

Tras las huellas de Don Quijote

Actas de la Jornada dedicada
a *Don Quijote de la Mancha*



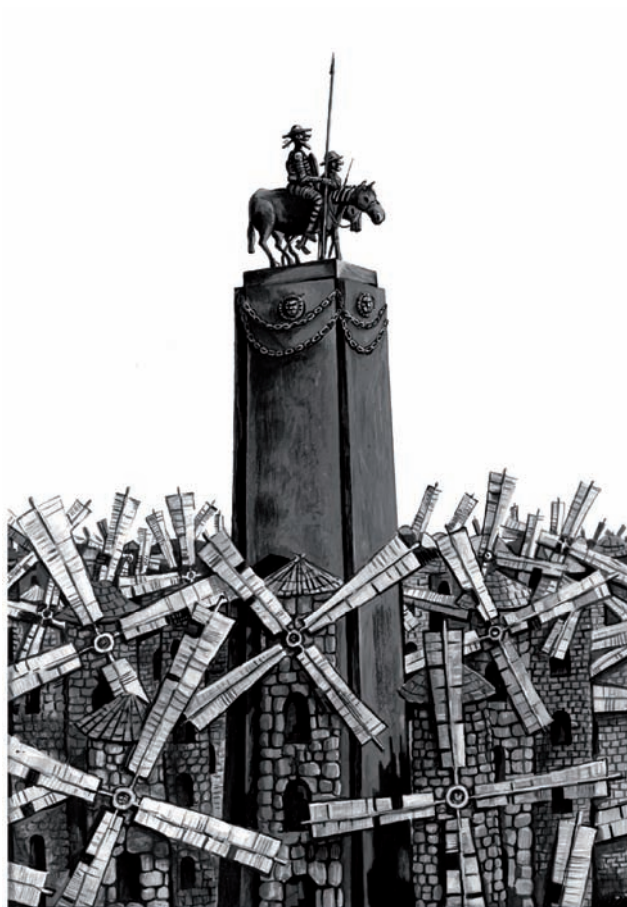
Amberes, Lessius Hogeschool, 9 de diciembre de 2005

Edición y traducción a cargo de Lieve Behiels

Tras las huellas de Don Quijote

Actas de la Jornada dedicada

a *Don Quijote de la Mancha*



Amberes, Lessius Hogeschool, 9 de diciembre de 2005

Edición y traducción a cargo de Lieve Behiels

Título:
Tras las huellas de Don Quijote
Actas de la Jornada dedicada a
Don Quijote de la Mancha

Directora de la publicación: Prof^ª. Dra. Lieve Behiels
Lessius Hogeschool, Amberes

Maquetación, impresión y encuadernación:
Presses Universitaires de Bruxelles

Ministerio de Educación y Ciencia de España
Subdirección General de Información y Publicaciones
Consejería de Educación en Bélgica,
Países Bajos y Luxemburgo

Edita:
© Secretaría General Técnica del Ministerio de Educación y Ciencia
y Lessius Hogeschool (Associatie K.U. Leuven)
NIPO: 651-07-186-3
ISBN: 9789081208017
Wettelijk depot: D/2007/8827/1

Imagen de portada: *Don Quijote* de Vladimir Nenashev,
reproducida con el permiso del artista

Lessius
HOGESCHOOL

ASSOCIATIE
K.U. LEUVEN



Tras las huellas de Don Quijote

Actas de la Jornada dedicada a *Don Quijote de la Mancha*

Amberes, Lessius Hogeschool, 9 de diciembre de 2005

Edición y traducción de

Lieve Behiels

Ministerio de Educación y Ciencia de España
Lessius Hogeschool (Associatie K.U. Leuven)

ÍNDICE.....	I
PRÓLOGO	1
MARÍA A. GONZÁLEZ ENCINAR	
INTRODUCCIÓN	5
LIEVE BEHIELS	
INTRODUCCIÓN A LA LECTURA DEL MEJOR LIBRO DE TODOS LOS TIEMPOS	9
JACQUES DE BRUYNE	
DON QUIJOTE CABALGANDO POR FLANDES	23
CHRISTIAN DE PAEPE	
EL REVÉS DE LOS TAPICES FLAMENCOS. UNA METÁFORA DE LA TRADUCCIÓN EN <i>DON QUIJOTE</i>	35
HENRI BLOEMEN & WINIBERT SEGERS	
<i>DON QUIJOTE</i> , UN TEXTO FUNDADOR	43
MONIQUE MARNEFFE	
<i>DON QUIJOTE</i> Y LA PARODIA	57
HANS-WERNER AM ZEHNHOFF	
CERVANTES/SHAKESPEARE, DON QUIJOTE/HAMLET: ¿ALMAS GEMELAS?	67
ERIK HERTOOG	
EL PAISAJE DEL ALMA. CEES NOOTEBOOM EN LA MANCHA.....	83
HILDE VAN BELLE	
<i>DON QUIJOTE LIBERTADO</i> . EL CABALLERO DE LA TRISTE FIGURA EN EL PAÍS DE LOS SOVIETS.....	99
EMMANUEL WAEGEMANS	
EL REGRESO DE CERVANTES A CATALUNYA.....	107
JOAN-CARLES FERRER	

QUIJOTIZACIÓN Y SANCHIFICACIÓN. <i>EL QUIJOTE</i> INTERPRETADO POR SALVADOR DE MADARIAGA.....	119
MARC DELBARGE	
<i>DON QUIJOTE</i> : REALIDAD, FICCIÓN Y ELOGIO DE LA LOCURA	131
FRANCESCA BLOCHEEL	
<i>DON QUIJOTE</i> E ITALIA: UN VIAJE DE IDA Y VUELTA.....	141
FRANCESCO DE NICOLÒ	
HISTORIAS QUE TERGIVERSAN. TERGIVERSANDO HISTORIAS. DON QUIJOTE EN LA OBRA DE VECCHIONI Y GUCCINI.....	147
ANNELIES VAN DEN BOGAERT & INGE LANSLOTS	
AL SON DEL TROMBÓN. INTEGRACIÓN CONCEPTUAL Y MULTIMODALIDAD EN EL CONCIERTO PARA TROMBÓN N°2 <i>DON QUIXOTE</i> DE JAN SANDSTRÖM	157
PAUL SAMBRE	

Prólogo

En el marco de la promoción del español y la difusión de su cultura, la Consejería de Educación ha apoyado los actos celebrados en el Benelux con motivo del IV Centenario de la publicación de la primera parte de *El Quijote* y, en particular, el Coloquio que tuvo lugar en Amberes el 9 de diciembre de 2005 con el título “*Tras las huellas del Quijote*”, del que se recogen las ponencias en esta publicación.

Como Consejera de Educación quiero destacar en primer lugar la satisfacción que me produce publicar en coedición con la *Lessius Hogeschool de Amberes* esta obra que es uno de los ejemplos de la colaboración que esta Consejería está llevando a cabo con instituciones culturales y universitarias de los países que pertenecen a su ámbito de actuación.

Queremos destacar en la obra que presentamos participación de los catedráticos, Jacques de Bruyne y Christian de Paepe que, en sendos estudios bien documentados, nos introducen, con estilo ameno, en el “mejor libro de todos los tiempos” y en la aventura de la obra quijotesca en sus correrías por Flandes. También queremos poner de relieve todas las demás colaboraciones con que cuenta esta publicación que forman, junto con las anteriores, una obra seria y atractiva para la lectura.

A todos por igual nuestro agradecimiento por su excelente trabajo que ha puesto a disposición de los lectores de la obra cervantina nuevas aportaciones y puntos de vista sobre *El Quijote* y supone un eslabón más que se añade a la larga cadena de lecturas e interpretaciones que se han ido produciendo desde la publicación de la obra hace ya cuatro siglos.

En Literatura, se acepta como una evidencia que toda obra literaria actualiza sus virtualidades con el lector. Y *El Quijote*, obra singular y compleja, española y universal al mismo tiempo, a caballo entre el Renacimiento y el Barroco, con una particular visión del mundo y un análisis profundo de los límites de la condición humana, se ha ido actualizando y completando a lo largo de los siglos.

Nada más salir de las prensas madrileñas de Juan de la Cuesta en 1605, sin tiempo para profundizar en ella, *El Quijote* se leyó como una obra cómica, aunque nueva y diferente de lo que hasta el momento se había escrito. Pero nada más. Han tenido que venir después, con tiempo ya para la lectura reposada, las múltiples interpretaciones y estudios de la obra desde el punto de vista literario, filológico, filosófico, religioso, sociológico, político, jurídico, etc.

El Quijote es lo que escribió Cervantes y lo que los lectores de todas las épocas y culturas han ido aportando. Particularmente a partir del siglo XIX, con el Romanticismo, en que se profundiza en la obra cervantina y se parte ya del hecho de que *El Quijote* es una obra grande entre las grandes. A partir de este momento, se empiezan a poner de relieve aspectos tan importantes como, por ejemplo, la simbología de los personajes principales, la complementaridad entre ambos y su interinfluencia, la quijotización y la sanchificación, la locura como recurso literario, etc., etc.

Se escudriña, al mismo tiempo, en la vida de Cervantes con numerosas biografías en una de las cuales, *Vida ejemplar y heroica de Cervantes*, se asciende al autor a la categoría de personaje literario como héroe novelesco en el que es difícil separar vida y literatura. Se estudia el pensamiento de Cervantes, genial y autodidacta, de un hombre – y esta es la paradoja – que no tuvo ocasión de pasar por las florecientes universidades de Alcalá o Salamanca.

Hoy contamos con todas estas investigaciones y muchas más a las que no se alude por falta de espacio. Esto hace que no podamos leer ya *El Quijote* sin que resuenen, en nuestros oídos, expresiones como el “Caballero de la Fe”, acuñada por Miguel de Unamuno, en su *Vida de Don Quijote y Sancho*, al lado de la despedida y firma que figuran en el pie de la carta que Don Quijote dirige a Dulcinea desde su penitencia en la Peña Pobre:

Tuyo hasta la muerte, el Caballero de la Triste Figura

O sin que afloren en la mente del lector versos de la “Letanía de Nuestro Señor Don Quijote” en que Rubén Darío nos habla del personaje cervantino como un caballero

con la adarga al brazo, toda fantasía
y la lanza en ristre, toda corazón

Estos dos ejemplos, por no aludir a otros, son una muestra mínima en la imponente bibliografía sobre *El Quijote*, pero se citan porque sus autores han llegado, de manera muy sintética, a la esencia misma de la obra cervantina.

