

Álvaro García de Zúñiga

Anotaciones sobre Don Quijote

“Este es, señor, el Caballero de la Triste Figura, si ya le oíste nombrar en algún tiempo, cuyas valerosas hazañas y grandes hechos serán escritas en bronce duros y en eternos mármoles, por más que se canse la envidia en escurecerlos y la malicia en ocultarlos.”

El cura, DQI, cap. XLVII

Mi mas profundo agradecimiento a Fernando Mascarenhas, Enric Panés, José Luis Ferreira y Patrizia Botta, verdaderos responsables de mi irresponsabilidad hacia Miguel de Cervantes y Don Quijote.

I

Tengo que reconocer que mi abordaje del *Quijote* es absolutamente quijotesca: siendo yo mismo escritor, lo que me interesa fundamentalmente comprender es como Miguel de Cervantes fue concibiendo y estructurando su obra maestra, que iría a mudar las concepciones de la literatura y de todos los géneros literarios, marcándolos para siempre. Esta aproximación, por lo tanto, no es mas que una especie de “arqueología imaginaria”, ya que todo lo que se pueda imaginar sobre el *modus operandi* cervantino no pasa de ser sino una serie de conjeturas.

“El pobre infeliz viene leyendo”, *exclama la madre de Hamlet al verlo pasear con un libro en la mano, se trata de la primera estrategia del príncipe para fingir su locura*”. Reflexionar solamente sobre las implicaciones quijotescas – o quizás mejor dicho *quijoteriles* – de este comentario del escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez podría llevarnos mucho mas tiempo del que vamos a disponer para tratar de todo el *Quijote*, ya que toca a uno de sus temas principales, y aquel que tal vez es su tema esencial: La relación del hombre con los libros. Y con la literatura, y sus géneros.

El nexa entre lectura y locura, bien sabemos, no solo aparece en nuestro *Quijote* y en el clásico de Shakespeare. En los siglos dieciocho y diecinueve – y quien sabe si aún no fue así mas adelante, ya adentrado el siglo XX – los médicos desaconsejaban la lectura a sus pacientes perturbados psíquicamente o afectados de los nervios. Para ellos era claro que la ficción y la fantasía podían

inducir a un lector frágil a perder la noción de la frontera existente entre lo que se lee y la realidad, pudiendo después cometer quien sabe que tropelías.

Mashall Mc Luhan, creo que en *Understanding Media (1964)*, nos ofreció una lectura tal vez no muy original pero si muy interesante del *Quijote*: según él, este no sería otra cosa sino el reflejo del miedo que representaba para Cervantes el poder de alienación que traía implícito consigo el desarrollo imparables de un nuevo media todo poderoso: la imprenta. O sea que el hecho de acceder mas fácilmente a la lectura, podría potencializar mas aún – o en mucho – el simple acto de leer, que ya contenía en sí, implícitamente, el germen de la locura, como dice Gertrude de su hijo Hamlet.

Esta idea, además, y curiosamente, coincide en mucho con una actitud que fue bastante generalizada a partir de la segunda mitad del siglo XX – y que por suerte fue decayendo en las últimas décadas hasta hoy en día, creo, ya casi no tener una expresión significativa –, y que fue la de observar y manifestar una gran desconfianza o puesta en causa de los posibles y eventuales beneficios de disponer de una infinidad de sistemas de información, así como de su almacenamiento, preservación y comunicación; para comenzar de aquellos que nos permiten comunicar *a distancia*: la telecomunicación – que hasta ha generado la creación de ministerios para administrarla – y seguidamente de todos los demás provocados por el apareamiento y desarrollo inconmensurable de los computadores. Al fin y al cabo, el miedo que Mc Luhan le achaca a Cervantes no está muy lejos del que hace unos años, cuando éramos niños los actuales cincuentones, buena parte de la sociedad – y quien sabe si quizás no fuera el caso del propio Mc Luhan –, tenía en relación al poder de alienación que comportaba la televisión; que, por su parte, tiene el mismo origen de la desconfianza o el terror que mucha gente pasó a tener después en relación al uso de los computadores. La eventualidad de que, rápidamente, se dispusiese de “cerebros artificiales” capaces de pensar mucho mejor que los nuestros, simplemente “humanos”, llevó a gran parte de la población a sentir esto como un verdadero riesgo para el ser humano. Por supuesto que se trata de una actitud extraña y curiosa, ya que ninguno de nosotros se

siente amenazado por el hecho de que un automóvil ande mucho más de prisa que cualquiera de nosotros, o que un avión vuele muchísimo más alto y por muchísimo más tiempo de aquello que nosotros somos capaces de hacer al dar un salto. Pero al fin y al cabo, esa actitud aprehensiva, nos demuestra que adaptarse a los tiempos en que uno vive no siempre es fácil, y que muchas veces, y en muchos casos, muchos de nosotros vivimos atrasados en relación a nuestra propia capacidad de (re)conocer y comprender nuestra contemporaneidad y aquello que nos rodea. O como lo dijo mucho mejor André Leroi-Gourhan: *“Es cierto que la fabricación de cerebros artificiales está en sus comienzos y que no se trata de una simple “curiosidad” o de un procedimiento de carácter restricto y de poco avenir. Imaginar que no habrá dentro de poco máquinas que sobrepasen el cerebro humano en operaciones que comporten la memoria y el juicio racional es reproducir la situación del pitecántropo que negara la posibilidad de la aparición del bifaz, o la del arquero que se hubiera reído de los arcabuces. Es claro, entonces, que el hombre deberá acostumbrarse a ser menos poderoso que su cerebro artificial, del mismo modo que sus dientes lo son en relación a la piedra de amolar de un molino... Una antigua tradición adjudica al cerebro las causas del suceso de la especie humana; y la humanidad, sin sorpresas, ha ido sobrepasando las capacidades de nuestros brazos, piernas y ojos. Desde hace algunos años, esos avances ganaron la caja craneana, y cuando nos remetemos a los hechos, nos podemos preguntar que quedará del hombre una vez que habrá imitado todo, mejorándolo. Lo que es cierto hoy, es que sabemos o sabremos construir, dentro de no mucho, máquinas capaces de recordarse de todo y de juzgar las situaciones más complejas sin equivocarse. Y así, de ese modo, el hombre será una nueva vez conducido a manifestar facultades que sean de más en más elevadas.*¹”

Cervantes, al ocuparse de la relación del hombre con los libros, así como de muchas de las implicaciones de este fenómeno, es tal vez el primero a dedicarse de lleno a la cuestión de la relación del hombre con lo que hoy llamamos “tecnología”; lo que, por supuesto conlleva a otro tema que es la de la relación del hombre

¹ André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1964-1965. T - 2, pag. 75. La traducción en español es mía.

con la comprensión del tiempo en que a este le toca vivir². O, para ser mas exactos, de la “modernidad” – en el sentido de capacidad de comprensión – de ese tiempo. Muchos son los motivos que han sido citados, pero para mi es también por este – que en realidad desconozco hasta que punto ha sido comentado hasta ahora por los especialistas – que nos es fácil entender por que Cervantes es considerado por la mayor parte de quienes se interesan por la literatura como el inventor de la novela moderna. Ya que, a partir del momento mismo de la publicación de “*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*”, este fue – y sigue siendo – sin ningún lugar a dudas un extraordinario instrumento para entender la realidad y el mundo en su aspecto mas actual.

Quizás la percepción de este fenómeno haya sido rápidamente entendida por sus congéneres, justamente al mismo tiempo que el autor relataba la absoluta desconfianza que estos – y hasta él mismo, si consideramos y/o mantenemos las ideas y la teoría de Mc Luhan – tendrían en relación a los daños que podrían ocasionar en la psique los relatos de ficción; pero no olvidemos por ello que, además, es el propio Cervantes quien también da a entender – otra vez con el *Quijote*, pero también en otros textos, como el *Viaje al Parnaso*, la mayor parte de sus prólogos así como en varios pasajes de otras de sus obras – aquello que Baudelaire dejará claramente explícito algunos siglos después, a saber, que “*cada día es mas difícil ser artista sin ser crítico*”.

Edward C. Riley describe magistralmente este aspecto de Cervantes: “Hay escritores, hay críticos y hay escritores-críticos”, nos dice Riley, que prosigue: “Cervantes fue uno de estos últimos. No escribió ningún tratado o discurso sobre la poesía como Torcuato Tasso, ningún arte poética en verso como el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega”. Con todo, su obra literaria se muestra embebida de un sustancioso compendio de teoría y crítica literaria que encontramos tanto en los diálogos establecidos entre

² No olvidemos también en este sentido que ya fueron muchos los comentadores que vieron o quisieron ver en el episodio de los molinos de viento una alegoría, para algunos premonitoria, de la lucha del hombre contra la máquina.

los personajes como en las observaciones del narrador, sobre todo en el *Quijote*, por supuesto, pero también en el *Viaje del Parnaso*, la comedia del *Rufián dichoso* y, más al paso, en algunas de las *Novelas ejemplares* como *La gitanilla*, *El licenciado Vidriera*, *La ilustre fregona* y *El coloquio de los perros*. A las que deben añadirse importantes contribuciones en casi todos los prólogos publicados al frente de sus obras.

Cervantes habría ponderado como pocos, o tal vez nadie antes de él, los principios y condiciones del arte de novelar. Y si bien su teoría proviene de las poéticas clásicas y las adaptaciones contemporáneas de estas, pronto las extralimita ampliamente.

La estética y la literatura del Siglo de Oro, son en todo un producto del Renacimiento. Estas están imbuidas de la cultura de preceptos contenidos en los abundantes tratados de poesía y retórica de la época siempre basados en las ideas de Platón, Aristóteles, Horacio y Cicerón. Pero en esos textos teóricos se encuentran solo algunas observaciones dispersas sobre la prosa de ficción; esta se encontraba encuadrada bajo el ala tutelar de la poesía. Para la escrita de novelas en ese entonces era necesario el conocimiento y la puesta en práctica de esos tales preceptos que tenían por grandes principios generales las ideas sobre la inspiración, la invención, la unidad, la imitación, etc.

No se puede afirmar con certeza absoluta cuáles son las otras fuentes principales de las ideas de Cervantes – aparte las ya citadas de Platón, Aristóteles, Horacio y Cicerón, comunes a todos en aquel tiempo – ya que, para exponerlas y hablar de ellas, recurre principalmente a su memoria y al “ámbitus” cultural en el cual vive, sin citarlas nunca directamente. A pesar de ello, en su escritura encontramos correspondencias directas con pasajes de Torcuato Tasso, Cinthio, Alessandro Piccolomini, Antonio Sebastiano Minturno e incluso hasta de Ludovico Castelvetro. Entre los españoles, sus fuentes más probables parecen ser Alonso López Pinciano, Luis Alfonso de Carvallo y Miguel Sánchez de Lima. Y no debemos dejar de lado la gran influencia que tuvieron en él los humanistas y erasmistas, principalmente Juan Luis Vives; y por supuesto que, aún estando en desacuerdo, no le pasó en nada por alto el *Arte Nuevo de Hacer Comedias* de Lope de Vega ni otras

reflexiones teóricas del Fénix y el grupo de sus seguidores sobre el teatro y la poesía.

Lo mas probable es que durante los años de su estancia aquí, en Italia – donde estuvo entre 1570 y 1575 ³ – Cervantes empezara a familiarizarse con la teoría italiana. A pesar que varios de los tratados italianos que debía conocer fueron publicados en fechas posteriores a las de su estadía, lo que significa que se mantuvo

³ El 15 de Setiembre de 1569 se hace público un mandato judicial en el nombre del rey que dice: “*Sepades que por los alcaldes de nuestra casa y corte se ha procedido en rebeldía contra un Miguel de Cervantes, absente, sobre razón de haber dado ciertas heridas en nuestra corte a Antonio de Sigura, andante de esta corte, sobre lo cual el dicho Miguel de Cervantes, por los dichos de nuestros alcaldes fue condenado a que, con vergüenza pública, le fuese cortada la mano derecha, y en destierro de nuestros reinos por tiempo de diez años, y en otras penas contenidas en la misma sentencia*”. Añadiendo que Cervantes había huido de Madrid y “*se andaba por estos nuestros reinos y estaba en la ciudad de Sevilla y en otras partes*”. El delito debió ser cometido en circunstancias y/o situación que justificase el rigor de la condena, y que su autor haya sido nuestro Miguel de Cervantes y no otro en realidad no deja duda, a pesar que muchos fueron los comentaristas que argumentaron lo contrario. Cervantes narró por lo menos en dos ocasiones episodios inspirados del caso: la historia de Timbrio en el segundo libro de *La Galatea* y la del bárbaro español Antonio en la *septentrional* historia de *Persiles y Sigismunda* (libro 1, cap. 5). Tres meses después del incidente Cervantes se encontraba en Roma, como lo demuestra una solicitud hecha por el padre, Rodrigo de Cervantes. En Roma, Cervantes fue por un breve tiempo camarero de monseñor Giulio Acquaviva, que , como nuestro autor, en ese año de 1569 tenía veintidós años de edad, y sería nombrado cardenal por el papa Pio V ya el año siguiente. Un pariente lejano suyo, monseñor Gaspar de Cervantes y Gaete, fue quien introdujo a Cervantes en los mas elevados ambientes de la Roma pontificia, lo que le permitió estar en contacto con importantes personalidades de la iglesia y las letras.

interesado en las cuestiones teóricas cuando regresó a España en 1580, luego de cinco años de cautiverio en Argel ⁴.

Si bien el aristotelismo no está ausente de *La Galatea* – su primera obra en prosa, publicada en 1885 –, la presencia de este es sin duda mayor veinte años más tarde, en la primera parte del *Quijote*. Tradicionalmente, se ha supuesto que la lectura que hizo Cervantes de la *Philosophía antigua poética* (1596) del Pinciano fue determinante en sus ideas teóricas, pero también lo pudo haber sido la de los *Discorsi* de Tasso desde el decenio de los ochenta. Como ya dijimos, es difícil tener alguna seguridad de aquello que realmente leyó, utilizó, o conoció directamente, puesto que Cervantes no era de los que citaban los dichos de los preceptistas para hacer alarde de erudición, como lo hizo Lope en varias ocasiones; sino, como me decía recientemente Fernando Mascarenhas, las más de las veces lo hacía en un tono humorístico que en muchas ocasiones debía ser desconcertante, ya que por veces practicaba un estilo de humor mordaz que hoy no dudaríamos de etiquetar como *pince-sans-rire*.

Mucho más tarde, durante los últimos años de su vida, pudo tomar parte en las discusiones sobre crítica y teoría de las academias que frecuentó. Pero ya a esa altura, sin dudas es su propia experiencia en tanto que escritor aquello que más habrá determinado los caminos que decidió seguir ⁵.

⁴ Cervantes abandona el servicio de Acquaviva para dedicarse a profesar como soldado. En Lepanto es herido de dos arcabuzazos, uno en el pecho y otro que le tulle para siempre la mano izquierda. En setiembre de 1575 embarca para regresar a España y estando ya enfrente de lo que hoy es la costa brava catalana, el día 26 de setiembre su navío es capturado por un corsario y Cervantes es llevado a Argel cautivo en calidad de esclavo. Cautiverio este – sobre el cual ya volveremos a hablar – que completa la sentencia judicial a que había sido condenado en España: Cervantes efectivamente pierde una mano y sufre diez años de destierro.

⁵ La leyenda quiere que Cervantes y Shakespeare hayan muerto el mismo día, el 23 de Abril de 1616, y yo también. Tanto es así que

para honrar la fecha en que murieron ambos Miguel de Cervantes y William Shakespeare la UNESCO estableció el 23 de abril como Día internacional del libro. Pero en realidad parecería ser que el bardo inglés murió el día siguiente, o bien diez días después. Por eso, por mi parte, para mantener la afirmación de leyenda, sospecho que no solo murieron los dos el mismo día – sea este el 22 o el 23 –, sino que incluso que en el mismo instante...

Sin embargo, según los estudiosos efemeridianos – ya que de algún modo hay que llamarlos –, parecería ser que Cervantes y Shakespeare murieron en días diferentes: Shakespeare 23 de abril de 1616 del calendario juliano que se utilizaba en Inglaterra y Cervantes el 22 y no 23 de abril 1616 del calendario gregoriano que era el usado en España. Según este hecho, entonces, Cervantes realmente habría muerto diez días (si tenemos en cuenta el 23) u once (si contamos desde el 22) antes que Shakespeare, cuya fecha de muerte de acuerdo con el calendario gregoriano hubiera sido el 3 de mayo, ya que este murió un solo día. Porque, como ya quedó claro esto no es todo: A partir de cierto momento la Enciclopedia Hispánica afirmó que el 23 de abril era en realidad la fecha que figuraba en la lápida de la tumba de Cervantes – una afirmación mas que dudosa, ya que su tumba real se perdió y aparentemente no hay lápida. Y según otros, de acuerdo con las tradiciones de la época, esta fecha sería la fecha de su entierro y no la de su muerte. Para terminar, digamos que del lugar de su entierro poco se sabe. Parecería ser que fue sepultado de acuerdo con su voluntad, en el vecino convento de las monjas trinitarias del cual Isabel de Saavedra, su hija, era supuestamente miembro. Pero algunos años después, las monjas se trasladaron a otro convento, llevando a sus muertos con ellos. Y no se sabe si los restos de Cervantes hicieron parte de este traslado o no, por lo cual, hoy en día se ha perdido la pista a su lugar de descanso final.

Disculpen si me fui por las ramas... De todos modos, lo que quería señalar es que es en esos últimos años de su vida que tiene lugar la publicación de la mayor parte de la obra de Cervantes: en 1613 son publicadas las *Novelas Ejemplares*, en 14 el *Viaje al Parnaso*, en 1615 la *Segunda Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, que lleva licencia del 30 de Marzo, y también sus *Ocho*

Justamente, es a medida que nos adentramos en la lectura de los textos de Cervantes que constatamos la frecuencia y constancia con la cual son tratados los temas vinculados con la teoría y los géneros literarios tal como hasta ahí se habían o iban desarrollando, y que son, de un modo u otro para nuestro autor, no solo un motivo permanente de reflexión, sino un tema literario en si. Es por eso que no podemos descartar la idea de que el tema

comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados, con licencia del 25 de Julio. Y como se sabe, el 19 de Abril de 1516, tres días antes de su muerte, y “puesto ya el pié en el estribo” redacta la dedicatoria al conde de Lemos del *Persiles*, que es a mi ver uno de los mas conmovedores textos jamás escritos:

“Señor; aquellas coplas antiguas que fueron en su tiempo celebradas, que comienzan: «Puesto ya el pie en el estribo», quisiera yo no vinieran tan a pelo en esta mi epístola, porque casi con las mismas palabras las puedo comenzar diciendo:

*Puesto ya el pie en el estribo,
con las ansias de la muerte,
gran señor, ésta te escribo.*

Ayer me dieron la extremaunción, y hoy escribo ésta. El tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan, y, con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir y quisiera yo ponerle coto hasta besar los pies de V. E., que podría ser fuese tanto el contento de ver a V. E. bueno en España, que me volviese a dar la vida. Pero, si está decretado que la haya de perder, cúmplase la voluntad de los cielos y, por lo menos, sepa V. E. este mi deseo y sepa que tuvo en mí un tan aficionado criado de servirle, que quiso pasar aún más allá de la muerte mostrando su intención. Con todo esto, como en profecía, me alegro de la llegada de V. E.; regocíjome de verle señalar con el dedo y realégrome de que salieron verdaderas mis esperanzas dilatadas en la fama de las bondades de V. E. Todavía me quedan en el alma ciertas reliquias y asomos de las Semanas del Jardín y del famoso Bernardo. Si a dicha, por buena ventura mía (que ya no sería sino milagro), me diere el cielo vida, las verá, y, con ellas, el fin de la Galatea, de quien sé está aficionado V. E., y con estas obras continuado mi deseo; guarde Dios a V. E. como puede, Miguel de Cervantes.”

Los trabajos de *Persiles y Sigismunda*, *Historia Septentrional*, será publicado por su viuda en 1617.

de que realmente trata el *Quijote* sea no solo el de los libros de caballería sino el de *toda* la literatura. Ya que si bien es claro y evidente que la mas determinada intención de Cervantes al escribirlo fue la de censurar los libros de caballerías – ya enumeraremos mas adelante la crítica que Cervantes les hace – y sobre este punto todos los cervantistas y estudiosos de todas las épocas están de acuerdo desde Clemencín y Juan Valera, hasta Riquer y Francisco Rico y nadie puede dudar de ello, la lógica parece indicar que lo mas probable es que esta no haya sido la única.

Como Martín de Riquer – y tantísimos otros –, también soy de la idea que sea mas que probable que, originariamente, el *Quijote* haya sido pensado para ser una *novela ejemplar*; que en este caso preciso, tendría por *ejemplaridad*, justamente, el censurar los libros de caballerías. Pero incluso si solo tomamos en cuenta los primeros capítulos, no podemos dejar de lado que desde la aparición del primer ventero en el capítulo tercero esta ya trae aparejada una aproximación a la picaresca que tiene mucho de reflexión y juego crítico ⁶. Por eso, si bien es cierto que el romance

⁶ El burlesco ya se evidencia desde la descripción de los personajes: Don Quijote no pasa de ser un aspirante a caballero andante y el ventero no es un pícaro en actividad, sino retirado. Ninguno de los dos es un representante cabal del género al que se le asocia.

