

**¿PRIMITIVA CIENCIA FICCIÓN?: EL EPISODIO DE CLAVILEÑO (II, 41) EN  
EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA (1605-1615),  
DE MIGUEL DE CERVANTES**

**Mario Sánchez Gumiel**

**University of Wisconsin - Milwaukee**

Pero veis aquí cuando a deshora entraron por el jardín cuatro salvajes, vestidos todos de verde yedra, que sobre sus hombros traían un gran caballo de madera. Pusiéronle de pies en el suelo, y uno de los salvajes dijo: - Suba sobre esta máquina el que tuviere ánimo para ello.

*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, II, 41*

Corre el rumor de que, pese a su aportación al género (y a su consideración como referente de las letras hispanas dentro del mismo), Jorge Luis Borges decía que la ciencia-ficción no era un género que, en verdad, le interesara mucho dado que todo lo que el mismo pudiera contener de maravilloso y extraordinario ya se encontraba en un libro tan antiguo como *Las mil y una noches* (وليلة ليلة ألف ليلة). Tal afirmación me parece un buen punto de partida para el propósito de este ensayo pues esboza la idea de que un texto milenario pueda ser entendido como parte de un género nacido *a posteriori*. ¿Hasta qué punto puede decirse que un género *existe* realmente desde el momento en que es definido? ¿Es posible encontrar rasgos de dicho género en obras precedentes a su definición y, en principio, no consideradas adscritas al mismo? ¿Qué determina, en la obra de arte, que ésta pertenezca a un género o a otro? ¿Es posible (por entrar en la obra que ocupa estas páginas) considerar *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605-15) de Miguel de Cervantes un texto adscrito a un género, la ciencia-ficción, visto principalmente como contemporáneo?

De *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (en adelante, *Don Quijote*) se ha escrito tanto y desde tantas perspectivas que la tarea de aportar algo novedoso corre el riesgo de forzar un texto que, en principio, no muestra el significado que se le pretende otorgar. Entre sus innumerables estudios, de *Don Quijote*<sup>1</sup> se ha destacado su crudo realismo (Black, 2009), su gusto por lo grotesco y lo carnavalesco (Redondo, 1984) o su análisis de la psique humana (Johnson, 1983). Se ha destacado también su cruel retrato (pese su tono ligero y su risa liberadora) de una España en descomposición, así como su estructura laberíntica y sus distintos estratos narrativos cuales muñecas rusas. No se ha mencionado tanto, sin embargo, su adscripción al género fantástico y, en concreto, a la ciencia-ficción. En principio, esto se presenta como un asunto comprensible habida cuenta de que tal género surge oficialmente dos siglos después del texto de Cervantes, y surge además en países (Francia, Reino Unido, Estados Unidos) donde se desarrollan una serie de circunstancias económicas y sociales que derivan, en lo cultural, en la aparición de dicho género mientras que en España tal desarrollo económico y

social llega tarde y sin idéntico empuje.<sup>2</sup>

Mi propósito en estas páginas es abordar el episodio, en *Don Quijote*, del caballo Clavileño (II, 41) como un relato con elementos de ciencia-ficción y, con ello, considerar el texto cervantino parte de este género, surgido oficialmente *a posteriori*. La dificultad de este propósito no debe considerarse fútil por cuanto obras como *Cyrano de Bergerac* (Edmond Rostand, 1897), *Frankenstein* (Mary Shelly, 1818) o poemas de Edgar Allan Poe como “The Man Who Was Used Up” (1839) han sido tratados como formas primitivas de ciencia-ficción en la literatura inglesa y francesa (Moskowitz, 1963). El objetivo no es tanto defender aquí la idea de que Cervantes estaba, con este episodio de Clavileño, creando *conscientemente* un texto de ciencia-ficción, sino enumerar (y reconocer) en dicho episodio elementos característicos de tal género, los cuales acabaron atribuyéndose al mismo siglo después. Para ello, basaré mi argumento en cuatro ejes: la existencia de la entidad “máquina”<sup>3</sup> y los conceptos, acuñados por Darko Suvin, de *estrangement*, *novum* y *cognición*.<sup>4</sup>

Conviene empezar preguntándose cuándo, en verdad, surge la ciencia-ficción. Aunque Hugo Gernsback (1884-1967), fundador de la revista *Amazing Stories: The Magazine of Scientifiction*, ofreció en su editorial “A New Sort of Magazine” de mayo de 1926 la que se considera la primera definición oficial del género, la cuestión de su origen sigue siendo vista como una incógnita. Según Sam Moskowitz, se acepta que la ciencia-ficción, simplemente, “creció” (313). Pese a este asumido origen difuso, se considera que su eclosión se produjo a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, cuando la masiva industrialización en Reino Unido y Francia consolidó, entre su población, la presencia de la máquina hasta convertirla prácticamente en un ciudadano más dentro del tejido social. De este modo, títulos como *20,000 lieues sous les mers: Tour du monde sous-marin* (Jules Verne, 1870) o *The Time Machine* (Herbert George Wells, 1895) serían vistos como testimonios ficcionales de dicha cultura de la máquina, resultado de la transformación que la Revolución Industrial hizo en el paisaje y en los ciudadanos de tales países, volviendo estas obras, con el tiempo, en pioneras de un género que hacía del mecanismo la pieza central de su existencia.

