «Calle por su vida, vuelva en sí, y déjese de cuentos» (p. 1218). El juego no debe terminar, en eso están de acuerdo la mayoría de los lectores junto con Sansón Carrasco o Sancho Panza. Estaba previsto para ser interminable, como lo muestra claramente el «fin» que se vislumbraba al final de la primera parte: tras un número indeterminado de aventuras, don Quijote muere en la flor de su locura. Un final de gusto romántico: la interminable reflexión por encima de una cesura.

La novela de Cervantes les ha privado a sus lectores de la simple infinidad de la ficción caballeresca que cumple, demasiado fácilmente, demasiados deseos. En sustitución, les ha regalado otra infinidad, una infinidad reflexiva: el interminable balanceo entre las diferentes perspectivas sobre el mundo, entre la conciencia demencial y la normal, entre el discurso loco y el racional, entre la manía y la melancolía, etc. Pero don Quijote termina también ese juego con una melancólica soberanía. Sin embargo, esa traición a la ficción es la única posibilidad de salvarla. De ello son testigos los amigos del hidalgo, decididos a seguir jugando hasta el final el juego de la reflexión entre el sueño del caballero y el mundo cotidiano. De ello es testigo también el narrador, que pasa por alto el cambio de nombre de don Quijote y no quiere hasta el último momento conocer a su héroe más que bajo el nombre de guerra que se rechaza ahora (es decir, como caballero andante). Y de ello es testigo, en definitiva, el propio hidalgo, que, en su testamento, certifica ciertas decisiones de su locura (Sancho se puede

³⁹ Williamson, 1984, p. 188 y ss.

⁴⁰ Este especial talento metafórico es la razón por la que resulta tan sugestiva la descripción que hace Foucault (históricamente más bien improbable) de Don Quijote como un “caballero andante de la similitud” (Foucault, 1966, p. 60 y ss).

quedar con el dinero de su fondo de guerra), concediéndole así, a posteriori, una consagración judicial. Mientras que el refranillo con el que les señala a sus amigos el final del viaje aventurero expresa, sobre todo, la tristeza por este final: «ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño» (p. 1220). Una cláusula de lo más profano que se podría pensar, pero ambigua, pues contiene un mensaje entre líneas que contradice a su sentido manifiesto: el ayer (la locura) fue fructífero, un nido lleno de pájaros jóvenes; el hoy (la razón), queda vacío y muerto. Si, hasta ahora, la idea de la esterilidad iba unida a la de la locura (piénsese en el «celebro» seco del hidalgo en el primer capítulo), ahora, con ese dicho, afecta a la razón. La imaginación se ha secado, los ambiguos pajarrillos del ingenio han volado. Esto no es ninguna imagen de sanación sino de luto⁴¹. Al mismo tiempo, es el último de los juegos de reflexión quijotescos entre diferentes niveles de sentido: el sentido ambiguo sobre el fin del sentido ambiguo.

NOVELA Y ROMANCE

El *Don Quijote* puede concluir, pero sólo a costa de repudiar algo de sí mismo: lo romanesco que, por eso, aparece como *ficción*. El ingenioso hidalgo consigue retirarse de su historia. Pero la solución de Cervantes ha abierto un dilema que ya no se puede volver a cerrar en el género de la novela. Al contrario, se convertirá en su rasgo constitutivo. Por una parte, la novela es el instrumento por el que se comprueba que la ficción romanesca es insostenible y que hay que salir de ella. Esto sucede en el *Quijote* con una brutalidad que va aumentando precisamente en la última parte. La agresión contra las diferentes variantes del *romance*, desde Cervantes hasta Flaubert (*Madame Bovary, L'Éducation sentimentale*), se inscribe en el mismo género novelesco. Por otra parte, en el final del *Quijote* se termina reconociendo que la novela no puede llegar a alcanzar un más allá de la ficción, una ínsula firme del principio de la realidad.