El Quijote es una obra literaria poderosa que se puede imaginar como un canal de comunicación que conecta dos mundos a la altura de 1605: el pasado medieval y renacentista y el mundo moderno. Por ese canal pasa todo lo anterior: no sólo la literatura caballerescas (El Caballero Cifar, Tirante el Blanco, Amadís de Gaula, Esplandián, Palmerín de Oliva, El Caballero de Febo, Don Felixmarte de Hircania, ...) sino también la literatura picaresca, la pastoril, la amorosa y sentimental..., todos los géneros narrativos anteriores y coetáneos. En *El Quijote* se encuentra todo. Es como una catedral, en la que cohabitan en armonía géneros y estilos diferentes por su origen y naturaleza, que se abre a la modernidad creando un género nuevo: la novela moderna. Desde este momento, los personajes de los relatos ya no serán arquetipos en manos de sus autores para que cumplan un plan preestablecido y orientado a proclamarlos al final como héroes. Desde la publicación de *El Quijote*, los relatos ya no se llamarán epopeyas, historias, crónicas... Se llamarán, simplemente, novelas, en las que sus personajes, dotados de unas determinadas características, vivirán independientes del autor, como la vida misma.

El Quijote es, además, un libro creado y orientado hacia el futuro con una visión positiva de la existencia. *El Quijote*, al contrario de los tópicos reduccionistas y abominables, que persisten más allá de los centenarios, no es una simple parodia de los libros de caballerías que vino a destruir el género (¿dónde queda la admiración cervantina por Amadís, por Tirante el Blanco, etc.?). *El Quijote* es una obra que transforma (no destruye) la materia caballerescas que había perdurado en toda Europa durante siglos para ennoblecerla y enaltecerla, encarnándola en el caballero de los caballeros que es Don Quijote y afirmando el ideal caballeresco como nunca se había hecho hasta entonces. En el suelo, después de ser vencido por el Caballero de la Blanca Luna, con la lanza sobre su cara y la amenaza de la muerte, Don Quijote “con voz debilitada y enferma”, dijo:

Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra. Aprieta, caballero, la lanza y quitame la vida pues me has quitado la honra.

Bienvenida sea esta obra que se publica en coedición entre la Consejería de Educación de la Embajada de España en Bélgica y la Lessius Hogeschool de Amberes. Bienvenida al universo de la bibliografía quijotesca. Reitero mi felicitación a todos los que han colaborado en ella con sus ponencias y, desde aquí, les animo a seguir trabajando para la búsqueda de nuevos datos y nuevas interpretaciones que continúen aumentando la ya rica bibliografía cervantina.

En especial, mi felicitación a la profesora Lieve Behiels por la convocatoria y organización del Coloquio y, naturalmente, por la traducción a la lengua de Cervantes de las ponencias presentadas en neerlandés y por la edición de esta obra que verá la luz en este año de 2007 con su cuidado y solicitud.

Bruselas, julio de 2007

María A. González Encinar

Consejera de Educación de la Embajada de España en Bélgica,
Países Bajos y Luxemburgo

Introducción

El 9 de diciembre de 2006, el Departamento de Lingüística Aplicada de la Lessius Hogeschool dedicó una jornada a celebrar las huellas dejadas por el personaje más famoso de la literatura española, Don Quijote. Con nuestra iniciativa, titulada *De sporen van Don Quichot*, quisimos en primer lugar dirigirnos a todos los estudiantes de nuestro departamento, que no todos estudian español. Nuestro objetivo era ante todo el de despertar su interés por la obra de Cervantes y en segundo lugar demostrarles que su importancia desborda con mucho la cultura española. La lectura de la novela ha deleitado a generaciones de lectores fuera del mundo hispánico que gozaron y gozan de ella gracias a la mediación de numerosas traducciones, un aspecto que no puede dejar indiferente un centro responsable de la formación de traductores. Pero la novela y su personaje se han hecho camino por el mundo, no sólo a través de traducciones y adaptaciones destinadas a la lectura adulta sino también al teatro, al cine, al cómic, a la lectura infantil, a la ópera, al musical. Incontables son las obras plásticas que ni siquiera necesitan llevar título para que el espectador identifique al personaje representado.

La estela internacional y polifacética dejada por Don Quijote hacía, además, que un número representativo de profesores activos en nuestro centro pudiesen establecer un enlace entre sus campos de investigación personales y el tema propuesto. No faltaron, pues, sugerencias para iluminar el tema desde ángulos a veces insospechados, como se verá en las contribuciones a este libro. Pudimos contar, además, con la contribución de dos excelentes plenaristas. Encargamos al profesor Jacques De Bruyne, catedrático emérito de la Universidad de Gante, que hiciese una presentación del autor y de la obra destinada en primer lugar a los estudiantes, cuya mayoría lo ignoraba todo de Cervantes y de su héroe. Dio su conferencia con la erudición y el entusiasmo arrollador que caracterizan todas sus clases. El profesor Christian De Paepe, catedrático emérito de la Universidad de Lovaina, nos ofreció una conferencia igualmente magistral y sembrada de deliciosas anécdotas sobre la presencia de la obra maestra de Cervantes en Flandes, introduciendo al mismo tiempo la exposición sobre “Don Quijote en Bélgica” organizada en la Biblioteca Real de Bruselas por el Instituto Cervantes. Como en nuestro departamento partimos de la convicción de que no sólo se aprende cultura gracias a la docta palabra sino también mediante la experiencia y los sentidos, ofrecimos al público un pequeño concierto. Paul Claus, barítono, y Hein Boterberg, pianista, interpretaron algunos clásicos del repertorio para canto inspirado por el Caballero de la Triste Figura. Entusiasmaron al público con su

versión de “The impossible dream” de *Man of La Mancha* de Mitch Leigh, popularizado en nuestras tierras por Jacques Brel. El artista ruso Vladimir Nenashev nos permitió hacer uso de una espléndida ilustración suya para el programa y el cartel de la jornada, así como para la cubierta de estas Actas, por lo cual le estamos muy agradecidos.

Un breve repaso a los textos reunidos en este volumen da cuenta de la amplitud de enfoques dirigidos a la novela de Cervantes y su héroe a lo largo de la jornada. Abrimos el recorrido con las dos conferencias plenarias. Jacques De Bruyne sitúa la novela en su época y en el contexto biográfico de su autor y ofrece un primer análisis de la obra, sugiriendo múltiples pistas, en su contribución titulada “Introducción a la lectura del mejor libro de todos los tiempos”. En “Don Quijote cabalgando por Flandes”, Christian De Paepe nos proporciona un caudal de información sobre todas las apariciones y transformaciones del héroe cervantino en nuestras tierras.

Henri Bloemen y Winibert Segers se dedicaron al análisis de un fragmento de la segunda parte del *Quijote* en la que se toca la cuestión de la traducción literaria. En su contribución titulada “El revés de los tapices flamencos. Una metáfora de la traducción en *Don Quijote*” extraen del texto en cuestión tres tesis sobre la traducción a las que oponen tres contratesis. Monique Marneffe relaciona el héroe y el discurso novelesco cervantinos con unos textos filosóficos y críticos importantes de la segunda mitad del siglo veinte. “*Don Quijote*, un texto fundador” traba enlaces con Marthe Robert, Sartre, Foucault y plantea la problemática del realismo y la mimesis literaria. Hans-Werner am Zehnhoff enfoca la obra cervantina desde la dialogicidad y la intertextualidad. En “*Don Quijote* y la parodia” expone que la novela no es únicamente la burla de un texto concreto o un género literario en decadencia sino que lleva a un cuestionamiento fundamental de los conceptos y valores de una determinada civilización en una época concreta. Erik Hertog yuxtapone dos obras maestras que vieron la luz el mismo año (1605) en “Cervantes/Shakespeare, Don Quijote/Hamlet: ¿almas gemelas?”, describiendo movimientos giratorios alrededor de la locura padecida por los personajes y vehiculada en el texto de estas obras maestras, tan similares y tan distintas. Hilde Van Belle se interesa por el paisaje quijotesco en la obra del novelista y ensayista holandés más conocido en España, Cees Nooteboom. “El paisaje del alma. Cees Nooteboom en La Mancha” nos introduce en el juego intertextual que mantiene Nooteboom con la tradición literaria hispánica y la cervantina en particular; la excitante ambigüedad entre realidad paisajística e invención literaria nos lleva a leer Nooteboom a través de Cervantes y viceversa.

Emmanuel Waegemans nos presenta una adaptación teatral rusa de la obra cervantina en “*Don Quijote libertado*. El Caballero de la Triste Figura en el país de los soviets”. Relaciona la transformación sufrida por el protagonista en esta obra de Anatoli Lunacharski con la posición de destacados intelectuales en los primeros años de la Rusia revolucionaria. Otra contribución que pone el énfasis en el funcionamiento de la obra cervantina en la ideología de la sociedad receptora es la de Joan-Carles Ferrer. “El regreso de Cervantes a Catalunya” nos informa sobre la acogida de la celebración del cuarto centenario del *Quijote* en la cultura catalana, bastante diferente de las reacciones que acogieron la del tercer centenario. Marc Delborge, en “Quijotización y sanchificación. El *Quijote* interpretado por Salvador de Madariaga” lee la transformación de un personaje en otro y la importancia de la figura de Don Quijote para la cultura europea posterior a través de las consideraciones de Madariaga. Francesca Blockeel parte de unas consideraciones de José Saramago para caracterizar la imaginación cervantina y la locura quijotesca y se pregunta en su contribución “*Don Quijote*: Realidad, ficción y elogio de la locura” cómo los paisanos de Don Quijote ‘negocian’ con estos conceptos en su vivir cotidiano. Relaciona esta explotación con la influencia ejercida en generaciones de lectores por las versiones infantiles de la novela.

La música italiana ha inspirado a varios contribuyentes. Así, Francesco de Nicolò, en “*Don Quijote* e Italia: un viaje de ida y vuelta”, recuerda la fascinación de Cervantes por Italia y sitúa la ópera de Paisiello, *Don Chisciotte della Mancha*, en el contexto de la corte napolitana dieciochesca. Annelies Van den Bogaert & Inge Lanslots investigaron las huellas del caballero andante en dos cantautores italianos de hoy en “Historias que tergiversan. Tergiversando historias. Don Quijote en la obra de Vecchioni y Guccini”. Una de las composiciones musicales más llamativas relacionadas con el *Quijote* es obra del compositor sueco Sandström. Paul Sambre profundiza en las relaciones entre literatura y música, entre Cervantes, Richard Strauss y Sandström, basándose en dos conceptos clave de las ciencias cognitivas en “Al son del trombón. Integración conceptual y multimodalidad en el concierto para trombón nº2 *Don Quixote* de Jan Sandström”.