Hurgando en algunos diccionarios de etimología encontré que la de la palabra *pícaro* – voz que ha aparecido por vez primera en textos entre 1541 y 1547 – puede provenir del latín *pica*, por lo que la palabra pícaro tendría el sentido de “pie” (urraca) derivando en “hablador” y, por otro lado “miserable”, que pienso derivaría de que los romanos sujetaban a sus prisioneros, para ser vendidos como esclavos, atándolos a una pica o lanza clavada en el suelo. Se ha pensado también en la raíz *pic*, de *picus*, con el valor de «picar», donde la palabra adquiere el significado de «abrirse algo el camino a golpes, con esfuerzo», y desde ahí evolucionaría a indicar «el mendigo, el ladrón, el desharrapado».

Otras etimologías podrían derivar de *picar*, de los *pícaros* de cocina, que picaban la carne o los aderezos oportunos (algo como hoy los

de caballerías es su primer blanco, la idea de tratar de otros géneros se encuentra aún presente desde el momento de comenzar su escritura, incluso si el plan de la obra era el de crear un texto corto.

Especulando un poco sobre la génesis del texto, es muy probable que la idea original de Cervantes haya sido transformar “su fuente” – el “*Entremés de los Romances*”, al cual ya volveremos – en una mas de las varias *novelas* que ya había escrito ⁷. La intuición

pinches), o bien trabajaban sin sueldo ni tarea fijos en las cocinas y *picaban* para sustentarse en las comidas. También se relaciona *pícaro* con «vago, vicioso». La antigua acentuación *picáro* parece apoyar este origen, pero, de todos modos, las explicaciones propuestas dejan muchas dificultades por resolver.

Covarrubias señala otra idea: que “pícaro” podía ponerse en relación con Picardía, ya que de allá emigraban muchos que siempre fueron gentes pobres. La pícara Justina, en efecto, habla de un sastre de aquella tierra que reunió una fortunita pordioseando en las romerías y en fingidas peregrinaciones a Compostela. También de los soldados desertores se dijo que vestían *a lo picard*, es decir: en el colmo del andrajo y la suciedad. En relación a esto, y ya volviendo hacia a nuestro tema, recuerdo un comentario de Quevedo, creo que en *el Buscón*, en el cual referencia a los manchegos como siendo gentes “*mal vestidas y poco aliñadas*”.

⁷ Las “Novelas Ejemplares” fueron publicadas en 1613 por Juan de la Cuesta. Se trata de una serie de 12 novelas cortas que Cervantes escribió a partir de 1580 y hasta 1612. La datación de dichas novelas ha sido – y sigue siendo – objeto de todo tipo de conjeturas, cálculos y especulaciones sin que sea realmente posible fecharlas con certeza. Sin embargo, una lectura atenta nos lleva a pensar que lo mas posible es que Cervantes haya comenzado a escribir algunas de ellas tempranamente (o sea muy anteriormente al Quijote de 1605), a pesar de haber podido modificarlas y/o reescribirlas parcial o integralmente ya cerca de la fecha de edición. Sabemos pertinentemente que eso es lo que ocurre con las versiones primitivas de los textos de “*El Celoso Extremeño*” y

nos lleva a pensar que, al final, es la suya propia – intuición – la que lo lleva a él a pensar que al fin y al cabo el material que tenía entre manos con Don Quijote se prestaba para ir mucho, muchísimo más allá de lo que era posible en una *Novela*.

En las *Novelas Ejemplares* – herederas de Bandello y Bocaccio – ya se puede observar la consciencia que Cervantes tenía de la noción de género literario, y sus ideas acerca de los aspectos teóricos de la literatura afloran con bastante clareza. Concebidas a modo de retóricos *exempla* – y de ahí proviene el hecho de ser llamadas *ejemplares* –, Cervantes es perfectamente consciente de la novedad de la fórmula narrativa de sus Novelas. En el prólogo afirma orgullosamente ser “*el primero que ha novelado en lengua castellana*”, ya que las que habían sido impresas hasta entonces eran todas traducidas de lenguas extranjeras ⁸, “*y estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma*” (NE,

“*Rinconete y Cortadillo*” tal y cual aparecían en el “*manuscrito de Francisco Porras de la Cámara*” – una miscelánea de textos datada de finales del siglo XVI destinada a entretener al cardenal Niño de Guevara inquisidor general y arzobispo de Sevilla (cuya fisionomía se volvió inolvidable a través del retrato que hizo de él el Greco) –, lo cual permite imaginar que las diversas narraciones hayan ido sufriendo alteraciones a lo largo de varios decenios. En dicho manuscrito también se incluye otra novela atribuida no sin ciertos reparos a Cervantes, “*La Tía Fingida*”, que no forma parte del conjunto editado en 1613.

⁸ En 1580 se imprime una versión castellana de las *Piacevoli Notti* de Straparola. En 89, una traducción de catorce cuentos de Bandello, y en 1590 aparece la traducción hecha por Luis Gaitán de Vozmediana bajo el título de “*Primera parte de las cien novelas de M. Juan Bautista Giraldo Cinthio* algunas de las historias del “*Hecatommithi*” de Cinzio. En su prólogo, Vozmediana referencia la reducida cantidad de traducciones de *novelle* italianas o francesas y la inexistencia de obras del género en España, instando a sus compatriotas a cultivarlo.

Pról., 19⁹). Y así es: estas novelas ya corresponden a una forma narrativa absolutamente nueva.

Así, podemos decir que el método tanto artístico como crítico del que Cervantes se sirve era exclusivamente propio y personal; y que es gracias a él que la prosa narrativa – de la cual “*nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón*” (DQI, Pról., 17¹⁰) – adquiere un estatuto hasta entonces nunca alcanzado. Estatuto que el *Quijote* no hará sino aumentar, y de forma exponencial.

En cuanto a los libros de caballerías, nos da la impresión al leer el *Quijote* que Cervantes los leyerá todos¹¹. Bien que las opiniones

⁹ La citación corresponde a la *colección biblioteca clásica* de la edición Crítica (las *Novelas Ejemplares* son el volumen n° 49, y el *Quijote* el 50).

¹⁰ Todas las citaciones del *Quijote* corresponden a la edición de Francisco Rico (la que llamaron “la definitiva”) publicada como el volumen n° 50 de la *colección biblioteca clásica* de la edición Crítica.

¹¹ Vale la pena recordar a ese sujeto que cuando Sancho apellida a don Quijote de “*Caballero de la Triste Figura*” (DQI, 19, 205), este cita algunos, pero se guarda de mencionar el mismo apelativo que ya había sido adoptado por Deocliano, un personaje del “Clarián de Landanis” de Gabriel Velázquez de Castillo, libro varias veces publicado a partir de 1518 y que evidentemente inspiró a Cervantes. Sylvia Roubaud nos recuerda que en la época de Cervantes, el género tiene ya más de tres siglos de existencia en España. Sea a partir del siglo XIII y el apareamiento del *Lancelot* y de *Tristán* en prosa, o de inicios del XIV (el “Libro del Caballero Zifar” y subsiguientes), los libros de caballería proliferan. Contando siempre la historia del protagonista cuyo nombre invariablemente daba título al libro, estos contaban las vidas de los héroes que era coronada no menos invariablemente por el acceso a un trono situado en algún reino en los confines de Europa o Asia. Algunos de ellos, incluso, forman familias más o menos numerosas, y cada miembro de esa descendencia prolonga a su manera la historia del héroe epónimo original. Los hay, claro, de todos los orígenes, el *Clarisol de Bretanha* portugués nos lo recuerda.

favorables a su lectura en la época eran muy pocas, los libros de caballerías fueron reprobados más que nada por considerárseles lascivos e indecentes, y no solo, ya que también lo fueron por poner en peligro la virtud de las doncellas aficionadas a su lectura. Juan Luis Vives lo ejemplifica sin ambigüedades cuando al aconsejar los padres temerosos de eventuales desvíos de conducta de sus hijas que les dice que estos podía encerrar con toda precaución a su hija, pero luego previene: “*déjale un Amadís en las manos y deseará peores cosas que quizá en toda la vida*”.

Vives, Erasmo, Juan de Valdés, Malón de Chaide y muchos más expresaron su desaprobación con razones vehementes. No solo se les censuraba la falta de moralidad; estos libros también fueron criticados por razones estilísticas: por estar mal contruidos y peor escritos. Finalmente, sus detractores los condenaban por mentirosos, insensatos e increíbles. Valgan por todas, las palabras de el Pinciano, quien afirmaba que “*las ficciones que no tienen imitación y verisimilitud no son fábulas, sino disparates, como algunas de las que antiguamente llamaron milesias, agora libros de caballerías, los cuales tienen acaecimientos fuera de toda buena imitación y semejanza a verdad*”¹². Quizás fuera justamente esto lo que tanto interesó a Cervantes.

Es que todas estas censuras se encuentran en el *Quijote*, sean por estar puestas en boca de distintos personajes, o porque se infieren de la propia historia. La supuesta lascivia es tratada por su lado ridículo, como algo risible. Pensemos en aquella doncella “*con toda su virginidad a cuestras*”, que andaba “*de monte en monte y de valle en valle*”

En total conocemos mas de sesenta, y eso sin contar las adaptaciones de textos anteriores, las ficciones portuguesas y catalanas, ni por supuesto las obras hoy en día perdidas y manuscritos que duermen en bibliotecas. Ni tampoco, claro, las numerosísimas continuaciones alemanas e italianas de *Amadis*, *Palmerines* y otros *Tantines* que son legión, de las cuales solo en lo que respecta a los “originales” como ya dije, las continuaciones se multiplican: un poco como en el cine de hoy – y no solo, pensemos también en Harry Potter – al *Amadís de Gaula* seguirán otros once libros de la saga, al Palmerín, cinco.

¹² Alonso Lopez, el Pinciano: *Philosophía antigua poética*, epístola V.

y al fin “*se fue tan entera a la sepultura como la madre la había parido*” (I, 9, 106-107). Mucho más directas son las críticas a los defectos de estructura o de estilo verbal. Baste como ejemplo el célebre episodio que cita las palabras de Feliciano de Silva sobre “*la razón de la sinrazón que a mi razón se hace*” (I, 1, 38), razones suficientes para enloquecer a cualquier hidalgo de vez. Pero con todo, la crítica más fuerte del *Quijote* es que los romances caballerescos son extravagantemente increíbles, increíblemente absurdos y absurdamente extravagantes. No es necesario dar ejemplos: esa opinión trascurre a lo largo de toda la novela y es uno de los ejes de su humor tan singular.

Cervantes también utiliza el diálogo como mecanismo para teorizar. Ya desde el prólogo de la primera parte del *Quijote*, “*estando una vez suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío*” (DQI, Pról., 10-11) ... parece así que se le ocurre la idea de inventar este amigo con quien podrá a través del diálogo dar cuerpo a sus ideas y responder ciertas objeciones que de estas podrían resultar. Lo que refleja una inclinación o necesidad temperamental – que se expresa también a través de su ambigua ironía, particularmente equívoca – para intentar ver, como en un poliedro, las distintas “caras” de las cosas. Por supuesto, por esta misma razón se hace difícil discernir cuales son las opiniones personales del propio Cervantes. Y no pocas veces estas resultan ambiguas o inconclusas. Sería mas fácil si pudiéramos identificar la voz de algún personaje discreto, como el canónigo o el cura, con la del propio Cervantes, pero este se encarga rápidamente de dejarnos muy claro que nunca será tan lineal ni simple y que no podremos sino inferir las ideas y convicciones cervantinas a partir del conjunto de ideas e ideales expuestos por buena parte de los personajes de la novela.

Si bien Cervantes aceptaba sin duda una gran parte de la teoría del siglo XVI, al mismo tiempo en muchas ocasiones propone o insinúa razonamientos contrarios o subversivos. Así, por ejemplo, coexisten en la obra opiniones aristotélicas y anti-aristotélicas, y no son pocas las veces en que es tal el empeño para apoyar puntos de vista opuestos, que solo el contexto puede ayudar a determinar lo

que Cervantes tenía en mente en relación a tal o tal afirmación, y esto de un modo absolutamente subjetivo, lo cual, por supuesto, nos puede llevar muchas veces a estar completamente equivocados.

No podemos dejar de señalar que estas grandes discusiones se encuentran fundamentalmente en la *primera parte*. Se inician con el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, en el que se enjuician obras mayoritariamente de un modo individual, libros de caballerías primero, pero también después romances pastoriles y obras de poesía, épica y lírica. Luego, en la práctica, es a partir del cuento de Marcela y Grisóstomo – con el la que termina la segunda parte del primer libro, lo que probablemente no sea una simple coincidencia –, que Cervantes, utilizando diversas historias periféricas, continúa a “teorizar” indirectamente. Digamos de paso que el hecho que a la historia de Marcela le siga el episodio de Rocinante y el extraordinario dúo entre don Quijote y Maritornes, no puede tampoco ser una coincidencia. Ya volveremos también al ajetreteado tema de las “distracciones” o los “errores” cervantinos, pero es gracias a este tipo de detalles que la idea de un Cervantes “confuso” o “poco claro” en relación a todo aquello que tiene que ver con su “hijo del entendimiento” no parece tener mucho fundamento.

En la segunda parte del *Quijote* el tema reaparece con mucha menor frecuencia. La discusión más importante tal vez sea la de don Quijote y Sancho Panza con el bachiller Sansón Carrasco, pero en la cual se produce un cambio de dirección extraordinario, ya que la propia discusión se centra en la *primera parte* de la propia novela. Más tarde, en el capítulo XVI, don Quijote – ¿será, a través de él la voz del propio Cervantes que se exprime? – discursa sobre la poesía, y después el tema literario surge con brevedad en pocas ocasiones, como por ejemplo al comienzo del capítulo XLIV, en el que, a través del narrador de turno, pone en pensamiento mas que en boca de Cide Hamete ciertas reflexiones sobre la unidad de la obra. A mi me parece ver tras esta disminución radical en la *segunda parte* de las discusiones y sobre todo de las reflexiones sobre los

aspectos teóricos de la literatura ¹³ que en los diez años pasados entre ambos volúmenes, Cervantes tuvo el tiempo suficiente para clarificar, definir y autoafirmar definitivamente sus ideas al respecto, por lo que, probablemente, ya no sentía mas la necesidad de tener que justificarlas ni autojustificarse.

Pero no olvidemos que “*más extraordinario que la discusión de cuestiones de crítica literaria, es que estas formen una parte sustancial de la caracterización del héroe y, por ende, del argumento de la novela*”, nos recuerda Riley. No podemos tener la menor duda acerca del hecho que Cervantes acertó plenamente al interesarse por el carácter del Bartolo del “*Entremés*”. La idea de un hombre tan obsesionado por los libros de caballerías, que llega a perder el juicio es terriblemente tentadora, y como ya vimos, Cervantes reflexiona profundamente en torno a ella. El tema, entonces, se presenta ideal. Y si bien es una evidencia, también es una suerte extraordinaria que haya sido él quien lo haya desarrollado en lugar de cualquier otro de los escritores de la época.

Si el irreductible punto de partida de esta locura consiste en tomar al pie de la letra, como historias verídicas, las fabulosas invenciones que narran los libros de caballerías; al contrario del autor anónimo del “*Entremés de los Romances*”, Cervantes pone al personaje en el centro de una compleja problemática que nace de la teoría literaria. Este problema se expresará a través de varios tópicos: la credibilidad – o no – de las obras de imaginación, y por extensión de la propia imaginación; la relación entre la historia, la Historia y la ficción (o poesía, para decirlo aristotélicamente); y también la relación entre la literatura y la vida y los efectos de una en la otra.

¹³ Nótese que, en lo que respecta a los géneros literarios, su discusión se puede decir que se torna prácticamente inexistente durante toda la *segunda parte*.

A raíz de esta locura, el protagonista se decide a imitar a los fingidos héroes caballerescos, importándole poco que la España del 1600 estuviera muy lejos del mundo extraordinario representado en aquellos libros. Este pone manos a la obra siguiendo de manera deliberada el precepto artístico enunciado por Horacio y repetido en el Renacimiento, de que “es preciso imitar los grandes modelos ejemplares para alcanzar la perfección en lo que se profesa”. Don Quijote, al iniciar, a imitación de Amadís de Gaula, su penitencia en Sierra Morena (I, 25), recuerda a Sancho este precepto. Pero los modelos de don Quijote eran creaciones ficticias tan exageradas que en el mundo real resultaban imposibles de imitar, y por lo tanto, tal imitación resulta una parodia cómica. Y a diferencia de los héroes que admira e imita, don Quijote no es un vencedor de gigantes, un superhombre capaz de doblegar ejércitos él solo, ni tampoco el archienemigo formidable de encantadores astutos y malignos, sino un pobre hidalgo alucinado que ya va para viejo. Y es con este “*hijo del entendimiento*” – en contraste permanente entre la fantasía literaria y la realidad de la vida –, que Cervantes da a luz una de las mayores invenciones de toda la historia de la narrativa, de la literatura y de la Historia.

La “independencia” de los personajes es sin dudas la mutación fundamental que introduce el renacimiento en la literatura de ficción, como nos explica con gran clareza Fernando Lázaro Carreter. Otro fenómeno que aparece en aquel tiempo y deriva de este, es que el mundo circundante, y por consiguiente lo cotidiano, puede, a partir de entonces, generar una narrativa de ficción en sí. Y evidentemente esta nueva actitud impondrá un nuevo tipo de relación con la lectura lo que llevará consecuentemente a una nueva tipología de lector que, a partir de entonces, mas allá de la función recreativa que encontrará en la ficción, esta también lo conducirá inevitablemente, al encontrar casos y cosas que ocurren en sus cercanías y su cotidiano, y además, a mantener una actitud muchísimo mas pro-activa con el relato y con el autor, pudiendo a partir de ese momento disentir con esta, o sea generar una actitud crítica en relación a la obra, y así poder decir de la obra “*todo lo bien*”

o lo mal que le parezca’ como anuncia el propio Cervantes con el decir de su época.

Y esta relación con lo cotidiano trae implícita también una mudanza en el propio empleo de la lengua, en la manera de *decir*, de contar historias y cosas. La narrativa, que hasta entonces se movía en ámbitos y tiempos indefinidos o inaccesiblemente lejanos podía y hasta debía emplear un lenguaje fuertemente retoricado, remoto, muy distante del común y ordinario. Ya la historia del Lazarillo – que se propone contar las peripecias de un muchacho que sirve a amos ruines –, no puede ser narrada ni reproducir las palabras con los primores y ornamentos que se aprendían en las escuelas de latinidad. Pero si este fenómeno aparece ya en *el Lazarillo* y en *la Celestina*, es en *el Quijote* que se asume plena y extensamente. Y este es otro de los motivos fundamentales por los cuales se afirma que el *don Quijote* funda la novela moderna: es Cervantes quien enseña a acomodar el lenguaje a la realidad de lo cotidiano, y para marcar mejor aún este fenómeno, comienza por utilizar un lenguaje arcaico en la voz de nuestro caballero andante, realzando aún más, si fuera necesario, la aparición y la afirmación de este nuevo modo de contar, de *decir*.

Un segundo aspecto no menos importante que nos aparece al seguir esta orden de ideas, es justamente que Cervantes respeta, casi se diría que de un modo exhibicionista, la “libertad de acción” de sus propios personajes. Esto se hace evidente desde el comienzo, cuando el narrador confiesa *no querer acordarse* del lugar manchego, para más adelante decidir ignorar el nombre del hidalgo, y esto aunque haya acudido a informantes, quienes además tampoco lo conocen. Solo por sospechas anuncia que parecería llamarse Quijana, lo cual quizá resulte falso.

Miguel de Unamuno – en su “*Vida de Don Quijote y Sancho*” – deja entender que teniendo también por fuente la “*Vida del bienaventurado Padre Ignacio de Loyola*” del padre Pedro de Rivademeyra ¹⁴, ya en el capítulo segundo de la primera parte, al

¹⁴ Afirma Unamuno que el citado libro hace parte además de aquellos que fueron a la hoguera en el capítulo VI de la primera

comenzar su primera salida, Don Quijote “*prosiguió su camino, sin llevar otro que aquel que su caballo quería, creyendo que en aquello consistía la fuerza de las aventuras*” (DQI, 2, 46) ¹⁵, llevando así en cierto modo al extremo la tal autonomía del personaje que queda no librado al azar mas total, pero si a la voluntad de un rocín que se encuentra el mismo en muy mal estado. A pesar de la lectura extremadamente religiosa que Unamuno hace – y no solamente de este episodio –, que a mi me es absolutamente ajena, creo de todos modos que, haya sido inspirado o no por el texto de Rivademeira, no se puede imaginar mayor alejamiento por parte de un autor del personaje tal y cual es relatado por Cervantes.

Intrincando un poco mas las ideas, pensemos que Cervantes hace nacer a su Quijana, Quijada, Quesada, o Quijano, o váyase a saber como se llama realmente, compenetrándose y

parte, de lo que por mi parte no he encontrado una referencia precisa, a pesar de las innúmeras búsquedas que efectué en ese sentido. Independientemente de ello, la idea de Miguel de Unamuno puede ser una pista interesante en lo que toca a las “fuentes” que pueden haber inspirado ciertos trazos de la personalidad con la que Cervantes va delineando el carácter de Don Quijote.