Esta consideración de la ciencia-ficción como producto de la Revolución Industrial incurre, sin embargo, en el error de asumir que antes de la misma no existía la máquina como entidad familiar para el ser humano. La Revolución Industrial que se desarrolla en el siglo XIX no es más que la evolución de un pensamiento sustentado en lo racional que ha estado gestándose desde comienzos del siglo XVII y en donde la publicación del *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences* (1637) de René Descartes (1596–1650) juega un papel clave para el entendimiento del desarrollo de la ciencia durante los dos siglos siguientes. En dicha obra, el rechazo de Descartes al empirismo o su consideración de que todo es matemático y reducible a un mecanismo (animales incluidos) fueron reflexiones, en suma, decisivas para el avance del racionalismo de años posteriores en gente como Spinoza o Leibniz (Charles, “Traces du mécanisme cartésien au XVIIIe siècle”). Yendo más atrás en el tiempo, la existencia de dibujos y otros bocetos de máquinas en gente como Leonardo Da Vinci hacen ver también que la existencia de las mismas en épocas pretéritas a la Revolución Industrial era ya una constante.

Regresando al punto en que Gernsback ofrecía, en 1926, su definición de ciencia-ficción (o, como él prefería decir, *scientifiction*), ciencia-ficción es entendida por el escritor e inventor

estadounidense como “[...] the Jules Verne, H. G. Wells, and Edgar Allan Poe type of story—a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision” (*Amazing Stories* 1.1 3). ¿Qué entiende Gernsback por “the Jules Verne, H.G. Wells, and Edgar Allan Poe type of story—a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision”? Su definición, en verdad, acota el género tanto a las formas estilísticas de tres autores específicos como al tipo de literatura desarrollada en sus países de origen (Francia, Reino Unido, Estados Unidos). La cuestión aquí entonces estaría en saber qué define, desde un punto de vista general, una estética de la ciencia-ficción más allá de estos tres autores y estas tres geografías. En otras palabras, en saber cuáles son aquellos rasgos que hacen que el lector que lee ciencia-ficción *sepa que está leyendo ciencia-ficción*.

Sin desdeñar la definición de Gernsback, Darko Suvin (1930) se centra en otros elementos más allá de esta circunscripción a Verne, Wells y Poe; elementos que enriquecen y ofrecen una comprensión más amplia del género. En su texto *Positions and Presuppositions in Science Fiction* (1988), Suvin expresa que

Science Fiction in general –through its long history in different contexts– can be defined as a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of *estrangement* and *cognition*, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment, and... it is distinguished by the narrative dominance or hegemony of fictional *novum* (novelty, innovation) validated by cognitive logic. (66)

Igualmente, en *Metamorphoses of Science Fiction* (1979) define el género como “the literature of cognitive estrangement” (4) o como aquella literatura “distinguished by the narrative dominance or hegemony of a fictional *novum* (novelty, innovation) validated by cognitive logic” (63). *Estrangement*, *novum* y cognición son tres conceptos que, en suma, crean una estética de la ciencia-ficción, personalizando el género. Siguiendo con *Metamorphoses of Science Fiction* (1979) y combinando estos tres conceptos de *estrangement*, *novum* y cognición, Suvin separa entonces los distintos tipos de literatura que puedan resultar según su: 1) grado de naturalismo, 2) extrañeza, 3) capacidad cognitiva y 4) capacidad no cognitiva (Figura 1):

<i>Extraña</i>	<i>Naturalista</i>	
Ciencia-ficción y novela pastoral	Literatura “realista”	<i>Cognitivo</i>
Metafísica: mitos, folclore, fantasía	Sub-literatura realista	<i>No cognitivo</i>

(*Metamorphoses of Science Fiction* 20)

La ciencia-ficción aparece, así, como un género que produce extrañeza de una manera cognitiva y en el que dicha cognición se hace a través de lo tecnológico para descubrir lo que se etiqueta como *novum* y que es lo que provoca el *estrangement*. La función de la máquina dentro de la ciencia-ficción, por tanto, es la de promover una lógica cognitiva que separe el relato perteneciente a este género de otros textos fantásticos, bien mitológicos o folclóricos.

El *estrangement*, por su parte, no es un rasgo exclusivo de la ciencia-ficción, pero sí es requisito ineludible de la ciencia-ficción. Sostenido en la precondition de que en el lector deben crearse ciertas expectativas ante el texto que va a leer, la disrupción de tales expectativas por ese

texto provoca al final que en dicho lector haya una reevaluación de las mismas y, como consecuencia, se produzca una adaptación de lo que él creía cierto (Spencer 36). La ciencia-ficción debe llevar inherente este *estrangement*.

Tanto lo científico (significando aquí aquello que, según Spencer, es “concerned with the effects of scientific principles, real or imaginary, on society, not true according to the science we know” [37]) como lo ficcional generan entonces una fractura entre el mundo del texto literario y el mundo empírico. Esa fractura recibe el nombre de *novum*. Este *novum* es “totalizing in the sense that it entails a change of the whole universe of the tale, or at least of crucially important aspects thereof (and... is therefore a means by which the whole tale can be analytically grasped)” (37). Fijado a tal *novum*, la ciencia-ficción debe desarrollar un rigor lógico tanto en lo social, en lo tecnológico como en lo cultural de manera que dicho rigor cambie el mundo conocido por el lector.