La jornada *De sporen van Don Quichot* se pudo realizar gracias a la ayuda logística y financiera de la Consejería de Educación de la Embajada de España en Bruselas. Agradecemos también a la Consejería y al Departamento de Lingüística Aplicada de la Lessius Hogeschool el que *De sporen van Don Quichot* se conviertan ahora en una publicación titulada *Tras las huellas de Don Quijote*. Para realizar esta transformación, la editora del volumen ha traducido al español las contribuciones de los participantes, salvo las ya redactadas en esta lengua por Jacques De Bruyne, Christian De Paepe, Francesca Blockeel, Marc Delborge y Joan-Carles Ferrer. Le agradecemos a María de los Ángeles Rodríguez Sánchez el que nos haya localizado

y proporcionado los documentos necesarios a la traducción presentes en la Biblioteca Nacional de Madrid. María Dolores Cerdá Sureda sometió los textos a una cuidadosa revisión lingüística.

Y así han llegado a consolidarse estas huellas dejadas por Don Quijote en Amberes, un día de diciembre del año de su cuarto centenario. Que el aire de libertad y tolerancia que se respira en la obra de Cervantes nos siga acompañando.

Lieve Behiels

Introducción a la lectura del mejor libro de todos los tiempos

Jacques De Bruyne
Universidad de Gante

I. Glosa del título

1. *Introducción*, en cursiva

Es que se trata de la traducción de “Inleiding”, que se utilizó en el título de una conferencia dictada en neerlandés¹. En esta lengua la palabra implica una idea de ‘breve’ (y por lo tanto ‘elemental’) que la lexicografía española no indica de manera expresa. Las notas que siguen se limitan, pues, a una sumaria serie de datos y observaciones básicos acerca de un determinado libro y su autor.

2. Mejor libro de todos los tiempos²

Esta valoración en principio subjetiva no es nuestra, si bien la compartimos pero partiendo de una experiencia de lectura (muy) parcial de la *Weltliteratur*. El veredicto fue resultado de una encuesta organizada en Noruega en 2002 y que cristalizaba el juicio de cien autores contemporáneos de fama internacional, procedentes de cincuenta países. Como vencedor salió el *Quijote* de Miguel de Cervantes con como dama de honor *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, antes de *Great Expectations* de Charles Dickens. Una pesquisa parecida por la Asociación Colegial de Escritores (de 2003) confirmó el dictamen. En la lista de las “diez obras preferidas” (en lengua española) figura el *Quijote* en primer lugar con 100 votos, superando mucho a *La Regenta* y *Cien años de soledad* (con respectivamente 48 y 40 sufragios). En la misma línea citamos dos detalles complementarios elocuentes. Por los años 80 el escritor argentino Ernesto Sábato hizo un viaje a Cuba. A la pregunta “¿Quién es el mejor novelista de Cuba?” contestó: “Miguel de Cervantes”. Ilustrativo es asimismo el hecho de que el descubridor (¿o inventor?) del

¹ Ante un público que en gran parte ignoraba el castellano y no había estudiado literatura española (Coloquio en la Lessius Hogeschool, Amberes, bajo el título “De sporen van Don Quichot”).

² En esta contribución y en todas las de este volumen, las referencias se hacen a la llamada “Edición del cuarto centenario” de *Don Quijote de la Mancha*, publicada por la Real Academia Española (2004). Primero se indica la parte, luego el capítulo y finalmente la página correspondiente a la cita. [Nota de la editora].

psicoanálisis Sigmund Freud aprendió español para poder leer el pluscuamlibro en el idioma original.

II. Sinopsis biográfica

3. Cervantes nació en Alcalá de Henares en 1547. En esta ciudad, donde puede visitarse un interesante “Museo Casa Natal”, se entrega anualmente el prestigioso Premio Cervantes que se considera como equivalente hispánico del Nobel de literatura.

4. La situación económica de la familia numerosa (siete hijos) era modesta con lo cual se explica que el joven Miguel – a diferencia de los otros grandes escritores de su tiempo– no fuera a la universidad. A pesar de su falta de formación sistemática adquirió a través de sus lecturas como autodidacto una erudición impresionante. Sabía latín (cosa que se refleja a veces en el habla de su sosias Don Quijote) y según una biografía reciente (Alvar 2004) tenía conocimientos de seis o siete idiomas.

5. En 1569 hizo un viaje a Italia donde sobre todo la estancia en Roma lo marcaría intelectualmente.

6. Participó en la gloriosa batalla naval de Lepanto de 1571 en la que una poderosa armada europea (o cristiana³) de entre 60.000 y 80.000 soldados derrotó a los turcos: *¡Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat!* En este megaenfrentamiento, llamado a veces “cruzada”, Miguel perdió definitivamente el uso de la mano izquierda. Fue hecho prisionero por unos corsarios berberiscos que se apoderaron de la galera *Sol* en que navegaba y pasó cinco años (1575-1580) como esclavo en los poco amenos baños de Argel.

7. En 1584 Cervantes se casó con Catalina de Salazar que con sus 19 añitos tenía casi veinte años menos que su marido. El matrimonio que quedó sin hijos⁴ fue un fracaso.

³ “Cristiano” y “europeo” se utilizaban como sinónimos.

⁴ Un mes antes de la boda nació una hija ilegítima que tuvo Cervantes con una mujer casada con un tabernero. Es de suponer que la llegada de la criatura pre- y extramatrimonial no entusiasmó exageradamente a la joven esposa.

8. El escritor pasó una temporada en la cárcel de Sevilla (1597-1598), probablemente por haber tenido problemas con Hacienda. En el calabozo ideó la historia de Don Quijote.

9. Murió de diabetes en Madrid en 1616.

10. Con todo, la vida de Cervantes fue un malogro: salió de Lepanto físicamente disminuido, estuvo cautivo (en régimen durísimo) cinco años de su juventud, al regresar a España se encontró socialmente marginado. Su esposa le era infiel. Se le hospedó en un mesón hispalense poco acogedor. Varias veces se le negó (¿por converso?) el permiso de emigrar al Nuevo Mundo, fue excomulgado dos veces, consideraba que como autor – sobre todo de teatro – no había conseguido el éxito que merecía... No es de extrañar que escribiera la epopeya de un *raté*. Don Quijote es alter ego de don Miguel: el libro es como una autobiografía espiritual.

11. Es curioso pero no disponemos de un retrato auténtico de Cervantes. La efígie que ha circulado durante siglos es una superchería.



Un dato histórico-cultural interesante es que en *El entierro del conde de Orgaz* de El Greco (1585), uno de los mejores cuadros de la pintura universal, una de las figuras podría representar al escritor, contemporáneo del maestro toledano (por adopción).

III. La obra

(1) Generalidades

12. En 1605 aparece en Madrid la primera parte del *magnum opus*: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (con un título muy largo, según costumbre de la época). El éxito fue inmediato y considerable, lo cual se evidencia, e.o., en el hecho que ya en 1612 hubo una versión inglesa de Thomas Shelton, que

leyó Shakespeare. En 1615 sale la segunda parte con un título algo distinto: *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. El detalle tiene su clave. Lo que hace el protagonista es autoascenderse en la escala de nobleza de la época donde los hidalgos ocupaban el último rango. Es un libro larguísimo: las dos partes cuentan respectivamente 52 y 74 capítulos. En la segunda parte varios personajes han leído la primera y en un divertido juego literario toman una actitud crítica.

13. Después de la Biblia el *Quijote* es la obra más traducida de la literatura mundial, a veces a idiomas “exóticos” o (y) de escaso alcance cuantitativo como por ejemplo el chino, el coreano, el japonés, el hebreo, el urdu, el bengalí, una modalidad de la lengua de los gitanos, el euskera... De algunos capítulos existe una versión en latín macarrónico⁵ así como en el “espanglish” practicado en Estados Unidos. Notable es también que existe una transcripción en escritura Braille.

14. Ya desde el siglo XVII hubo ediciones ilustradas. Una que se considera pionera en la materia es la versión neerlandesa del clérigo Lambert van den Bos (1657). Las ilustraciones orientan y guían al lector. Muchos artistas famosos honraron con su labor al caballero de la Mancha. Entre ellos Salvador Dalí y Pablo Picasso. La *re-animación* gráfica más conocida y de mayor presencia es sin duda la del dibujante francés Gustave Doré (1833-1883) cuyos grabados se reproducen en la traducción del hispanista holandés C. F. A. Van Dam y su compatriota el poeta Werumeus Buning (1941 – con varias reediciones).

15. A lo largo del año 2005 se conmemoró en el mundo entero el 400 cumpleaños/aniversario de Don Quijote: conferencias, congresos, cursillos, ediciones, estudios... *à gogo*. En el contexto dado nos contentamos con señalar el bonito e interesante volumen *Don Quijote en Bélgica*, catálogo referido a una exposición organizada en Bruselas por el Instituto Cervantes (del 18.11.2005 al 19.1.2006).

(2) *Universalidad*

16. Don Quijote y su mito son universales. Incluso sin haber leído el libro todo el mundo reconoce al caballero en postales, ceniceros, sacacorchos y azulejos para cuartos de baño. Aparece en carteles publicitarios, asunto comentado e

⁵ O *latín genovés* o *genovisco*. En francés, *latin macaronique* (a veces: - *de cuisine*). En alemán *Küchenlatein*; *keukenlatijn* en neerlandés. Sugestivamente *dog-Latin* en inglés; la animalización se explica sin duda alguna por la fama de sabios que tienen los canes albionescos. Se trata de una lengua literaria creada con fines de comicidad que se basaba en formas románicas superficialmente latinizadas y que floreció durante varios siglos (XVI-XIX). Un personaje de *Ulysses* de James Joyce suelta un burlesco *Muchibis thankibus*.

ilustrado recientemente en un libro divertido, catálogo de una exposición realizada por el “Centro de Estudios Cervantinos”, en colaboración con la Comunidad de Madrid: *Don Quijote, más allá de Cervantes* (con textos de Carlos Alvar).