¹⁵ Unamuno ve en este episodio una citación prácticamente directa del texto del padre Rivadeneyra cuando este dice de Iñigo de Loyola que después de haber procurado en sus mocedades “*de aventajarse sobre todos sus iguales y de alcanzar fama de hombre valeroso y honra y gloria militar*”, y habiendo sido antes de convertirse “*muy curioso y amigo de leer libros profanos de caballerías*” cuando después de ser herido en Pamplona leyó la vida de Cristo y las de los Santos comenzó a “*trocársele el corazón y querer imitar la obra que leía*”. Y ve en el dejar librado a la voluntad de Rocinante el camino a seguir, la búsqueda de la aventura que Dios tuviese a bien depararle, dejándose llevar como según Loyola debe dejarse llevar el perfecto obediente.

compenetrándolo desde el vamos en una acción que tiene por hábitat el mundo de la literatura y del lenguaje. Y que además, el dicho Quij-lo-que-sea enloquece no solo leyendo (“el pobre”, diría Gertrude, en coro con el barbero y el cura...), porque no son únicamente las historias de caballería que lo trastornan, sino también el modo mismo en que son contadas, como el mismo lo expone ya en comienzo del libro, con la mención expresa de Feliciano de Silva, “*porque la claridad de su prosa y aquellas entricadas razones suyas le parecían de perlas*” (DQI, 1, 37-38). Don Quijote se transforma así en un héroe novelesco enteramente insólito, inimaginable en una época anterior, en alguien enfermo por la mala calidad del idioma consumido y practicado en la época, como remarca acertadamente Fernando Lázaro Carreter.

Si hasta entonces la enajenación sí era posible por el contagio o por el propio desvarío de los disparates enunciados, no lo era por la propia prosa que los narraba. La iglesia, desde la difusión impresa de los libros, no había cesado de prevenir contra los efectos letales de “ciertas lecturas” imponiendo una dinámica férrea de censuras previas y a posteriori para proteger a los fieles y no era difícil atribuir alegremente ese poder infeccioso a ciertas lecturas, a pesar de autorizadas. Y así, un desconocido sin duda perteneciente a un grupo hostil a Lope de Vega escribe una breve pieza teatral, el “*Entremés de los Romances*”, que resultó decisiva en la invención del Quijote como probó no tan irrefutablemente como lo hubiera deseado don Ramón Menéndez Pidal en 1920¹⁶.

Si bien es muy conocido entre los especialistas, el “Entremés de los Romances” no lo es tanto del gran público. Menéndez Pidal lo fecha por vuelta de 1591 sin que nos quede muy claro el porque de esa datación, luego Martín de Riquer, en base ciertos versos que refieren los combates contra el corsario Drake y quizás otras

¹⁶ Hay comentaristas y cervantistas que sitúan al “*Entremés de los Romances*” como posterior al propio *Quijote*, pero estando esto envuelto aún en una polémica, parece que el “*Entremés...*” sea con mas probabilidad anterior al texto cervantino. Ciertamente es que de ahí a darlo por una realidad absoluta e irrefutable hay un trecho que no es posible pasar por alto sin un cierto nivel de duda.

fuentes, lo data con menos precisión pero sí con más seguridad y autoridad entre 1588 y 1591. Muchos son los comentaristas que lo citan como siendo una fuente muy próxima los primeros capítulos de la primera parte de *“El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha”* de 1605, especialmente el capítulo quinto; pero también hay quienes piensen *a contrario* que el *“Entremés de los Romances”* sea una adaptación posterior al *Quijote* y derivada de este.

Personalmente, pienso que lo más probable es que Cervantes, amante de teatro como era, haya visto alguna representación del *“Entremés”* – que además responde estética y teóricamente a las piezas y entremeses de Lope de Rueda, autor que mucho admiraba desde su juventud – sin descartar que incluso lo haya leído, habiéndose inspirado de la idea general de este antes de comenzar a escribir *“El ingenioso hidalgo...”*

El *“Entremés de los Romances”* cuenta la aventura de un labrador, Bartolo, quien enloquece de tanto leer el romancero, empeñándose en imitar la actitud de sus héroes. Así, acompañado de Bandurrio, quien se transforma en su escudero, sale en busca de aventuras. Intenta defender a una pastora, importunada por un muchacho, pero este le apalea dejándolo tendido en el suelo. Esto da motivo a que Bartolo se acuerde del *Romance del Marqués de Mantua* y recite precisamente los mismos versos que Cervantes pone en boca de Don Quijote en el capítulo quinto: *“¿Dónde estás, señora mía / que no te duele mi mal?”* y luego cuando llega su padre para auxiliarlo lo confunde con el marqués: *“¡Oh, noble Marqués de Mantua, / mi señor tío carnal!”*¹⁷, del que Cervantes modificará el orden de las palabras en *“mi tío y señor carnal”*. El parecido de toda esta secuencia no deja dudar que haya una relación directa. También la técnica del desdoblamiento de la personalidad, que en todo el *Quijote* solo volverá a repetirse en una ocasión, indica claramente que el entremés está emparentado con el inicio de la novela, y muy especial y concretamente con su capítulo quinto.

¹⁷ *“Entremés de los Romances”*, vv 292-293 y 324-325. DQI, 5, 71 y 72.

Luego de haberlo finalmente leído – cosa que, al no ser un académico, solo conseguí hacer solo hace algunos años gracias a Internet – y ahora reciente, feliz y finalmente haber tenido la ocasión de verlo ¹⁸, he llegado a la conclusión que muy pocos lo leyeron o tuvieron acceso al texto, y una gran cantidad de cervantistas lo ha citado a través de citas de terceros, dada la cantidad de especulaciones y citas erróneas que he encontrado sobre la fuente de la historia de don Quijote. A mí, como dije, no me fue fácil acceder a él, y finalmente conseguí leerlo por primera vez no hace más de cinco o seis años. Y por supuesto me llegó a las manos precedido por esa fama de ser un texto muy próximo al *Quijote*. Al leerlo, mi mayor sorpresa fue que, al contrario de lo que poco antes había sentido en relación a “*Hecatommithi*” ¹⁹ – texto que está al origen del “*Othello*” de William Shakespeare – el “*Entremés de los Romances*” me resultó personalmente mucho más distante de la obra de Cervantes que la sublime tragedia de Shakespeare lo es del texto italiano que, por su vez “resulta muy diferente y lejano” a los críticos y comentaristas del bardo de Stratford – más indulgentes sin lugar a dudas que sus colegas cervantistas.

¹⁸ José Luis Ferreira, el director del Teatro Municipal São Luiz de Lisboa nos desafió a Teresa y a mí a organizar un ciclo en el cual haríamos la lectura integral comentada del *Quijote*. Así, en Setiembre de 2011, comenzamos “*Ler Dom Quixote*” sin saber aún cuando y si esto irá a acabar. Así fue que en Diciembre de ese año, para clausurar el primer tramo de este maratónico grupo de lectura, decidimos desafiar a Fernando Mora Ramos – uno de los mayores directores teatrales con que contamos en Portugal – realizar una lectura puesta en escena del “*Entremés de los Romances*”, interpretada por la compañía del Teatro da Rainha (de Caldas da Rainha). Nunca podré agradecer como es debido a José Luis el haber organizado y programado esta única representación del “*Entremés de los Romances*” que tuvo lugar en Lisboa diciembre de 2011.

¹⁹ “*Hecatommithi*” de Giraldi Cinthio, fue escrito en 1565, y muy probablemente también haya sido leído por Cervantes.

El *Quijote* es la culminación de más de un siglo de experimentación en el campo novelístico. Algo sin paralelo en la Europa de entonces. Sus antecesores, fueran estos autores de diálogos, entremeses, novelas picarescas o romances caballerescos, pastoriles o griegos, correspondían perfectamente en las categorías hasta ahí mas o menos delineadas, muchas de las cuales el propio autor experimenta. Pero al incorporar dentro del *Quijote* todos estos estilos, Cervantes inventa un género totalmente nuevo y en cierto modo inconmensurable, que no corresponde en nada al conjunto tradicional de preceptos de la época.

II

“En cualquier género, puede ocurrir que el primer gran ejemplo contenga toda la potencialidad del mismo. Se ha dicho que toda la filosofía no es más que una nota al pie de página de Platón. Puede decirse que toda prosa de ficción es una variación del tema del Quijote”,

Lionel Trilling
“Manners morals and the novel”,
“The Liberal Imagination”,
Mercury Books, Londres 1961.

Una vez que ya preestablecimos algunas pautas – que, es cierto, podrían llevarnos muy pero muy lejos en todo tipo de consideraciones y conjeturas –, tal vez sea bueno dar un paso hacia atrás y simplemente comenzar por el principio. Que sugiero debería ser así: *“La cólera, oh diosa, canta, del Pélida Aquiles ...”* ya que es realmente así que comienza el comienzo... y como la gran mayoría de los profesores de literatura nos comenzó a hacer notar *muchos años después*, desde entonces hubieron muchísimos otros grandes comienzos: *“Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.”* (Cien años de Soledad), *“Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo.”* (Pedro Páramo), *“Call me Ishmael.”* (Moby Dick), *“Longtemps, je me suis couché de bonne heure.”* (A la recherche du temps perdu), *“Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed.”* (Ulysses), *“Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.”* (Il Gattopardo), sin olvidar aquel que tal vez sea, además de uno de los comienzos mas bellos que conozco, una verdadera aproximación a mi ver a la propia temática de *don Quijote* – que es por otro lado y como este una novela *sin argumento, itinerante y dialogada*, como Martín de Riquer caracteriza al *Quijote* –, y comienza diciéndonos que *“Le voyage de Mercier et Camier*

je peux le raconter si je veux, car j'étais avec eux tout le temps – “El viaje de Mercier et Camier, si quiero, lo puedo contar, ya que estuve con ellos todo el tiempo” –, con el que Samuel Beckett comienza “Mercier et Camier”. Comienzo en el cual no podemos excluir que se trate de una alusión y hasta una referencia directa al *Quijote*, no solo por ser los dos – Mercier y Camier – una especie de indiscernibles Quijote y Sancho Panza, sino porque además de eso, ese narrador nos cuenta siempre que ambos estuvieron siempre solos, sin ninguna otra compañía durante ese “su” viaje. Lo que por supuesto deja en abierto la pregunta de “entonces dónde estaba realmente el narrador?” y además parece una verdadera guiñada en relación directa con el momento en que Sancho, en la “*Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*”, asombrado de lo que le leen y que aparece en la *primera parte*, en la que se cuenta con extrema exactitud dichos, acciones y momentos en que el y Don Quijote se encontraban en total soledad, de lo cual se desprende que nadie podía saber de ello, y sin embargo...²⁰

Siguiendo con el tema de la primera frase, quiere el lugar común que en todo curso de literatura, quiero decir, de “escrita literaria” o “escrita creativa” – o al menos como yo los imagino, ya que en realidad no tengo ninguna experiencia en la materia – el profesor comience su curso hablando de “la importancia de bien comenzar de un texto”. Y que, sin una primera frase bombástica, nunca se podrá componer una obra maestra. Este hecho se ha transformado

²⁰ Con esta idea, aparece un tema de una enorme modernidad que quizás podamos abordar mas tarde, y que es el de ausencia-presencia del narrador. Ambigüedad extraña y particular y que pienso que muy probablemente también sea tratada en el Quijote de un modo consciente por primera vez en la historia de la literatura. Dicho esto, al mismo tiempo también podríamos reflexionar un poco sobre otro asunto al que damos un valor particular y en cierto modo es un poco incomprensible, que es el porqué nos fascina tanto la primacía: el primer poema del que hay referencia, el primer cuarteto de cuerdas, la primera sinfonía, el primer hombre en el espacio, el primer trompetista negro que pisó la luna... pero bueno, dejemos eso para mas tarde.

en un cliché tan grande que, sobre el tema, ya hay una variadísima bibliografía, mucha de la cual comienza por la caricaturización del “drama” del autor ante la hoja vacía y el comienzo de una narrativa. Siendo enorme la cantidad de ejemplos que hay sobre ello, y que ya no son solo literarios ya que también y quizás estos últimos años estos proliferaron también en la cinematografía, para tipificarlos el primero que siempre recuerdo es el personaje interpretado por Billy Cristal en el maravilloso primer largometraje de Danny de Vito (“Throw Momma from the Train” (1987)), escritor *en panne* él mismo y que quizás por eso se encuentra en el papel de profesor universitario, justamente de “escrita literaria”, citando regularmente a sus alumnos comienzos de Hemingway y Faulkner – quienes además, según he oído y leído en mas de una ocasión, eran por su vez no solo ávidos lectores del *Quijote*, sino ambos propiciadores de esta para mi descabellada idea. Así, nos hemos habituado a que nos sea dicho que “la primera frase resume toda la relación que el autor irá a establecer con el lector durante toda su obra, bla, bla, bla...”... Quizás esto sea cierto, pero de todos modos a mi me parece mas probable que sea necesario mucho, muchísimo mas que una buena primera frase para hacernos sentir que estamos frente a una verdadera obra no digo ya maestra, sino que pueda captar realmente nuestro interés de un modo mas profundo.

En todo caso, y al mismo tiempo para cerrar el capítulo de las primeras frases, convengamos que la que abre el *Quijote* es sin dudas una de las mas célebres de toda la literatura: “*En un lugar de la mancha de cuyo nombre no quiero acordarme no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor*”²¹. Como si esto no bastara, a esta le sigue una segunda

²¹ O sea: “No voy, no llego a acordarme ahora” o incluso “no entro ahora en si me acuerdo o no”. *Quiero* puede tener aquí valor de auxiliar, análogo al de *voy* o *llego* en las perífrasis equivalentes. En el desenlace, sin embargo, Cervantes. recuperará el sentido propio del verbo: «*cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente...*», como aparece en el final de la obra (DQ II, cap. 74, 1222). Vale la pena señalar también que la indeterminación de ese

que no se le queda atrás : “Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto de ella concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino ²²” (DQI, 1, 35-36). Y a esta sigue la

comienzo tiene numerosos análogos en narraciones de corte popular, contrasta con los prolijos detalles con que se abren algunos libros de caballerías.

Nótese que la tanto la adarga, como la *lanza* son armas antiguas, sin duda vestigios de una edad pasada, en el cuadro contemporáneo (“no ha mucho tiempo”, nos dice la voz del narrador) de la acción.

²² La *olla* o “cocido” de carne, tocino, verduras y legumbres, era el plato principal de la alimentación diaria; a menudo, para comer y para cenar. En una buena olla, había menos *vaca que carnero* ya que la vaca era un tercio más barata que el carnero. El *salpicón* se preparaba como fiambre con los restos de la carne de vaca, picada con cebolla y aderezada con vinagre, pimienta y sal. Los *duelos y quebrantos* eran un plato que no rompía la abstinencia de carnes selectas que en el reino de Castilla se observaba *los sábados*; podría tratarse de “huevos con tocino”. Como *los viernes* eran días de ayuno y abstinencia de carne, hay que suponer que las *lantejas* – en la época la forma concurría con la ya existente *lentejas* – serían en potaje, solo con ajo, cebolla y alguna hierba... Del *palomino de añadidura* – es decir, “más allá de lo regular” – se infiere que Don Quijote poseía un palomar, privilegio tradicionalmente reservado a hidalgos y órdenes religiosas.

Sayo: traje de hombre con falda, para vestir a cuerpo. Ya era anticuado hacia 1600. Velarte: “paño de abrigo” negro o azul, de buena calidad. Calzas: prenda que cubría los muslos, compuesta por unas tiras verticales, un forro y un relleno. Velludo: felpa o terciopelo. Los pantuflos eran un tipo de calzado que se ponía sobre otros zapatos. Nótese que *mesmo* alterna con *mismo* (por analogía con *mí*). Esta forma etimológica se mantendrá a lo largo de toda la novela.

Vellorí: paño entrefino de color pardo ceniciento.

tercera, y la cuarta; y así, en las cinco primeras frases, Cervantes nos da cuenta de una vida y el estatuto social de alguien que ya vivió cerca de medio siglo todo en un pestañar de ojos. Toda una vida. Toda una vida que no produjo nada digno de ser remarcado, al punto de ni siquiera quedarnos claro su nombre, y que nos pone frente a la que es la primer gran hazaña del *Quijote*: comenzar con una frase que se ha transformado en una cumbre de la literatura y rápidamente hacernos comprender que no descenderemos jamás de esa cumbre. Esa promesa, que Cervantes supo mantener todo a lo largo de las cuatro partes de la primera parte, diez años más tarde nos la renovará en la segunda parte, que, por su parte, así comienza: “*Cuenta Cide Hamete Benengeli en la segunda parte desta historia y tercera salida de don Quijote que el cura y el barbero se estuvieron casi un mes sin verle, por no renovarle y traerle a la memoria las cosas pasadas, pero no por esto dejaron de visitar a su sobrina y a su ama, encargándolas tuviesen cuenta con regalarle, dándole a comer cosas confortativas y apropiadas para el corazón y el cerebro, de donde procedía, según buen discurso, toda su mala ventura.*”²³ y que como ya fue dicho en relación

Dentro de la obligada modestia, Don Quijote viste con una pulcritud y un atildamiento muy estudiados, porque la conservación de su rango depende en buena parte de su apariencia.²³ Cerebro: Se recomendaba una dieta apropiada para corregir el exceso o mala proporción de algún humor que pudiera afectar al temperamento o complejión y, consiguientemente, al cerebro. Cervantes menciona también el *corazón* porque, según la medicina de la época, había una comunicación estrecha entre ambos órganos: el corazón era la sede de la ira, la concupiscencia y otras potencias naturales que podían perturbar el cerebro, por lo que era necesario *confortarlo*.

Nótese que la referencia a Cide Hamete – ya volveremos a él – y a su relato sirve para enlazar el segundo tomo con el final del primero, cumpliendo su promesa de “sacar y buscar” otros papeles que completaran la historia. Por primera vez se habla de *segunda parte*, anulando las cuatro en que se dividía el primer tomo y variando la distribución y estructura de la obra. Francisco Rico remarca que las cuatro partes del texto de 1605 son “de muy desigual extensión” y que “las razones de esta distribución han

al texto de 1605, no descenderemos jamás de esa cumbre, sino al cerrar el libro una vez terminado el capítulo final.

En ese comienzo de la segunda parte del Quijote aparece inmediatamente la dimensión de niveles múltiples que ya conocemos por existir en la primera. Pero el texto de 1615, vertiginosamente, nos mostrará que la estructura narrativa que ya conocemos, será desarrollada desde el vamos de un modo muy original, transformándola en algo altamente complejo y maravilloso, llevando a nuestra novela a una sofisticación extrema, de una perfección alucinante. Y es que ya en el segundo capítulo de la segunda parte aparece el propio libro dentro del libro: *“lo de hasta aquí son tortas y pan pintado; mas si vuestra merced quiere saber todo lo que hay acerca de las calañas que le ponen, yo le traeré aquí luego al momento quien se las diga todas, sin que les falte una meaja, que anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y yéndole yo a dar la bienvenida me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió.”* (DQII, 2, 645)

Si ya en la primera parte dimos por la existencia de personajes y pre-personajes, en esta segunda parte, la complejidad en ese aspecto será muy grande. Ahora tendremos, además de nuestro don Quijote, un don Quijote literario, que existe en libro, y mas adelante tendremos mas aún: un falso don Quijote – existente – y un falso don Quijote literario, salido de otra segunda parte reconocida como apócrifa.

sido muy discutidas, atribuyéndose unas veces a propósitos literarios y otras a una reelaboración del original primitivo”. Lo cierto es que esa distribución no deja de ser o parecer bastante organizada: los 52 capítulos están divididos en partes de 8, 6, 13 y 25; o sea mas o menos las partes 1 y 2, son equivalentes a la tercera y las tres juntas a la cuarta, que se puede decir que ocupa la segunda mitad del volumen.

Pero comencemos entonces por la cuestión de los personajes y pre-personajes – y aquí volvemos al asunto de la relación del hombre con los libros. Cervantes introduce en el Quijote un sistema de una complejidad hasta ahí nunca desarrollada en el juego literario del contar historias. Si bien, como ya dijimos, era práctica corriente que los libros de caballerías fueran supuestos ser atribuidos a sabios, ya en la primera parte del *Quijote* además del primer narrador – que podemos considerar como su comentador principal a partir de la aparición Cide Hamete ²⁴ – participan también su traductor y otros cronistas y sabios. La aparición del texto de Cide Hamete Benegeli en el capítulo nono de la primera parte, ya se diferencia en mucho de la tradicional de los autores fingidos de los libros de caballerías: en efecto, a la *“Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo”* – tal y como se autodenomina –, *“Si a esta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. Y así me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera estender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio : cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y nonada apasionados , y que ni el interés ni el miedo, el rancor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.”* ya que *“si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto.”* (DQI, 9, 108 y 110)

Cervantes mantiene la ambigüedad sobre la veracidad de lo que se relata, ya que poco después trata a Cide Hamete de “historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas” (DQI, 16, 171).

²⁴ La figura, nombre y función del autor ficticio y del traductor morisco han planteado múltiples problemas a la crítica. El presentarse como simple traductor de una obra escrita por otro es recurso frecuente en los libros de caballerías. Pero que no se llegue a dilucidar *quien es quien*, como es el caso en el esquema cervantino, eso ya es agua de otro molino.

Recordemos que la falsía y engaño de moros, turcos y musulmanes eran proverbiales en la visión que tenían de ellos los habitantes de España de aquel tiempo.

(¿De *aquel tiempo*? (¿Y solamente en *la España*?))