Aparece de este modo el concepto de cognición, de suma importancia la ciencia-ficción por cuanto las operaciones de la lógica que dependen de la misma “limit both the nature of the fictional world and the way that world is explained or justified to the reader” (37). La sociedad que se lee en un texto de ciencia-ficción debe ser, así, una sociedad identificable (una tierra paralela, futura o colonia son, según Spencer, buenos ejemplos de esta idea), pero debe también permitir al lector reconocer los rasgos que la diferencian de la sociedad en la que él vive. Igualmente, la cognición implica entender qué explicaciones ofrece el autor del texto al mundo imaginario que se describe (no tanto un verdadero conocimiento científico como sí un tipo de explicación plausible a lo que pretende explicar). Así, mientras en la fantasía (dentro del grupo, para Suvin, de novelas extrañas y no cognitivas) hay brujos, encantamientos y magia, en la ciencia-ficción hay tecnología, la cual aporta al lector la posibilidad de que ese mundo que percibe en el texto sea posible mediante un artefacto creado a través del conocimiento científico. En otras palabras, *la máquina es aquello que separa ambos tipos de relato*.

Junto al *novum* y la cognición (y estrechamente ligado al *estrangement*) está un cuarto elemento (quinto si se incluye la presencia de la máquina): la expectación. Siguiendo con Spencer, un lector de ciencia-ficción se enfrenta a dos tipos de expectativas: por un lado, “that the story will happen somewhere else –that time, or place, or circumstances will be significantly different from their ‘empirical environment’” y, por otro, “that the environment of the fiction will be interpretable by cognitive processes” (38). Esas expectativas se sostienen en varios grados de abstracción, de los que destacan dos: el primero, lo real (esto es, el mundo donde la gente tiene cuerpo, mente, come y duerme; el mundo, en definitiva, donde Jonathan Culler afirmaba no necesitar “justification because it seems to derive from the structure of the world [citado en Spencer 39]), y el segundo, la abstracción de la llamada *cultural verosimilitud* o verosimilitud cultural, que no tiene por qué atenerse, a diferencia del grado de lo real, a una determinada ley natural. Mediante dicha verosimilitud el lector puede evaluar el comportamiento de los personajes del texto y sacar conclusiones acerca de su propio comportamiento (39). De ambos grados de abstracción, en conjunción con el *novum* y la cognición se formula, a grandes rasgos, un texto de ciencia-ficción; un texto que produce ese *estrangement* y que, a su vez, puede variar en función de cómo tales elementos estén distribuidos.<sup>5</sup>

¿Cómo aplicar todos estos elementos genéricos en el episodio de Clavileño? Conviene empezar esbozando brevemente el argumento de dicho episodio. Los duques han recibido a don

Quijote y a Sancho en su palacio, dispuestos a divertirse a costa de su credulidad. Cae la tarde y se empieza a oír el sonido de un pífano al que acompaña un tambor destemplado. La concurrencia se alborota. Don Quijote muestra su asombro. Sancho se asusta. Entran dos tipos enlutados que aporrean sendos tambores y el tañedor del pífano. Tras ellos marcha un heraldo que anuncia ser Trifaldín, lacayo de la Condesa Trifaldi. La Trifaldi cuenta la extravagante historia de la princesa Antonomasia, hija de la reina Maguncia, engañada por Don Clavijo. La reina Maguncia se muere del disgusto y el gigante Malambruno condena a la Trifaldi y a todas las dueñas a que les salga barba por ser culpables de la tragedia que causa la muerte a la reina. Para deshacer el encantamiento de las barbas es preciso que don Quijote libre combate con Malambruno en su lejano feudo, pero, para ello, ha de volar a lomos de un mágico caballo de madera llamado Clavileño. Don Quijote se muestra dispuesto a acudir en remedio de la Trifaldi y sus dueñas, pero Sancho no quiere ir y el duque ha de recurrir al cohecho indicándole que, si no cabalga en Clavileño, no habrá gobierno de la insula que tanto desea. Sancho accede a regañadientes. Unos hombres llegan portando a Clavileño al jardín de los duques. Para que no sufran del mareo de las alturas, caballero y escudero han de taparse los ojos. Los sirvientes de los duques preparan petardos, ruidos y fogatas y soplan con fuelles y abanicos para dar la sensación de que los jinetes van por los aires. Mientras vuelan, don Quijote y Sancho hacen discursos sobre los cielos y las estrellas, por donde creen estar atravesando. Los asistentes ríen la broma a carcajadas. Un estallido final da en el suelo con caballero y escudero que aparecen de nuevo en el jardín de donde partieron. Todos están dormidos y se van levantando. Don Quijote encuentra un pergamino pendiente de su lanza en el que el gigante Malambruno se da por satisfecho al comprobar su valor por el solo hecho de haber emprendido el viaje. La Trifaldi, las dueñas y toda la concurrencia gritan “milagro” porque ya se han caído las barbas de todas las señoras.

