

【資料】

Vitalidad del *Quijote* en el siglo XXI. Historia y Modernidad

Javier San José Lera

Universidad de Salamanca (España)

Dos conmemoraciones importantes han permitido esta reunión: los 40 años del establecimiento de la Facultad de Lenguas Extranjeras y los 400 años de la publicación de la Primera Parte del *Quijote*. Las dos son fechas dignas de celebración, y las dos señalan el camino de apertura al mundo: si Don Quijote sale al mundo y crece en confrontación con los otros, una Facultad de Lenguas Extranjeras permite el conocimiento mutuo y enriquecedor de los otros, por su lengua y su cultura. Por eso me parece de justicia el reconocimiento de quienes hacen posible que los espacios que nos separan se acorten y que las fronteras se reduzcan a través de la cultura. Y quiero agradecer a quienes han depositado en mí la responsabilidad de colaborar en esta celebración y me han concedido el honor de participar en ella: el Departamento de Español de la Universidad de Kanagawa y en especial al prof. Yasuyuki Aoki, excelente organizador y anfitrión.

En la celebración de los 40 años de esta Facultad de Lenguas Extranjeras, quiero comenzar recordando a uno de los pioneros en este intercambio cultural, el poeta y dramaturgo granadino Miguel Pizarro (amigo de García Lorca), que fue el fundador de la primera escuela de español en Japón, la de Osaka. Su viaje a Japón en 1921 resultó un prodigio de fértil intercambio: le puso en contacto con una literatura que le fascinó, el teatro *Noh*, y la poesía que encerraban el alma de este país, y que se fundieron con su alma propia andaluza; en su obra se fraguó la esencia del *haiku* que insufló a la poesía de Lorca y de la vanguardia española un acendrado lirismo.

Años después de su experiencia japonesa, Miguel Pizarro, en el exilio americano, llevaba consigo siempre un *Quijote* que guardaba en el bolsillo, y que leía como el texto que le mantenía conectado con su lengua y su cultura de origen.¹

Muchos años antes, en 1549 (Cervantes tenía entonces sólo dos años) san Francisco Javier llegó a Japón trayendo consigo su religión y su lengua. ¿Cabría pensar que el evangelizador o sus acompañantes portaran consigo libros de literatura para su entretenimiento y para la enseñanza de la lengua española? Es verosímil. ¿Habrían sido esos libros, libros de caballerías? Tampoco es rechazable: el espíritu guerrero y aventurero alienta la milicia cristiana, tal y como la entendía el fundador de los jesuitas; los evangelizadores, como los conquistadores de América, plantean sus hazañas en lejanas tierras con el recuerdo de las hazañas caballerescas; la lectura de estas ficciones había sido muy del gusto de Santa Teresa, y del fundador de los jesuitas y compañero de Francisco Javier, san Ignacio de Loyola.² ¿Llegaron al Japón del siglo XVI algunos ejemplares de estos libros que alimentarán la locura de Don Quijote? Podemos jugar a imaginarlo, aunque los datos nos indiquen que lo que interesa difundir entonces es la literatura espiritual de un fray Luis de Granada.

Hoy me cabe a mí la enorme responsabilidad de transmitirles una lectura de este texto que ha movido en este año 2005 a tantos cervantistas por el mundo.³ Y yo me confieso, más que un cervantista al uso, un quijotista, seducido y perplejo por la inabarcable grandeza, por la sugerente inmensidad de posibili-

dades que se abren bajo los pies del lector, tras la lectura de cualquier página, de cualquier pasaje del *Quijote*. Y como tal, me conformaría con ofrecer aquí aunque sólo fuera un poco de la pasión que siento por esta obra, junto con la inmensa perplejidad que me producen sus logros. Desearía provocar lo que contaba hace apenas un mes en Madrid Katsuyuki Ogiuchi, el más reciente traductor del *Quijote* al japonés, que resultó tan emocionado de una conferencia de Martín de Riquer en Barcelona en 1966 que salió a comprar el libro, iniciando así una apasionada relación con el texto y la cultura española.⁴ Yo me conformo con que alguno de ustedes, que no haya leído aún el texto, tenga al salir de aquí la gana de leerlo o volverlo a leer con más información. Y, siendo un poco más ambicioso, me gustaría contribuir a derribar la idea de que los clásicos están lejos de los jóvenes, en España y en Japón.

Al comprobar que es una obra que sigue gustando leer, que admira y se actualiza en cada lectura, nuestra tarea ante los jóvenes estudiantes debe ser la de buscar claves que expliquen, pero no impidan el disfrute (huir del peso de la erudición, casi infinita sobre *El Quijote*, huir del síndrome de Stendhal ante la belleza de Florencia y sentir la abrumadora carga de necesitar saberlo todo, visitarlo todo); y claves que, al mismo tiempo, formen la competencia lectora y permitan profundizar en el misterio de la seducción de esta obra e inviten a seguir leyéndola. Por eso huir de las explicaciones excesivamente filológicas y proponer un acercamiento construido sobre la experiencia lectora del texto -tal y como me propuso el prof. Yasuyuki Aoki- puede contribuir a que el lector joven sintonice con la obra.⁵