Cide Hamete, su traductor, este ahora comentador – que quizás sea la misma persona que el relator anterior – etc., son todos ellos verdaderos pre-personajes que se sitúan en una dimensión previa a la del relato que se cuenta en la historia. La aparición de un tercer terreno – por lo menos –, que fluye desde lo real – o sea desde donde se encuentra aquel que tiene el libro entre sus manos – hacia la ficción de DQ y sus diversas realidades, “reales e imaginarias”, y que incluye hasta el propio Cervantes y algunas de sus obras que aparecen en el relato, es única y fascinante. Y no es exagerado decir que incluso hoy excede en mucho la invención y el arte de narrar de la mayor parte de los autores literarios, y no solo de aquellos mas simples de leer y dedicados al “entretenimiento literario”, sino también la mayor parte de aquellos autores que consideramos como los grandes maestros de la literatura.

Cervantes parece ir inventando a medida que avanza en el texto una multiplicidad de niveles de “realidad” que van desde el mundo imaginario – fundamentalmente el de Don Quijote, pero no solo – hasta los pensamientos del “desocupado lector”, pasando por toda una gama intermedia que por supuesto comporta – también fundamentalmente pero no solo – lo vivido por don Quijote y todos quienes lo rodean realmente. Y así llegar, diez años mas tarde, a la idea genial de incluir el propio libro en si mismo, y como si esto aún no bastase, también la segunda parte apócrifa – el llamado “Quijote de Avellaneda”, del cual volveremos a hablar en breve – que también aparece y es no solo referida y comentada sino además usada en la “*Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*” de 1615, llegando de ese modo a una complejidad narrativa que alcanza lo imposible y que parece infinita.

Así, podemos decir para comenzar que el narrador nos cuenta que un autor moro, de nombre singular ²⁵, de quien él dice haber sido quien encomendó su traducción, después de haber encontrado un texto manuscrito en arábigo que contenía la continuación de la historia de don Quijote, historia que hasta ahí él conocía por constar en los anales de la Mancha, o algo parecido, si que sepamos bien como esta llegó a sus manos, pero que, de todos modos, le resultó evidentemente interesante al punto de leerla y narrarla sin saber siquiera su final, y una vez encontrada una continuación dedicarle su esfuerzo a velar por su correcta traducción y posterior difusión. O al menos así nos parece que debemos creer que se trate todo este extraño manejo de variados “*yonosos*” de los cuales el *Quijote* está plagado.

Bien sabemos, por ejemplo, que el propio Cervantes, aparece nombrado en varias ocasiones. En una de ellas, un personaje – el Cautivo – nos dice haberle conocido. Y lo hace no solo contándonos su propia historia – que es en grande parte aquella del propio Cervantes –, que también no por mera casualidad sin duda sigue al discurso dicho de “las armas y las letras” (DQI, 38, 445-449), sino que nos induce en una serie de situaciones que tocan – con gran precisión y conocimiento – a las guerras imperiales de las Españas del *Cinquecento*, mezclando su propia experiencia personal – “*Digo, en fin, que yo me hallé en aquella felicísima jornada*” (DQI, 39, 454) refiriéndose a la batalla de Lepanto – a la de otros participantes, algunos que conoció personalmente, y otros de quienes oyó historias y aventuras ²⁶.

²⁵ Cide Hamete Benengeli no sería solamente “moro aberenjenado”, a despecho de Sancho, sino, paradójicamente, también *Ben-engeli*: es decir “hijo del Evangelio” y no del Alcorán, y, como tal, cristiano. Si se admite la etimología propuesta por Bencheneb y Marcilly, el mismo nombre de Cide Hamete Benengeli conlleva en sus tres segmentos, entonces, una notable carga autobiográfica: este “señor” (*Cide*) “que más alaba al Señor” (*Hamete*) por ser “hijo del Evangelio” (*Ben-engeli*).

²⁶ La cantidad de alusiones y citas que Cervantes indica a lo largo de la historia del cautivo (DQI, 39 – 41, 450-492) son

Ya antes de este episodio, en el capítulo sexto, cuando tiene lugar el escrutinio de la biblioteca del señor Quijano, Quijada, Quesada, o como se llame, *La Galatea* se encuentra entre los libros que posee el hidalgo, y será gracias al cura – que además nos dice ser *gran amigo* de su autor *ese Cervantes*, “*mas versado en desdichas que en versos*” –, que se salva de la hoguera. Mas adelante – en el capítulo XLII –, será Juan Palomeque el zurdo, en su venta, quien en “*el aforro de la maleta donde se halló la Novela del Curioso Impertinente*” (DQI, 47, 542) encuentra y ofrece al cura varios manuscritos, el primero de los cuales este ve, resulta no ser otro que la *Novela de Rinconete y Cortadillo*, aludiendo nada indirectamente a nuestro autor ²⁷.

realmente innumerables. Muchas de ellas han sido identificadas, entre las cuales se encuentran pasajes que son claras reelaboraciones de otras obras suyas – fundamentalmente “El trato de Argel” (que debe datarse seguidamente a la liberación y vuelta a España de Cervantes, o sea entre 1580 y como máximo 1584), de los cuales “Los Baños de Argel” (que aparece en las “*Ocho comedias y Ocho entremeses nuevos, nunca representados*” editadas por la viuda de Alonso Martín, en Madrid, 1615) y la propia “historia del cautivo” son deudoras. La relación temporal de *Los tratos de Argel*, *Los baños de Argel* y la “historia del cautivo” del *Quijote* es un tema ampliamente discutido. *Los tratos de Argel* es de la primera etapa del teatro de Cervantes, como él mismo indica en el prólogo de sus “*Ocho comedias y ocho entremeses...*” Por referencias históricas y otros argumentos internos se han propuesto fechas que van desde 1580 a 1583 como sugiere Canavaggio, pero también ya se ha propuesto que Cervantes pudo haber comenzado a redactarla durante el cautiverio y que la reescribió, cambiándole el número de actos, en 1580 ó 1581 como sugiere Geoffrey Stagg. En realidad es muy difícil descifrar cual es la parte autobiográfica existente en estas narraciones, pero si es claro que en ellas se cuenta una parte de las vivencias del propio Cervantes durante su cautiverio (1575-1580).

²⁷ “(Y) coligió que, pues la del Curioso impertinente había sido buena, que también lo sería aquella, pues podría ser fuesen todas de un mesmo autor; y,

Constatamos así, ya con la “Novela del Curioso Impertinente” que, como ya dijimos, el propio libro de “*don Quijote*” hace parte de sí mismo. También como otras obras de Cervantes. Este fenómeno será ampliado durante toda la segunda parte, que está plagada de comentarios y alusiones a la primera, ya que esta es conocida por varios personajes, algunos de los cuales incluso la han leído, y otros oído nombrar, así como también la “otra segunda parte”, el apócrifo “*Quijote de Avellaneda*”. O sea, se trata de un juego de espejos que nunca acaba... A propósito: ¿Será por eso que en su primer intento por detener a DQ, el bachiller Sansón Carrasco se inventa un personaje que se llama justamente “el Caballero de los Espejos? Y por cierto, no olvidemos, por último, que ni siquiera el Caballero de los Espejos consigue detener a don Quijote...

Volviendo a la primera parte de “*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*”, y observando mas detalladamente la utilización que Cervantes hace de la técnica de la inserción de las historias que podríamos denominar como siendo algo así como las “primas hermanas” de la *novelle* italianas, nos podemos dar cuenta que en *el Quijote* estas aparecen de un modo peculiar. Puesto que, si bien estas son funcionalmente “historias internas” – o sea fundamentalmente “*El curioso impertinente*” y “*El cautivo*”, a las cuales se puede efectivamente sumar otras como la historia de Cardenio o la de la pastora Marcela – y su inclusión en la novela corresponde en gran medida al deseo de dar mas variedad al *Quijote*, por otro lado también parecen ser incluidas para “ganar tiempo” – o mejor dicho “distancia” – y así poder pensar y resolver muchos aspectos formales y teóricos inesperados que aparecen en esta nueva manera de escribir ²⁸, y al mismo tiempo,

así, la guardó, con prosupuesto de leerla cuando tuviese comodidad.” (DQI, 47, 542)

²⁸ La reutilización de todo ese material, que evidentemente existía con anterioridad a la escritura del *Quijote*, o al menos al estadio en que este se encontraba cuando la utilización deliberada de estas historias periféricas, corresponde sin duda a razones de orden teórica. Que el propio Cervantes, en la segunda parte de 1615, se

como no podemos dejar de observar, estas son también aprovechadas otra vez por el autor de modo paródico y crítico, en gran medida para desmontar una vez más los géneros literarios que las regían.

El “*Quijote de Avellaneda*”, además de ser una continuación apócrifa, es un aprovechamiento por parte de quien se esconde bajo ese seudónimo para denigrar a Cervantes y simultáneamente – aunque esto quizás no haya acontecido de modo voluntario – rebajar al personaje de don Quijote y también a su escudero a una caricatura de sí mismos ²⁹. Cervantes, de un modo genial, consigue

tenga hecho eco de quienes habían puesto en duda el valor de estas inserciones, es, a mi ver, un indicador claro de la función y valor de “compás de espera” que tenían estos pasajes, que “suspendían” la historia principal hasta que, al menos en la mente del autor, fuera clara la continuación y los caminos a seguir en ella. Y porque no, quizás en toda la estructura general.

²⁹ Como sabemos, eran comunes las retomas por parte de otros autores de los personajes de las novelas de caballerías. El *Amadís de Gaula* para dar solamente un ejemplo, es editado dividido en cuatro libros por primera vez en 1508 en Zaragoza con el nombre de *Los cuatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula*, y ya se trata de una obra muy anterior, portuguesa, atribuida a un tal Lobeira y que el mismo Montalvo confiesa haber enmendado los tres primeros libros y ser el autor del cuarto. Este *Amadís* – que constituyó un éxito formidable a escala europea – por su vez es continuado por su autor en *Las sergas de Esplandián* (Sevilla, 1510), y tiene dos continuaciones: *Florisardo* (Sevilla, 1510) y *Lisuarte de Grecia* (Sevilla, 1514), de nuestro conocido Feliciano de Silva – “*la razón de la sinrazón que a mi razón se hace*” – autor que, además de ser el favorito de nuestro hidalgo, se especializaba en continuaciones de éxitos literarios. Hizo, por ejemplo, una *Segunda Celestina*. En 1525 Juan Díaz, pasando por alto el libro de Feliciano de Silva, publica un octavo volumen, llamado también *Lisuarte de Grecia*. De

dar vuelta completamente a esta situación, tirando partido él mismo de la intromisión de Avellaneda en su obra, y – como ya dijimos – transformando el libro apócrifo en sí en uno de los

Silva, por su vez contraataca publicando seguidamente él mismo su *Lisuarte: Amadís de Grecia* (Cuenca, 1530) al que le sigue Florisel de Niquea (Valladolid, 1532), también de de Silva al igual que su continuación *Rogel de Grecia*. Esta obra fue proseguida por Pedro de Luján que edita en Sevilla en 1546, *Silves de la Selva*. Silva, sin embargo, pasa por alto la obra de Luján y publica una voluminosa *Cuarta Parte de Don Florisel de Niquea* (Salamanca, 1551) que fue la última obra del ciclo amadisiano español. Mambrino Roseo escribió en italiano una continuación de *Silves de la Selva*, titulada *Esferamundi de Grecia* una serie publicada en seis partes entre 1558 y 1565. Ya leí en algún lado, pero no recuerdo ni he tenido tiempo de buscar donde, que teniendo en cuenta las peripecias sufridas por el personaje de Amadís, este debería tener mas de doscientas cicatrices, fue padre a los 108 años, y no se cuantas cosas mas. Pero no se trata de algo que nos pueda sorprender; yo me acuerdo de haber visto siendo niño a Sean Connery – en realidad su nombre era Bond, James Bond – nadando sumergido centenas de metros con su equipamiento de neopreno y por supuesto unos vistosísimos tanques de oxígeno, emerger, sacarse el traje y encontrarse en un elegantísimo smoking completamente seco... las únicas gotas de agua que se le veían eran las que mantenían fresca y rozagante la pequeña rosa roja que lucía en su solapa.

Por supuesto que el paralelismo entre 007 o los superhéroes de historietas y los personajes de los libros de caballerías ya fue largamente comentado y no vale la pena insistir mas sobre el asunto. A pesar de ello, una reflexión de E. C. Riley sobre este asunto vale la pena ser recordada: “*el héroe del romance caballeresco se ha encarnado en un James Bond, equipado de un pequeño grado de cínico materialismo como corresponde a fines del siglo XX. (...) La propaganda de productos de consumo, de conocidas marcas de cigarrillos, whiskey, coches, mermeladas, etc., que aparece en las novelas de Flemming tiene mas sentido del que parece.*” (Edward C. Riley, “Introducción al “Quijote””. Barcelona, 2004. Ed. Crítica – bibl. de bolsillo – pág. 23)

personajes mas destacados que aparecen en la segunda parte del *Quijote* cervantino.

Debo confesar que el "*Quijote apócrifo*" resultó ser el libro que mayor dificultad de leer he tenido en toda mi vida, y que en varias ocasiones estuve a punto de abandonarlo. Personalmente, no consigo dejar de pensar en el texto de Avellaneda sino como en un degradante y vil aprovechamiento que conlleva una evidente voluntad de revancha y vituperio al genio de Cervantes y que, al ser tan burdo, solo consigue matarse a si mismo al intentar herir el otro. Se trata de un texto tan vulgar, escatológico y, para mi, tan incongruente y mal escrito que, los que sostienen la tesis que Avellaneda pudiera ser el seudónimo bajo el cual se escondiese eventualmente Lope de Vega se equivocan rotundamente³⁰. Desde

³⁰ Esta teoría está sustentada por la existencia de una tristemente conocida carta en la cual Lope de Vega se refiere a las dificultades que conoció Cervantes en la búsqueda de plumas dispuestas a encomiar su libro. Esto provocó una respuesta "indirecta", y que muy directamente sin dudas fue claramente percibida por Lope, ya en el prólogo del propio *Quijote*, que, dado el enorme suceso que este iría a tener inmediatamente desde su aparición, probablemente hubiese servido a aumentar la rivalidad entre ambos.

(En relación al suceso del *Quijote*, dice Francisco Rico en la Historia del texto en la edición que el dirige: "*A corto plazo, en las semanas inmediatas a su aparición, el éxito del Quijote fue grande. El veintiséis de febrero de 1605, Jorge Rodríguez había obtenido «lisença do Santo Offício» para publicar la novela en Lisboa; el veintisiete de marzo, Pedro Crasbeeck tenía en marcha allí mismo otra impresión, y en octavo, para venderla más barata. Francisco de Robles no era menos avisado que los portugueses y no tardaría en poner manos a la obra en una segunda edición. La premura con que se acometió la tarea fue tanta, que para ganar apenas quince días los cuadernos Mm-Qq se confeccionaron en la Imprenta Real, y no, como el resto del volumen, en casa de Juan de la Cuesta. La tirada fue de mil ochocientos ejemplares, y el libro pudo estar en la calle no ya en abril, sino incluso en marzo. En la portada se aseguraba contar «Con privilegio» para «Aragón y Portugal», pero no nos consta que Cervantes lo pidiera (quizá todavía en 1604) más que para Portugal y Valencia; y, tras concedérsele, sería*

mi poquísima capacidad y conocimiento de los autores del siglo de oro, creo que si hay algo que puedo afirmar con total certitud es la imposibilidad de que Don Félix Lope de Vega por mas genio literario que tuviese – incluso si se tratase del mayor genio literario de todos los tiempos, de lo cual realmente, por otro lado, es uno de los pocos que no estaba así tan pero tan lejos –, jamás hubiera podido escribir, aunque quisiera, tan pero tan mal como lo hace el tal Avellaneda. Si así fuera, nos encontraríamos delante de un caso de esquizofrenia y desdoblamiento de la personalidad literaria tan perfecto que haría palidecer incluso a Alfred Hitchcock y al propio Norman Bates.

Anthony Close, mas elegantemente que yo, describe el opúsculo diciendo que en el “*desaparece todo el chispeante humor del estilo narrativo de Cervantes, incluso la ficción acerca de Benengeli, los incansables juegos de palabras, la parodia de diversos registros. Se esfuma el relieve dado a la textura de la vida cotidiana y a la psicología correspondiente. Se eliminan el entorno pastoril o montañoso, imbuido de alusiones literarias y las continuas interferencias entre lo cómico y la evasión romántica. Lo más llamativo de estas modificaciones es el notable empobrecimiento de las personalidades de amo y mozo; este, en manos de Avellaneda, se vuelve el simple gárrulo, tosco, glotón y maloliente de la comedia del siglo XVI, mientras que aquel apenas si sale del molde fijado por Cervantes en los capítulos iniciales de su novela: el delirante y ensimismado imitador de literatura caballeresca.*” Estas carencias que apunta Close tal vez se deban al hecho de que el escritor que se esconde bajo el seudónimo de Avellaneda, muy al contrario de Cervantes, no captó la mudanza que se estaba produciendo en la tipología de los lectores de aquel tiempo. Así como sin duda tampoco le interesaban las cuestiones teóricas y de género a las que Cervantes era tan afecto.

En efecto, el *desocupado lector* a quien Cervantes ofrece su *hijo del entendimiento*, hace parte de un nuevo tipo de lector, y que además no es el típico representante del lector de libros de caballerías. Este lector nuevo, o diferente, podrá continuar a buscar en la lectura una mera recreación, pero, inevitablemente, al toparse con

muy raro que se lo hubiera cedido a Robles, como acabó haciendo, sin una adecuada compensación.”

situaciones, acciones y cosas que le son cotidianas, comienza a posicionarse de un modo más proactivo, estableciendo una relación de proximidad para con el relato y el autor que lo llevan a tener que tomar decisiones relativas a la acción y que hasta le pueden permitir disentir de aquel que escribe. Se trata de un signo de esa nueva edad de que hablamos, porque el escritor ya no repite siempre enseñanzas que parecen inmutables, sino que arriesga aventurarse a cuenta propia por su propio pensamiento. Lázaro Carreter nos recuerda que partir de los estudios de Mijaíl Bajtin, se ha caído en la cuenta de la íntima relación que existe entre el descubrimiento de lo cotidiano como objeto del relato y la irrupción de lo que él llamó “polifonía lingüística”. En efecto, como ya dije antes, la narración hasta entonces se había movido en ámbitos lejanos e inaccesibles, por lo que podía y debía emplear un idioma absolutamente retórico y abismalmente remoto, muy distante del hablado de ordinario por el hombre común. Al introducir la verdad de la calle y el idioma de los caminos lo que penetra en el relato en última instancia es la propia verdad del idioma. Y esto es una mudanza muy importante.

Y no es a este nuevo arquetipo de lector a quien Avellaneda destina su texto. Por supuesto, sea quien sea este Avellaneda, aprovecha el final abierto escrito por Cervantes, que dejaba la puerta abierta a un eventual segundo volumen del texto de 1605. Efectivamente, en el último capítulo de *“El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha”*, Cervantes, como era tradición ³¹, deja

³¹ El propio Cervantes veinte años antes había dado fin a la Galatea del siguiente modo: *“El fin deste amoroso cuento y historia, con los sucesos de Galercio, Lenio y Gelasia, Arsindo y Maurisa, Grisaldo, Artandro y Rosaura, Marsilo y Belisa, con otras cosas sucedidas a los pastores hasta aquí nombrados, en la segunda parte desta historia se prometen, la cual, si con apacibles voluntades esta primera viere rescibida, tendrá atrevimiento de salir con brevedad a ser vista y juzgada de los ojos y entendimiento de las gentes.”* (G, 6, 629 (Ed. Cátedra))

Y Quevedo termina el *Buscón* de esta forma: *“Yo que vi que duraba mucho este negocio y más la fortuna en perseguirme, no de escarmentado, que no soy tan cuerdo, sino de cansado, como obstinado pecador, determiné,*

plantada la semilla de la continuación: “*Estos fueron los versos que se pudieron leer; los demás, por estar carcomida la letra, se entregaron a un académico para que por conjeturas los declarase . Tiénese noticia que lo ha hecho, a costa de muchas vigiliyas y mucho trabajo, y que tiene intención de sacallos a luz, con esperanza de la tercera salida de don Quijote. – Forse altro canterà con miglior plectro.*” (DQI, 52, 597) Y es de este “*finis*” que germinará el enmarañado texto apócrifo urdido por Avellaneda y publicado en la segunda mitad de 1614, como también la segunda parte del propio Cervantes de 1615.

El quijote apócrifo de Avellaneda comienza con la ida a las justas de Zaragoza – que efectivamente existieron hasta principios del siglo XVII: “*Pero el autor desta historia, puesto que con curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que don Quijote hizo en su tercera salida, no ha podido hallar noticia de ellas, a lo menos por escrituras auténticas: solo la fama ha guardado, en las memorias de la Mancha, que don Quijote la tercera vez que salió de su casa fue a Zaragoza, donde se halló en unas famosas justas que en aquella ciudad se hicieron, y allí le pasaron cosas dignas de su valor y buen entendimiento.*” Y por ello, Cervantes decidirá renunciar a este destino en la segunda parte. El *apócrifo*, aparte de ser referido ya en el comienzo del prólogo ³² – “*Válame Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre o quier plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en él venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo Don Quijote,*

consultándolo primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella y ver si mudando mundo y tierra mejoraría mi suerte. Y fueme peor, como V. Md. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres.” (B3, 10, 226)

³² Paradójicamente, es quizás del propio prólogo de la *Primera Parte*, que el tal “Avellaneda” toma el nombre: en efecto, al principio del primer prólogo – dirigido al “desocupado lector” que nos puede llevar a mucha reflexión mas adelante – el propio Cervantes dice: “*Y, así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado ...*” (DQI, Pról., 9) término que, mas allá de su directa significación que equivale a “mustio”, o “falta de lozanía”, bien puede que – siendo este un lector mas “atento” que “desocupado” – haya decidido escogerlo para darse nombre el autor del texto apócrifo.

digo, de aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona!” (DQII, Pról., 617) – solo aparece a partir del capítulo LIX de la *segunda parte* (DQII, 59, 1110), lo que por un lado deja entender que fuese en esa altura que don Miguel haya tomado conocimiento y leído el libro de Avellaneda, y al mismo tiempo parece mas que posible que la escritura de la “*Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*” haya sido en buena parte simultánea a la del texto de Avellaneda.