17. En 1607 Don Quijote ya ha cruzado el Atlántico. Se le ve con su escudero en una fiesta en el Perú y también antes de la aparición de la segunda parte del libro las dos figuras intervienen en el carnaval de Heidelberg.

18. El Caballero es punto de referencia frecuentísimo en la literatura, en ámbitos bastante diferentes. Así, por ejemplo, en su novela *El sueño de Sarajevo* Carlos Rojas describe una “función de espiritismo donde se le aparece Cristo para decir que estaba leyendo Don Quijote muy complacido” y en uno de los volúmenes del ciclo en torno a la prostituta Lola, de Darío Fernández Flórez, la muchacha se acuerda de que cuando estaba “de pupila en una casa, en un burdel quiero decir (...) la alcahueta nos leía a las putas el Quijote” (*Asesinato de Lola*).

19. Una conocida canción de Julio Iglesias, con letra emocionante, se titula “Quijote”. La primera estrofa reza así:

Soy de aquellos que *sueñan*
con la *libertad*
capitán de un velero que no
tiene mar
soy de aquellos que viven
buscando un lugar
soy Quijote de un tiempo que
no tiene edad.

(Las cursivas son de JDB. Se aplican a palabras/conceptos clave).

20. También puede señalarse cierta repercusión (traslaticia) de índole lingüística. No sólo se ha internacionalizado el uso del sustantivo *Quijote* (o: *quijote*), eventualmente adaptado a la fonética particular de cada lengua. Así hace poco pudo leerse el siguiente texto en un periódico belga:

Alain Destexhe

Carriériste ou dénonciateur sincère des maux du système? Le dernier
“coup” du don Quichotte du MR... (*Le Soir*. 6. IX. 2006. 24)

Hay otras lexicalizaciones del mismo tipo. La más frecuente es *Dulcinea* (o: *dulcinea*) para designar a la mujer amada, como ya se evidencia en el *Diccionario de la Lengua Española* (DRAE) de la Real Academia Española, que menciona *dulcinea*

con el sentido de “Mujer querida”. Para el *Groot Woordenboek der Nederlandse Taal* de van Dale, *dulcinea* se utiliza como sinónimo de “beminde” (“querida”). La equivalencia se extiende hasta Tailandia:

Pas le choix

Un Thailandais de 28 ans, qui devait convoler en justes noces avec sa dulcinée, a dû aussi épouser sa sœur, cette dernière l’ayant menacé de se suicider s’il ne se mariait pas avec elle.

La bigamie est illégale en Thaïlande. On ignore si les deux mariages vont être officiellement enregistrés. (Rtr) (Del periódico belga *Le Soir*. 13. I. 1995. 34)

Sin olvidar que la aventura más emblemática del Caballero ha engendrado dichos metafóricos como *fight (tilt at) windmills*, *gegen Windmühlen fechten*, *gegen windmolens vechten*, *se battre contre des moulins à vent* con el sentido de embestir contra un peligro imaginario o intentar cambiar lo que no se puede cambiar.

Todo esto aparte de que en español existe un léxico específico (en parte traducible) derivado del nombre del Caballero: *quijotesco*, *quijotil*, *quijótico*, *quijotada*, *quijotería*, *quijotesca*, *quijotismo* ...

(3) *Finalidad del libro*

21.- El *Quijote* se escribió como parodia literaria. En la última frase del libro se lee que la intención era “poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías”. Estos, durante varios siglos, hasta entrado el XVII, formaron un género literario de moda. Entre los múltiples lectores se contaban Carlos V, Santa Teresa de Jesús, Guillermo de Orange, Francisco I (Rey de Francia), San Francisco de Asís y otras *vedettes*.

22. La literatura caballescica se construye principalmente alrededor de tres temas centrales: las aventuras/hazañas del héroe, el amor⁶ y la religión. Si los caballeros tradicionales (Amadís, Lanzarote...) por norma siempre vencen al adversario, el caballero de la Mancha es un perdedor nato. Si en alguna ocasión resulta ganador es que el contrario iba sin armas o en el momento decisivo de la batalla el cuadrúpedo del rival tropezó.

⁶ *Hazañas, amor*. “It’s still the same old story, the fight for love and glory”: Humphrey Bogart como caballero andante.

23.- La burla es evidente en el campo del galanteo. Don Quijote confunde a unas jóvenes algo ligeritas de cascos⁷ o de moral distraída con princesas y de Aldonza Lorenzo, que iba a transfigurarse en Dulcinea, la dama de Don Quijote, Sancho Panza traza un retrato poco atractivo: no sabe leer ni escribir, tiene una voz viril, trabaja duro en el campo poniendo trigo en sacos, suda y huele mal.

24. En cuanto al tercer asunto – la religión –, Cervantes se muestra prudente, sin duda por miedo a la Inquisición que obró con gran rigor en el período de escritura y publicación del *Quijote* y con que tuvieron problemas unos religiosos tan destacados como Santa Teresa y Fray Luis de León.

Sin embargo pueden señalarse algunos posibles indicios de actitud crítica. Es digno de mención que en la larguísima obra Don Quijote y Sancho no entran en iglesias. Materia de reflexión puede ser asimismo un episodio en el que el Caballero intenta obligar a unos mercaderes que declaren que Dulcinea es la dama más guapa del mundo. La reacción es lógica en cuanto parece difícil afirmar cosa tan absoluta sin siquiera haber visto a la señora en cuestión. Quizá la circunspección de los interpelados puede interpretarse como manifestación de escepticismo hacia la fe ciega presentada/exigida como suma virtud.

En el mismo orden de ideas cabe una modalidad de autocensura del propio Cervantes que para la segunda edición de su libro modificó el pasaje irreverente en que (para rezar un millón de avemarías) Don Quijote confeccionó un rosario rasgando “una gran tira de las faldas de la camisa, que andaban colgando” (I, 26, 250)⁸.

25. Una parodia literaria, hemos dicho. Es decir que primitivamente el *Quijote* se consideró libro para hacer reír, si bien hay que tener en cuenta que en la época la risa partía de sensibilidades distintas a las nuestras: el hambre y la locura provocaron entonces carcajadas y en las ejecuciones públicas la gente se desternillaba y hasta aplaudía.

Con el romanticismo (S.XIX sobre todo) cambió la lectura. Más que hacer hincapié en la comicidad se buscaban simbolismos, algunos razonables, otros totalmente inverosímiles. Así parece sensato calificar de empresa quijotesca (es verdad, algo antedatada) lo que se ha llamado el sueño ecuménico de Felipe II, es

⁷ “Traídas y llevadas” se dice en el texto (I, 2, 39), lo cual el cervantista J. B. Avalle-Arce traduce por “muy usadas y manoseadas”.

⁸ En un penetrante estudio reciente J. A. Escudero (2005) advierte que si “las referencias al mundo inquisitorial (...) son notorias y abundantes en la egregia novela (...) no hay en ellas crítica alguna directa a la institución, al Santo Oficio como tal”.

decir, realizar con las armas la monarquía universal, cristianizando al mundo entero. También se ha establecido una comparación entre Don Quijote y Cristóbal Colón en cuanto para ambos personajes la imaginación no tenía fronteras. En cambio, convence menos la presentación del Caballero como un ecologista *avant la lettre*.

(4) *Personajes*

(a) *Distribución*

26. Se han contado en el libro 669 personajes: 607 hombres, 62 mujeres. Desde una perspectiva cuantitativa este censo podría crear impresión de cierto machismo. No obstante, llama la atención el interés y la simpatía de Cervantes por un determinado tipo de mujer, la mujer fuerte. Buen ejemplo es la joven Marcela, “aquella moza endiablada” que al fugarse de casa donde vivía con un tío (icura!) rompió el código de comportamiento social de la época. Es famoso el discurso que pronuncia la muchacha (I, 14, 125-128)⁹, que se considera como uno (y temprano) de los grandes manifiestos de la libertad femenina.

27. Tiene gracia hasta el análisis del carácter de ciertos animales, como Rocinante y el burro de Sancho.

(b) *Don Quijote*

28. La primera frase de la novela nos enseña que “en un lugar de la Mancha” vivía un señor muy dado a la lectura de los libros de caballerías. Hasta tal punto que vendió tierras para poder comprarlos. Los había leído con tanto empeño y empatía que un día, ya entrado en años¹⁰, decidió transfigurarse en caballero andante.

29. Es interesante y multifacético el fenómeno de mutación. Hay en primer lugar un proceso de *des*-identificación: yo no soy yo, yo soy otro. Además, tal vez el autor nos da a entender que la vida puede ofrecer una *second chance*: el protagonista abandona una existencia sosa, monótona, pero de seguridad para convertirse en un hombre de acción.

Puesto que según la tradición judeo-cristiana a un cambio de condición social corresponde un cambio de nombre, la resolución del hidalgo conllevará una nueva identidad onomástica. Alonso Quijano va a denominarse Don Quijote de la Mancha. Se observa una base fonética común:

⁹ En esta contribución y en las siguientes, las referencias a la novela de Cervantes se hacen a la llamada Edición del Cuarto Centenario de la Real Academia Española. [Nota de la editora].

¹⁰ Tenía aproximadamente 50 años, o sea, un viejo según las normas de la época.

Quij/ano vs. Quij/ote.

La semejanza es un potencial argumento para confirmar la tesis de que en el libro de Cervantes encontramos constantes juegos de espejos en los que – simplificando – se reflejan la realidad y la imaginación.

30. Desde un punto de vista radical el *Quijote* relata la historia de un loco. El protagonista pierde el juicio en el primer capítulo y lo recupera en el final. Sin embargo no se trata de una locura total, sino parcial. Por cierto, no es muy normal el comportamiento de un señor que ataca a unos molinos de viento o unos rebaños de ovejas tomándolos respectivamente por gigantes y ejércitos enemigos. Por otra parte, en las resonantes disertaciones donde Don Quijote discurre sobre diversos asuntos relevantes, el caballero aparece como un *dicendi peritus* y auténtico intelectual, manejando con destreza las tres palancas de la vieja retórica griega, *èthos*, *logos*, *pathos*.

La más conocida de las pláticas es la dedicada a las armas y las letras, pero asimismo son de provecho, e.o., las consideraciones acerca de la Edad de Oro, la fama, la poesía, el valor y la temeridad, la exaltación de la gratitud ...