Esa búsqueda de claves es el sentido de los dos vectores que adopto como caminos para considerar la vitalidad del Quijote en el siglo XXI. Mi conferencia de hoy quiere presentar, por un lado, algunos aspectos de la historicidad de la obra, compleja y no exenta de misterios: siendo Cervantes casi un “don nadie” en el panorama de las letras, casi un anciano que publica esta obra cuando ya tiene 58 años y ha perdido casi todos los trenes de la literatura (el de la poesía en manos de Góngora o del más joven Quevedo; el del teatro con el cetro indiscutible de Lope de Vega; el de la narración con un *Guzmán de Alfarache* que se vende muy bien, y del que se promete en breve segunda parte); en estas condiciones hace en su narración cosas que nadie antes ha conseguido hacer, y contra viento y marea, sin pertenecer a círculos de influencia social ni literaria, con prisas y mal editado, sin alcanzar un éxito que pudiéramos llamar clamoroso, hace removerse los cimientos de la poética clásica y del mundillo literario de su tiempo, provocando la reacción de quienes se sienten “amenazados” en su situación de privilegio por la invención de Cervantes, y contestan con una obra que quiere ridiculizar al Quijote de 1605 y muy al contrario, provoca el nuevo fruto genial del Quijote de 1615.

Compleja y misteriosa historicidad, por un lado. Pero por otro lado, una modernidad descollante que justifica y sigue alimentado la vitalidad de la obra y que deben justificar ante nosotros, lectores del siglo XXI la necesidad de seguir leyendo o de empezar a leer quienes aún no lo hayan hecho, a un clásico. Y es un clásico, porque a su dimensión histórica une una proyección en el tiempo que asegura su lectura perdurable y enriquecedora: la construcción de mundos personales que proyecta la obra como novela moderna y como portadora de valores. Así pues, propongo aquí un esbozo de lectura del Quijote en el tiempo (histórico) y para el tiempo (moderno).

Vayamos por partes:

Dos afirmaciones del prólogo nos pueden servir de cimiento para la construcción de la historicidad compleja del *Quijote*:

1.- El *Quijote* es una parodia contra los libros de caballerías: “porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías” y “esta escritura no mira más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías”. Un propósito humilde (¿un tópico de humildad?), dado que a las alturas en que sale a la luz el libro de Cervantes, los libros de caballerías están ya en desuso; pero lo cierto es que la inversión degradatoria que es la parodia recorre todo el libro, desde la portada en que se anuncia el título, con el nombre burlesco del personaje y su tierra natal, no Gaula o Grecia o Hircania, sino la cercana y conocida por todos llanura de La Mancha, hasta los orígenes, las armas (desde la lanza antigua y el rocín flaco hasta el yelmo/bacía de Mambrino), los ritos (nombrado caballero en una venta, por el ventero y dos prostitutas), las aventuras, el escudero o el lenguaje desfasado y viejo.

2.- El *Quijote* es libro para todos, cuyo objetivo primero es provocar la risa: “Procurar que el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla”. También esta perspectiva es consecuencia de la voluntad de parodia, que adopta una modalidad burlesca que mueve a la risa.

Es cierto que pretender que el *Quijote* es sólo una obra de risa, es reducir mucho la capacidad de sentido de la obra; aunque una lectura humorística, lúdica no es necesariamente una lectura superficial, pues el humor es una herramienta de disolución del mundo, como recuerda Aristóteles (Retórica, III 1419b): “echar a perder la seriedad de los adversarios por medio de la risa”. Y no es menos cierto que esa fue la lectura que buscó Cervantes, y la lectura que se difundió entre los primeros lectores. Baste recordar la anécdota que transmite Gregorio Mayans cuando escribe su *Vida de Cervantes*

«Estaba el rey don Felipe, tercero de este nombre, en un balcón de su palacio de Madrid y, espaciando la vista, observó que un estudiante junto al río Manzanares, leía un libro y de cuando en cuando interrumpía la lección y se daba en la frente grandes palmadas, acompañadas de extraordinarios movimientos de placer y alegría. Y dijo el rey: “Aquel estudiante o está fuera de sí o lee la Historia de Don Quijote”»

La risa procede, en primer lugar, de la locura del personaje. Una locura que no es episódica, sino funcional. Cervantes da con la solución “mágica” de su escritura al presentar a un personaje “ingenioso”, es decir, en el que predomina el ingenio o la imaginación (potencia intelectual distinta del entendimiento en las teorías de la época), y que se desborda hasta la locura. La locura de Don Quijote es el pasaporte de verosimilitud que obtiene la narración para autorizar su paso por la fantasía desbordada; y la guía del lector en el viaje por los mundos de la imaginación. El mismo Cervantes se lo hace conocer unos años después al lector de *El viaje del Parnaso*: “Yo he abierto en mis novelas un camino / por do la lengua castellana puede/ mostrar con propiedad un desatino”. (IV, 25-27).