El ingenio de Cervantes encuentra en una solución muy simple para poner fin a cualquier tipo de duda o polémica que pueda despertar o aparecer en relación a todo este asunto y caso de la aparición del *Quijote apócrifo*: primero, como ya fue dicho, a través del hecho de transformar el texto de Avellaneda en un personaje mas de la historia del *verdadero Quijote*, ya con esto bastaba; pero para rematar, ya casi en el final del libro – en el capítulo LXXII – hace que don Quijote encuentre personalmente uno de los personajes del libro apócrifo – don Álvaro Tarfe – quien comienza por decirse “*grandísimo amigo de Don Quijote*” (DQII, 72, 1205), y que, al fin de las peripecias de este encuentro con el verdadero Don Quijote, termina convencido del “*error en que estaba*” e incluso entiende “*haber estado encantado*” (DQII, 72, 1208) – y que termina por tener por imposible la existencia de otro Quijote que este recientemente encontrado. Don Quijote, por su parte, ya antes de eso, había comenzado por desmentir definitivamente el episodio Zaragozano, y con ello una vez mas todo el libro de Avellaneda, al mudar de rumbo hacia Barcelona, lugar donde terminarán finalmente sus andanzas, vencido por el caballero de la Blanca Luna, que, en otro “juego de espejos”, no es otro que el bachiller Sansón Carrasco otra vez.

Hay muchas teorías sobre la posible identidad de Avellaneda ³³. Pero no vale la pena dedicarle mas tiempo, sin duda será mejor

³³ Para quien se interese por el tema, recomiendo particularmente el ensayo “Cervantes, Passamonte y Avellaneda” de Martín de Riquer (que se puede encontrar fácilmente en “Para leer a Cervantes” de Martín de Riquer, Ed. Acantilado, Barcelona 2010), en el cual Riquer desarrolla la tesis de que bajo el seudónimo de

emplearlo en comentar otras cosas mucho mas elevadas e interesantes que insistir en el lado mas sórdido de la medianía y pobreza humanas de las que ya tenemos en lo cotidiano suficientes demostraciones en todas sus formas y variantes. Así pues, propongo dejar ese tema para quienes se sientan con voluntad de dedicar su tiempo a perderlo.

Dejemos entonces de lado el Quijote apócrifo y aprovechemos para interrogarnos acerca de otro aspecto importantísimo del *Quijote*, que es el tema del estilo: ¿Es posible que a Cervantes se le pudiese pegar ora un, ora otro estilo, así como a algunas personas se les pega un acento al hablar? Por un lado el “tomar prestado” modismos, expresiones y hasta frases enteras en la época era práctica corriente. Si escribiesen hoy en día, los autores de aquel tiempo serían una máquina de “copiar-colar”. Y no sentirían de ningún modo que con ello estarían infringiendo ningún código, ya que la noción de “plagio” en relación a la práctica literaria del renacimiento y el barroco no era un asunto particularmente tenido en cuenta. Incluso bien posteriormente a Cervantes. Si pensamos por ejemplo en Corneille, este no hizo mas que traducir – muy brillantemente, por cierto – piezas enteras de Lope de Vega y varios otros autores del siglo de oro español, y por ello no dejó jamás de ser considerado un “autor” en si.

Avellaneda se esconde en verdad Gerónimo de Passamonte, un oscuro pero digno militar que también sufrió el cautiverio – y en un muy mayor grado que Cervantes, quien no solo participó como este en Navarino, sino que ambos hicieron parte del tercio comandado por don Miguel de Moncada.

De todos modos, con argumentos mas o menos serios, la lista de posibles autores del falso Quijote incluye además de los inimaginables Lope de Vega y Quevedo (j?), muchísimos otros “candidatos”, como Guillén de Castro, Ginés Pérez de Hita, Alonso de Ledesma, Juan Blasco de Paz, Alfonso Lamberto, Cristóbal de Fonseca, fray Andrés Pérez, fray Luis de Aliaga, Castillo Solórzano, Liñán de Rianza y el rector de Vallfogona, Vicente García; y probablemente muchos más.

Por otro lado, recordemos la noción de “polifonía lingüística” de que hablaba Bajtin, y también a Martín de Riquer cuando dice que el *Quijote* es una obra que puede ser definida como “un vasto coro polifónico con dos solistas”. Y así como él mismo se adueña de todos los recursos narrativos imaginables, creando una maraña de autores, traductores, comentadores, libros y capítulos apócrifos, errores, contradicciones y demás, Cervantes consigue que el hidalgo se aproveche de todos los estilos y utilice todas las formas de hablar – tanto de su época como de épocas pasadas – para dar magnificencia, ironía, contundencia dialéctica y rigor a su elocuencia. Al mismo tiempo sus réplicas se cargan también de modos urbanos o campestres, haciendo uso de la emoción directa, de la vehemencia, de la malicia espontánea y de muchos otros modismos. Es que, aunque todas estas formas sean diversas y por veces divergentes, en su totalidad constituyen una sola persona verdadera. Porque en realidad hay muchos don Quijote, así como hay muchos Sanchos. Y esto nos aparece como algo perceptible gracias a la *palabra* – o para decirlo mejor la *voz* – que cada uno de ellos utiliza a cada momento. En el fondo se trata de algo muy simple: los personajes cambian cien veces de tono y de retórica como lo hacemos todos los hablantes. Pero resulta que esto que Cervantes pone en práctica tan naturalmente, de modo continuo, del punto de vista literario, esto sucede así por primera vez en el *Quijote*.

III

“Yo no quiero encarecerte el servicio que te hago en darte a conocer tan noble y tan honrado caballero; pero quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero, en quien, a mi parecer, te doy cifradas todas las gracias escuderiles que en la caterva de los libros vanos de caballerías están esparcidas. Y con esto Dios te dé salud y a mí no olvide. Vale.” (DQI, Prólogo, 17)

Así termina el prólogo y en la realidad también la primera parte del *Quijote*. Efectivamente, el prólogo, escrito cuando ya estaba finalizada la novela, en el caso de la *primera parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* está compuesto de modo a servir de introducción, pero al mismo tiempo sin dejar de ser también una verdadera conclusión del texto de 1605. Por supuesto es mucho lo que hay para decir sobre el y sin duda ya lo volveremos a hacer mas adelante con mas detalle. Por ahora detengámonos un momento en el comentario sobre Sancho y veamos si nos puede ayudar a comprender mas claramente muchos de los aspectos y las cuestiones que fuimos levantando de y sobre la creación cervantina.

Tal vez el rasgo más marcante en la forma de hablar de Sancho sea el continuo uso de refranes. Este fenómeno se justifica, según Ángel Rosenblat, por dos tipos de causas: por un lado, porque estos abundaban en la antigua conversación castellana; y por otro, por la exaltación que de ellos hicieron los humanistas, que los entendían como una manifestación admirable de lo natural. Pero al mismo tiempo estos dos hechos, por ser de naturaleza extraliteraria, si pensamos mas detenidamente, no pueden bastar para explicar la verborragia “refraneril” e implacable de Sancho. Porque es sin dudas en la propia literatura donde debemos intentar encontrarles su primera explicación. Así, surge entonces como una evidencia el hecho que, si bien es verdad desde el punto de vista de

la creación del personaje que Sancho deberá hablar conforme al género humilde correspondiente a su clase social, caracterización y naturaleza; esto, al mismo tiempo, resultaría sumamente difícil de reflejar en un texto literario extenso, ya que del punto de vista estilístico – si es que esto fuera posible – resultaría en un exceso de rusticidad que definitivamente abajaría todo el conjunto de la obra. De este fenómeno o problemática nace el conjunto de expresiones y que serían – y hoy son – las *voces* de Sancho, ya que estas son múltiples. Tanto en relación a lo que es su forma como enguanto a su contenido. Por otro parte, los refranes, en tanto que elemento de “sabiduría popular”, pasan así a ser usados también para dar mas consistencia al personaje, brindándole, cuando esto es necesario, la posibilidad de ser visto y percibido como alguien dotado de un gran sentido común.

Nota Louis Combet que este procedimiento de acumulación de refranes ya se había empleado en otros géneros, pero no en la novela. Y Lázaro Carreter piensa que Cervantes se adueña definitivamente del recurso del chaparrón refraneril como estímulo cómico; sobre todo al hacerlo pasar por boca de Teresa Panza; y esto en realidad ocurre en el coloquio de Sancho con su mujer, en el capítulo quinto de la segunda parte.

Se trata de un episodio muy difícil, y que merece que nos detengamos y meditemos un poco, ya que en él, ha de hacerse hablar a dos analfabetos. Por consiguiente, la lógica impondría que entre ellos fluyera un coloquio particularmente tosco, lingüísticamente pobre y muy mal hablado; lo que, sin duda, hubiera descompensado terriblemente la obra, siempre tan delicadamente equilibrada por Cervantes. Imaginemos lo chocante que resultaría una larga conversación entre dos personajes tan brutos. Sin duda alguna consciente del problema que esto representaba, el autor descubre una admirable argucia para solucionar este asunto de todos los puntos de vista, sin descuidar ningún ángulo de las diferentes problemáticas, evitando así correr riesgos inútiles: Al insertar al frente del capítulo la siguiente advertencia: *“Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio y dice cosas tan sutiles,*

que no tiene por posible que él las supiese, pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía” (II, 5, 663) ³⁴ logra que – aunque sea “apócrifamente” – el escudero mejore su calidad expresiva. De ese modo, evita lo insoportable que sería el diálogo rústico de los dos aldeanos, pudiendo al mismo tiempo hábilmente mantener el desnivel elocutivo con el que, *mutatis mutandis*, el escudero Sancho continuará a hablar a su señor don Quijote.

Hasta ese comienzo del siglo XVII, según tipifica Lázaro Carreter, se habían dado en la literatura española a este problema que significa como hacer hablar las voces rústicas, cuatro soluciones principales, que, a veces, podían aparecer incluso combinadas: La primera fue la creación de un idioma artificial, el sayagués, para los pastores bobos del teatro; la segunda fueron las incorrecciones del hablar, esto es, la utilización de un lenguaje subestándar; la tercera, el empleo de un lenguaje estándar bajo pero no *desviante* (o *divergente*), un lenguaje “grosero”, que podríamos etiquetar de humilde, y que, sea por la simplicidad,

³⁴ En efecto, a poco de comenzado el diálogo, Teresa amonesta a su marido: “*Mirad, Sancho... después que os hicistes miembro de caballero andante, habláis de tan rodeada manera, que no hay quien os entienda*” (DQII, 5; 664). Mas adelante el traductor señala las réplicas de Panza que, por su elevación, le parecen sospechosas de falsedad: “*Por este modo de hablar, y por lo que más abajo dice Sancho; dijo el traductor desta historia que tenía por apócrifo este capítulo*” (II, 5, 667); y luego, avisa: “*Todas estas razones que aquí va diciendo Sancho son las segundas por quien dice el traductor que tiene por apócrifo este capítulo, que exceden a la capacidad de Sancho*” (II, 5, 669). Cervantes recurre a una idea extraordinaria: en ausencia de don Quijote, el escudero asume su palabra, y siendo él tan gran prevaricador corrige a Teresa por hablar mal, de igual modo que el solía ser corregido. Y cuando ella le advierte: “*Yo no os entiendo, marido... haced lo que quisiéredes y no me quebréis más la cabeza con vuestras arengas y retóricas. Y si estáis revuelto en hacer lo que decís...*” (II, 5, 670), Sancho responde quijotescaamente: “*Resuelto has de decir, mujer... y no revuelto*” (II, 5, 670). Otro magistral juego de espejos que conlleva una técnica y una intuición absolutamente geniales.

estupidez o vivacidad de lo que con este se dice, es usado para hacer hablar con el buena parte de los necios o los graciosos de la comedia; por último, la cuarta es, justamente, el uso de refranes que ya se venía haciendo desde principios del siglo XIV, como lo demuestran varios personajes de los dos Arciprestes, así como también las heroínas de Rojas, Delicado o López de Úbeda. Cervantes recurre también al tercer procedimiento algunas veces. Y no solo es Sancho quien dice necedades, estas hasta parecen ser contagiosas: en el capítulo cuarentas y cuatro, el barbero reclamando la albarda como suya, dice así: *“Señores, así esta albarda es mía como la muerte que debo a Dios, y así la conozco como si la hubiera parido, y ahí está mi asno en el establo, que no me dejará mentir”* (DQI, 44, 519). En definitiva, si bien los refranes son lo propio del escudero, aún así Cervantes no renuncia a caracterizar su expresión también a través de faltas de léxico o de prosodia. Estas son un recurso cómico del cual nuestro autor se servirá para ser utilizado por Sancho, pero que primero pone en boca del cabrero Pedro, en el capítulo doce a quien el don Quijote corrige *cris* por *eclipse*, *estil* por *estéril*, y *sarna* por *Sarra*. (DQI, 12, 129 y ss.) Quizás que hasta entonces a Cervantes no se le habían ocurrido los errores prosódicos como recurso cómico; y solo será más tarde – nueve capítulos después –, cuando Sancho Panza empieza a prevaricar, para decirlo utilizando la justísima expresión con que lo describió Amado Alonso, que el recurso será utilizado con bastante parcimonia para la caracterización del personaje. Esta actitud puede ser leída como una señal que muestra o deja entrever que Cervantes no lo tenía al escudero definido con mucha claridad y este se fue desarrollando a medida que evoluciona en el tiempo.

Es que desde el origen, Sancho, al ser un personaje ignorante, debía de ser muy difícil de elaborar. No hay ninguna duda que Cervantes había reflexionado sobre este tema, y en realidad él propio lo dice, pero lo hace por boca de don Quijote, y hablando a propósito del teatro. *“Decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios: la más discreta figura de la comedia es la del bobo, porque no lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple”* (DQII, 3, 653), asegura el hidalgo. Una reflexión sobre el modo de representar esta figura que quizás le venga debido a que Lope de Rueda la había explotado hasta la saciedad, haciendo hablar disparatadamente a

sus personajes más burdos. Cervantes – que, como ya dijimos, conocía el teatro de Rueda desde su juventud – ve que aquel modo de expresarse – que el pone en práctica con el cabrero, al que le adjunta las interrupciones doctas del andante – puede trasladarse para ser usado por Sancho. Pero, como pasa con tantas otras formas de expresión, un abuso del procedimiento amenazaría fatigar al lector por lo que, después de un primer aprovechamiento intenso, habrá que saber administrarlo prudentemente. Y justamente será el propio Sancho quien advertirá a don Quijote que no insista corrigiéndole, claro síntoma del tiento con que se anda el autor en materia de técnicas y efectos de escritura: *“Una o dos veces ... si mal no me acuerdo, he suplicado a vuestra merced que no me emiende los vocablos, si es que entiende lo que quiero decir en ellos”* (DQII, 7, 679).

Cervantes da la impresión de buscar siempre el modo de diferenciar la voz de Sancho en la polifonía quijotesca. Y no creo que quepan dudas en cuanto a que debe haber sentido que al fin lo había logrado; al menos así parece querer dárnoslo a entender en el momento en que hace decir Sansón Carrasco al escudero, que cuando la gente lee la primera parte de sus aventuras, que hay quien *“precia más oídos hablar a vos que al más pintado de toda ella”* (DQII, 3, 650). Y luego también otras personas, esperando ya la segunda parte, exclaman: *“Vengan más quijotadas, embista don Quijote y hable Sancho Panza”* (II, 4, 658). No me parece que puedan haber dudas que la creación y evolución del personaje de Sancho Panza debe de haber sido motivo de una gran satisfacción y orgullo para el propio Cervantes.

No podemos dejar de relacionar el hecho que Sancho Panza sea, gracias a la existencia del Libro I en el Libro II, un personaje celebre, o mejor dicho, celebrado como una celebridad. En cierto modo podemos ver este fenómeno como una prefiguración del que hoy en día vemos permanentemente gracias al cual vemos una cantidad de personas que adquirieron por el simple hecho de “darse a conocer” – o sea sin mérito alguno, otro que el de ser personajes públicos. Este fenómeno es muy interesante de observar cuando estamos en el extranjero y damos con una serie de personas a las que se nos hace muy difícil de comprender por

que es que los *media* locales respetan, publicitan e incluso consultan. En efecto estos, si no tenemos en cuenta el fenómeno de que son ya conocidos, para alguien que no está al tanto de su “famosidad” pasarían por ser pasmosamente banales y triviales, personas a las cuales probablemente no dedicaríamos ni la mas mínima atención, ni, probablemente, siquiera una mirada. Y me estoy refiriendo a aquellos que, de un modo u otro, destacaron – aunque sea localmente – por alguna razón. A partir del apareamiento y desarrollo de aquello que se da en llamar la llamada “prensa rosa” y también de la “televisión basura” que nos ofrece un *in crescendo* cada vez mas descontrolado de programas de variedades y *reality shows*, como “Big Brother” y tantos otros, este fenómeno, que ya de por si era un tanto desestabilizante, fue generando una cantidad de nuevos “famosos” estos ya ahora surgidos o elegidos justamente por no tener ningún mérito ni distinción, que en mucho se parecen a Sancho, lamentablemente no en aquello de bueno que este último nos tiene dejado como legado.

Ya insistimos suficientemente en el hecho de que parte esencial de la voz de Sancho Panza son los refranes. Pero resulta que los primeros que aparecen en la novela no los pronuncia él, sino que son dichos por el mercader, el narrador y luego la sobrina, y que, además, no muestran un excesivo conocimiento del refranero. Sancho no suelta su primer refrán hasta el capítulo XIX y así lo enuncia: “*Como dicen, váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza*” (DQI, 19, 207). Ese “*como dicen*”, remite aparentemente a un dicho que Sancho habría oído y que el simplemente cita. Es aparentemente algo que parece que le es ajeno, y que le viene al espíritu a la ocasión, como si se tratara de un recuerdo. Este hecho podría sugerir entonces que en ese estado de la escritura de la obra Cervantes todavía no había pensado en el empleo de refranes para forjar el personaje de Sancho, y que este, con el correr del tiempo, se transforme en uno de sus trazos dominantes. Como hoy lo es en el imaginario de los lectores. Así, pareciera ser que el procedimiento refranero se le va revelando a Cervantes poco a poco y no de un modo firme. Los refranes parecen venir apareciendo, primero sueltos, por aquí y por allí, incluso como vimos utilizados también por otros personajes, para, en el capítulo

XXV terminar produciendo la primera acumulación en la réplica: *“Allá se lo hayan, con su pan se lo coman: si fueron amancebados o no, a Dios habrán dado la cuenta. De mis viñas vengo, no sé nada, no soy amigo de saber vidas ajenas, que el que compra y miente, en su bolsa lo siente. Cuanto más, que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano. Mas que lo fuesen, ¿qué me va a mí? Y muchos piensan que hay tocinos, y no hay estacas. Mas ¿quién puede poner puertas al campo? Cuanto más, que de Dios dijeron.”* (DQI, 25, 273). Y en buena realidad esta primera tirada queda inexplicablemente aislada: Cervantes ya no volverá a usar de este procedimiento hasta escribir la segunda parte.

Subjetivamente – y como creo que ya mas o menos vamos dejando en claro – pienso que se puede entrever a través de la aparición y evolución del personaje de Sancho Panza el desarrollo mismo de todo el proyecto de escritura que Cervantes parece ir teniendo de *“El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha”*. Muy probablemente, partiendo de la idea argumental del *“Entremés de los Romances”*, puede que Cervantes haya primero decidido intentar una retoma en prosa de la idea que contenía ese entremés. Incluso se puede que haya pensando ya desde un comienzo en llevarlo de algún modo mas lejos, bien que muy probablemente sin saber como. Sin definir un marco preciso. Así se explicaría perfectamente que la primera salida de don Quijote haya sido solitaria. Curiosamente, a don Quijote ni se le ocurre buscar un escudero, a pesar de haber reflexionado mucho sobre los caballeros andantes ³⁵, ni siquiera cuando en el capítulo III el ventero le asegura que *“eran pocas y raras veces”* que en que los caballeros andantes no tenían escudero. Tal vez la idea ya haya germinado ahí, ya sea en Cervantes o en el propio don Quijote, dado que primera vez que a este le aparece la idea de un escudero

³⁵ Nótese también que si son muchísimos los citados ya en el primer capítulo de la novela, el mas citado es el Cid, lo que, porque no, tal vez esté por algo en la invención del nombre o incluso del personaje de Cide Hamete, que solo aparecerá en el capítulo IX, o sea el primero de la segunda parte. Y también me parece claro que es a partir de este momento que Cervantes decide llevar mucho mas lejos la historia.

es al principio del capítulo IV; pero en realidad tenemos que esperar hasta el capítulo VII para que haga finalmente irrupción Sancho Panza.