El episodio de Clavileño se ubica en un momento de *Don Quijote* donde lo fantástico ya se ha convertido en presencia dominante del relato, en parte gracias a los episodios previos de la cueva de Montesinos y el barco fantasma (Juliá 293). En el momento en que acontece el episodio de Clavileño, las aventuras de don Quijote y Sancho han sido un *crescendo* en el mundo de lo sobrenatural, haciendo que la inestabilidad sea el rasgo definitorio de este bloque de la historia. Por un lado, la “quijotización” de Sancho ha ido en aumento, pero aún batalla con el apego a la realidad que ha caracterizado al escudero desde el comienzo de las aventuras de ambos personajes. Por otro, la “sanchificación” de don Quijote, aunque progresiva, es todavía inestable e inconsistente, pareciéndose poco aún al sentido de la realidad que el propio Sancho detentaba al comienzo de la obra. Es en este contexto de incertidumbre donde surge un elemento tan extraño como un caballo de madera que, en teoría, vuela. Pero a diferencia del episodio de los molinos de viento (I, 8), donde don Quijote *ve* gigantes (esto es, donde de una máquina se percibe una figura humana) o del episodio del barco fantasma (II, 8) donde una máquina *vuela* pero, en ningún momento, deja de ser un artefacto (la máquina nunca deja de ser lo que es a los ojos de los dos protagonistas), en el episodio de Clavileño se produce la insólita fusión entre un ser vivo (un caballo) y una máquina. Aquí don Quijote ya no *ve* un elemento ajeno que activa su fantasía, sino que es la propia máquina (con su forma de equino y su carne de madera) la que, investida con su surreal cualidad de poder volar, promueve dicha fantasía.

Para don Quijote esa forma animalizada de un ente mecánico apenas produce efecto puesto que no la comprende. No se trata de una criatura mitológica ni de nada que se parezca a algo que haya visto en sus libros de caballería. Lo que Clavileño representa cubre los dos

mundos en los que vive (parece algo mágico, pero es un artefacto hecho por el hombre) y de ahí que, al no tener definida su naturaleza<sup>6</sup>, don Quijote no sepa ubicarlo en su percepción del mundo. A diferencia, por ejemplo, del episodio de los molinos de viento, aquí don Quijote no parece saber qué tiene delante. Mientras en el episodio de los molinos don Quijote *crea* los gigantes porque el molino (la máquina que ve) le resulta familiar y no interrumpe su proceso de alteración para darle una forma nueva (Plank 70), en el episodio de Clavileño se expone la cuestión de que ese caballo pueda moverse, generando con ello el vértigo de lo extraordinario (76). La cosa ya no es cosa, sino animal. El animal ya no es animal, sino cosa. La naturaleza del ser, en suma, no está definida y ello provoca desasosiego.

Es solo una mente con cierto apego a la realidad la que puede entender qué tiene delante y organizar la información que recibe para admitir, a partir del establecimiento de una identidad, lo potencial, lo que puede producirse y, por consiguiente, asumir un rol activo en la narración. Sancho, antes de subir a Clavileño, *sabe que está ante una máquina*. Desconoce su uso, pero sabe que es un artefacto *que puede hacer algo*. La ciencia-ficción como mezcla tanto de *ciencia* como de *ficción*, esto es, como espacio intermedio entre lo real (la conciencia de los duques de estar creando una broma) y lo irreal (la fantasía de don Quijote), se presenta y se materializa ante los ojos de Sancho. De esta experiencia solo puede salirse transformado y eso es lo que, en verdad, ocurre con el escudero.

Antes de continuar, una aproximación al mismo nombre de “Clavileño” merece realizarse pues dicho nombre también revela de por sí un carácter artificioso y extraño. Clavileño es la reducción de dos vocablos, “clavija” y “leño;” un “metaplasmo en ‘Clavi’ [que] se ha formado por apócope. ‘Leño’ como sinónimo de madera” (Cabrera Medina 119). Dos elementos, en suma, inmateriales, muertos que, sin embargo, representan a un ser vivo (un caballo). A diferencia de otros caballos que aparecen en la obra (Rocinante y Baciuelmo), Clavileño es una composición material en extremo. Unidos “clavija” y “leño;” el nombre “Clavileño” no significa en verdad nada. No está relacionado con ninguno de sus componentes (no es únicamente madera ni tampoco es únicamente metal), pero, como un todo, es un vocablo nuevo que designa una función, volar, la cual no obstante nada tiene que ver con la función que habría de tener según su forma animal. Rocinante y Baciuelmo, tras sus bautismos, siguen siendo caballos con funciones de caballo (siguen siendo seres vivos), pero Clavileño no, pues Clavileño viene a ser la bestia reducida a máquina que pretenderá años después Descartes (Charles 42), siendo capaz, además, de *volar*.