La presencia de un personaje loco no es novedad en ese tiempo; desde la ficción, el modelo de Ariosto y su *Orlando furioso* se ha señalado como referencia de Cervantes; desde la invectiva paródica, el *Elogio de la locura* de Erasmo. Muy cerca de Cervantes, Lope de Vega había compuesto sobre la figura cómica del loco sus comedias *Los locos de Valencia* y *El bobo del colegio*; Cervantes vuelve a experimentar con la locura en *El licenciado vidriera*. Pero estos son locos enamorados, “locos cuerdos” que se fingen locos para poder obtener sus propósitos, o personajes a los que se hace enloquecer para poder decir bajo su condición verdades que la cortesía social no toleraba oír en boca de personajes sanos. Pero en *El Quijote* la dimensión es otra, porque aquí cumple la locura una función estructural y de ella se obtiene la mayor

rentabilidad narrativa: la locura le permite al narrador inventar todo un juego de perspectivas y un mundo transformado.⁶ Don Quijote es también un loco que tira a cuerdo, según le define el Caballero del Verde Gabán, con momentos de gran lucidez y preclaro entendimiento junto con los arrebatos del ingenio. Pero su dimensión psicológica interesa menos que el hecho funcional, por el cual la locura abre la narración y da paso a una transformación de la realidad, por la que las cosas nunca son lo que parecen: los molinos gigantes, las ventas castillos y las mesoneras princesas. Don Quijote actúa como un auténtico inventor de mundos; la realidad resulta transformada por su imaginación y la locura justifica -de cara al principio aristotélico de la verosimilitud- la alteración mágica del estado real de las cosas.

Además, a la locura de Don Quijote se llega a través de la lectura, por más que se quiera ver en su comportamiento una “melancolía adusta” que resulta de su edad, de su alimentación, o de su escaso trato con mujeres, de su abstinencia sexual y su desmesurada actividad intelectual.⁷ El primer narrador lo explica sin dudar y lo subraya hasta tres veces:

“Se enfrascaba tanto en su *lectura* que se le pasaban las noches *leyendo* de claro en claro y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y *del mucho leer*, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio” (I, 1)

La locura de Don Quijote tiene un origen intelectual y literario, que seguramente Cervantes conoció en el anónimo *Entremés de los romances*, donde el personaje Bartolo enloquece de leer romances y se cree un personaje del Romancero; allí, según parece, intervino también un modelo de parodia contra Lope de Vega, en el contexto de las guerras literarias de comienzos del siglo XVII.⁸ Pero Cervantes va mucho más allá que su modelo; y lo hace de la mano de otra obra a la que admira y de la que aprende que los códigos literarios idealizados se desmoronan al ser confrontados con la cruda realidad. Me refiero a *La Celestina*, “libro en mi opinión divino / si encubriera más lo humano” dicen los versos de cabo roto del comienzo del *Quijote*. En *La Celestina* Calisto, el joven enamorado, comienza actuando según las normas del amor cortés, codificadas en la ficción sentimental de finales del siglo XV; pero ese código literario muestra su ineficacia al ser planteado sin tapujos en un ambiente de crudeza humana inusual (por eso a Cervantes le parece la obra “demasiado humana”) y enfrentar el amor literario al amor real, físico, carnal, y los ideales de belleza literaria al poder del dinero. El mundo de las ficciones caballerescas también se disuelve al confrontarse con una realidad en la que la guerra ya no se hace a espada, sino a cañonazos (recuérdese el discurso de las Armas y las Letras, de I, 38), los códigos del honor y del servicio son cosa de teatro, y las investiduras las hace un ventero, los castillos son ventas, los ejércitos, rebaños y los gigantes molinos de viento.

La lección distinta de Cervantes consiste en haber hecho esa confrontación desde el humor, desde una mirada amablemente humana, desde la que es la ironía y no el sarcasmo, el elemento disolvente, y la risa un objetivo de crítica amable. La lección bienhumorada de Cervantes, compartida a veces por Góngora (en los romances paródicos, por ejemplo, en algunas letrillas, o en el escondido humor de las *Soledades*), la aprendió también Lope de Vega, al final de su vida, al dar a la estampa, de la mano de su heterónimo burlón, Tomé de Burguillos, sus *Rimas humanas y divinas*, donde se deshacen desde la risa los tópicos del petrarquismo poético. En todos los casos el humorismo, a través de la ruptura y de la parodia, es el disolvente: sarcástico y feroz en Rojas, malintencionado y guasón en Góngora, burlón y desengañado en Lope, humano y amable en Cervantes; lúcido en los cuatro. Por esas rupturas también *La Celestina*, las *Soledades*, las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* y el *Quijote* son hitos de la creación más novedosa del teatro, la poesía y la novela del Siglo de Oro.

He hablado de novedad y este es un principio estético que hay también que contemplar en su contexto histórico, como elemento que vertebra buena parte de la creación del siglo XVII, de Góngora a Gracián, de Cervantes a Lope de Vega. En una España en la que la novedad ideológica no es camino fácil y dinamita las posibilidades de avance del pensamiento y de la ciencia (recuérdese, por ejemplo, la paronomasia entre “novedades y no verdades” con que juega Quevedo), la novedad estética se valora de manera extraordinaria, como compañera del gusto (“porque el gusto puede mudar los preceptos”, escribe Lope en *El castigo sin venganza*). Por eso Lope escribe un *Arte nuevo* de hacer comedias; por eso Góngora trastorna con sus novedades expresivas el clasicismo poético. Y por eso Cervantes juega a innovar en un territorio que hasta entonces era casi inexplorado, el de la narración extensa en prosa, componiendo un *nuevo arte de hacer novelas* que se va haciendo al novelar.