Nada se opone a que el actual lector del *Quijote* constate que la realidad supuestamente desencantada en la que se reintegra el hidalgo mediante un acto formal de reconciliación no es más que otra ficción agotada: la historia de la salvación según el dogma católico. Nada se opone a que se constate que la conversión del final apenas se diferencia de la forma en la que don Quijote entró en la locura. Añadamos que los lectores modernos no son los únicos en no poder encontrar la salida de la ficción: los propios amigos de don Quijote no pueden sino imaginar que el héroe va pasando de una ficción a la siguiente: «Creyeron, sin duda, que alguna nueva locura le había tomado...» (p. 1218). Pero, en realidad, don Quijote se retira de una historia que se ha vuelto insípida, sin haber conseguido al final alcanzar el más allá de lo ficticio que él mismo había anhelado. La novela de Cervantes rompe el encanto del *romance* sin poder salir por completo de su círculo mágico. Es de suponer que el tan evocado realismo inmanente del género de la novela es un efecto de ese dilema.

En cualquier caso, en el *Don Quijote*, la impresión realista (el «*effet de réel*» de Roland Barthes) no es fruto de una repentina clarividencia que habría que agradecer, por ejemplo, a un repentino “frotarse de ojos” de la literatura occidental. Surge, más

⁴¹ En el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, aparecido en el mismo año 1615, Cervantes cita el mismo dicho como emblema de su perdido prestigio de dramaturgo (*El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*, p. 103).

bien, de una diferencia: de la constante negación de una ficción por otra en la que se enmarca. Una ficción produce una ficción interior sólo para, después, descomponerla violentamente. Cuanto más irreales son los fantasmas caballescicos en el cerebro, tanto más real aparece en su enfermedad ese cerebro que los produce. En esta novela, la impresión de toparse con un mundo real no podría existir sin la introducción de la triste figura de la literatura anticuada que el texto de Cervantes repulsa constantemente; la misma figura que repulsa una última vez en el capítulo final al obligar al lector a observar el fallecimiento sosegado y provinciano de su héroe ante el trasfondo de una muerte caballescica:

Hallóse el escribano presente y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote (p. 1221).

En la escena mortuoria el efecto de realidad surge de la relación irónica entre dos ficciones en competencia que duplican hasta la última frase el lenguaje de la novela: «Entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu, quiero decir que se murió» (p. 1221).

El *Quijote* nos conecta con un género ya caduco y que, a primera vista, ha perdido toda su fascinación: es decir, la novela de caballerías del Renacimiento. Esa unión queda sellada, sobre todo, por la muerte de don Quijote. A partir de esa muerte tenemos que *jugar* a los caballeros y, al final, abjurar de ese juego —al menos, mientras seamos lectores de novelas. Y mientras el género de la novela mantenga una relación con don Quijote, quedará sin poder liberarse de lo que le obsesiona a don Quijote: la infinidad serial del *romance*. La novela de Cervantes representa la ruptura histórica que hace que el *romance* se convierta en cifra del puro principio del placer narrativo. Este estatus lo ha mantenido: hasta hoy día muchos productos de la industria recreativa (la novela de folletín, de fantasía, los juegos de ordenador), sin contar con lo que se podría llamar la “industria recreativa del alma” (el delirio de grandezas, el soñar despierto, la neurótica novela de familia)⁴², están estructuralmente más cerca al *Amadís* que al *Quijote*. Esa estructura, por ser serialmente interminable, se presta a la producción industrial. El principio de placer, sin embargo, es, por definición, un principio de vigencia limitada, que no se puede sostener durante mucho tiempo. Si la novela de Cervantes es “realista”, es sobre todo porque muestra el placer de su héroe como insostenible. El placer textual de don Quijote no fracasa precisamente “por la realidad”, sino por sí mismo. Por haber puesto esto en evidencia, el último capítulo de la novela no podía sino disgustar a tantos lectores posrománticos. Pero que la locura del hidalgo haya sido traicionada al final no es más que una verdad a medias. La otra mitad de la verdad es que esa locura no se podía salvar de otra manera.

