

redomado ingenuo pueden ver humanidad o camaradería en esas escenas. No: sabemos que don Quijote está sufriendo, y sin embargo reímos; la comedia es cruel, sí, pero la sabemos comedia. Nabokov no lo entiende, y concentra toda su incomprensión en aquel pobre estudiante observado por el rey Felipe; Nabokov no sabe, o no quiere saber, que aquellas carcajadas grotescas contienen, de manera bastante rudimentaria, uno de los momentos más importantes en la historia de la literatura. Con esas carcajadas comienza en Occidente una gigantesca revolución de la conciencia; el resultado de esa revolución es el surgimiento, al cabo de unos años, de ese complejo aparato que llamamos novela. Trataré de comentar el proceso por el cual las carcajadas que salen de debajo del alcorcho a principios del siglo XVII llegaron a convertirse en la sonrisa irónica y ladeada del lector moderno.

En ese magnífico ensayo que es *Los testamentos traicionados*, de Kundera, encontramos este párrafo:

Octavio Paz dice: «Ni Homero ni Virgilio conocieron el humor; Ariosto parece sentirlo, pero el humor no toma forma hasta Cervantes [...]. El humor es la gran invención del espíritu moderno». Idea fundamental: el humor no es una práctica inmemorial del hombre; es una *invención* unida al nacimiento de la novela. El humor, pues, no es la risa, la burla, la sátira, sino un aspecto particular de lo cómico, del que dice Paz (y ésta es la clave para comprender la esencia del humor) que «convierte en ambiguo todo lo que toca».

La novela es el reino de la ambigüedad, nos dice Kundera. Y sin embargo, no parece que haya nada ambiguo en las palmadas que se da el estudiante de marras mientras se desternilla de la risa. No: su risa es franca y directa, no contiene ironía alguna. Para el estudiante, y probablemente para Felipe III, el libro de Cervantes no era más que lo que —engañosamente— decía ser: una simple sátira. En el último párrafo del *Quijote*, dice la voz narradora que su único deseo ha sido «poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballería». Los lectores españoles le creyeron a pie juntillas, pero otra cosa muy distinta pasó en Inglaterra. Los españoles leyeron el *Quijote*; los ingleses lo interpretaron, lo manipularon, lo utilizaron como herramienta filosófica, social, política. ¿Por qué?

Para el lector español, súbdito de una monarquía absoluta de corte católico, apostólico y romano, era imposible leer a Cervantes como lo leía un lector que se ha visto rodeado de las nuevas y casi escandalo-

sas ideas liberales de Locke, o que ha visto, a principios del siglo XVIII, el auge del empirismo y el racionalismo. La Inglaterra de ese momento es un país en donde los pensadores liberales –los *Modernos*– utilizan a don Quijote como ejemplo de idealismo heroico, invocando tal vez el *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam; y la Inglaterra de ese momento es, también, el país en que los conservadores utilizan a don Quijote como sátira despiadada de ese mismo idealismo. Frente a las hordas de nuevos pensadores dispuestos a inventar una nueva filosofía, una nueva religión y un nuevo gobierno, Jonathan Swift, el autor de esos *Viajes de Gulliver* que ahora se leen como libro para niños pero que son una de las piezas de sátira más agudas de la literatura, inventó la figura de un hombre que, en vez de leer a los clásicos griegos y latinos, se entusiasmó tanto con los libros de los Modernos que acabó por enloquecer y creerse capaz de cambiar el mundo. El libro se llamaba *A Tale of a Tub*, y fue publicado en 1704, cuando apenas comenzaba el siglo en que triunfó el *Quijote*. Para Swift, los autores de romances merecen «el mismo castigo que los estafadores y los impostores, intolerables para la naturaleza humana, o que los fundadores de nuevas sectas y nuevas formas de vida, por conducir al público ignorante a creer y considerar verdaderas todas las tonterías que en ellas hay». En este ambiente de tensión, en el cual la imaginación es vista por muchos como una forma peligrosa de la locura, y los romances modernos como lecturas dañinas, surge la figura de Henry Fielding. Y entonces todo cambia.

¿Quién era este Fielding, y cómo llegó a revolucionar, con ayuda del *Quijote*, la historia de la ficción en prosa? Ya he mencionado su obra de teatro *Don Quijote en Inglaterra*, de 1729, que, entre otras cosas, cuestiona la noción habitual de locura: en ella, la locura de don Quijote es virtuosa, mientras que el resto del mundo es cuerdo pero corrupto. La obra no tuvo demasiado éxito, pero Fielding siguió escribiendo piezas satíricas, cada vez más fuertes, cuyas víctimas estaban sobre todo en el mundo de la literatura: libreros, actores, dramaturgos, eran azotados sin piedad por Fielding; pero, puesto que el mundo literario se confundía a veces con la alta sociedad, Fielding empezó muy pronto a lanzar sus dardos contra la nobleza y el gobierno de turno. No tengo que señalar que algo así nunca hubiera sido posible en la monarquía católica que existía en España. En Inglaterra, en cambio, ese tipo de sátiras contra el poder eran posibles, pero eso no quiere decir que pasaran desapercibidas. Fielding era un enemigo peligroso; cuando el