31. *Un intelectual*. Es decir, una persona que opina sobre todo, en muchas ocasiones un escéptico, un francotirador de la palabra, un hombre que duda y a quien casi podría calificarse “de izquierdas”.

El juego de espejos señalado antes se concreta en la otra cara – contrapuesta – del personaje, el caballero andante. Como tal tiene que obedecer a un código estricto, dogmático, a unas pautas coactivas que exigen adhesión incondicional. Lo cual puede relacionarse con una postura “derechista”.

32. Todo esto ilustra la pluralidad del mensaje de las grandes obras literarias, en las que cada generación encuentra elementos provechosos para su propia estrategia vital y explica que filas ideológicamente opuestas invoquen como símbolo al Caballero. Por ejemplo, el general Franco en su aislamiento internacional de los años 40/50 pero al mismo tiempo los exiliados de la Guerra Civil. Es que a Don Quijote se considera defensor de cualquier causa justa y desde luego cada uno considera JUSTA la SUYA PROPIA.

33. Según un enfoque psiquiátrico podría opinarse que el Caballero padecía la enfermedad mental para la que el médico suizo Bleuler creó el término etimológicamente parlante de “esquizofrenia” (escindir + inteligencia).

Efectivamente dos de los síntomas principales de la afección se revelan en su personalidad: presencia de una *manía* y de *autismo*.

34. En un estadio inicial la esquizofrenia se manifiesta a menudo por una idea fija (o: manía) que se aparta del *behaviour* normal. Fuera de esta obsesión peculiar el individuo se comporta de manera ortodoxa pero la idea fija puede irse desarrollando hasta desembocar en la demencia total.

La manía¹¹ de Don Quijote es: “Yo soy un caballero andante”. Es la realidad virtual alternativa creada por el protagonista.

35. *Autismo* remonta al griego “autos”, que implica idea de “(uno) mismo”. Si en un plano superficial Don Quijote defiende los ideales tradicionales de la corporación a la que se imagina pertenecer, la caballería andante (e. d., “favorecer viudas”, “amparar doncellas”, “honrar casadas”, “socorrer huérfanos...”, II, 16, 663), en realidad, en búsqueda de la fama universal, quiere imponerse como el caballero andante más famoso del mundo. En una conversación con Sancho recuerda que “el deseo de alcanzar fama es activo en gran manera” (II, 8, 605). El ensimismamiento se transforma en *filautia*¹² para degenerar en soberbia, que será piedra angular de su locura.

36. Aun cuando al final de la historia hay *des*-quijotización, o sea que el personaje recupera el sano juicio, la locura es funcional. Es la base de la parodia, que es fundamentalmente el libro de Cervantes.

(c) *Sancho Panza*

37. El nombre es significativo y transparente, sobre todo en la segunda parte. El DRAE define ‘panza’ como “barriga o vientre, especialmente el muy abultado”. La macrotripa del individuo puede relacionarse con sus intereses y

¹¹ Del griego *man* ("locura"), raíz que encontramos en numerosos términos que pertenecen a un contingente léxico internacional: *cleptomanía*, *dipsomanía*, *erotomanía*, *ninfomanía*, *piromanía* ... Citamos asimismo unas formaciones lúdicas, más recientes y “de circunstancias” del tipo *beatlemania* y hasta *Gonzálezmania* (creada en una campaña electoral de 1982, con referencia a un político español que fue Presidente del Gobierno). A los sustantivos abstractos mencionados corresponden generalmente otros en *-ómano (-a)* que designan a las personas que presentan dichas anomalías: *un(a) cleptómano(a)*...

¹² En el Renacimiento la *Filautia* era un personaje representado con cierta frecuencia y puede observarse que en el *Elogio de la locura* de Erasmo (autor muy apreciado por Cervantes) la *Filautia* saca a bailar a la ... Locura. La palabra (culto) figura todavía, con minúscula, en la hasta ahora última edición del *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE), es verdad con la marca “poco usado” y significa “amor propio”.

facultades pantagruélicas y posiblemente simbolice la ambición del futuro gobernador de la “Ínsula Barataria”.

38. El escudero de Don Quijote es un plebeyo. Es analfabeto, como él mismo hace constar, con la leve rectificación de que sí sabe firmar, pero este detalle se contradice en otro sitio (cf. respectivamente II, 36, 831 y 51, 940). Sancho es un empírico, excepto cuando sueña con la “Ínsula” que le tiene prometida su amo. Sus necesidades son elementales: comer, beber, hablar. No es de extrañar su presencia en carteles publicitarios específicos.



39. El personaje es de raíz folclórico lo cual, entre otros aspectos, se evidencia en la cantidad de dichos populares y refranes que abundan en su habla.

(d) *Simbiosis*

40. En la primera parte de la obra se presenta a Don Quijote y Sancho como polos opuestos, tanto en lo físico como en lo espiritual. El uno es alto, flaco, huesudo y de cultura escrita, el otro bajito, barrigudo/michelinesco. Un juego de espejos cóncavos y convexos. En la segunda parte el caballero y su escudero van acercándose uno a otro en cuanto a comportamiento y mentalidad. El primero se vuelve menos irrealista mientras que el segundo se instruye cada vez más, hasta dar clases de lengua a su esposa Teresa (o *Teres-ona*, por las dimensiones que poco tienen que envidiar a las del marido). Se ha hablado al respecto de la sanchificación de Don Quijote y la quijotización de Sancho.

41. Al final del libro la relación amo vs. criado se ha modificado fundamentalmente para desembocar en una auténtica AMISTAD entre los dos hombres. El tema de la dualidad que se resume en la frase de Goethe “Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust”, se representa gráficamente en unas pinturas de Gérard Garouste que formaron parte de una exposición de 150 acuarelas organizada en el museo de Ixelles (1998-1999) y que figuran en una edición del *Quijote* publicada en París por las Éditions Diane de Selliers en 1998. En el

frontispicio del folleto publicitario se plasma el proceso de sanchificación/quijotización mientras que en la cubierta posterior es como si fuera a realizarse un intercambio de cabezas (como si se tratara de antifaces).



42. El propio Don Quijote recuerda uno de los preceptos básicos de su profesión: “no puede ser que haya caballero andante sin dama” (I, 13, 114). El caballero de la Mancha va a inventar a su princesa como se había inventado a sí mismo, aplicando un procedimiento que ya hemos comentado antes. Alonso Quijano, presentado como hombre de carne y hueso, se transfigura en un personaje creado por su imaginación. Dicho señor Quijano “un tiempo anduvo enamorado” de una joven campesina que se llamaba Aldonza Lorenzo y que iba a transformarse en la quimérica Dulcinea del Toboso, según el ya comentado principio que al cambio de condición social corresponde una alternancia onomástica. Y de nuevo funciona el truco de los espejos /realidad vs. apariencia/. Los dos nombres tienen una serie de letras/sonidos en común (A, L, D, N, Z/C):

A L D O N Z A
D U L C I N E A

43. La base de Dulcinea es *Dulce*, que desde la Edad Media circulaba como nombre culto latino. Quitándole la mayúscula nos quedamos con un adjetivo que conlleva usos metafóricos placenteros (lo suave, lo agradable) y que inspiran sentimientos dulces. Esta asociación se concreta en decires y letras de canciones como “sugar is sweet, my love, but not as sweet as you”, “süß wie die Liebe”, “douce France, cher pays de mon enfance”... También en ciertos usos regionales del neerlandés el adjetivo “zoet” (“dulce”) envuelve alto valor hipocorístico, como en la locución “(mijn) zoet” (o, con diminutivo: “zoetje, zoeteke”) que equivale a algo así como “(mi) vida” y el *Groot Woordenboek der Nederlandse Taal* de van Dale

menciona “zoeteliefje”, con como primera acepción “schatje” (es decir, diminutivo de “schat” ‘tesoro’).

44. La coletilla “del Toboso” funciona como contrapunto burlesco de la base latinizante poética. Toboso era un topónimo rústico que suscitaba la risa de los contemporáneos de Cervantes. En este pueblo manchego existe ahora un museo dedicado a la leyendaria amada. Debe de ser algo emocionante, insólito, entrar en la vivienda de alguien que nunca ha existido.

45. Dulcinea es la clave de toda la historia mágica que fabuló el maestro de Alcalá. De un lado Dulcinea es desear lo imposible, por otra parte representa el Eros vital que para Platón era la fuerza motriz que todo lo mueve. Al fin y al cabo se trata de un amor no correspondido, mejor dicho doblemente no correspondido: Aldonza Lorenzo no le hizo caso a Alonso Quijano, Dulcinea no existe. Este tema del amor no correspondido es uno de los componentes de la dimensión literaria de la obra¹³.

46. La figura de la mítica “Emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea” (I, 4, 53) inspiró a nuestro (recién fallecido) amigo y colega Peter Russel (Oxford) esta acertada y conmovedora reflexión: “Every lover, in his own way, wants to create, as Don Quijote does, his own Dulcinea out of his own Aldonza Lorenzo”. Con lo cual se ilustra cómo la belleza es subjetiva, cómo el amor embellece a su objeto. Según dice la *vox populi*: “el amor es ciego” o como mínimo: “Love makes a good eye squint”.

IV. Epílogo

47. He leído el libro no sé cuántas veces. A edades y en lenguas diferentes. Quedándome con la impresión de no haber descifrado del todo el mensaje cervantino. Pero se trata acaso de un falso problema. Volviendo a leer el mismo texto ya leemos una historia distinta. Sin perder de vista que cada lector lee el relato en función de su propia formación y personalidad. El significado nunca es definitivo, ni inamovible, ni uniforme. Roland Barthes tenía razón.

¹³ Como de la literatura en general. Recuérdese *Die Leiden des jungen Werthers*, cuyo protagonista se suicida al casarse con otro la Charlotte amada.

Bibliografía

- Alvar, Alfredo. 2004. *Miguel de Cervantes. Genio y libertad*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- Cervantes, Miguel de. 2004 [1605-1615]. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Cuarto Centenario. Madrid: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Don Quijote en Bélgica/Don Quichotte en Belgique/Don Quichot in België*. 2006. Bruselas: Instituto Cervantes.
- Don Quijote, más allá de Cervantes. La figura de Don Quijote en carteles publicitarios*. 2005. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- Escudero, J.A. 2005. 'El Quijote y la Inquisición' en *Estudios sobre la Inquisición*. Madrid: Marcial Pons. ("Ediciones de Historia" 346).