En este punto es necesario aclarar que Clavileño no es una máquina que en verdad vuela sino una máquina para provocar la burla a costa de don Quijote y Sancho. Este aspecto, imposible de esquivar, representa el principal escollo que obstaculiza la tarea de adscribir este episodio de *Don Quijote* como parte de la ciencia-ficción. Aunque el vuelo de Clavileño es una imaginación (se nos dice) de don Quijote y Sancho; es un “[c]aballo artificioso [...] ingenio [...] máquina [que] sirve para la estratagema, el engaño [...] para la empresa sobrehumana [...] que no da compañía [...] [u]n nombre compuesto como carricoche, como ferrocarril” (Bayo 422), alrededor de tales ideas (una máquina que vuela pero, en verdad, no vuela; un ente artificial con forma de animal, pero que no es un animal ni una máquina con la que un individuo puede estar familiarizado como molinos de viento o barcos; o una máquina además que puede realizar algo, en principio, fuera de la lógica ordinaria) pueden hacerse varias apreciaciones.

En primer lugar, la máquina que *vuela* pero, en verdad, no vuela, relaciona *Don Quijote* con otros textos que sí son considerados parte de la ciencia-ficción y en los que este hecho (algo que hace una cosa que, en principio, no puede hacer) también se produce. *Frankenstein*, por ejemplo, basa su historia en la idea de creación de vida y movimiento a partir de la suma de órganos muertos. Entre *Don Quijote* y *Frankenstein* media, sin embargo, una diferencia importante (sustentada fundamentalmente en lo estilístico y, en concreto, con el punto de vista) dado que el texto de Shelley muestra que ese ser creado a partir de órganos muertos *se mueve* realmente y tal movimiento no es producto de la imaginación de quienes lo han creado. Igualmente, *The Time Machine* muestra a un hombre viajando a un mundo futuro porque el texto, de nuevo, nunca contrapone que lo que esté aconteciendo al protagonista sea algo, en puridad, imaginario. Las premisas de *Frankenstein* y *The Time Machine* son idénticas a la premisa que desencadena el episodio de Clavileño (algo inanimado genera animación) pero divergen de éste en el momento en que sus autores (Shelley y Wells) optan por un modo diferente a la hora de visualizar eso que es extraordinario, asumiendo así la posibilidad de que aquello que narran sea posible y no haya un punto de vista alternativo que proporcione una visión que refute lo que el personaje percibe. Cervantes, por el contrario, no lleva a cabo esta estrategia. Al narrar que “[y] así era ello; que unos grandes fuelles le estaban haciendo aire; tan bien trazada estaba la tal aventura por el duque y la duquesa y su mayordomo, que no le faltó requisito que la dejase de hacer perfecta” (*Don Quijote* 350), el autor alcalaíno está generando un punto de vista alternativo al de Quijote y Sancho para certificar la falsedad (o imposibilidad) de lo fantástico que narra. En otras palabras, se sabe que lo que ocurre es falso porque Cervantes explicita el mecanismo de la falsedad y ello hace que el lector sepa, a través del punto de vista de los duques, que lo que ocurre en todo el episodio es falso.

Sobre el hecho de estar ante un ente artificial que no es un animal ni una máquina con la que un individuo está familiarizado (sean éstos molinos o barcos) hay que preguntarse cuál es entonces la verdadera función, tecnológicamente hablando, de Clavileño. Dicho de otro modo, si se parte de la idea de que Clavileño es una máquina (es, por tanto, tecnología con un propósito), ¿cuál es ese propósito? A diferencia de los molinos y los barcos, la lectura del episodio conduce a la asunción de que el caballo de madera es, más allá de su uso como herramienta para la burla, un artefacto inservible. Pero si dicha función de burla contra don Quijote y Sancho lo vacía de funcionalidad práctica, ¿qué sentido tiene entonces su presencia dentro del grupo de máquinas que discurren a través de la novela? Su forma absurda de animal con clavija es un sinsentido. Su nombre (ya se ha mencionado) tampoco representa nada. No puede ser usado con un sentido práctico. No es un molino que genera energía ni un medio de transporte para viajar a través de un mar o un río. Y, sin embargo, lleva a cabo una función práctica: volar. Por tanto, si cualquier funcionalidad ordinaria le ha sido vetada y volar es lo único que puede hacer pese a que no sea una máquina preparada para ello, solo queda la posibilidad de lo extraordinario.

La cuestión, sin embargo, es que eso extraordinario es su única función práctica. En otras palabras, volar es lo único práctico que puede hacer Clavileño *aunque le sea imposible*. Volar como navegar en un barco o crear energía en un molino. El afirmar que Clavileño es una máquina para volar es lo único que le dota de sentido *práctico* en el cómputo de todas las máquinas que habitan el conjunto de la obra. Aceptando que Clavileño solo es un artefacto para la broma y es únicamente su forma cruce entre animal y máquina lo que puede despertar la extrañeza entre todas las máquinas que discurren por el texto significa asumir entonces la broma

de los duques y posicionarse con ellos en lugar de posicionarse con don Quijote o Sancho.