Innovar no supone echar por tierra revolucionariamente la tradición poética aristotélica; esta teoría poética establecía como norma de la fábula la verosimilitud, que era el correlato poético de lo verdadero. Cervantes es, inicialmente, un clasicista, se ha formado en las preceptivas y siente el peso de la tradición retórica y poética, como se comprueba en sus polémicas teatrales con Lope. Pero siente también la necesidad de responder a las nuevas condiciones del mercado, a las que debe ajustarse si quiere vivir de su trabajo como escritor. De la misma manera que Lope y los dramaturgos se encargan de echar por tierra las unidades de tiempo y espacio que la poética aristotélica establecía para el drama, acuciados por la necesidad de atender a un género literario que cada vez es más espectáculo de mercado y menos literatura, Cervantes se las ingenia para mantenerse en los límites de la preceptiva y dar gusto a un público lector que ha comenzado a recibir con agrado las novedades de la narración extensa, como se comprueba con el extraordinario éxito del pícaro de Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*. Ya he señalado cómo Cervantes consigue saltar las barreras de la verosimilitud sin atentar contra el precepto mediante la estrategia de la locura. Novedad y mercado editorial intervienen también en la composición material del *Quijote*, presionando a los impresores para poder sacar a luz el libro antes de que salga la segunda parte del pícaro *Guzmán de Alfarache* o de la pícara *Justina*. Y el deseo de hacerse con un mercado lector tuvo seguramente también algo que ver en la respuesta que el apócrifo Avellaneda (instigado, parece claro, por Lope de Vega) quiere dar a Cervantes. Y al mercado mira también Cervantes cuando anuncia desde las ediciones de sus *Ocho comedias* y de las *Novelas ejemplares* la segunda parte del *Quijote* o cita entre las obras de la biblioteca de don Quijote sus propias obras; la estrategia de autopromoción denuncia la existencia de un mercado lector al que se quiere mantener informado de la producción propia y atento a las novedades editoriales.

El gusto del público, convertido en ley estética para el teatro (“como las paga el vulgo es justo / hablarle en necio para darle gusto”) inspira también la variedad como principio creativo. Variedad que en *El Quijote* es uno de los elementos de composición más evidentes: variedad por la incorporación a la parodia del universo literario del Siglo de Oro, porque el *Quijote* es un libro de libros, desde la literatura de erudición filológica a la novela pastoril, desde el romancero hasta el teatro; variedad por la interacción de mundos que la locura de Don Quijote hace posible; variedad por las historias intercaladas; variedad por el diálogo polifónico, por la teatralización (algunos episodios son verdaderos entremeses, por ejemplo la visita nocturna de Maritornes, o el juego de burlas en casa de los Duques), por los elementos folclóricos y la tradición culta, por la reflexión metaliteraria, por la diversidad de estilos lingüísticos... *Per troppo variar natura é bella*. La naturaleza es hermosa en su variedad y el arte imita a la naturaleza en eso: “Buen ejemplo nos da naturaleza/ que por tal variedad tiene belleza”, como también recordaba Lope de Vega en su

“que aquesta variedad delecta mucho”.

Hasta aquí un esbozo de algunos aspectos de la lectura histórica del clásico en la que podríamos haber-nos extendido durante horas, porque el *Quijote* es una obra sin fondo. Conocer este contexto ayuda a valo-rar la obra como pieza histórica de extraordinario interés y a formar la competencia lectora de la misma. Pero la pregunta que nos asalta a continuación es más difícil de responder ¿Justifica esta historicidad una lectura actual? ¿Se puede leer la obra al margen de estas consideraciones históricas? ¿Por qué leer el Quijote aquí y ahora?

La vitalidad de Shakespeare, por ejemplo, es palpable; se ve en las carteleras teatrales de todo el mundo o en las numerosas adaptaciones al cine, de Orson Welles a Akira Kurosawa. *Ricardo III* por ejemplo, fun-ciona igual de bien en un montaje con estética de *pulp fiction* a lo Quentin Tarantino, que trasladado a una ambientación de la Alemania entreguerras;⁹ da igual la superficie, al fondo se percibe siempre el men-saje central de la obra, la violencia que generan las ansias ilimitadas de poder. ¿Y la vitalidad del *Quijote*? Parece imposible sacar al ingenioso hidalgo y a su escudero de su contexto histórico y que funcionen su literalidad y sus sentidos, quizá porque el teatro permite libertades que la novela no tolera. Piensen por ejemplo en las versiones cinematográficas de la obra: de Georg Pabst (1933) a Gutiérrez Aragón (2002) hay una imagen y un contexto de los personajes de los que resulta casi imposible prescindir, de forma que las versiones del Quijote resultan pálidas lecturas del original; o fallidas, cuando se descontextualiza como pretendía hacer Orson Welles¹⁰. Incluso en el último intento de descontextualización, que se acaba de estrenar hace escasos quince días (la versión teatral titulada *En un lugar de Manhattan* por Albert Boadella y *Els Joglars*), no puede prescindirse de la imagen clásica de los personajes: desde el cartel anunciador un Mickie Mouse con gafas de sol y letras de colorines al estilo Broadway es arremetido por un Don Quijote al uso, montado en Rocinante, mientras Sancho, asustado se lleva las manos a la cabeza junto al rucio. Sólo las adaptaciones al mundo japonés del samurai, rompen la estética preestablecida (pero son, claro, exóticas excepciones).