Don Quijote cabalgando por Flandes

Christian De Paepe

Universidad de Lovaina

A finales del año 1943, en plena segunda guerra mundial, el dramaturgo belga Michel de Ghelderode (1898-1962), flamenco de origen y francófono de expresión, dejó apuntadas, en una veintena de diminutas hojas sueltas, una lista de nombres de personajes y lugares, con otras notas diversas, en preparación de una novela picaresca que tendría a Don Quijote como protagonista. El título de este proyecto literario nunca llevado a cabo varía según los papeles conservados: *Les (très véritables) aventures de (l'ingénieux caballero) Don Quichotte au Pays de Flandre* o simplemente: *Don Quichotte en Flandre*. Ghelderode pensaba pues escribir una serie de aventuras tragicómicas apócrifas del Caballero de la Triste Figura cabalgando por los Países Bajos Meridionales bajo dominación española. Por mi parte quisiera reseñar en este breve ensayo algunos episodios verdaderos de la historia de la recepción en Flandes de la novela de Cervantes (1547-1616).

En el tercer capítulo de la segunda parte del *Ingenioso Cavallero Don Quixote de la Mancha* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1615) asistimos a un gracioso diálogo (“ridículo razonamiento” dice el título) entre el ingenioso hidalgo y Sansón Carrasco, joven bachiller de la Universidad de Salamanca. Juntos discurren sobre el éxito internacional que están teniendo las aventuras del caballero andante tal como vienen contadas en la primera parte de la obra (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605), supuesta traducción en “vulgar castellano” del original arábigo de Cide Hamete Benengeli. El bachiller pretende que ya están impresos más de doce mil ejemplares de la novela, una cifra por cierto excepcional para la época. Menciona ediciones en Portugal, Barcelona y Valencia para finalmente añadir: “[...] y aún hay fama que se está imprimiendo en Amberes [...]”. (II, 3, 576) Esta última afirmación, históricamente inexacta, demuestra la fama de la que gozaba la ciudad de Amberes en aquella época como centro internacional para la imprenta, la edición y la traducción de libros nuevos. Basta con acordarse de los nombres de algunos impresores antverpienses como Bellerio (Beelaert, Bellerus), Plantino-Moreto

(Plantijn-Moretus), Nucio (Nuyts, Nutius), Lacio (de Laet, Latius), Steelsius (Steels) y otros. Todas estas imprentas habían conocido una lenta pero segura transformación de modestas casas privadas en poderosas empresas familiares con una resonancia largamente internacional. Sobre todo a partir de la segunda parte del siglo XVI numerosas obras en lengua española original o en traducción habían visto ahí la luz, ilustrando todas las facetas de la cultura, ciencias, arte, lingüística, literatura, historia, filosofía, teología y mística. En general las editoriales flamencas disponían de mejores equipos técnicos que las españolas por lo que muchos autores y traductores enviaban sus manuscritos a Flandes para su impresión. Para la distribución internacional el próspero puerto de Amberes, situado en el cruce de los caminos por mar y por tierra entre el Norte y el Sur de Europa, ofrecía enormes posibilidades. También hay que tener en cuenta que la distancia geográfica y en cierto modo también política entre Flandes y Madrid les venía muy bien a los escritores más originales para tratar de publicar sus escritos, sobre todos los de índole ideológica, en la periferia, más alejados del cotidiano control por parte de la omnipresente censura española.

Contrariamente a lo que el joven Sansón Carrasco pensaba o fingía saber (era “*de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas*”), la primera edición en español en Flandes de la novela de Cervantes no fue publicada en Amberes sino en Bruselas. De hecho, hacia 1600 algunos nuevos centros, como Bruselas pero igualmente Lovaina, Gante o Brujas, empezaron poco a poco a amenazar el hasta entonces casi monopolio de Amberes en el campo de las ediciones españolas. En 1607 – sólo dos años después de la *editio princeps* madrileña – se publicó en Bruselas, en casa de Rutger (Roger) Velpius, la primera parte de *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote...* Apenas unos años más tarde ya había salido la segunda edición (1611), también por Velpius, pero esta vez en colaboración con su cuñado Huberto Antonio. Siempre en Bruselas, en 1616 – un año después de la edición madrileña –, la imprenta de Huberto Antonio ofrecía la segunda parte del Quijote. Con la reedición al año siguiente (1617) de la primera parte, la casa editorial flamenca ofreció una primicia: la edición de la novela completa en dos volúmenes en su lengua original. La misma familia Velpius-Huberto Antonio, interesada por el creciente éxito de la novela, publicaría por aquellos mismos años dos obras más de Cervantes: sus *Novelas ejemplares* en 1614 y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* en 1618.

La edición de Bruselas de *El ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha* no es en absoluto comparable a ninguna de las otras primeras ediciones, por ejemplo las de Madrid (1605), Valencia (1605), Lisboa (1605), Milán (1610) o Barcelona (1617). Es simplemente la mejor de todas tanto desde el punto de vista técnico de la calidad de la imprenta como de la corrección textual: papel y tinta de primera

calidad, letra perfectamente legible, paginación y encuadernación correctas, un texto fiel y ejemplar para esa época, minuciosamente corregido por un ojo atento y crítico. Las muchas negligencias, dudas e imperfecciones (que no todas) de las demás ediciones españolas fueron debidamente examinadas y enmendadas. La alta calidad de esta primera y pionera edición española en Flandes se mide a través de dos hechos elocuentes. Primero: a todo lo largo del siglo XVII y parte del XVIII las ediciones de Bruselas de 1607 y 1616 serán el punto de referencia obligado para numerosas nuevas ediciones y se tardará hasta bien entrado el siglo XVIII para que unos espíritus ilustrados y la Academia Española de la lengua emprendan la tarea de una edición crítica seria. Segundo: muchas traducciones al inglés, francés, italiano, alemán y neerlandés se basarán preferentemente en las ediciones de Bruselas.

El *Quijote* conocerá una floreciente segunda vida gracias a las ediciones ilustradas y a las series de grabados que proponen sus aventuras en imágenes. Aquí también las casas editoriales flamencas desempeñaron un papel primordial si bien hay que puntualizar que la primera edición completa ilustrada vio la luz en los Países Bajos del Norte y no en las provincias del Sur. En el año 1657 Jacob Savery (Savry) publica en Dordrecht, en su editorial 't Kasteel van Gent ('El Castillo de Gante'), la primera versión neerlandesa ilustrada: *Den verstandigen vroomen Ridder Don Quichot de la Mancha... uuyt de Spaensche in onse Nederlantsche tale overgeset door L.V.B.* Las letras iniciales L.V.B. esconden al traductor Lambert(us) van den Bos(ch). Jacob Savry, editor, dibujante y grabador, era un descendiente de la familia de pintores Savery (Savary, Savry) que hacia finales del siglo XVI se había trasladado de las provincias meridionales a las del Norte por motivos religiosos. Una buena muestra de la obra del descendiente más famoso de la familia, Roeland Savery, se puede admirar aún hoy en el Museo Municipal de Kortrijk (Courtrai). La verdadera identidad del autor de la serie original de grabados ilustrando la edición de 1657 sigue siendo hasta la fecha el objeto de discusiones entre los expertos. ¿Era el propio editor Jacob Savry, o su padre Salomón, u otra persona anónima? A pesar de esta incógnita no deja de ser curioso que las aventuras del ingenioso hidalgo pudieran apreciarse por primera vez bajo forma de imágenes en una traducción neerlandesa y solamente años más tarde en una edición ilustrada del texto original español.

Esta primera edición española ilustrada del libro más famoso de la literatura española no fue impresa ni editada en su propia patria sino aquí en Flandes. Salió en 1662 en Bruselas en casa del impresor-editor Juan Mommarte (Jean Mommaert) con el siguiente nuevo título: *Vida y hechos del Ingenioso Cavallero Don Quixote de la Mancha*, título que tendrá éxito y continuación no solo en las sucesivas reediciones sino igualmente en numerosas nuevas traducciones. El frontispicio anunciaba de la siguiente manera la gran novedad de los grabados: "ilustrada con diferentes

estampas muy donosas y apropiadas a la materia”. Los dieciséis grabados sin firma (ocho en cada uno de los dos volúmenes) eran obra del grabador antverpiense Frederik Bouttats que se dejó inspirar por las ilustraciones de la citada primera edición holandesa (1657). En el año 1669 los Verdussen, otra conocida familia de impresores de Amberes, compraron los restos de la edición bruselense de Mommaert para distribuirla, a partir de 1670, bajo su propio nombre y con un nuevo frontispicio. En las sucesivas reediciones los Verdussen aumentaron paulatinamente el número de grabados para alcanzar finalmente un total de treinta y dos. Hasta muy entrado el siglo XVIII estas ediciones Verdussen serán serias competidoras en el mercado internacional de las ediciones del *Quijote* en versión castellana.

De lo que precede se desprende que a lo largo del siglo XVII y de gran parte del XVIII los impresores, editores e ilustradores flamencos ocuparon un lugar de primera importancia en la difusión de las aventuras del caballero de los leones. Bajo los sucesivos gobiernos, austríaco, francés, holandés y aún durante los primeros decenios del joven estado belga (1830-1860), el héroe cervantino tiene una vida socio-literaria mucho menos visible. Particularmente en el terreno de las traducciones Flandes sufre un enorme retraso, sobre todo en comparación con Holanda. Después de la primera versión de Lambert van den Bos, todas las traducciones al neerlandés de los siglos XIX y XX son el producto de traductores holandeses: Pieter van Woensel, Christiaan L. Schlüller tot Peursum, Titia Van Der Tuuk, Johan W.F. Weremeus Buning, Cornelius F.A. Van Dam y la más reciente de Barber van de Pol. Hasta la fecha un solo traductor flamenco se esforzó en traducir una parte substancial de la novela de Cervantes: Rik van Fienen, seudónimo del editor y librero antverpiense Lode Opdebeek, publicó en su propia editorial su adaptación: *Don Quichot* (1908). El título más explícito en la cubierta reza: *De vroolijke lotgevallen van Don Quichot en zijn schildknaap Sancho Panza*.