Queda claro que Cervantes sabe sobradamente que el héroe literario necesita de un “otro lado”, de un *contra-dictor*, para poder evolucionar tanto en el tiempo como en el espacio. Porque es evidente que de otro modo, las andanzas de un loco alucinado por la Mancha, incluso aunque fuera mas lejos, si así fuera necesario – y nada nos impide imaginar que en ese estado de la escritura del *Quijote* todas las opciones estuvieran abiertas para la continuación del texto, sino muy por el contrario – aún así, hubiera sido muy difícil, tal vez imposible mantener por un tiempo considerable el interés en la historia. Por eso, da la impresión que sea bien posible que Cervantes invente a Sancho por impulsos. Partiendo probablemente de la idea de hacer del escudero un tonto, como sugiere Martín de Riquer, pero generando entre este y el caballero andante una dialéctica de alimentación doble que a medida que se iba escribiendo resultaba claro que funcionaba particularmente bien. Como prueba de ello basta acordarse del desarrollo de los diálogos entre ambos en sus primeras jornadas y el crecimiento progresivo del interés de sus temas.

El propio Sancho habla de “escrituras andantes” (DQI, 47, 540). Si comprendemos en ese sentido la evolución de nuestros dos personajes centrales, entonces resulta evidente que la aparición de otros temas y otras técnicas relacionadas con el desarrollo del proyecto de escritura se va haciendo a medida que este va andando. De ese modo el *Quijote* se transforma en un proyecto andante sobre un caballero andante.

Flaubert – quien fuera otro apasionado lector del *Quijote* – nos dice: “*Quelle pauvre création, par exemple, que Figaro à côté de Sancho !*”³⁶. Conjuntamente con Homero, Rabelais y Shakespeare, *don Quijote* es

³⁶ “¡Que pobre creación, por ejemplo, Fígaro, al lado de Sancho !”

una de las grandes obras que le permiten definir su estética literaria. Flaubert se jactaba de haber aprendido (y “*par coeur!*”) el *Quijote* antes de haber aprendido a leer; sentado sobre las rodillas del abuelo de su mejor amigo de infancia – Ernest Chevallier – quien se los leía en voz alta a ambos. A los treinta años, y en plena escritura de *Madame Bovary*, escribe en una carta a su amante, Louise Colet la cual hace referencia a sus dos mayores admiraciones literarias: “*En fait des lectures, je ne dé-lis pas Rabelais et Don Quichotte [...] Quels écrasants livres! Ils grandissent à la mesure qu’on les contemple, comme les Pyramides, et on finit presque par avoir peur. Ce qu’il y a de prodigieux dans Don Quichotte, c’est l’absence d’art et cette perpétuelle fusion d’illusion et de la réalité qui en fait un livre si comique et si poétique. Quels nains que Tous les autres à côté ! Comme on se sent petit, mon Dieu ! Comme on se sent petit !*”³⁷.

Flaubert también dice a Louise: “*Les chefs-d’oeuvre sont bêtes ; ils sont la mine tranquille comme les productions de la nature, comme les grands animaux, et les montagnes*”³⁸, y queda claro que para él, el *don Quijote* se presenta como la naturaleza misma, como una monumental incomprendibilidad. Impiadosa, la obra nos hace ver la realidad sin necesidad de describirla y sobre todo, sin necesidad de *arte*. Porque la ineptia, la falta de habilidad, la “falta de jeito” – a pesar de intraducible, me parece que es como mejor se puede definir esto – puede constituir la categoría estética mas alta que podamos imaginar. Y esta intuición de Flaubert es maravillosa, ya que toca a

³⁷ En una carta escrita el 22 de noviembre de 1852. “En cuanto a lecturas, solo re-leo Rabelais y Don Quichotte [...] ¡Que libros aplastantes! Crecen a medida que se los contempla, como las pirámides, y uno termina casi por tenerles miedo. Lo que hay de prodigioso en don Quijote es su ausencia de arte y esa perpetua fusión de ilusión y realidad que hacen de el un libro tan cómico y tan poético a la vez. ¡Que ínfimos a su lado son todos los otros! ¡Cómo nos hace sentir pequeños, Dios mío! ¡Cómo nos hace sentir pequeños!” (También traducción mía.)

³⁸ “Las obras maestras son bestias (o brutas...) ; tienen la cara plácida igual que las producciones de la naturaleza, como los grandes animales y las montañas”.

una especie de verdad que, cuando uno piensa en términos de obra de arte, fluctúa sobre todas aquellas que de un o de otro modo consideramos como siendo las mayores expresiones de la cultura y del hombre. Se trata además, de un concepto que otras culturas han desarrollado de un modo mucho más consciente y metódico que la nuestra; así por ejemplo, ya leí alguna vez que la estética de la pintura China distingue tres niveles en el desarrollo de un artista: al principio, el trabajo de un aprendiz o de un joven artista refleja una cierta crudeza y falta de habilidad; con la práctica, el artista desarrollará su maestría y progresivamente aprenderá a controlar su arte hasta adquirir un nivel de fluidez y facilidad de trazo y expresión que lo transformarán en un verdadero maestro; pero si realmente posee genio, entonces el artista conseguirá redescubrir una “inepcia”, una “falta de jeito” más allá de la fluidez de su absoluta habilidad, una “ausencia de arte”, que debe ser entendida y no es más que la forma suprema de toda arte.

Y si hay algo que se puede afirmar con total convicción, es que la escritura del *Quijote* representa el despojamiento absoluto de todo artificio.

En el comienzo mismo de *Don Quijote*, Cervantes nos habla de “un mozo de campo y plaza que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera” cuando describe las otras personas que habitan la casa del señor Quijada, Quesada o Quejana o como fuera que se llamase nuestro hidalgo ya que en esto “hay alguna diferencia en los autores que de este caso escriben” (DQI, 1, 36 – 37). Curiosamente este mozo, nunca más será citado en la obra. Martín de Riquer comenta que esto tal vez se deba a que Cervantes “se haya olvidado de él”.

Hablando el otro día con mi mujer, Teresa, comentábamos que la primera vez que se dice en el libro que, enguanto caballero, don Quijote, debería tener un escudero. Eso pasa en el capítulo tercero, cuando el ventero le habla del asunto, aconsejándolo a buscarse alguien que cumpla esta función. Esta situación, parece incitarnos subliminalmente a pensar inmediatamente en dicho mozo de

campo y plaza para ocupar el ilustre cargo 39. Pero a continuación, en el indicio del capítulo cuarto ya no es necesariamente por “no se acordar” del mozo que el hidalgo tiene en su casa que Cervantes hace pensar a don Quijote en “*volver a su casa y acomodarse de todo, y de un escudero, haciendo cuenta de recibir a un labrador vecino suyo que era pobre y con hijos, pero muy a propósito para el oficio escuderil de la caballería*” (DQI, 4, 62).

Me quedé pensando en este asunto del “olvido” del mozo y llegué a encontrar otra explicación que me parece bastante verosímil. Se trata de lo siguiente: Don Quijote existe a partir de una auto-invencción. El hidalgo, cualquier que sea su nombre, decide auto-inventarse en tanto que caballero. De este primer hecho se desprende una cantidad de implícitos que si nos mantenemos atentos a mucho de lo que se deja entreleer ya desde el comienzo del relato, que, como ya dijimos, “cuenta” – aunque sea por omisión, pero justamente lo deja contado – prácticamente en un solo parágrafo una vida que frisa los cincuenta años y que se encuentra de ese modo en la senda de los años finales.

³⁹ Mi gran amigo António Feijó – director de la facultad de Letras de Lisboa, a quien mucho admiro y con quien tuve el privilegio de trabajar muchas veces – me contó ya hace algún tiempo una historia que me gustó mucho y que, cuando estaba escribiendo esta reseña me atravesó el espíritu. No me acuerdo si era T.S. Elliot u otro eminente profesor o crítico quien, hablando en una ocasión con alguien, este le confesa no haber leído nunca tal obra, que en la ocurrencia no recuerdo bien si era *Hamlet*, la *Iliada* o el *Quijote*. A lo que Elliot respondió con visible entusiasmo diciéndole la suerte que tenía y que no podía saber la envidia que le tenía, a lo cual el desconcertado interlocutor le pregunto que porqué decía eso, Elliot le respondió que así siendo, este hombre tenía el privilegio de poder experimentar el placer único que representa poder leer *por la primera vez* la tal obra maestra... Personalmente debo confesar que, a pesar de encontrar un poco snob, blasée o pedante la salida de Elliot, con el correr del tiempo comienzo a sufrir de ya no tener la posibilidad de leer el Quijote por la primera vez...

Ya volveremos a hablar de la capacidad de alusión de Cervantes, ya que se trata de algo realmente extraordinario; por el momento limitémonos a deducir ciertos aspectos implícitos al comienzo de nuestra historia. No tenemos otra información que el saber que se trata de un hombre ya viejo, un “hijo d’algo” de origen, pero del cual nada nos es dicho sobre sus padres ni familia. Una cosa normal, si consideramos que se trata justamente de una auto-invencción. Auto-invencción esta que es absolutamente premeditada y muy concienzosamente planeada: no olvidemos que llevó cuatro días en dar nombre a su caballo, ocho para encontrarse uno a si mismo y no sabemos exactamente cuanto tardó en hurgar en su memoria hasta rescatar la imagen que en ella guardaba de Aldonza Lorenzo y así poder enamorarse y transformarla en Dulcinea del Toboso.

No nos olvidemos entonces que no es el autor sino don Quijote que se nombra a si mismo y a Dulcinea y Rocinante. Las imprecisiones utilizadas por el autor ya desde el vamos son muchas veces deliberadas ⁴⁰ y también muy significativas: *“En un lugar de*

⁴⁰ A pesar de que algunas son materia de duda y en ello radica su mayor interés. Un caso muy interesante de este fenómeno, del cual quizás se haya servido Cervantes, es el conocido error matemático que figura en el capítulo cuarto figura cuando don Quijote hace las cuentas de la deuda que Juan Haldudo tiene para con Andrés. En esta cuenta aparece el resultado 73 en lugar de el correcto 63 que correspondería: *“El labrador bajó la cabeza y, sin responder palabra, desató a su criado, al cual preguntó don Quijote que cuánto le debía su amo. Él dijo que nueve meses, a siete reales cada mes. Hizo la cuenta don Quijote y halló que montaban setenta y tres reales, y díjole al labrador que al momento los desembolsase, si no quería morir por ello”* (DQI, 4, 64). Se trata de un error muy difícil de adjudicar, ya que puede ser un acto tanto voluntario como involuntario de Cervantes. Si lo consideramos voluntario, podríamos a continuación pensar en el como un error involuntario de don Quijote, o bien, si este tampoco se equivocó, entonces sería un error del corrector, o del cajista, o del editor... Es interesante resaltar que, curiosamente, este error fue asumido como siendo del autor o del personaje y que durante mas de tres

cuyo nombre no quiero acordarme” (...) “tenía el sobrenombre de «Quijada», o «Quesada», que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba «Quijana». Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad”: Quien no quiere acordarse del lugar y quien no define el nombre del personaje deja bien claro además que esto *importa poco*, es, justamente, el autor; quien muestra y demuestra así su voluntad de evidenciar del modo mas claro posible la propia afirmación del acto autoral: él es quien “quiere o no quiere” y quien decide lo que importa y lo que no ⁴¹. Como observó muy inteligentemente Américo Castro “el mundo Cervantino-Quijotil nació bajo el signo de la libertad” ⁴².

Es justamente entonces la propia auto-invencción que hace que no sea posible, o mejor dicho verosímil, que el tal mozo citado en el comienzo de la obra pudiese transformarse en el escudero de Don Quijote. Al ser este un empleado de su *alter ego*, o sea del señor – llámese como sea *Qui* o *Que*, y *jada*, *jana*, *jano* o *sada*, ya sabemos que tanto da –, el tal mozo que nunca mas aparece no podría acompañarlo en su intento de transfiguración o porque no *metamorfosis* en su nuevo “otro yo” sin tener ni hacer tener presente a este su condición original. Lo cual, dado que el hidalgo perdió parcialmente el juicio debería ser recordado si no permanentemente por lo menos de tanto en tanto.

Y por supuesto Cervantes debería ser muy consciente de esto. Sabemos por ejemplo que la descripción física de nuestro caballero no es en nada arbitraria y que corresponde plenamente a las características atribuidas a los hombres de temperamento “caliente

siglos fue enmendado en la mayor parte de las ediciones que hacían con que don Quijote hiciera la “cuenta justa” y entonces se publicaba 63 en lugar del 73 que aparecía en las primeras ediciones.

⁴¹ Este “juego de nominaciones” a que nos sujetan Cervantes y don Quijote es, todo junto y en todo bastante diferente de la literatura hasta entonces practicada en la cual los nombres y los lugares eran citados siempre con mucha precisión.

⁴² Américo Castro “Cervantes y los casticismos españoles”. Madrid 1966, p.147.

y seco” tal como son descritas en el “Examen de Ingenios” del doctor Huarte de San Juan publicado en 1575. Tales hombres, según Huarte, son “*ricos en inteligencia e imaginación, de carácter colérico y melancólico y propensos a manías*”, trazos de carácter que, todos, coinciden perfectamente con los del caballero de la triste figura. Es evidente pues que, si Cervantes se cernía a ajustarse a las normas de lo real y de lo verosímil, la idea de utilizar al mozo del comienzo no se adecua en lo mas mínimo a las necesidades de la narración que tiene por delante, ya que este remetería, siempre, para la falsedad de la condición de caballero andante del hidalgo ⁴³.

Sancho Panza pues, es una necesidad y al mismo tiempo una enorme “trouville”. Y finalmente hará su aparición en el capítulo séptimo: se trata, como sabemos, de “*un labrador vecino suyo, hombre de bien – si es que este título se puede dar al que es pobre*” (DQI, 7, 91). A

⁴³ Nótese a modo de ejemplo que el episodio en el cual don Quijote es “armado caballero” por el ventero se pasa antes de la aparición de Sancho Panza en el libro, lo que se adecua a la situación y al enredo. Caso contrario, Sancho sería consciente de la ilegitimidad que comporta la condición de caballero que Don Quijote reclama para sí, y por lo consiguiente, por simple que este fuese, no habría podido seguirlo considerándose su “escudero”. Por otra parte, si analizamos este episodio punto de vista de los géneros, no podemos dejar de pensar en que siendo justamente el ventero y las mozas quienes “arman caballero” a don Quijote, a partir de entonces para quienes testimoniaron esto, se trata claramente de una farsa y solo los locos o débiles mentales podrían creer en la legitimidad de las acciones emprendidas por el lunático “caballero”. Farsa que, además, está señalada muy claramente por contraposición con los libros de caballerías en los cuales el héroe es armado con muchísima gravedad y el mas profundo fervor religioso. No olvidemos que las disposiciones para el nombramiento de los caballeros habían sido esclarecidas por la ley XII del título XXI de las Partidas del rey don Alfonso XI, el sabio, y determinaban que nadie que fuera loco o pobre podría ser nombrado tal. Y todo lector de la época tenía claramente presente una cosa y otra.

la auto-invencción del caballero era necesario contraponer un personaje totalmente terrenal, ligado a lo básico. Pero ¿cómo hacer para conciliar estos aspectos con la dosis de credulidad que se imponía, necesaria para hacer y desarrollar las aventuras de un loco rematado manteniéndose dentro del terreno de lo plausible? La respuesta a esto es tan elemental como el propio Sancho Panza, un “*hombre de bien*” – como ya dijimos – “*pero de muy poca sal en la mollera*”.

Parece evidente que debe haber sido clara la potencialidad que se abría delante de esta *descubierta* – por decirlo de algún modo. Y pienso que debe haber sido esa percepción lo que llevó a Cervantes a continuar la historia de don Quijote mas allá de aquello que era la forma que estaba empleando en la escritura de sus Novelas ⁴⁴. La aparición primero de Sancho y la evolución de este y de las diversas formas de tratamiento – en el sentido de escritura literaria – tanto de él en si mismo, como de la relación dialógica que se va estableciendo con el de la triste figura a lo largo de la obra son – siempre según mi parecer – muy reveladoras de la decisión de seguir adelante con el relato.

A la aparición de Sancho seguirá la de Cide Hamete Bebelgeli, quien a partir de la “segunda parte” que comienza en el capítulo noveno, se revela como el autor de la mayor parte de todo lo que seguirá a lo largo de los dos volúmenes de la historia – al menos la *verídica* – del Quijote. Y digo la mayor parte porque – como ya vimos – algunos capítulos y pasajes puntuales revelan en alguna que otra ocasión una complejidad autoral que va mas allá y que es muy difícil de deslindar.

Ya situamos al propio Cervantes como siendo el narrador que comienza la historia diciéndonos que esta transcurre “*En un lugar de*

⁴⁴ Menéndez Pidal considera que sería en la quema de libros, o sea en el capítulo sexto, que el Quijote tendría acabado en el caso que su autor hubiese decidido hacer de este una *Novela Ejemplar*.

la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme”, lo que de por sí ya no es muy justo y a lo que, además, habría que sumar que, ya “previamente” en el prólogo, él mismo se nos presenta no como el padre, sino como el padrastro del *Quijote*. También nos debemos acordar que durante el escrutinio de la biblioteca, en el capítulo sexto, Cervantes participa citado a la tercera persona, siendo uno de los autores a los que se pasa revista; por lo que, en este caso, se trata de autor en un sentido externo a la narración, siendo que ese narrador – ¿el propio Cervantes? – habla de ese escritor – ese *tal* Cervantes “*mas versado en desdichas que en versos*” – como si se tratase de uno mas de los de la lista que deben pasar por la aprobación del barbero y del cura – amigo personal de Cervantes, por añadidura – quienes determinarán si su obra debe irremediabilmente terminar en el fuego purificador y salutar del *auto da fe* ⁴⁵. Volviendo al primer narrador ya sabemos que, por mas esfuerzos que hagamos, no conseguiremos identificarlo y será para siempre imposible definir con alguna certeza de quien se trata, ni quien este será.

Pero el tema de la autoría, es mas complejo y se rarifica mas aún, ya que ese mismo narrador desde el inicio nos dice que “hay alguna diferencia en los autores que de este caso escriben” (DQI, 1, 37), y en el capítulo segundo es el propio don Quijote que reflexiona sobre el asunto – “¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta

⁴⁵ Un detalle no sin importancia es el que nuestro hidalgo y caballero, nunca mas volverá a leer ningún libro después de la quema de los suyos. También no deja de tener importancia el que Cervantes no se tome la molestia de evidenciarlo ni decirlo con palabras. Ni siquiera leerá el libro que se escribió sobre él, la *Primera Parte*, que en la *Segunda* son varios los personajes que lo han leído. Y tampoco leerá el *Quijote* apócrifo, también leíó por algunos personajes durante la *Segunda Parte* en la cual incluso uno de sus personajes – don Álvaro Tarfe – transita para la historia “legítima y verdadera”. Nada de esto, por supuesto, es mencionado ni dado a entender por Cervantes.

manera?” (DQI, 2, 46). – lo que le brinda la ocasión de declamar la magnífica tirada que se sigue sobre “«*Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra...*”, para luego mas adelante volver a recordarnos que “*Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento...*” y, finalmente rematar en el parágrafo final del capítulo octavo, denunciar la complejidad intrincadísima de todo este asunto: “*Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estoviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte*” (DQI, 8, 104), que en cierto modo irá a apaciguarse con la entrada en acción de Cide Hamete Benegeli.

De este modo Cervantes creó desde el inicio una gran ambigüedad sobre la identidad de los narradores, traductores, revisadores y comentadores internos de esta “verdadera historia” que – como señaló con particular perspicacia Francisco Rico – modifican la perspectiva y la focalización del relato llevando al lector a ejercitar una lectura activa, mas detallada y reflexiva de la novela, precisamente porque la problematización de la lectura es uno de los temas centrales de la escritura de Cervantes, quien, además de todo, generó un absoluto meta y/o hyper-texto.

No nos olvidemos que la temática de “quien es” que escribe, relata o habla tendrá su apogeo en la literatura recién entrado el siglo XX. Lo que demuestra el “avance” en el cual se situaba Cervantes y quizás nos permita entrever algo de la confusión a la cual debía estar sujeto al darse cuenta de las potencialidades del material que tenía delante de si.

En síntesis podemos decir que es la aparición de Sancho y de Cide Hamete que deja en abierto la posibilidad de ir mucho mas

allá de las dimensiones en las cuales hasta entonces se encuadraban los textos y relatos de la época. Y creo que es claro que Cervantes ya había meditado largamente sobre la mayoría de los aspectos que son total ya absolutamente nuevos del punto de vista formal y estructural. Si así no fuese, habría sin duda dejado escapar esta oportunidad. Que no lo haya hecho es a mi ver muy demostrativo de la gran preocupación que tenía por las cuestiones de teoría literaria; y quizás no sea solo por motivos ajenos a este hecho que después de la *Galatea* pasara veinte años sin publicar. Varios eruditos señalan – y muchas veces lo hacen con gran irritación, como es sobre todo el caso entre algunos de los cervantistas sajones – la frecuencia con la cual el propio Cervantes escribe sobre la innovación que sus textos suponen, sobre ese “hasta entonces nunca hecho”, pero la verdad es que se trata simplemente de la constatación de un hecho que demuestra que el autor estaba totalmente consciente de la novedad que representaban no solo sus ideas sobre la literatura sino también su modo de escribir. A pesar de no ser muy reconocido ni aceptado por la mayoría de sus pares y contemporáneos ninguno de estos hechos, pienso que Cervantes deja entender que tenía una clara consciencia de la revolución literaria que él, sus obras y su visión de la literatura representaban.

Cervantes se sabía un excelente contador de historias, un cuentista excepcional y como ya dijimos, tenía mucho orgullo en su capacidad de invención y en su originalidad – vale la pena a este respecto releer el comienzo del capítulo IV del *Viaje al Parnaso*⁴⁶ – pero sus poderes de sugestión no le iban en saga.