Desde el *Don Quijote* de Cervantes hay una forma épica —la novela—, en la que se establece y a un tiempo se destruye un principio de placer narrativo, con lo que surge un concepto de ficción moderno, subjetivista: una locura vivida cuyo sentido consiste en romperse y terminarse. El *Amadís de Gaula* y su estirpe eran por estructura

⁴² Ver Freud, 1999.

potencialmente interminables⁴³; a partir de la muerte de don Quijote, la forma de la serie inconclusa se considerará cada vez más como una mala infinidad, haciéndose blanco de la crítica estética. Ni al *Amadís* de Montalvo ni a ninguna de su especie se las puede llamar «ficciones» sin caer en anacronismo. La primera ficción en el sentido moderno es el *Amadís* que don Quijote tiene en la cabeza. En este sentido, Cervantes ha dado nueva vida a lo que pretendía acabar.

Toda retractación es ambivalente. La retractación de don Quijote manifiesta claramente la tristeza por lo que se ha terminado, esto es, el placer romanesco. El género de la novela está marcado por esa ambigüedad. Se podría describir como un permanente abjurar de la ficción, abjuración que, si bien constituye un acto de conclusión, no obstante no llega nunca a finalizar. De lo contrario, el género perdería el contacto con aquel principio de placer que lo une a unas formas épicas más antiguas.

(Traducción de Elvira Gómez)

Referencias bibliográficas

- BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones IV: Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, ed. Eduardo Subirats, Madrid, Taurus, 1991.
- BIGEARD, Martine, *La folie et les fous littéraires en Espagne. 1500-1650*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1973.
- BORGES, Jorge Luis, «Análisis del último capítulo del *Quijote*», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, I, 1. 1, 1956, pp. 29-36.
- BYATT, A. S. e Ignès SODRÉ, *Imagining Characters. Conversations about Women Writers*, New York, Vintage, 1997.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del «Quijote»*, Madrid, Ínsula, 1949.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- , *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*, eds. Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1986.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1987.
- EL SAFFAR, Ruth, *Novel to Romance. A Study of Cervantes's «Novelas ejemplares»*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. F. García Salinero, Madrid, Castalia, 1972.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard 1966.
- , *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard 1972.
- FREUD, Sigmund, «Der Familienroman der Neurotiker», en *Gesammelte Werke*, t. 7, Frankfurt am Main, Fischer, 1999, pp. 227-231.
- IGNACIO DE LOYOLA, San, *Obras completas*, ed. Cándido de Dalmases, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963.
- KOPPENFELS, Martin von, «Don Quijote schwört ab» [‘Don Quijote abjura’], en *Die Endlichkeit der Literatur*, eds. Eckart Goebel y Martin von Koppenfels, Berlin, 2002, pp. 13-25.

⁴³ Véase Williamson 1984, p. 40 y ss.

- LUKÁCS, Georg, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Form der großen Epik*, Frankfurt am Main, Luchterhand, 1989¹².
- MANN, Thomas, «Meerfahrt mit Don Quijote», en *Leiden und Größe der Meister*, Frankfurt am Main, Fischer, 1982, pp. 1018-1068.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso, *El «Quijote» de Cervantes y El «Quijote» de Pasamonte. Una imitación recíproca. I.a «Vida» de Pasamonte y «Avellaneda»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- MENNINGHAUS, Winfried *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *Der Sinn der Parodie im «Don Quijote»*, Heidelberg, Carl Winter, Universitätsverlag, 1963.
- RIQUER, Martín de, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio, 1988.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1987-1988.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio, «On Closure and Openendedness in the two *Quijotes*», en *On Cervantes. Essays for L. A. Murillo*, ed., J. A. Parr, Newark, Juan de la Cuesta, 1991, pp. 227-240.
- Romance: Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*, eds. Kevin Brownlee y Marina Scordilis Brownlee, Hanover, University Press of New England for Dartmouth College, 1985.
- ROUBAUD, Sylvia, «Los libros de caballerías», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica 1998, pp. CV-CXXVIII.
- SAND, George, *Correspondance*, ed. Georges Lubin, vol. 7, Paris, Garnier, 1970.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. 2: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, ed. Hans Eichner, Paderborn/München/Wien, Schöningh, 1967.
- , *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. 16: *Fragmente zur Poesie und Literatur I*, ed. Hans Eichner, Paderborn/München/Wien, Schöningh, 1981.
- , *Literary Notebooks 1797-1801*, ed. Hans Eichner, Frankfurt am Main, Ullstein, 1980.
- , *Obras selectas*, ed. Hans Juretschke, vol. 1, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.
- SICROFF, Albert A. «La segunda muerte de Don Quijote como respuesta de Cervantes a Avellaneda», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, 1975, pp. 267-291.
- UNAMUNO, Miguel de, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Alianza, 1987.
- WILLIAMSON, Edwin, *The Half-way House of Fiction. «Don Quijote» and Arthurian Romance*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