Lo que sí tenemos que apuntar en Flandes son las numerosas ‘reescrituras’ de alguna que otra traducción neerlandesa existente, o las versiones abreviadas de unos capítulos o fragmentos sueltos de la novela, o las adaptaciones de un par de aventuras seleccionadas para un público más popular o para niños y adolescentes. Unos ejemplos. El activista René De Clercq, condenado a muerte en Bélgica después de la primera guerra mundial y refugiado político en Holanda, adapta – con introducción original – la traducción holandesa clásica de Schüller tot Peursum, *De avonturen van Don Quichote* (1930). Unas ediciones marcadamente populares son, por ejemplo, la anónima, en la colección *Volledig verhaal* de la editorial antverpiense Patria (1918, precio: 30 céntimos), la de Bert Koenraad, seudónimo de Frank Meganck (Amberes, Patria, 1920), o la del desconocido S.W., número 260 de la popularísima serie *Vlaamsche Filmkens* (Averbode, 1935, precio: i50

céntimos!). Los niños y jóvenes flamencos tienen fácil acceso a las aventuras de Don Quijote gracias a las adaptaciones de Lode Opdebeek (Amberes, 1922, 1932, 1954), Karel Berg (Amberes, De Sleutel, 1945, 1946), Oom Bruno (Kortrijk, Leven en Handel, West-Vlaamse Uitgeversmaatschappij, 1947), Jac. G. Constant en la colección *De grote jeugdvertellers* (Turnhout, Proost, 1967) o del club de libros para jóvenes de Hemma (Chevron, a partir de 1977).

La gran mayoría de las citadas ediciones flamencas continúa la tradición de los *Quijotes* ilustrados de los siglos anteriores. Si bien ninguna nueva edición ilustrada completa del *Quijote* aparece en Flandes durante el siglo XIX, apenas hay una publicación sin materiales ilustrativos. Por motivos económicos o de comodidad los editores modernos reutilizan los dibujos conocidos de B. Pinelli, T. Johannot, Honoré Daumier, Gustave Doré, C. Nanteuil o Gerhard Gossmann. Pero el siglo veinte produjo igualmente nuevas ilustraciones de gran calidad. Así, por ejemplo en España, las de Picasso, José Narro, Gregorio Prieto o Salvador Dalí. Entre nosotros también hubo artistas originales que metieron su talento de dibujante o grabador al servicio de las (re)ediciones de la novela. Dos ejemplos entre tantos. Jozef Cantré (1890-1957), maestro de la xilografía expresionista flamenca, ilustró de manera particularmente personal la traducción de Eugene De Bock (Amberes, De Sikkel, 1922) de un episodio de la primera parte del *Quijote: De Historie van Grisóstomo en Marcela*. René De Pauw (1887-1946), originario de Flandes Occidental, ilustró la prestigiosa publicación en cuatro tomos de la traducción clásica francesa de Louis Viardot por la editorial *Terres latines* (Bruselas, 1947). Asimismo para numerosas adaptaciones populares nuestros artistas crearon nuevos dibujos originales: por ejemplo Julien 't Felt para la edición citada de Bert Koenraad o F.Garrels (seudónimo de P. Hanson) para la ya mencionada adaptación para jóvenes de Karel Berg. Jan Waterschoot por su parte ilustró el *Don Quijote* en la serie *Meesterwerken in beeld*, una narración libre de la novela por Anke Maris (Amberes, 1945).

Una obra literaria reducida a imágenes, una novela ilustrada más que un texto, ésta es la suerte del *Quijote* en Flandes a lo largo del siglo veinte. Ya a mediados del siglo XIX se encuentran en Francia placas de vidrio pintadas con escenas del Quijote, destinadas a ser proyectadas en una linterna mágica. Por los mismos años se publicaba un *Don Quichotte en estampes mis à la portée des enfants* (Paris, Langlumé et Peltier). Hacia 1900 ilustraciones con tema quijotesco inundan el mercado español en cajas de tabaco o dulces, en cintas de puros y cigarrillos, en series de cromos y en álbumes con viñetas de color pegadas, en membretes, papeles de valores y títulos, tiques de tren o de barco, etcétera. En Flandes también se editaron unas series de viñetas y cromos con sus correspondientes álbums para pegarlos. La Compañía Liebig editó en el año 1936 en Amberes una versión

neerlandesa de la serie de cromos cervantinos publicados anteriormente en otras lenguas. También en Amberes, en 1949, apareció un volumen *De wonderlijke avonturen van Don Quichotte van La Mancha "De ridder van de droevige figuur" en zijn schildknaap Sancho Panza*: un libro de gran formato en el que se podía pegar, en el lugar correspondiente entre fragmentos de texto impreso, las imágenes encontradas en las tabletas y los paquetes del chocolate Meurisse, pacientemente coleccionadas e intercambiadas con otros aficionados. Se desconoce quienes fueron el adaptador y el ilustrador de este Quijote en imágenes pero se puede admirar un ejemplar completo, con todos sus cromos pegados, en la Biblioteca Municipal de Amberes.

Asimismo revistas, periódicos, semanarios, enciclopedias y otras publicaciones de Flandes cuentan cada uno a su manera la novela de Cervantes por imágenes. Eugeen Hermans ilustró para *Ons Volkske* (Bruselas, 1935) una adaptación libre de los *Heldhaftige avonturen van Don Quichotte*. Veintidós números de *Ons land in woord en beeld* (Amberes) cuentan, entre octubre de 1948 y marzo de 1949, otras tantas aventuras de los héroes cervantinos. En los meses del invierno 1950-1951 W. Courteaux reelabora para *Humoradio* (Amberes) una versión italiana de la novela ilustrada por Jacovitti. Y entre enero y septiembre de 1964 *Gazet van Antwerpen* publicó día tras día una especie de tebeo *De vermakelijke avonturen van Don Quichot* en una versión cómica y actualizada de L. Van Delden.

El paso de una narración ilustrada a un tebeo moderno pudo operarse de manera casi automática en este país tan rico en creadores de ‘cómic’ de reconocida fama internacional. Las pintorescas figuras de Don Quijote y Sancho Panza conquistaron sin grandes esfuerzos un puesto eminente en esta rama joven de las artes gráficas. Ya en el año 1927 el genial Hergé había dibujado para *Le XXe siècle* unos ‘cartoons’ ilustrando episodios de la novela. Pero hubo que esperar el fin de la segunda guerra mundial para asistir al auge y florecimiento del *Quijote* en tebeos. Unos ejemplos. Tanto la revista para jóvenes francófona *Tintin* como su gemelo neerlandófono *Kuifje* contaron, de manera completamente uniforme y con idéntico ritmo de publicación, semana tras semana entre julio de 1949 y marzo de 1950, las aventuras de Don Quijote (textos y dibujos de Jean Trubert). Unos años más tarde, en 1961, ambas revistas repitieron la misma historia, pero ahora en una narración breve de Yves Duval y con dibujos de J. L. Ferrán. Encontramos el mismo procedimiento de una presentación paralela en otras dos revistas de juventud, *Spiroy* y *Robbedoes*, en la serie *Uit de verhalentrommel van Oom Wim* (noviembre de 1955). En 1956 Willy Vandersteen publicó, en su inagotable serie *Avonturen van Suske en Wiske*, el álbum *De Straatridder (Le chevalier errant* en la versión francesa de *Bob et Bobette*). Aquí los personajes de Lambik y Jerommeke desempeñan respectivamente el papel de Don Quijote y Sancho Panza saliendo en defensa de los

derechos de los animales en los mercados de ganado. La célebre pareja cervantina vino también a parar en 1977 entre los *Bommel en alle beroemde Dommels* bajo el lema muy apropiado de *Slag van de molen*. Y muy recientemente (2003) la vida y la obra de Cervantes se dieron a conocer, con el título de *Don Miguel*, en la serie de *Hidalgos* (tanto en neerlandés como en francés) con textos de M.Pierret y dibujos de Marco Venanzi.

El movimiento romántico con su renovada visión del personaje de Don Quijote como héroe trágico por excelencia, triste campeón de valores e ideales de los tiempos pasados, víctima de una sociedad enemiga o salvador mesiánico de la humanidad, abrió el camino para nuevas e originales interpretaciones en pinturas, retratos, esculturas y otros dibujos. El Gabinete de Estampas de la Biblioteca Real de Bruselas conserva una extensa galería de retratos de personajes de la novela, obra del hoy casi olvidado artista Jan Van de Kerkhove (1822-1881). Se ignora si esta serie de 21 aguafuertes iba destinada a alguna que otra edición ilustrada del *Quijote* nunca realizada, o si los retratos tenían que servir de modelo para los personajes de alguna adaptación teatral, opereta, vodevil o zarzuela al estilo de aquellos años 1870-1880. Los personajes retratados se reconocen fácilmente: el protagonista y sus familiares, Miguel de Cervantes, el escudero Sancho Panza y su familia, los amigos el barbero y el cura y algunos más. El extraordinario pero turbador retrato de Don Quijote de James Ensor (1860-1949) expuesto en el Museo de Bellas Artes de Amberes debe ser de finales del siglo XIX. Recientemente surgió una polémica relativa a una colección de dibujos a lápiz del mismo pintor conservados en el mismo museo. Según las últimas investigaciones estos dibujos hubieran sido indebidamente interpretados como pertenecientes todos a un ciclo de tema cervantino. Puesto que a este propósito todavía no se ha dicho la última palabra es preferible limitarse al único retrato seguro: la red intrincada de líneas curvas sin fin y los caprichosos trazos de lápiz sugieren un héroe fuerte y desenfrenado, embrujado y loco.