Dos aspectos, no obstante, me parecen interesantes aquí: uno, que Sancho y don Quijote realizan el vuelo con los ojos vendados y nunca se nos dice qué ven hasta que el viaje ha concluido (y cuando Sancho así lo hace se presupone, porque Cervantes ha posicionado al lector del lado de los duques, que todo se lo ha inventado, pero ello no implica que Sancho esté mintiendo); y dos, la existencia de un aspecto (éste puramente formal) que abre una falla en la lectura del episodio por la que se introduce lo extraño. Respecto al segundo aspecto, cito el pasaje completo:

Todas estas pláticas de los dos valientes oían el duque y la duquesa y los del jardín, de que recibían extraordinario contento; y queriendo dar remate a la estraña y bien fabricada aventura, por la cola de Clavileño le pegaron fuego con unas estopas, y al punto, por estar el caballo lleno de cohetes tronadores, voló por los aires, con estraño ruido, y dio con don Quijote y con Sancho Panza en el suelo, medio chamuscados.

En este tiempo *ya se habían desaparecido del jardín todo el barbado escuadrón de las dueñas, y la Trifaldi y todo, y los del jardín quedaron como desmayados*, tendidos en el suelo. Don Quijote y Sancho se levantaron maltrechos, y mirando a todas partes quedaron atónitos de verse en el mismo jardín de donde habían partido, y de ver tendido por tierra tanto número de gente [...] (*Don Quijote* 351) [énfasis añadido]

El texto en ningún momento explicita que los presentes alrededor de Clavileño, don Quijote y Sancho, se pongan voluntariamente a dormir. En su lugar, entre el momento en que Sancho y don Quijote caen al suelo por la explosión y el momento en que se levantan existe un vacío temporal en el que algo extraño ha ocurrido. ¿Cuándo desaparecen en verdad las dueñas sí, párrafo anterior, estaban prendiendo fuego a Clavileño? ¿Y qué significa que los allí presentes “quedaron como desmayados”? El salto narrativo que hay en este pasaje abre el paso a lo perturbador dado que su carácter formalmente abrupto (en un párrafo se relata un suceso; en el siguiente se relata otro sin haber introducido un pasaje intermedio) se desengancha del detallismo en la descripción de la broma; esto es, del posicionamiento junto a los duques que nos dice, en definitiva, que lo que allí está aconteciendo es una farsa.

El *estrangement* en el episodio de Clavileño no surge en sí del vuelo de don Quijote y Sancho porque ese vuelo (se nos dice) no existe, sino que surge de lo que acontece antes (todo lo mencionado acerca del valor de Clavileño como máquina) y, sobre todo, *después*, si bien no tanto a don Quijote como, en verdad, a Sancho y a los duques. La reevaluación de las expectativas que los duques deben hacer tras ejecutar la broma del viaje en el caballo de madera, a partir del diálogo que mantienen con Sancho es lo que, en mi opinión, condensa el *estrangement* suviniano después del vuelo de Clavileño.

La secuencia que me interesa destacar comienza cuando la duquesa pregunta a Sancho cómo ha ido el viaje y éste responde:

- Yo, señora, sentí que íbamos, según mi señor me dijo, volando por la región del fuego, y quise descubrirme un poco los ojos; pero mi amo, a quien pedí

licencia para descubrirme, no la consistió; mas yo, que tengo no sé qué briznas de curioso y de desear saber lo que se me estorba y impide, bonitamente y sin que nadie lo viese, por junto a las narices aparté tanto cuanto el pañuzelo que me tapaba los ojos, y por allí miré hacia la tierra, y parecióme que toda ella no era mayor que un grano de mostaza, y los hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellanas; porque se vea cuán altos debíamos de ir entonces. (*Don Quijote* 353)

La reacción de la duquesa ante esta afirmación es de sorpresa y, por dos veces, intenta corregir al escudero: la primera, advirtiéndole que, “a lo que parece, vos no vistes la tierra,” y la segunda, respondiendo a la sentencia de Sancho de haber visto un “ladito” de la tierra con la afirmación de que “por un ladito no se ve todo lo que se mira” (353). El porqué de esta corrección de la duquesa Augustín Redondo (1994) lo entiende como parte de un diálogo bufonesco entre el escudero y la aristócrata en el que don Quijote y Sancho, como personajes chocarreros en el castillo de los duques, son “‘hombres de placer,’ inventando [...] una serie de burlas y situaciones divertidas” (968). De ese carácter bufonesco, afirma Redondo, se deriva un juego “con el poder transgresor de la palabra, entre gracias y chocarrerías [donde] el bufón puede decir muchas veras y poner de manifiesto las lacras de los príncipes y cortesanos” (968–69) y del que Sancho parece tomar parte. Para Redondo, Sancho actúa deliberadamente como bufón y participa de la broma que le han tendido los duques, pero mi duda o crítica a tal argumento es que no se explicita el porqué de esa actitud más allá de considerar que el escudero busca el entretenimiento. “Con esta jocosa manera de presentar su estancia entre las cabras celestes,” sigue Redondo,

el escudero indica a las claras que está jugando, divirtiendo a sus interlocutores y divirtiéndose, que sabe muy bien lo que está haciendo [...], bien parece insinuar Sancho que se ha dado cuenta de la burla y sabe que el caballo de madera no ha tomado ningún vuelo [...] De tal modo, el diálogo viene a ser *lúdico* y *paradójico* y los duques no pueden menos de seguirle la corriente al labrador si no quieren revelar el engaño que han ideado. (970) [Énfasis en el original].