Y sin embargo, la atracción que ejerce la obra ha hecho que las relecturas, reinventiones y representa-ciones del *Quijote* se extiendan a todo el universo literario posterior y a toda la creación artística, de la música a la pintura, de la ópera al musical. Parece como si el texto de Cervantes llevara la semilla para toda la creación posterior, con infinitas posibilidades de lectura creativa. Por eso también, el *Quijote* es un texto mítico, fundacional, en el que vemos por primera vez representada la naturaleza proteica y ambigua de la realidad en un territorio inexplorado: el de la novela.

¿Sobre qué se sostiene su vitalidad? En *El Quijote* se implica a todo el mundo, lo que se constata en el peso que cobra la presencia de las tres personas gramaticales: *yo, tú y él*. Es lo que he llamado la con-strucción de los mundos personales.

1. El mundo del “yo”

Es un mundo construido desde la locura, que magnifica el yo, individual e intransferible, que se impone a todo: “Yo sé quién soy, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino los Doce Pares de Francia” (I, 5); ese “yo” impone su mirada nueva, de iluminado, su mirada iluminadora y subjetiva sobre el mundo. La locura transformadora acerca al yo a la categoría de un dios y le da fuerza misteriosa a su ideal caballeresco. Don Quijote, poeta, profeta, demiurgo, capaz de transformar la realidad con sólo nombrarla

con sus palabras, encarna el ideal romántico de todo creador. Da igual quién o qué sea Dulcinea, campesina o dama, porque es la fuerza de la palabra la que la imagina y la crea, y no existe al margen de ese territorio, que cobra así la dimensión de un universo propio y definidamente humano.

El yo impone su tiempo vital y su tiempo subjetivo, como en el episodio de la Cueva de Montesinos, donde el narrador anticipa el sentido del tiempo interior frente al tiempo real: poco más de una hora está Don Quijote en la cueva, según le dice Sancho y él responde

“Eso no puede ser -replica” Don Quijote- porque allá *me* anocheció y amaneció y tornó a anochecer y amanecer tres veces, de modo que *a mi cuenta* tres días he estado en aquellas partes remotas”.
(II, 23)

También en el episodio de la Cueva de Montesinos, el “yo” de Don Quijote se expresa en una pesadilla, en escena que hubiera hecho las delicias psicoanalíticas de Sigmund Freud. Ese “yo” moderno incorpora lo vivido y lo deseado al sueño, en mezcla extraña; y vemos los demonios de un mundo interior, habitado por espantajos como Montesinos (capa morada, beca colegial verde, gorro negro, barba canísima y un rosario en la mano), doncellas vestidas de luto, una señora bastante fea (pálida y ojerosa) con un corazón humano en la mano, suspiros de un muerto que se queja con grave voz, grandes alaridos y llantos, acompañados de gemidos y angustiados sollozos... ¡Qué miedo! El mejor terror del cine japonés palidece ante las descripciones inventadas por el todopoderoso “yo” enloquecido del personaje cuando duerme.

Como todopoderoso quiere ser también el “yo” del que cuenta. A la afirmación del “yo” del personaje le corresponde la del “yo” del narrador, que se impone también desde el principio: “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre *no quiero* acordarme”. Esa primera persona, el *no quiero* cervantino es un primer alda-bonazo de voluntad firme y de rotundidad casi infantil y genial, como una primera autoafirmación del narrador que impone, a la española, su real gana y que se quiere hacer desde el principio con el control de lo que cuenta y con la confianza del lector en su carácter omnisciente.

Claro que ese control es pura apariencia, como enseguida comprobamos y esa confianza se ve pronto defraudada. De esa ruptura surge también la novela moderna.

2.- El mundo del tú: La invención del lector

Visto en el juego de espejos que es la narración, el *no quiero* es una trampa, una muestra inicial de la capacidad del autor para reírse de sí mismo como narrador y cuestionar los límites de la ficción; porque esa afirmación de la voluntad se disuelve pronto, cuando el lector se entera de que son varios “los autores que de este caso escriben” (I, 1); y poco después que esos autores divergen y que de ellos disiente el yo (“Autores hay que dicen que la primera aventura fue la de Puerto Lápice; otros dicen...; pero lo que yo he podido averiguar...”, I, 2). Y el mismo personaje imagina sus aventuras contadas por un autor supuesto “el sabio que las escribiere” (I, 2), etc. Desde las primeras palabras de la narración se está cuestionando el principio de autoridad; incluso desde antes, desde el mismo prólogo, donde el autor derrotado y en actitud melancólica se declara “padraastro” de la obra, y deja la escritura en manos de “un amigo mío gracioso y bien entendido” ¿Y hay algo más moderno que la muerte del autor? ¿Quién escribe el Quijote? Una voz empieza a narrar y el lector se entrega a ella con la confianza de que será la encargada de guiarle en la aventura de la lectura; pero enseguida se quiebra esa confianza depositada, al confesar el primer narrador que son varios “los autores que de este caso escriben”; y poco más adelante la pérdida de la confianza es total cuando se interrumpe la acción porque se acaba la fuente de la que el primer narrador copia, y la

aventura del vizcaíno queda dramáticamente interrumpida y el lector en suspenso (lección que aprenden los folletines decimonónicos, y actualmente muchas series de televisión).