⁴⁶ Suele la indignación componer versos;
pero si el indignado es algún tonto,
ellos tendrán su todo de perversos.

De mí yo no sé más sino que prompto
me hallé para decir en tercia rima
lo que no dijo el desterrado a Ponto;

y así le dije a Delio: «No se estima,

señor, del vulgo vano el que te sigue
y al árbol sacro del laurel se arrima;

la envidia y la ignorancia le persigue,
y así, envidiado siempre y perseguido,
el bien que espera por jamás consigue.

Yo corté con mi ingenio aquel vestido
con que al mundo la hermosa *Galatea*
salió para librarse del olvido.

Soy por quien *La Confusa*, nada fea,
pareció en los teatros admirable,
si esto a su fama es justo se le crea.

Yo, con estilo en parte razonable,
he compuesto comedias que en su tiempo
tuvieron de lo grave y de lo afable.

Yo he dado en *Don Quijote* pasatiempo
al pecho melancólico y mohíno,
en cualquiera sazón, en todo tiempo.

Yo he abierto en mis *Novelas* un camino
por do la lengua castellana puede
mostrar con propiedad un desatino.

Yo soy aquel que en la invención excede
a muchos; y al que falta en esta parte,
es fuerza que su fama falta quede.

Desde mis tiernos años amé el arte
dulce de la agradable poesía,
y en ella procuré siempre agradarte.

Nunca voló la pluma humilde mía
por la región satírica: bajeza

que a infames premios y desgracias guía.

Yo el soneto compuse que así empieza,
por honra principal de mis escritos:
¡Voto a Dios, que me espanta esta grandeza!

Yo he compuesto romances infinitos,
y el de *Los celos* es aquel que estimo,
entre otros que los tengo por malditos.

Por esto me congojo y me lastimo
de verme solo en pie, sin que se aplique
árbol que me conceda algún arrimo.

Yo estoy, cual decir suelen, puesto a pique
para dar a la estampa al gran *Pirsiles*,
con que mi nombre y obras multiplique.

Yo, en pensamientos castos y sotiles,
dispuestos en soneto[s] de a docena,
he honrado tres sujetos fregoniles.

También, al par de Filis, mi Silena
resonó por las selvas, que escucharon
más de una y otra alegre cantilena,

y en dulces varias rimas se llevaron
mis esperanzas los ligeros vientos,
que en ellos y en la arena se sembraron.

Tuve, tengo y tendré los pensamientos,
merced al cielo que a tal bien me inclina,
de toda adulación libres y esentos.

Nunca pongo los pies por do camina
la mentira, la fraude y el engaño,
de la santa virtud total rüina.

Con mi corta fortuna no me ensaño,
aunque por verme en pie como me veo,
y en tal lugar, pondero así mi daño.

Con poco me contento, aunque deseo
mucho». A cuyas razones enojadas,
con estas blandas respondió Timbreo:

«Vienen las malas suertes atrasadas,
y toman tan de lejos la corriente,
que son temidas, pero no escusadas.

El bien les viene a algunos de repente,
a otros poco a poco y sin pensallo,
y el mal no guarda estilo diferente.

El bien que está adquerido, conservallo
con maña, diligencia y con cordura,
es no menor virtud que el granjeallo.

Tú mismo te has forjado tu ventura,
y yo te he visto alguna vez con ella,
pero en el imprudente poco dura.

Mas, si quieres salir de tu querella,
alegre y no confuso, y consolado,
dobla tu capa y siéntate sobre ella;

que tal vez suele un venturoso estado,
cuando le niega sin razón la suerte,
honrar más merecido que alcanzado».

«Bien parece, señor, que no se advierte»,
le respondí, «que yo no tengo capa».
Él dijo: «Aunque sea así, gusto de verte.

Su virtuosismo es manifiesto cuando menciona al lector una cantidad de historias que nunca serán registradas y además se permite hacer alusión a esto a partir de cualquier nivel o estado de evolución o realización en que ellas se encuentren. Baste recordar a modo de ejemplo, durante la historia del *cautivo*, cuando este se encuentra con “*un tal de Saavedra*”, y nos dice poco después que “*si no fuera porque el tiempo no da lugar, yo dijera ahora algo de lo que este soldado hizo, que fuera parte para entreteneros y admiraros harto mejor que con el cuento de mi historia*”. (DQI, 40, 463) El caso que, además, ya sepamos nosotros alguna cosa sobre ese “*tal de Saavedra*”, al fin y al cabo no hace sino evidenciar aún mas la portentosa capacidad de sugestión de Cervantes, que, si se quiere, en un solo paso nos da cuenta de gran parte de su propia vida. Cosa que, como ya vimos cuando analizamos las primeras frases de la novela, también hizo con el hidalgo de nombre incierto.

Alusión máxima parece ser propiamente el nombre que se da a sí mismo el hidalgo: *Quijote*: Esta palabra, que nunca fue utilizada a lo largo de los dos libros, sirve para nombrar la pieza del arnés destinada a cubrir el muslo, que por su vez jamás fue usada por nuestro caballero.

Estos aspectos sin duda deben hacer parte de los varios motivos que llevaron a Juan Valera en su maravilloso *Discurso* a decir del

La virtud es un manto con que tapa
y cubre su indecencia la estrechez,
que esenta y libre de la envidia escapa».

Incliné al gran consejo la cabeza;
quedéme en pie, que no hay asiento bueno
si el favor no le labra o la riqueza.

Alguno murmuró, viéndome ajeno
del honor que pensó se me debía,
del planeta de luz y virtud lleno.

Quijote que “se le ve colocado entre una literatura que muere y otra que nace, y es de ambas el mas acabado y hermoso modelo.”⁴⁷

⁴⁷ Juan Valera. *“Sobre el Quijote y sobre las diferentes maneras de comentarle y juzgarle”* Discurso. 25 de Setiembre de 1864. Imprenta de Manuel Galiano, Madrid, 1864. pág. 25.

IV

“De la misma forma que Don Quijote somete la teoría caballeresca a la prueba de la experiencia, la novela Don Quijote pone la teoría literaria a la prueba del arte.”

E. C. Riley

“Teoría Literaria”, *Suma Cervantina*.

Sería un error pensar en el *Quijote* como si se tratase de un collage de formas de hablar, o de diferentes modos de escritura. El *Quijote* no es una realización lingüística como por ejemplo la que podría haber construido Quevedo. La primera ocupación de Cervantes, y la que siempre sobrepuso a todas las restantes fue la de seguir contándonos una historia, a pesar que haberlo hecho de modo a que ninguna de las versiones de esa historia sea totalmente fiable.

Cervantes – consciente o inconscientemente – privilegia la idea de hacer de su novela un artefacto en el cual pueda demostrar que el efecto de historicidad es pura ficción y que, tal como es descrito, un acontecimiento es una selección de palabras.

En todo el *Quijote* subyace un *modus* que parece querer demostrar que cualquier narración, crónica o descripción histórica puede ser en definitiva entendida como una forma ficcional, y que un acontecimiento escrito o simplemente descrito, es siempre una selección de palabras.

No por casualidad el libro esta lleno de dobles e incluso triples versiones de un mismo suceso, contadas, aludidas o simplemente inferidas.

En relación a lo que toca al estudio, la reflexión y crítica del Quijote – que por arrastre implica la de toda la obra y la vida de Miguel de Cervantes, que, volvamos a recordarlo también es un personaje del libro –, creo que fue Lázaro Carreter quien dijo que el cervantismo nació justamente de la mano del propio Cervantes. En efecto, el prólogo de la primera parte, en lo que tiene de respuesta a la célebre carta de Lope de Vega del 4 de Agosto de 1604 ⁴⁸ y toda la polémica que se sigue, y que probablemente ya venía de antes, y que tal vez el mismo Cervantes alimentó, es ya, en gran medida el iniciador de el “estudio” y crítica de la obra cervantina.

Los contemporáneos de Cervantes alabaron en el *Quijote* la limpieza del estilo, el “regocijado ingenio”, la fantasía en la invención y, sobre todo, la discreta sátira de las costumbres contemporáneas. En el siglo XVIII, los editores y comentaristas del Quijote – Vicente de los Ríos, Mayans, Pellicer, Clemencín, etc. – siguiendo la tradición neoclásica, resaltaban el aspecto satírico, que acabó con los libros de caballerías, privilegiando el carácter moralizador del *Quijote*. Según Vicente de los Ríos, Cervantes fue un *clásico* que se encontraba a la altura de los grandes poetas burlescos y satíricos de la antigüedad.

Los románticos alemanes consideraron el *Quijote* –el libro y su protagonista – como “obra de arte”: un personaje que representa el idealismo. Esta visión, que tuvo menos partidarios en España, fue posteriormente adoptada por franceses e ingleses, y por arrastre aún hoy subsiste un poco por todos lados, en el uso de la expresión “quijotesco”, por ejemplo, pero también en una cierta

⁴⁸ Nos dice Canavaggio en su resumen cronológico de la vida de Cervantes : 1604 : Se enfrían las relaciones entre Cervantes y Lope de Vega. En carta fechada en 4 de agosto, este, tras referirse a los poetas que hay «*en ciernes para el año que viene*», añade: «*ninguno hay tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a Don Quijote*». Jean Cannavagio, “resumen cronológico de la vida de Cervantes”, in <http://cvc.cervantesvirtual.es/obref/Quijote/introduccion/resumen/canavaggio02.htm>

medida en la idea general que muchos conservan de la obra ⁴⁹. A lo largo del siglo XIX el libro de Cervantes despertó cada vez más el interés de los estudiosos. Luego, por vuelta de 1905, cuando se celebra el tercer centenario de la primera parte de la novela, una profusión de actos oficiales en España son acompañados de innumerables publicaciones, en las cuales se reflejan variadísimos modos de entender e interpretar el *Quijote*. Para Marcelino Menéndez y Pelayo – que organizó “*Cervantes y el Quijote*”, aquel que quizás sea el mas importante de estos libros conmemorativos del tercer centenario ⁵⁰–, Cervantes creó un mundo de ficción basándose en la realidad que le circundaba a la que dio substancia poética. Antes de él, Juan Valera insiste en los inimitables valores del *Quijote* como creación literaria y humana, y en considerar a Cervantes como un genio intuitivo: “*El que Cervantes llamase laberinto de Perseo al laberinto de Teseo, y Bootes a uno de los caballos del sol, y el que citase por de Virgilio a un verso de Horacio, o de por Horacio un verso de Virgilio, son errores que no importan de modo alguno en un libro donde no se*

⁴⁹ Baste pensar en el musical “*The man of La Mancha*”. A este respecto véase la fuertísima – y a mi ver nefasta – influencia que ha guardado Mendelsohn sobre el “*Midsummer’s Night Dream*” de Shakespeare, que lo encasilló en una visión románica totalmente aséptica.

⁵⁰ Este libro, publicado en Madrid en 1905, compendia y da una idea clara de las diversas opiniones de una buena veintena de cervantistas de primer orden, abarcando un vasto período que va desde Vicente de los Ríos (1732-1779), Pellicer, Diego Clemencín, Hartzenbusch, Adolfo de Castro, Benjumea, hasta Juan Valera – del cual fue publicado póstumamente un discurso que le fuera encomendado por la Real Academia –, Fitzmaurice-Kelly, y por supuesto el propio Menéndez Pelayo además de algunos “jóvenes valores en ascenso” como Francisco Rodríguez Marin y algunos otros. Todos ellos nos hablan de Cervantes de un modo que hoy nos parece mas representativo del tiempo en que ellos vivieron que tal y como cómo hoy entendemos el tiempo del autor de la *Numancia*. Lo que significa que probablemente los estudiosos de mañana dirán lo mismo de quienes hoy se abocan – o nos abocamos – a esta tarea.

trata de enseñar mitología ni literatura latina. Cervantes además dejaba correr libremente la pluma, escribía obras de imaginación y no disertaciones académicas, y no había su fantasía de abatir el vuelo, ni él había de pararse en lo mejor de su entusiasmo para consultar sus autores, si los tenía, y ver si la cita iba o no equivocada. (...) Sobre las faltas de gramática de Cervantes anda también Clemencín bastante sobrado en la censura e injusto a veces. Las concordancias, por ejemplo, del verbo en singular y el nominativo en plural, o al contrario, esto es, la falta de concordancia, no es defecto de Cervantes solo, sino de todos nuestros autores, desde los orígenes de la lengua castellana hasta el día, como lo prueba Irizarri en sus Cuestiones filológicas, con textos copiosos. No es esta falta, por lo tanto, sino modo de ser, elegancia, o libertad de nuestro idioma.”

Anthony Close resalta que mientras los eruditos especializados continuaron su aproximación al texto siguiendo un enfoque neoclásico, filósofos e historiadores de literatura comparada, como Schlegel, Coleridge, Unamuno y Ortega y Gasset, utilizaban un marco conceptual mas basado en las ideas románticas ⁵¹.

El humanismo renacentista significa en occidente el fin de la visión según la cual Dios sería el centro del Universo. A partir del Renacimiento el hombre pasa a ser en una mayor medida responsable por su propio destino.

Georg Lukács considera que el Quijote es la obra de ficción por excelencia en la cual se siguen estos preceptos renacentistas, y también sostiene – muy al contrario de lo que piensa Miguel de Unamuno – que el Quijote representa la primera historia abandonada por Dios.

La quema de los libros en el capítulo VI, de algún modo parece poder querer sugerir una sátira a la Santa Inquisición – que

⁵¹ Anthony Close, *The Romantic Approach to Don Quijote. A Critical History of the Romantic Tradition in «Quixote» Criticism*. Cambridge University Press, 1978.

curiosamente pasó por alto esta interpretación dejándola publicar sin reparos.

No podemos dejar de observar que en la biblioteca de nuestro hidalgo no consta ningún volumen devocional o religioso, lo que no deja de ser notable. Pero el hecho de tampoco haber ningún clásico no nos permite decir que esta represente las ideas de Cervantes, en el sentido de no ser muy devoto ni un católico ferviente. Miguel de Unamuno, como sabemos, piensa justamente todo lo contrario, dando el ejemplo de la “*Vida de San Ignacio de Loyola*” como libro inspirador de don Quijote, que, según él, a pesar de no se encontrar en la biblioteca no tenía dudas que el hidalgo lo había leído.

Por supuesto, tampoco ha faltado quien interprete políticamente al *Quijote*. Desde el franquismo hasta el subcomandante Marcos. Hace unas semanas, en una de nuestras lecturas comentadas del Quijote en el teatro municipal São Luiz de Lisboa, convidamos a la viuda de José Saramago, para que hablemos del *Quijote* y de censura. Pilar del Río nos comentó que el libro representa para ella – o al menos representó durante mucho tiempo – el oficialismo franquista, ya que era usado por el régimen – por mas curioso que hoy parezca – como símbolo de unidad y para exaltar el “ser nacional”. Fidel, el Che, pero también de Gaulle y muchos otros en algún momento trazaron un paralelo entre su lucha o ideales y la actividad de don Quijote. El capitalismo y la publicidad por supuesto que también: recientemente una nueva traducción de las *Novelas Ejemplares* y el *Quijote*, editada por “Le Livre de Poche”, la colección perteneciente al mega-grupo francés Hachette, jugaba con las publicidades cinematográficas diciendo “*Par l’auteur du premier road movie de l’histoire de de la littérature*”. Se cuenta que Gabriel García Márquez, quien fuera invitado por los Clinton varias veces a la Casa Blanca, le aconsejó releer el *Quijote* al presidente norteamericano, “ya que en él encontraría las respuestas a las cuestiones que lo preocupaban”; y el subcomandante Marcos se refería al Quijote como siendo “el mayor libro político jamás escrito”. Lejos de ser una simple reivindicación, el uso del Quijote por los zapatistas respondió a el intento de diseñar una alternativa a la desintegración: “El arma decisiva del guerrillero es la palabra”

nos recuerda Armand Gatti, poeta hombre de acción y gran admirador del comandante Marcos, a quien sus compañeros de la asociación “La parole érrante” apellidaban de “Donqui”. En el contexto de la globalización el Quijote se transforma en una referencia al “todo económico” y al fascismo del ocio – la fórmula pertenece a Gatti: una búsqueda individual y / o un compromiso ético que se inscribe en una larga filiación anarquista y libertaria de la que la palabra sea tal vez la última arma posible. Es esa “guerrilla ética” llevada a cabo pacíficamente contra el poder y la exclusión que vimos actuar durante una residencia que hicimos en París hace algunos años, el de “*Les enfants de don Quixotte*”, que hoy reencontramos en aquellos que se manifiestan un poco por todo el mundo – desde la Plaza del Sol hasta Wall Street – para intentar combatir o al menos denunciar las injusticias de este mundo.

Es muy interesante constatar que, a lo largo de cuatrocientos años no solo la crítica y el estudio del Quijote y – por ende, tal vez – todo el cervantismo parece considerar a Cervantes como a un autor contemporáneo, sino toda la sociedad. Pero lo mas extraordinario quizás, sea como la obra y muchas veces su vida – o lo que sabemos o queremos ver y/o poner mas en evidencia de esta – parecen encajar con toda lógica con los mas variados puntos de vista. Mark van Doren, profesor de literatura en Columbia, describe al *Quijote* como un libro de una “misteriosa simplicidad”. “*La prueba de su simplicidad – nos dice – , es que podemos resumirlo en pocas frases y la prueba de su misterio es que podemos hablar de él infinitamente*”⁵². Yo acotaría incluso que, al hablar del *Quijote*, en buena medida y no pocas ocasiones, en realidad, nos exponemos y hablamos fundamentalmente de nosotros mismos.

Esto incluso parece ser así para aquellos que vieron en estos señales y denuncias de orden decadente, leyendo y resaltando en el

⁵² Mark van Doren, “*Don Quixote’s profession*”. Hill & Wang, New York, 1961.

texto una gran cantidad de aspectos negativos. Según Byron, por ejemplo, *Don Quijote* es la causa de la decadencia de España, pues a su ver este libro había hecho desaparecer en este país las virtudes caballerescas ⁵³. Montesquieu en la 78ª de sus *Lettres Persanes* (1721)

⁵³ Es curioso pensar en el menosprecio con que las potencias emergentes posteriores al dominio ibérico de la civilización occidental – que fuera el primero de orden global, cabe recordar – se dedicaron a definir y clasificar la cultura y sociedad de “las Españas” de aquel tiempo – que, claro está, incluyen Portugal y luego Brasil. Lo mas remarcable sin duda es la ignorancia y la falta de perspectiva con la que, franceses e ingleses fundamentalmente, observaron la producción literaria y artística de la península. A este respecto permítaseme comentar lo siguiente: Roberto González Echeverría, en una serie de aulas que dio en Yale y que está disponible en iTunes-U – una maravillosa iniciativa, digámoslo de paso – se esmera en explicar a sus alumnos como y porqué se da el fenómeno de la aparición de un genio como Cervantes en la España de aquel tiempo. No se trata de una rareza, varias veces leyendo comentaristas y estudiosos de los escritores isabelinos – fundamentalmente Shakespeare – así como cervantistas y otros especialistas del siglo de oro, encontré explícita o implícitamente esta idea. Pues bien, muy al contrario de esta tendencia, yo estaría inclinado a preguntarme como es posible que aparezca Shakespeare en un contexto como el de la Inglaterra isabelina y jacobina ...

Sería mucho lo que habría para comentar sobre el modo de ver y verse que los sajones han ido desarrollando y que es según se lo mire puede corresponder a una distorsión absoluta de la realidad. Baste citar un estudio reciente de la Comisión Europea sobre la movilidad social en el cual se comparaba la influencia que tenía la educación y el papel de los estudios en la obtención de un empleo comparativamente al peso de la familia, los contactos familiares y la clase social en los diversos países de la Unión el cual mostraba que el país en el cual el peso de la familia y la clase social era el mayor de todos era justamente el reino unido. Y creo que queda particularmente bien, en este caso, hablar de reino unido porque si

nos dice de los libros españoles que el Quijote es *“le seul de [leurs] livres qui soit bon et celui qui a fait voir le ridicule de tous les autres”*⁵⁴. Lo que por supuesto dice mas de la propia ignorancia y arrogancia del Baron de la Brède que de la literatura española. Nabokov, horrorizado al leerlo o releerlo – según dijo, pero parece que siempre toda persona respetable e importante está “releyendo”, al punto que muchas veces me pregunto si muchos de ellos alguna vez habrán leído un libro por la primera vez – por la salvajez y crueldad, que eran a su ver los aspectos esenciales del libro, consagra sus primeras seis clases en Harvard a denunciar la ferocidad e inhumanidad con que Cervantes invita a sus lectores a reírse de su noble héroe, constantemente confrontado a humillaciones y burlas groseras, comparando las salidas de don Quijote a la pasión del Cristo, a los horrores de la inquisición, a las bestiales – lo sean o no – corridas de toros, etc. Lo que dio lugar a que no conservara el puesto que acabara de obtener en la célebre universidad. *“Rien n’est plus drôle que le malheur”*⁵⁵, como probablemente le hubiera dicho Beckett de haberlo sabido. A pesar de eso, digamos que el punto de vista de Nabokov, no deja de tener cierto interés...

Pero como bien dice Valera: *“No hay que hacer un análisis detenido del Quijote para probar que carece de profundidades ocultas. Hay mil razones fundamentales que lo demuestran.”*

algo los une, dentro de la disparidad social y cultural mas brutal con la que he sido confrontado en esta mitad de mi vida europea, es justamente el medievalismo ambiente global bajo el cual se ordena la sociedad Inglesa.