La narración del episodio se hace desde el punto de vista de los duques, que censuran lo que Sancho dice haber visto. Cuando el escudero afirma que “y por allí miré hacia la tierra, y parecióme que toda ella no era mayor que un grano de mostaza, y los hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellanas,” dice haber visto algo tras desoír la orden de don Quijote de permanecer vendado durante el viaje. Le pueden sus (así lo dice él) “briznas de curioso y de desear saber lo que se me estorba.” Sancho, en breve, *quiere saber*, tener conocimiento de lo que le rodea. La mezcla entre la simplicidad que mostraba al comienzo de la obra con la progresiva quijotización que ha ido luego experimentando hacen de él, en el vuelo a lomos de Clavileño, un cruce entre realismo e idealismo, entre el hecho y lo posible. Dicho en otras palabras, no creo que Sancho bromea deliberadamente con los duques. Antes al contrario, considero que ellos se percatan de que “algo” se les ha escapado en su broma. Algo que ellos no han visto, pero Sancho sí. Sancho, de alguna manera, se ha transformado durante el vuelo y, sin dudar ni amedrentarse por la reprobación de la duquesa y del propio don Quijote, ratifica lo que ha visto como algo verdadero: “Ni miento ni sueño,” dice, “si no, pregúnteme las señas de las tales cabras, y por ellas verán si digo verdad o no” (*Don Quijote* 354). En este sentido, la reacción de extrañeza de

los duques ante estas palabras del escudero es absolutamente reveladora y su respuesta a las mismas, clarificadora. Simplemente, desvían sus preguntas a don Quijote (el verdadero loco de los dos hombres y, por tanto, el más predisposto a la fantasía) en aras de corroborar la efectividad de su farsa, permanecer seguros en su espacio de ignorancia y, muy posiblemente, encubrir su fracaso ante un tipo (Sancho) que parece haber escapado a su broma y ha revelado algo que ellos no comprenden y que, de aceptarlo, los dejaría como estúpidos. La subsecuente reacción de don Quijote de ceder la palabra a su escudero es la previsible en alguien absorto en su mundo fantástico. Don Quijote, sencillamente, no ha entendido lo que ha ocurrido.

Lo que ocurre aquí es profundamente extraño. Al haberse posicionado Cervantes del lado de los duques (y, por extensión, haber posicionado al lector) se ha pasado por alto lo que Sancho ha visto durante el viaje. El hecho de no haber ofrecido su punto de vista durante dicho viaje es lo que lleva al lector, como a los duques, a considerarlo *a priori* un bufón. Ahora bien, Sancho está revelando, aunque sea de una manera muy básica, datos científicos como son las constelaciones (“las cabrillas” es el nombre popular de la constelación de Pléyades) o incluso el mismo cielo copernicano (“[...] me vi tan junto al cielo que no había de mí a él palmo y medio,”) (*Don Quijote* 353).<sup>7</sup>

La pregunta entonces es: ¿qué diferencia existe entre ver, por un lado, a la criatura de *Frankenstein* moviéndose o a los Morlocks de *The Time Machine* y, por otro, este vuelo espacial de Sancho? La respuesta (la apunté varias líneas atrás) estriba en una cuestión de qué punto de vista adopta el narrador. Shelley y Wells se posicionan del lado del que *ve*, pero Cervantes se posiciona del lado del que *está viendo al que ve*. Con ello, quizá el escritor alcaláino esté revelando la estupidez humana, pero no tanto la de Sancho o don Quijote como la de los duques y, por extensión, la del lector, que son incapaces de aceptar que lo imposible pueda ser, vía artefacto mecánico, posible. En este sentido, la tesis de Augustín Redondo sí queda aquí perfectamente ajustada por cuanto la actitud bufonesca de Sancho vendría a representar, en verdad, una muestra de superior intelecto ante quienes le rodean por haber sido capaz de ver algo más allá de lo que una mente aburguesada, ociosa y diletante puede entender. Tras las risas de los duques (para no revelar su propia estupidez), su reacción es contundente: Sancho es enviado a “gobernar” su ínsula. Los duques eliminan, así, el elemento incómodo, intelectualmente superior; eliminan al hombre que, cognitivamente, ha percibido el *novum* y les ha obligado a reevaluar todas sus expectativas previas.

En conclusión, el episodio de Clavileño (como parte de un texto antiguo) puede ser visto como integrante de un género contemporáneo como la ciencia-ficción, si bien quizá no de una manera completa tal y como se entiende en la actualidad, si al menos de un modo incipiente o primitivo a como luego habrían de entenderse textos anglosajones o franceses. Para tal consideración es necesario entender la existencia y función de elementos del género como el *estrangement*, el *novum* y la cognición, complementarios a la mera presencia de la máquina, y desechando asimismo la idea de que la ciencia-ficción está circunscrita a partir de un período histórico concreto, a unas coordenadas geográficas específicas o a la asunción de que antes de un fenómeno histórico de abrumadora relevancia como la Revolución Industrial no había interés o familiaridad por la máquina como concepto, como una entidad más dentro del tejido social.