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 de estas hazañas de don Quijote de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor de esta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese 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 de esta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte (I, 8)

El lector inicia el capítulo 9 completamente desconcertado, sin saber en quién confiar. Y a partir de ese momento asiste, al tiempo que el mismo primer narrador, que es ya también lector, como nosotros, al hallazgo del resto del manuscrito, obra de un autor árabe, Cide Hamete Benengeli, que escribe en su lengua propia, el árabe, y que por lo tanto es necesario traducir, y que se traduce mal o mentirosamente o vaya usted a saber cómo, y al que el narrador desautoriza no pocas veces, de forma que lo que el lector lee puede legítimamente ser cuestionado por el primer autor y el lector puede pensar que todo es mentira. Este artificio narrativo es importante en la vitalidad del texto, no por el mecanismo en sí (los libros de caballerías jugaban también al manuscrito encontrado), sino por el cuestionamiento de la verdad de lo narrado, por la ruptura de las relaciones de confianza entre el autor y el lector, que queda así como coprotagonista de la narración al tener que construir sus sentidos. El manuscrito encontrado pretendía autorizar la antigüedad de las crónicas; aquí sin embargo el recurso sirve para desautorizar la veracidad de lo contado, y para des-autorizar al texto, es decir, privarlo de la identificación inmediata de narrador y autor. Esta manera de convertir la narración en un juego de contar mentiras y de relativizar irónicamente lo contado es uno de los grandes inventos modernos de Cervantes para la novela. El oficio de Cervantes, el oficio del novelista es mentir. El destino del libro, que está a punto de provocar la locura de su primer narrador que busca desesperadamente la continuación del texto sigue siendo provocar la locura de sus lectores.¹¹ De la misma manera que Don Quijote enloquece leyendo, el libro de Cervantes juega a la posibilidad de hacernos enloquecer, anulando la relación de confianza entre autor y lector y desdibujando los límites entre lo real y lo ficticio (como en el personaje de Don Álvaro de Tarfe).

¿Quién escribe, entonces, el Quijote? El Quijote lo escribes tú, lo escribe cada nuevo lector (descubrimiento genial que Jorge Luis Borges ficcionaliza en su *Pierre Menard autor del Quijote*). El autor final del *Quijote* es ese “desocupado lector”, al que se interpela desde las primeras palabras propias de Cervantes que leemos cuando abrimos un ejemplar del Quijote; un lector al que se llama “queridísimo”, y al que se le recuerda que tienes “tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío... y estás en tu casa donde eres señor della” (I, Prólogo). Es decir, el lector que tiene la libertad de interpretar de completar los huecos que deja la narración, de convertirse en un autor más añadido a la serie de autores que se van sumando a la autoría del texto, y que finalmente debe imponer sobre el texto su yo libre (“todo te exenta y hace libre...para decir de la historia todo aquello que te pareciere” I, Prólogo), cada uno desde su perspectiva vital y desde su condición personal: el melancólico, el risueño, el simple, el discreto, el grave, el prudente. “Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no puedo ni debo más” (II, 24) afirma el “yo” de Cide Hamete en la glosa al margen que escribe tras la aventura de la Cueva de Montesinos.

El Quijote no sólo ha derribado el concepto de autoridad, sino también el de ejemplaridad o moralidad impuesta y dogmática: es un territorio de libertad individual sin precedentes, una libertad no sólo consentida humanamente, sino fomentada con talante risueño desde el propio juego de “yoes” implicados: el del autor, el del narrador, el del personaje, que dialogan y se explican desde el “tú” del lector, dueño último de la narración y de su sentido.

3.- El otro: el diálogo.

¿A dónde hubiera llegado Don Quijote él solo, con su yo por el mundo? A los seis primeros capítulos de 1605; la cosa no daba para más. El Quijote avanza porque se inventa alguien con quien dialogar. Lo explicó muy bien el premio Nobel japonés Kenzaburo Oe: “El artificio literario de Don Quijote y Sancho contenía una fuerza demasiado grande como para terminar la novela sin más. La novela avanza con una vitalidad que brota de sí misma”.¹² Lo ha explicado más recientemente el escritor colombiano Fernando Vallejo: la diferencia fundamental entre el Quijote y el *Lazarillo* o el *Guzmán* de Alfarache es que estos personajes van solos, de aventura en aventura, sin interlocutor, pero

“El Quijote es un diálogo. Un gran diálogo entre Don Quijote y Sancho con la intervención ocasional de otros muchos interlocutores y con Cervantes detrás de ellos de amanuense o escribano, anotando y explicando”¹³

La teatralidad radical del Quijote es indicio de la importancia que cobra el diálogo como aportación esencial a la novela; pero no un diálogo a la manera socrática en que un maestro dirige las preguntas de los discípulos, o a la manera ciceroniana en que cada personaje sostiene unos principios; sino un diálogo auténticamente teatral, interactivo porque los personajes no aparecen hechos de una pieza, sino que se transforman en contacto unos con otros: por ejemplo, en la interacción del diálogo Sancho se “quijotiza”, se hace discreto,

“- Cada día, Sancho, -dijo don Quijote- te vas haciendo menos simple y más discreto.