⁵⁴ “El único de sus libros [los libros españoles] bueno y aquel que ha hecho ver lo ridículo de todos los otros”. Tal vez si hubiera leído alguno de los volúmenes del teatro de Lope – que además el solo escribió mas obras y obras maestras que todos los grandes dramaturgos isabelinos y los posteriores franceses que se siguieron – al constatar que la mayor parte de aquello que creía ser de Corneille o Racine descubriera ser de origen ibérica.

⁵⁵ “Nada es mas cómico que la desgracia”. La frase pertenece a la pieza *“Fin de partie”* (1957) de Samuel Beckett.

Al hacer una lectura de la caracterización del personaje, surge la idea que este puede interpretarse como alguien que se recusa a aceptar su pequeñez. Alguien obstinado que intenta ajustar la enormidad de su deseo a la pequeñez de la realidad. Alguien que, en el fondo, encaja en el pensamiento o incluso el comportamiento de los místicos, como Juan de la Cruz, Teresa de Ávila y el propio Ignacio de Loyola, por citar aquellos a que refiere Miguel de Unamuno, quienes, según dice, no refutando la razón ni poniendo en causa el saber científico de su tiempo, demostraron apercebirse de la “intolerable distancia” que separaba su deseo de la realidad. Un deseo que, como el del Quijote, era hecho de gloria e inmortalidad, y que a ellos los había llevado por la senda mística. Tal vez por eso no debemos dejar de lado que, parafraseando una idea de George Bernard Shaw, las personas que triunfan son aquellas que sabes adaptarse a la realidad ⁵⁶; y, en revancha, quienes persisten en intentar dimensionar o querer que la realidad al tamaño de sus sueños son aquellos que fracasan. Y es justamente por esta razón que todo el progreso humano se debe a aquellos que fallaron. Habiendo además conocido el fracaso la mayor parte de su vida, Cervantes conocía en primera mano – manca – aquello sobre lo cual escribía.

“Un novelista no tiene que render cuentas a nadie, salvo a Cervantes”, sostiene Milán Kundera. Tampoco olvidemos lo que dijo Trilling, aquello de que “puede decirse que toda ficción en prosa no es mas que una variación del Quijote”. En 1939, o sea antes que ambos enuncien sus

⁵⁶ Esta idea – tal vez tarde – viene a cuento para intentar aclarar algo que dije de un modo muy oscuro, a saber en relación a lo que toca al tema de la “fama inmerecida de Sancho”, en aquello que respecta a compararla a los “famosos sin objeto” producidos y producto de la mediatización, como los “Big Brothers” y demás...

afirmaciones, Borges sintetiza ambas ideas con la creación de su cuento “*Pierre Ménard, autor del Quijote*”⁵⁷. Se trata de una meditación sobre la dificultad de distinguir entre realidad histórica y fabulación, sobre verdad e ilusión, y fundamentalmente una reflexión ficticia sobre la literatura y sus referencias, para lo cual no podría haber mejor ejemplo que el desdoblamiento o el clonaje – ya que no se muy bien como llamarlo – del propio *Quijote*.

Borges no iba en su primer ensayo biográfico y crítico, y no deja de ser gracioso que algunos lectores lo hayan podido considerar como un texto “serio”. Al evocar el narrador la obra de su amigo Ménard – quien “*acometió una empresa complejísima y de antemano fútil. Dedicó sus escrúpulos y vigiliias a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente.*” –, si bien no hacía otra cosa que imitar las estrategias del narrador de Cervantes para hacer creer que quiere hacernos creer en la autenticidad de su personaje y el delirante proyecto que, al igual que don Quijote (y me refiero a los dos Quijotes, el personaje y el libro), este quiere llevar a término: “*Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran — palabra por palabra y línea por línea — con las de Miguel de Cervantes.*” “*Pensar, analizar, inventar (me escribió también)*” nos dice Borges que le dice Ménard, “*no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor que el doctor universalis pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será.*”. ¿Será entonces realmente toda ficción en prosa una variación del *Quijote*?

Es que el arte de la novela trata del *devenir* y no del *ser*. Y esa es otra de las razones que nos llevan a tener al *Quijote* por el primer héroe de la novela moderna. Los héroes homéricos y de la tragedia clásica – y recordemos que esta es griega, a pesar que madame Merkel parece no saberlo – estaban destinados a cumplir su

⁵⁷ Originalmente publicado en la revista *Sur*, dirigida por Silvina Ocampo – a quien el cuento está dedicado –, “*Pierre Ménard, autor del Quijote*” aparece posteriormente en *El jardín de los senderos que bifurcan*, Ed. Sur, Buenos Aires 1941; y *Ficciones*, Ed. Sur, Buenos Aires 1944.

destino. Como Aquiles, Ulises, etc., lo prueban. La división existente entre los que *son* y los que *devienen* o *se transforman*, reside en la aceptación – de *si*, del *destino* o del *mundo* tal y cual nos toca vivirlo – o la inaceptación y la necesidad de mudarlo – sea una cosa o todo. La *identidad* entonces, ese mantra de la cultura y la política, en esa acepción, aparece o puede ser leída no como algo acogedor y confortable, sino como una cárcel, como algo que en cierto modo nos aprisiona. Y en nuestros días, así como en los tiempos del *Quijote*, la presión social, política y su flujo comunicacional, nos intenta conformar a “la realidad”: al “cómo son las cosas” de un modo aplastante. En esta idea identitaria, la palabra “libertad” es manipulada para ser entendida ligada a algo que intenta exacerbar nuestro “mejor yo”, incluso cuando estamos equivocados y comenzamos a aperecernos de ello. Ser trata de una lealtad ciega, que nos transforma en prisioneros de nosotros mismos y nuestras “convicciones” o “pertenencias”, intentando amoldarnos a aceptar el mundo *tal cual es*. Vehiculando por lo tanto y en definitiva el mensaje que el mundo en que vivimos está hecho para los que *son*, no para los que *devienen* o *se transforman* y que pueden decidir cambiar, y pensar de otro modo. Ese es el interés – uno más – del *Quijote*, y del Quijote: sobre todo para aquellos que no estamos dispuestos a plegarnos a reglas o leyes identitarias rígidas. Es que el empirismo de Sancho es, literal o literariamente inútil. Dice Carlos Fuentes que cuando don Quijote fracasa se reconstituye en el mundo de las palabras, que le pertenece, y así sigue – puede seguir – su camino adelante.

Harry Levin compara la escena del retablo de maese Pedro con la escena de “the play whitin the play” en *Hamlet*. En una, Claudius interrumpe la representación porque lo imaginario comienza peligrosamente a parecerse con lo real. Y Don Quijote parece arremeter contra la representación de las marionetas porque estas comienzan a perecerse demasiado con lo imaginario: Claudius quiere que la realidad sea una mentira, mientras que Don Quijote querría que lo imaginario sea verdad.

La identificación de lo imaginario con lo real reenvía al príncipe Hamlet a la realidad, y esta, naturalmente, o conduce a la muerte: Hamlet viene de la muerte – de la muerte del otro Hamlet, su

padre – y vuelve a esta. Don Quijote viene de la lectura, y muerto, vuelve a esta transformándose en personaje. Cuando Hamlet lee, o finge que lee, no lee: ve. Don Quijote no ve, lee.

Puesto que Don Quijote quiere encajar el mundo en su lectura: En tanto que lector de libros de caballerías que obsesivamente intenta transferirlas a la realidad, don Quijote fracasa. Pero en cuanto objeto de lectura, comienza a vencer la realidad; a contaminarla de su propia – y delirante – lectura; y así podemos deducir o ser inducidos a pensar que *transforma el mundo*, porque este comienza a parecerse más al mundo de Don Quijote.

El mundo, por su vez, parece querer vengarse de Don Quijote a través de aquellos que leyeron el *Quijote* en el propio *Quijote*: A través de su crueldad, ignorancia o estupidez ⁵⁸: Hay así una tesis épica y una antítesis realista, de la que surge una síntesis – nada sintética, dicho sea – lógica, y esta es una novela polivalente, primordial.

Dostoievsky define Don Quijote como sufriendo de la nostalgia del realismo. La prueba sería la parte final desde la realidad palaciana que encuentra en la corte de los duques, a la que seguirá el personaje verídico de Roque Guinart y el combate marítimo en el cual verá por primera vez muertes reales. Don Quijote deja de ser actor para ser un mero espectador. Y vuelve a ser “*el caballero de la triste figura*”, no ya en la acepción de lo desfigurado y tragicómico de su desdentada y apaleada fisonomía, sino en la simple y triste tristeza de ya no tener cabida en una realidad que no espera por él: Aristóteles al hablarnos del centauro nos habla de una mitología que tiene raíces en lo posible, nos dice Ortega y Gasset al explicarnos su imposibilidad biológica para nosotros. Es de ese realismo sin contradicción que quizás el Don Quijote visto por Dostoievsky tiene nostalgia.

⁵⁸ Es que en el fondo no parece posible discernir si no será Don Quijote quien se burla de sus burladores, haciendo que estos, disfrazados de ellos mismos, entren en su universo y sean lo que son: la peor y más degradada imagen de lo humano. Materia quizás psicológica, pero interesante y discutible.

Quizás el último misterio que anima a Don Quijote sea el de saberse un personaje literario. Cervantes, por su parte, tuvo el genio o la intuición de jamás evidenciarlo y ponerlo en palabras. Es que en definitiva quizás sea en estos términos que todo se juega: desde la auto-invencción hasta el saberse inmortalizado en vida a través de la publicación de su propia historia.

Y nada de esto es dicho, sino simplemente sugerido.

Tal vez el postrero juego de profundidades al que Cervantes nos haya querido someter sea que no podemos hablar de un Quijote definitivo. Es que, así como hay muchos don Quijotes y muchos Sanchos, hay una infinita cantidad de versiones de *“El ingenioso hidalgo y caballero don Quijote de la Mancha”*.

El epígrafe del capítulo X – *“De lo que más le avino a don Quijote con el vizcaíno y del peligro en que se vio con una caterva de yangüeses”* – puede por eso ser visto como revelador del probable desconcierto bajo el cual debía encontrarse Cervantes en esa altura de la escrita del *Quijote*⁵⁹. El contenido del capítulo décimo no corresponde en nada con el epígrafe que lo anuncia; por eso fue modificado por innumerables ediciones, incluso por la Real Academia a partir de la célebre edición de 1780 siendo restituido por Riquer ya bien entrado el siglo XX. El capítulo X, tal como lo conocemos, es

⁵⁹ Nótese que dicho epígrafe no fue modificado cuando la composición del libro, opuestamente a lo que debe haber acontecido con el epígrafe del capítulo IV que, según piensa Martín de Riquer, debe haber sido agregado. Efectivamente, *“De lo que sucedió a nuestro caballero cuando salió de la venta”* queda inserto e interrumpe en medio un discurso elíptico de bellísima invención que es el que une la última frase del capítulo tercero – *“El Ventero, por verle ya fuera de la venta, con no menos retóricas, aunque con más breves palabras, respondió a las suyas y, sin pedirle la costa de la posada, le dejó ir a la buena hora”* – al célebre comienzo del cuarto, *“La del alba sería...”* (DQ, 3 – 4, 62).

claramente anticipatorio de las aventuras posteriores del bálsamo de Fierabrás y otros acontecimientos que tienen lugar en la venta de Juan Palomeque el zurdo ⁶⁰, así como también del yelmo de Mambrino ⁶¹, como señaló con total pertinencia Geoffrey L. Stagg en su Revisión de la primera parte del Quijote ⁶². Todas estas alteraciones y mudanzas probablemente apuntan para un cierto grado de duda o confusión en el que el autor se debe encontrar en esa altura. Y muy probablemente deben estar ligadas en parte a la decisión del pasaje de la historia del Quijote de *Novela Ejemplar* a la de “otra cosa”, que evidentemente se encontraba aún indefinida.

Cervantes en algún momento – probablemente cuando la composición del libro –, decide modificar el orden de una serie de historias y capítulos. Así parece que sea el caso con el discurso de la Edad de Oro y la historia de Marcela y Grisóstomo de la que muchos indicios permiten situar más adelante – en el capítulo XXV – en alguna versión anterior a la que fue editada. Incluso el asunto de la pérdida del rucio, que tanto ofuscó y hasta diría traumatizó a nuestro autor, puede estar vinculado muy probablemente al cambio del orden anterior, y la tal mudanza haber sido su causante ⁶³.

⁴⁵ Véase por ejemplo el siguiente paso: dice Sancho: “*Lo que le ruego a vuestra merced es que se cure, que le va mucha sangre de esa oreja, que aquí traigo hilas y un poco de unguento blanco en las alforjas.*

Todo eso fuera bien escusado —respondió don Quijote— si a mí se me acordara de hacer una redoma del bálsamo de Fierabrás, que con sola una gota se aborranan tiempo y medicinas.” (DQI, 10, 114).

⁶¹ Poco más tarde en el mismo capítulo leemos: “... *que bien tengo a quien imitar en ello: que esto mismo pasó, al pie de la letra, sobre el yelmo de Mambrino, que tan caro le costó a Sacripante.*” (DQI, 10, 116)

⁶² Geoffrey L. Stagg “*Revision in Don Quixote, Part I*”, en *Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera* (Oxford: Dolphin, 1959), págs. 349-366.

⁶³ Sobre el rucio es mucha la tinta que circuló y la cantidad de especulaciones que se fueron tejiendo a partir de este incidente. Resumámoslo un poco de modo a poder situarnos más confortablemente y poder desarrollar ciertas ideas: En el capítulo

Pero las confusiones que esto generó, probablemente fueron la causa de la fama de descuido que Cervantes acarreó durante muchísimo tiempo. Personalmente, y aquí asumo completamente que siento que es de mi mismo que estoy hablando, me parece que el problema de la revisión y ciertos descuidos que en este proceso

XXV de la primera edición, que apareció en enero de 1605, que comienza diciendo *“Despidióse del cabrero don Quijote y, subiendo otra vez sobre Rocinante, mandó a Sancho que le siguiese, el cual lo hizo, con su jumento de muy mala gana”* (DQI, 25, 270), al apearse don Quijote de Rocinante unas páginas mas adelante, de repente Sancho dice : *“Bien haya quien nos quitó ahora del trabajo de desenlbardar al rucio, que a fe que no faltaran palmadicas que dalle, ni cosas que decille en su alabanza; pero si él aquí estuviera, no consintiera yo que nadie le desalbardara, pues no había para qué, que a él no le tocaban las generales de enamorado ni de desesperado, pues no lo estaba su amo, que era yo, cuando Dios quería”* (DQI, 25, 280). Y en el capítulo XLII reaparece otra vez el rucio, sin ninguna explicación: *“Solo Sancho Panza se desesperaba con la tardanza del recogimiento, y solo él se acomodó mejor que todos, echándose sobre los aparejos de su jumento, que le costaron tan caros como adelante se dirá”* (DQI, 42, 499). Estas contradicciones de la primera edición se discuten en el tercer capítulo de la segunda parte donde Sansón Carrasco al contar a don Quijote la existencia de una edición en libro de su historia, le dice que *“algunos han puesto falta y dolo en la memoria del autor, pues se le olvida de contar quién fue el ladrón que hurtó el rucio a Sancho, que allí no se declara, y solo se infiere de lo escrito que se le hurtaron, y de allí a poco le vemos a caballo sobre el mesmo jumento, sin haber parecido”* (DQII, 3, 655).

Entre tanto, en la segunda edición, que apareció hacia junio de 1605, fueron agregados dos pasajes, uno en el capítulo XXIII que describe el robo del burro y otro en el capítulo XXX que cuenta de su recuperación. Pero aun así, Sancho sigue montado en él en el capítulo XXV. Y no se solucionan las incongruencias de la primera edición.

Stagg estudiando ciertos aspectos de la narración, piensa que el robo del asno era originalmente parte del episodio pastoril y probablemente al desplazar la historia de Grisóstomo y Marcela éste cambió de lugar.

largo y penoso se pueden ir generando es un asunto muy delicado. Uno, cuando escribe – y pienso que para Cervantes haya sido lo mismo – tiene y se concentra en ciertos aspectos que resultan, por una serie de causas que a veces quedan explícitas y otras no, determinantes. Esto puede acarrear, algunas veces, que, cuando llega el momento de controlar finalmente todos los detalles de una obra “terminada”, no consigamos ver ciertos errores “de frappe” y nos interese en algunos otros, quizás mas formales o de contenido, que creo que es natural que nos interesen y en gran medida ⁶⁴.

⁶⁴ Hace algunos años tuve la suerte que la *nrf* de Gallimard se interesara, gracias a el llamado de atención que mi buen y gran amigo Antonio Tabucchi les había dado, y decidiera publicar unos extractos de mis textos. El pequeño problema que resultó fue que estos no eran totalmente franco-franceses, porque mi escritura parte de la premisa que el que habla no siempre “piensa” en francés, y entonces “sale como sale”, que es mas o menos como coloquialmente cada vez mas vamos hablando la mayor parte de los idiomas, ahora que todos viajamos mucho y nos vemos confrontados con la necesidad de comunicar en cualquier idioma. Pues bien, para explicar este asunto me remetí a una experiencia que había tenido unos años antes, cuando al dirigir una pieza de teatro mía decidí poner una luz de neón ligeramente inclinada, sobre la cabeza del actor que la representaba, y me llevó mucho tiempo explicar que lo que quería es que fuera un “error”, si, pero muy difícil de definir, en relación a quien lo había producido: si se trataba de un error del director, del escenógrafo, del técnico que había instalado la lámpara o si simplemente esta se había torcido ligeramente de un lado y por eso no estaba correctamente posicionada. No fue fácil, realmente, nada fácil, conseguir que ese “pequeño error” fuera justamente eso: un pequeño error. Mi explicación a los responsables de la edición de la *nrf*, lamentablemente, no debe haber sido realmente muy clarificadora, porque intenté con esto mantener ciertos “errores de habla” o mejor dicho “de pensamiento” que después de muchas discusiones terminaron por editarse con notas de pié de página, para explicar

La ausencia de manuscrito a la cual se suman las diversas transfiguraciones que sufrió el texto, desde la copia en limpio por un amanuense, y las posteriores enmiendas, censuras y correcciones, así como un sinnúmero de errores que constan en las princeps y todas las ediciones tempranas, que escaparon no solo a las tal vez *distraídas* correcciones de Cervantes ⁶⁵, sino a la de los muchos otros correctores de estas, así como de las ediciones siguientes; esto sin olvidarnos que tanto la puntuación como la norma ortográfica eran en la época de responsabilidad del editor, por lo cual no podemos conocer ni intuir las opciones que hubiera tomado el propio Cervantes, y, además, y como si todo esto fuera poco y no bastase, no podemos dejar de lado que el texto ha ido sufriendo desde el s. XVII e inicios del XVIII y hasta no hace mucho una tendencia importante a generar ediciones “ilustradas”, que, dando un especial cuidado a este aspecto, esto se hizo lamentablemente la mas de las veces en desmedro de un mayor cuidado de la calidad literaria, a lo cual se suman las mas diversas introducciones y alteraciones sugeridas y hechas a lo largo de los años por los mas variados críticos y editores; en fin, todo esto sumado hace que el Quijote termine por ser, para cada uno de quienes lo aproximen, único y absolutamente diferente ⁶⁶.

que “Gallimard no era responsable de los errores allí cometidos”, lo que, por supuesto, significaba una pérdida para el objetivo del propio texto.

⁶⁵ De la cual el robo y la desaparición del rucio, son, como dijimos, el mejor y mas conocido ejemplo. Interesante a este respecto es aún ver en la edición de F. Rico el apéndice – 1233 – y las notas en I, 23, n.18 y I, 30, n. 68 en las cuales se intenta probar que nuestro autor no era muy dado a menudencias, lo que probablemente era el caso.

⁶⁶ Toda la edición crítica se encuentra disponible *on line* en el mismo *site* : <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote> y en ella se encuentra una infinidad de información y una variadísima cantidad de reflexiones no solo sobre la obra sino sobre todo aquello que le es cercano, o sea *todo*, ya que es difícil imaginar algo mas universal que la historia del caballero de la triste figura.

Don Quijote al final recobra la razón, lo que quizás signifique ser su última locura. Y es la realidad, como a Hamlet, que lo lleva a la muerte: pero la diferencia radica en que Don Quijote sabe que su destino se ha vuelto inseparable del libro *don Quijote*, cosa que jamás supo Hamlet, ni Aquiles respecto de la *Iliada*. Por eso, concluyamos acordando que, casi cuatrocientos años después de Cervantes habernos dicho simplemente que “*se murió*”, el *Quijote* no tiene ni tendrá nunca conclusión posible, y será siempre una obra – *hija del entendimiento* – que va mucho, mucho mas allá de este.

Aprovecho entonces para agradecer todos los autores de esas fuentes – Francisco Rico, Fernando Lázaro Carreter, Jean Canavaggio, Anthony Close, Antonio Domínguez Ortiz, Sylvia Roubaud , Edward C. Riley, Ellen M. Anderson y Gonzalo Pontón Gijón – y pido disculpas si, en algún caso transgredí mas allá de lo debido según su parecer a alguno de ellos en algún párrafo, al hacer un uso de la función “copiar-colar” mas vasto de lo aceptable, ya que en la composición de este texto decidí hacer uso deliberado de las prácticas literarias del renacimiento por lo que, como en los mismos tiempos de Cervantes, y como dije mas arriba en relación a esas mismas prácticas, no sentí de ningún modo con ello infringir ningún código.