## Notas

- <sup>1</sup> La edición de *Don Quijote* con la que he trabajado (y sobre la que extraigo las correspondientes acotaciones) es *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* editado por Luis Andrés Murillo (1978).
- <sup>2</sup> Una idea de este retraso la da la inauguración del primer ferrocarril en España (el cual unió las ciudades de Barcelona y Mataró), en 1841, cuarenta y un años después de abrirse la primera línea al público en Swansea (Gales).
- <sup>3</sup> Mis comillas.
- <sup>4</sup> Darko Suvin (Zagreb, 1930), profesor emérito de la Universidad McGill y uno de los más importantes estudiosos de la ciencia-ficción, estableció los conceptos de *estrangement*, *novum* y cognición como requisitos fundamentales del género. Mantengo en este ensayo los nombres originales de *estrangement* y *novum*, en el primero dada la imposibilidad de un vocablo equivalente en español, y en el segundo porque su traducción como “lo nuevo” no es por completo ajustada a lo que Suvin expone.
- <sup>5</sup> Los rasgos aquí presentados no son los únicos que conforman una definición *sensu stricta* de la ciencia-ficción. A tal efecto, ver también Todorov y Lem. El concepto de *estrangement* podría considerarse igualmente muy similar al *unheimlich* de Ernst Jentsch (1906), traducido como “el sentimiento extraordinario” y entendiendo eso que es “extraordinario” como lo siniestro, lo incómodo, lo inquietante.
- <sup>6</sup> No hay que olvidar, en este sentido, lo sugerido por Eisenberg acerca de cómo, en los libros de caballería, lo blanco era blanco y lo negro, negro. Don Quijote funciona todo el rato según esta premisa. Ver Eisenberg.
- <sup>7</sup> Para un mayor conocimiento de la solidez de las explicaciones de Sancho, ver Flores y Gasta.

## Obras citadas

- Bayo, Marcial José. “Rocinante y Clavileño, caballos de Don Quijote.” *Miscelanea de estudios a Joaquín de Carvahlo* 4 (1960): 414–24.
- Black, Scott. “Quixotic Realism and the Romance of the Novel.” *Novel: A Forum on Fiction* 42.2 (2009): 239–44.
- Cabrera Medina, Luis. “Rocinante, Clavileño, Baciyelmo: Palabra y realidad.” *Revista de Estudios Hispánicos* 17–18 (1990): 115–27.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha I y II*. 1605–1615. Ed. Luis Andrés Murillo. Madrid: Castalia, 1978.
- Charles, Sébastien. “Traces du mécanisme cartésien au XVIIIe siècle : Le Cas de l’animal-machine.” *Lumen* 25 (2006) : 41–55.
- Eisenberg, Daniel. *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark: Juan de la Cuesta, 1982.
- Flores, R.M. “Sancho’s Fabrications: A Mirror of the Development of His Imagination.” *Hispanic Review* 38.2 (1970): 174–82.
- Gasta, Chad M. “Cervantes’s Theory of Relativity in *Don Quixote*.” *Cervantes* 31.1 (2011): 51–82.
- Gernsback, Hugo. “A New Sort of Magazine.” *Amazing Stories* 1.1 (1926): 3–96.

- Johnson, Carroll B. *Madness and Lust: A Psychoanalytical Approach to Don Quixote*. Berkeley: U of California P, 1983.
- Juliá, Mercedes. "Ficción y realidad en Don Quijote (Los episodios de la cueva de Montesinos y el caballo de Clavileño)." *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ministerio de Asuntos Exteriores y Anthropos, 1993. 293–95.
- Lem, Stanislaw. "Remarks Occasioned by Dr. Plank's Essay 'Quixote Mills.'" *Science-Fiction Studies* 1.2 (1973): 78–84.
- . "Todorov's Fantastic Theory of Literature." Trad. Robert Abernathy. *Science-Fiction Studies* 1.4 (1974): 227–37.
- Malmgren, Carl D. "Towards a Definition of Science Fantasy." *Science-Fiction Studies* 15 (1988): 259–81.
- Moskowitz, Sam. *Explores of the Infinite: Shapers of Science Fiction*. The World Publishing Company, 1963.
- Mullen, R.D. y Darko Suvin, eds. *Science-Fiction Studies: Selected Articles on Science Fiction 1973–1975*. Boston: Gregg Press, 1976.
- Plank, Robert. "Quixote's Mills: The Man-Machine Encounter in SF." *Science-Fiction* 1.2 (1973): 68–78.
- Redondo, Agustín. "De Don Clavijo a Clavileño: Algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazorra en el *Quijote* (II, 38–41)." *Edad de oro* 3 (1984): 181–99.
- . "Diálogo, parodia y problemas textuales: el coloquio entre Sancho y el duque, a raíz del vuelo de Clavileño (*Don Quijote*, II, 41)." *Anejos de Criticón: Hommage à Robert Jammes* (1994): 967–76.
- Spencer, Kathleen L. "'The Red Sun is High, the Blue Low:' Towards a Stylistic Description of Science Fiction." *Science-Fiction Studies* 10 (1983): 35–49.
- Suvin, Darko: *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven and London: Yale UP, 1979.
- . *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. Kent: Kent State UP, 1988.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Trad. Richard Howard. Cleveland: P of Case Western Reserve U, 1973.