gobierno, con varios pretextos, promulgó una ley restrictiva por la cual las obras de teatro debían ser aprobadas por la autoridad gubernamental antes de ser puestas en escena. Fielding se vio, para todos los efectos prácticos, privado de su medio de subsistencia. Era el año de 1737. Permítanme que resuma brevemente lo que le ocurrió en los cuatro años siguientes: se endeudó hasta el cuello, llegó a quedar detenido por sus deudas, publicó una parodia despiadada de una de las novelas más exitosas de la época, se ganó para siempre la enemistad del autor, el clero, la burguesía y el establecimiento literario, sufrió la muerte de su padre y los primeros síntomas de mala salud, y durante el invierno de 1741 a 1742, mientras estaba en cama con una crisis de gota, con un hijo moribundo en la cama de al lado y su esposa gravemente enferma en la única cama sobrante, escribió buena parte de *Joseph Andrews*. Gran paradoja: el libro que comprendió por primera vez para qué servía la comedia que Cervantes había plasmado en el *Quijote* fue concebido en uno de los momentos más tristes de la vida de su autor.

El defecto de los seguidores de Auden y Unamuno (los lectores religiosos) y de Nabokov (los lectores agelastas) es el mismo y es muy simple: el *Quijote* no les parece cómico. Para los unos, don Quijote es un mártir, y el libro es su vía crucis; para los otros, don Quijote es una víctima de la crueldad de la época y sobre todo de su autor, pues para nadie en sus cabales puede ser gracioso ese inventario de torturas físicas y espirituales a que es sometido. En cambio Fielding, a partir de *Joseph Andrews*, no sólo entendió que el *Quijote* era una gran comedia, sino que entendió también que no era sólo una gran comedia; en otras palabras, entendió qué tipo de comedia era la del *Quijote*, y cómo podía utilizarla un autor cuyos propósitos fueran serios. Sus argumentos están recogidos en el famoso Prefacio de *Joseph Andrews*, uno de los documentos fundacionales de la narrativa moderna, y a veces se me ocurre que es allí donde nace propiamente la novela europea. Sin mencionar ni una sola vez la novela de Cervantes, este prefacio es el más inteligente y agudo comentario crítico sobre el *Quijote* que se ha escrito, mejor que cualquier cosa de Auden, mejor que Harold Bloom, y mejor que las trescientas páginas de Nabokov.

El Prefacio comienza con una declaración que puede parecer arrogante. La idea que tienen los lectores de lo que es una novela, dice Fielding, puede ser distinta de la que tiene el autor, y por eso le gustaría decir algunas palabras sobre este tipo de escritura que, según subraya, «no ha sido intentada nunca antes en nuestro idioma». Sólo esto

marca una diferencia importante con Cervantes, que nunca se sintió fundador de nada, que apenas era consciente de estar haciendo algo original. Fielding se da incluso el lujo de bautizar su criatura. La llama «novela cómica». ¿Y qué es una novela cómica? Es un hijo de la épica —es decir, descendiente de la *Odisea* o de la *Iliada*—; y, si la épica puede dividirse en comedia y en tragedia, y por otra parte en verso o en prosa, su libro será un «poema cómico épico en prosa». (Años después, en *Tom Jones*, la definición se haría un poco más personal: «escritura prosai-comi-épica».) Pero entre todos estos ingredientes, el que más interesa a Fielding es el cómico: Sabe que es ahí donde radica la novedad de su proyecto, y todos los esfuerzos del Prefacio están conducidos a definir su idea de lo cómico y a separarla de las malas compañías. Fielding se pregunta de dónde surge lo cómico, y concluye que surge de la exposición de lo ridículo. Y la fuente de lo ridículo, para Fielding, es lo que él llama afectación, es decir, la voluntad de ser lo que no se es. Ésta, por supuesto, es la enfermedad de don Quijote. La afectación de la caballería andante hace que las desgracias de don Quijote sean ridículas; en *Joseph Andrews*, el párroco Adams es cómico debido a su afectación de una sabiduría que no tiene. Aquí, por supuesto, nace el gran tema de la novela realista, desde *Madame Bovary* hasta *Lord Jim* o la novela contemporánea que ustedes escojan: la diferencia entre lo que se es y lo que se quiere ser.

Pues bien, tengo para mí que aquí radica el primero de los dos grandes errores de Nabokov: su incapacidad para entender la afectación. Si Nabokov saliera en este momento de su tumba suiza y viniera hasta aquí para preguntarme por qué pueden parecer graciosas al lector las desgracias que sufren Sancho y don Quijote, yo echaría mano del Prefacio de Fielding y le daría a leer este párrafo:

A través de la afectación, los infortunios y calamidades de la vida, o las imperfecciones de la naturaleza, pueden transformarse en objetos de ridículo. Por supuesto, es dueño de una mente mal formada aquel que puede considerar la fealdad, la enfermedad y la pobreza ridículas en sí mismas: asimismo, no creo que exista hombre alguno que, al toparse con un sujeto sucio que deambule por las calles montado en su carreta, reciba de ello la noción de lo ridículo; pero si viera la misma figura descendiendo de un coche tirado por seis caballos, o saltar de su silla con el sombrero bajo el brazo, entonces comenzaría a reír, y con justicia.

Y además le señalaría que *Lolita* está montada enteramente sobre este principio: con *Lolita* reímos a carcajadas, pero no porque nos