*

KOPPENFELS, Martin V. «Terminar – abjurar. El último capítulo del *Don Quijote*». En *Criticón* (Toulouse), 96, 2006, pp. 69-85.

Resumen. En el capítulo final de *Don Quijote*, tan discutido desde la época romántica, tienen lugar dos muertes: la muerte física del protagonista y su doble simbólico, la abominación solemne lanzada contra los libros de caballerías. El presente estudio enfoca este final en contraposición a dos alternativas negadas implícitamente por él: el final moralizante adoptado por el anónimo «*Quijote* de Avellaneda» y la construcción en serie típica de los libros de caballerías. A diferencia de estas alternativas el final cervantino representa una autorrevisión radical. Esta se basa en un acto ritual, la abjuración, que tiene aquí, aparte de su función religiosa, una función poética, ya que rompe con las «metáforas de la infinidad» presentes en el discurso caballeresco. Esta ruptura forma parte del legado que dejó el ingenioso hidalgo a la novela moderna.

Résumé. Le dernier chapitre de *Don Quixote*, objet de tant de discussions depuis le romantisme, est le lieu de deux morts: la mort physique du héros et celle, symbolique, que constitue l'abomination solennelle lancée contre les romans de chevalerie. C'est cette fin qui, dans cette étude, est mise en regard de deux autres possibilités dont elle est, implicitement, la négation: la fin morale choisie par l'anonyme *Quichotte* d'Avellaneda; la fin ouverte propre aux séries des romans de chevalerie. Le dénouement cervantin, lui, se constitue comme une remise en question radicale, fondée sur un acte rituel: l'abjuration, qui, par-delà sa fonction religieuse, remplit une fonction poétique, en ce qu'elle rompt avec les «métaphores de l'infinité» présentes dans le discours chevaleresque. Une rupture qui est l'un des legs laissés par Don Quichotte au roman moderne.

Summary. In the final chapter of *Don Quixote*, which has been highly controversial since romantic critics first took issue with it, two deaths take place: the physical death of the hero and a second, symbolical death, the solemn abomination of the romances of chivalry. In my reading, the ending of Cervantes's novel is contrasted with two alternatives implicitly negated by it: the moralizing type of closure presented by the «Quixote de Avellaneda» and the non-closure of the romances of chivalry. In contrast to these alternative modes of ending the final chapter of Cervantes's novel is based on the capacity of self-revision. This capacity is made evident by Don Quixote's ritual recantation, an act of poetical rather than religious consequences: it does away with the «metaphors of infinity» that structured the romance of chivalry. The breaking of this structure is part of Don Quixote's legacy to the modern novel.

Palabras clave. Abjurar. CERVANTES, Miguel de. *Don Quixote*. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso. Final. Infinitad. Muerte. Novela de caballerías. Novela moderna. *Romance*.

Hanno Ehrlicher, Gerhard Poppenberg (Hg.)

Cervantes'
Novelas ejemplares
im Streitfeld
der Interpretationen

Exemplarische Einführungen
in die spanische Literatur
der Frühen Neuzeit

Copyright:

edition tranvía – Verlag Walter Frey

Druck: Rosch-Buch, Scheßlitz

ISBN 3-925867-99-6

1. Auflage, Berlin 2006

edition tranvía · Postfach 150455 · 10666 Berlin

E-mail: Tranvia@t-online.de · Internet: www.tranvia.de