- Sí, que algo se me ha de pegar de la discreción de vuestra merced (...) Que la conversación de vuestra merced ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio ha caído... (II, 12)

Y muestra su discreción en el gobierno de la ínsula Barataria, o burlándose de sus burladores los Duques. En todas esas partes el narrador ha casi desaparecido en función del dinamismo teatral de preguntas y respuestas. Gran parte de la vitalidad que desprende el Quijote depende de su condición teatral, conseguida con un diálogo vivo, que transmite sensación de inmediatez y que incluso gana cuando se “interpreta” en la lectura en voz alta dramatizada. Por eso el episodio más teatral del Quijote, el del Retablo de Maese Pedro (II, 26) ha podido ser interpretado como una especie de célula que contiene el juego de relaciones de toda la obra: los personajes interactúan, entre sí y con relación a lo narrado, son actores y espectadores, como el lector se siente también espectador en el gran teatro del mundo que la novela representa. No deja de ser paradójico -y es también explicación de la modernidad y grandeza del *Quijote*- que la primera novela moderna, difumina desde el principio los límites de los géneros literarios y aprenda tanto y tan bien del teatro, desde *La Celestina* a Lope de Vega; esta mezcla ambigua de los géneros justifica la idea de que la primera novela moderna es también la primera novela postmoderna.¹⁴

La interacción del diálogo que transforma a los personajes nos pone en contacto con otro gran soporte

de la vitalidad del Quijote: la valoración de la experiencia del otro. Los personajes que cuentan historias (Grisóstomo, Cardenio, el capitán cautivo, Ricote, Ana Félix...) nos traen experiencias ajenas al desarrollo principal, experiencias que abren el mundo cercano a otros mundos; y esa apertura surte efectos transformadores y liberadores, porque “el ver mucho y el leer mucho aviva los ingenios de los hombres” (*Los trabajos de Persiles y Segismunda*). Esa inteligencia del otro trae de la mano el perspectivismo, la variedad de los puntos de vista sobre la realidad (“y así, eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa” (I, 25); puntos de vista que se resuelven en el acuerdo, en esa solución de compromiso, el “baciyelmo” que se inventa Sancho para satisfacer a todos (I, 44).

De la mano del diálogo entramos ya en el último gran valor de vitalidad del *Quijote* que quiero aquí y ahora destacar: el elogio de la diversidad y la tolerancia.¹⁵ Si la variedad era principio estético que valorábamos desde perspectiva histórica, el elogio de lo diverso y la aceptación tolerante del otro son valores de actualidad humana palpitante e imprescindible en este nuestro mundo globalizado y diverso. El *Quijote* es una obra de ahora mismo porque nos enseña los caminos de la convivencia tolerante con ironía, con humor y con risa, enseñándonos a reírnos de nosotros mismos y a respetar al otro; “la ironía es propia del hombre libre”, como recuerda Aristóteles (*Retórica* III, 1419b 9). Seguramente su propia experiencia vital le inspiró a Cervantes un espíritu tan distinto del que tradicionalmente se atribuye a la España de los Austrias y que literariamente representa un ortodoxo problemático como Quevedo: la intransigencia y la intolerancia.

Sea como sea, no cabe duda de que así como hay personas en cuya presencia uno se siente mejor persona, más en paz con el género humano, porque suscitan con su ejemplo sentimientos de generosidad, de amistad, hay libros con cuya lectura uno termina reconfortado, no desazonado, y se siente humanamente mejor. Creo que *El Quijote* es uno de esos libros, y en ese carácter radica su “santidad”, su lección permanente de humanidad. El juego del Quijote, el perspectivismo, la ironía, la risa no son sólo mecanismos técnicos, sino -y esa es su grandeza- herramientas para construir un canto de tolerancia, para la construcción de un mundo mejor y más libre; junto con un sentimiento noble de solidaridad en la derrota. Es lo que expresa magníficamente el final de la aventura de Clavileño en que los dos personajes se saben portadores de una realidad problemática (o mentirosa), pero se toleran cada uno en pacto de no agresión: “Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más.” (II, 41). O la fábula de la amistad entre Rocinante y el rucio

“...cuya amistad fue tan única y tan trabada, que hay fama, por tradición de padres a hijos, que el autor de esta verdadera historia hizo particulares capítulos de ella (...) Y si esto es así, se podría echar de ver, para universal admiración... y para confusión de los hombres, que tan mal saben guardarse amistad los unos a los otros” (II, 12)

¿Cómo puede perder vitalidad una obra así?

Decía Francisco Rico recientemente¹⁶ -y no le falta razón- que para la interpretación del *Quijote* no basta la lectura del filólogo y la del historiador. “El éxito inigualado del *Quijote* viene de la fascinación que desde siempre ha ejercido la singular humanidad del protagonista y su escudero”. Si el *Quijote* es una obra que desde su contexto histórico participa del humanismo, desde el siglo XXI contribuye a construir nuestra humanidad.

En suma, ¿por qué debemos seguir leyendo el *Quijote*? Porque nos hace mejores, más humanos; y

porque nos da placer, nos permite seguir riendo a carcajadas (lo he comprobado con mis alumnos leyendo, por ejemplo, la vergonzosa aventura de los batanes I, 20, en la que Sancho pierde el respeto a su amo movido por imperiosas necesidades intestinales). ¿Y quién no tiene necesidad de reír? El espíritu carnavalesco que alimenta al *Quijote* nos da esa válvula de escape de la realidad de la que tan necesitados estamos no pocas veces.

¿Cómo celebrar las efemérides cervantinas, no sólo este año, sino los venideros y por siempre? Leyendo esa obra milagrosa, obra que para Dostoievski (*Diario de un escritor*) era ella sola capaz de educar la inteligencia de un adolescente. Leyéndola con humildad y cierta ironía lúcida, sabiendo que apenas nos estamos asomando a un parte pequeña del abismo de significados que encierra. Y siendo conscientes de que construimos en libertad nuestra comprensión actualizada del Quijote y de los otros desde nuestro propio mundo. En libertad siempre, porque, como recuerda don Quijote, que parece hablar aquí con el recuerdo de la experiencia terrible de cautividad de su creador

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad... se puede y se debe aventurar la vida. (II, 58)

Y termino con un deseo. Que también los recién cumplidos 40 años de esta Facultad de Lenguas Extranjeras y de este Departamento de Español sean, como el Quijote, una ventana al mundo de los otros, a la tolerancia y a la inteligencia en libertad. Y que cuando se celebren los 400 años de la Facultad, se pueda seguir festejando con su lectura la vitalidad del Quijote en el siglo XXIV.

Muchas gracias

ARIGATOO.

- 1 Miguel Pizarro, *Poesía y teatro*, Granada, Diputación de Granada, 2000.
- 2 «... que era muy dado a leer libros mundanos y falsos que suelen llamar de Caballerías...pidió alguno dellos para pasar el tiempo» (San Ignacio de Loyola, *Autobiografía*, I, 5). «Y como tenía todo el entendimiento lleno de aquellas cosas de Amadís de Gaula y de semejantes libros, veníanle al pensamiento algunas cosas semejantes a aquellas» (*ibidem*, II, 17).
- 3 Son muchas las lecturas de otros autores, cervantistas y no, que están detrás de esta mi lectura y que me han ido sugiriendo perspectivas y enfoques. Por interés del público cito solamente al paso algunas de las últimas aportaciones, que me han resultado más creativas y sugerentes. Muchas de ellas son de este último año, tan fecundo en estudios y celebraciones qui jotistas.
- 4 Katsuyuki Ogiuchi, "Mi traducción del *Quijote* se podrá leer como un manga", *El cultural de El Mundo*, 6 de octubre de 2005.
- 5 Coincido con lo expresado por Jaime Fernández, "Cervantes en Japón", *Anales Cervantinos*, XXII, (1985), 200-211.
- 6 Para este concepto de "mundo transformado" ver Juan Ignacio Ferreras, *La estructura paródica del Quijote*, Taurus, Madrid, 1982.
- 7 Es, simplificada, la lectura que proponen Augustin Redondo, "La melancolía y *El Quijote* de 1605", en *Otra manera de leer el Quijote*, Castalia, Madrid, 1997, y recientemente Bienvenido Morros, *Otra lectura del Quijote. Don Quijote y el elogio de la castidad*, Cátedra, Madrid, 2005.
- 8 Sugerente perspectiva de estudio que se plantea a partir de las afinidades creativas de Góngora y Cervantes en Antonio Rey Hazas, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Ediciones Eneida, Madrid, 2005.
- 9 El primer caso, en montaje para la escena del Teatre Lliure de Cataluña, dirección y adaptación de Alex Rigola (2005); el segundo, en la película de Richard Loncraine (1995)
- 10 Hasta 61 versiones se recogen en la página web dedicada al Quijote en el cine: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/donquijote.htm> (consulta 3 / 11/ 05).
- 11 Juan Carlos Rodríguez, *El escritor que compró su propio libro para leer el Quijote*, Debate, Madrid, 2003.
- 12 Kenzaburo Oé, "Don Quijote, una cuestión personal", *ABC Cultural* 155 (1994), 16-18.

- 13 Fernando Vallejo, "El gran diálogo del Quijote", en *Babelia*, El País, sábado 10 de septiembre de 2005.
- 14 "Jorge Volpi, señala a Cervantes como el fundador del realismo", *El País*, 11 de noviembre de 2005.
- 15 Coincido de lleno con lo expresado recientemente por Claudio Guillén (conferencia en Lisboa, 20 de octubre 2005), recogida en *El País*, 21 de octubre, 2005 con el titular "Claudio Guillén elogia la tolerancia y la diversidad del Quijote".
- 16 Francisco Rico, "Tantos Quijotes", *Babelia*, *El País*, 15 octubre, 2005. Es reseña crítica del libro de Anthony Close, *La concepción romántica del Quijote*, Crítica, Barcelona, 2005.