También en el siglo XX los pintores, dibujantes y escultores flamencos se dejaron inspirar por el caballero andante. Sobre todo la aventura de los molinos de viento parece haber excitado la imaginación de nuestros artistas: sirve de icono fijo en las portadas de los libros y es el tema casi inevitable de bocetos, aguafuertes, acuarelas, esculturas y otras obras gráficas. Un aguafuerte sombrío y de grandes dimensiones de Maurice Langaskens (1884-1946) ostenta un típico molino de la región de Brabante (que no de la Mancha) con su sólida torre de piedra y madera y una escalera exterior. Las enormes aspas en movimiento hacen girar, en un violento remolino de aire, todo el paisaje: el molinero atemorizado, el escudero incrédulo, los cuervos, patos y demás animales alborotados y hasta el épico-burlesco Don Quijote. En el aguafuerte de Leopold Henderyck (1888-1960) vemos al inquieto

Don Quijote de cuerpo entero, montado sobre un tonel, una parodia de estatua de héroe épico. Detrás de él Sancho Panza, Rocinante y un asno, y más lejos, perdidas contra un horizonte de colinas, las siluetas de tres molinos. Del aguafortista y xilógrafo Victor Stuyvaert (1897-1974) se conservan dos pequeños dibujos (un aguafuerte y un grabado al buril) ostentando al caballero fantasmagórico y demacrado sobre su Rocinante mezquino, amenazando con su brazo y su lanza y con una mirada de demente a unos molinos con ojos humanos. Una escultura de hierro de gran equilibrio formal es el *Don Quichot* de Remy Cornelissen (1913-1990) que se encuentra en el museo al aire libre Middelheim en Amberes. Postura tendida y estirada del caballo y del caballero, líneas afiladas, agudas e hirientes del conjunto, un héroe expectativo en actitud de mantis religiosa sobre una montura esquelética con cuello larguísimo avanzado hacia adelante: una creación originalísima. La acuarela sobre papel de Raoul Bulthé (1965) y la xilografía de Emiel Hoorne (1981) sugieren cada una de manera muy característica la confusión y la demencia del espíritu del caballero errante, sea en un caso con alegres colores y formas confundidas, sea en el otro con líneas arremolinadas y frenéticamente embrolladas.

Una mención especial merece la gran pintura mural (con título original en español), *El Caballero de la Triste Figura*, ejecutada en 1935 sobre una pared del vestíbulo-escalera de honor de la escuela de artes San Lucas de Gante. Se trata del trabajo de fin de estudios, galardonado con el “primer premio”, del entonces joven artista Fritz Kieckens (1912-1986). En el centro de la pintura de colores ocre y rojo, Don Quijote ataca, con todas sus armas de caballero, a dos grupos de caballeros y damas nobles medievales, a caballo y a pie, detenido por Dulcinea y Sancho Panza que tratan en vano de moderar su gran furia. Detrás de estos personajes se vislumbra una construcción arquitectónica moderna presentando claras analogías con la famosa maqueta del Monumento para la Tercera Internacional del arquitecto ruso Vladimir Tatlin. La curiosa figura de Quijote, colocada entre dos universos artísticos e ideológicos fuertemente antagónicos, y algunos detalles como, por ejemplo, la calavera coronando la inmensa torre del edificio y el lema en español, inscrito en una banderola en el ángulo superior izquierda de la pintura: “*me voy a renovar*”, permiten pensar que este gran retablo, bastante inesperado en el corazón mismo de una escuela superior de artes, bien podría deber interpretarse dentro del marco de la lucha estético-ideológica que oponía por aquellos años a los defensores de los estilos tradicionales (particularmente el neogótico) y los que pretendían introducir tendencias más modernas. Los rasgos físicos del caballero errante parecen directamente inspirados por la entonces recientemente estrenada película *Don Quichotte* de Georg Wilhelm Pabst (1933) en la que el famoso barítono ruso Feodor Chaliapine creó una imagen muy característica del ‘Caballero de la Triste Figura’.

Siempre dentro del ámbito de las artes gráficas quedan por mencionar dos campos en los que la figura de Don Quijote ocupa igualmente un lugar muy particular: los exlibris y las caricaturas. Nadie se extrañará por cierto de que el héroe de un libro, enloquecido precisamente por la lectura de libros, pueda ser un motivo ideal para ilustrar viñetas destinadas a marcar e individualizar una biblioteca. En sus exlibris, artistas como Raymond Verstraeten, Piet Janssens, Gerard Gaudaen, Désiré Acket, Frank-Ivo Vandamme, Lucien De Jaegher, Walter Wuyts, Antoon Vermeylen, John Dix, Jan Meeus, Guido Mariman, etcétera, han sabido recrear de manera personal los tópicos del Quijote lector, de la locura por lecturas, del escrutinio de la biblioteca, en lito-, lino- o xilografías, o en dibujos con técnicas mixtas y recientemente también computacionales. La tradición decimonónica de la caricatura política o social también se adueñó del tema del caballero andante. Casi siempre se trata de representaciones que tienden a identificar a algún reformador social utópico, a un político idealista o a un pensador original ajeno al mundo, con la figura de Don Quijote. Sirvan de ejemplo, entre otras muchas, las caricaturas de Marc Sleen, Karel Meersman o Kim (Duchateau).

En cuanto a música, teatro, ballet y demás artes de la escena, la primera composición musical con tema cervantino en nuestras regiones es el “*muzikaal kluchtspel*” (farsa musical, sainete), “*t Gouvernement van Sancho Pança in t Eylandt Barataria*”, de Alphonse d’Eve (1666-1727), maestro de capilla de la catedral de Amberes, sobre un libreto del poeta Guillelmus Ignatius Kerriex. La primera edición impresa (texto sin partitura) es del año 1700 (Amberes). Se trata de una adaptación muy libre de algunos fragmentos de los capítulos 42 a 53 de la segunda parte de la novela. Con su farsa d’Eve se sitúa dentro de la mejor tradición europea de las recreaciones musicales de la novela que a lo largo de los siglos XVII y XVIII toman las figuras de Don Quijote y de su escudero como tema explícito o como simple pretexto para óperas cómicas, suites de danzas, ballet, pantomimas, farsas o divertimientos teatrales. Al lado del episodio mencionado del gobierno de Sancho Panza en la ínsula Barataria, la presencia de los dos protagonistas en la corte de los Duques o en las Bodas de Camacho constituye igualmente una aventura preferida por músicos y libretistas. Tanto es verdad que todavía hacia mediados del siglo XX August Verbesselt (°1919, Amberes) pudo componer un cuarteto para flauta, clarinete, fagot y violín, para las representaciones al aire libre por el Koninklijke Nederlandse Schouwburg (K.N.S.) de la obra de teatro cómico, *Don Quichotte op de Bruiloft van Camacho*, del escritor holandés clásico Pieter Langendijk en una adaptación moderna de Hugo Weymans.

Por extraño que parezca, la interpretación decimonónica del héroe de Cervantes de corte romántico-idealista, luego más dramático-realista, apenas si dejó rastros musicales en Flandes. Son escasos los datos y documentos directamente

relacionados con composiciones originales o con representaciones de óperas, zarzuelas o sainetes en nuestros teatros musicales de la época. De vez en cuando sí que se registra algún caso aislado, como por ejemplo, esa canción anónima “*ten behoeve der noodlijdenden: De lotgevallen van don Quichot, Ridder de la Mancha*”, compuesta en Wetteren en febrero del año 1856 para un desfile de carnaval. Hubo también versiones musicales aisladas de otras obras de Cervantes. Un ejemplo: *Numance* (1895), ópera en cuatro actos del compositor Jean-Baptiste van den Eeden (1842-1917), sobre un texto del libretista francés Michel Carré jr., estrenada en Amberes en 1898. Un producto típico del siglo XIX, el ballet *Don Quichotte* del bailarín y coreógrafo francés Marius Petipa (1818-1910), con partitura original del austríaco Ludwig Minkus (1826-1917), creado en el teatro Bolsjoi de Moscú en el año 1869, sigue ejerciendo hasta hoy una especial atracción sobre los aficionados a la danza. No solo figuraba en el programa del Koninklijk Ballet van Vlaanderen durante los años 1987-1990 con una coreografía de Rudolf Nureyev, sino que en el año 2005, cuarto centenario del *Quijote*, jóvenes bailarines y bailarinas hicieron sus primeros pasitos de danza clásica en las escuelas de ballet y en los conservatorios de Flandes sobre la música del *Don Quichotte* de Minkus.

En comparación con el siglo XIX el repertorio musical del siglo XX es rico en partituras relacionadas con la novela de Cervantes, tanto en España como fuera de las fronteras. Así también en Flandes. El compositor, violinista y director de orquesta Théo Dejoncker (1894-1964) escribió en los años treinta una obra para orquesta de vientos, cuerdas, percusión y piano con título bilingüe *Don Quichotte rêve/Don Quichotte droomt*. Una de las adaptaciones musicales más originales de un episodio de la novela es sin duda la breve ópera de cámara *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla. El propio compositor escribió el libreto en gran conformidad textual con el relato cervantino. La ópera fue creada en 1923, primero en Sevilla en una versión concertante y luego, en su versión definitiva y completa para títeres, en París en los salones de la Princesa de Polignac, en presencia de Picasso, Strawinsky y otras personalidades de la vanguardia artística. El escritor flamenco Gerard Walschap tradujo en 1950 el libreto para las representaciones de *Poppenkast van Meester Petrus* por el conocido teatro de títeres de Malinas que conserva todavía hoy varias marionetas originales. La participación de Flandes en el musical americano *Man of la Mancha*, mejor conocido entre nosotros en su versión y adaptación francesa por Jacques Brel, se limita a una serie de representaciones en versión neerlandesa por el Koninklijk Ballet van Vlaanderen. En el año del cuarto centenario algunos grupos de teatro, música y ballet han vuelto a programar una vez más *De Man van la Mancha*.

En el verano de 1992 el instituto para el patrimonio arqueológico de la Comunidad Flamenca organizó un espectáculo popular al aire libre en el parque

arqueológico de la antigua abadía de Ename (Oudenaarde): *Don Quichot: een rit naar het verleden*, un recorrido, de la mano del héroe cervantino, por la historia de ese lugar de Flandes en tiempos de la dominación española. Johan De Smet compuso una partitura musical original para coro, instrumentos de viento y percusión para amenizar esta fiesta popular de intenso colorido. 2005 fue el año del estreno de *Cuadro cervantino*, obra musical del compositor Lucien Goethals (Gante, °1931). Este apasionado lector de las aventuras del caballero andante estaba barajando desde hace muchos años la idea de una ópera con tema quijotesco. El poeta Stefaan van den Breemt escribió un libreto en español basado en el episodio del encuentro de Don Quijote y su escudero con los Duques. En 2003 Goethals compuso la cuarta escena del libreto en una versión de cámara para cinco voces y pequeño conjunto de instrumentos. El *Cuadro cervantino* fue creado por el Spectra Ensemble, bajo la dirección de Filip Rathé, con motivo del cuarto centenario de Don Quijote y constituye pues su última aventura musical por los pentagramas flamencos.

Para otras aventuras divertidas, curiosas e inesperadas, comerciales, gastronómicas o deportistas de Don Quijote en Flandes, basta con abrir los ojos paseando por las calles de nuestras ciudades y de nuestros pueblos, con entrar en tiendas, cafeterías y restaurantes, visitar los armarios de familiares y amigos, husmear en bibliotecas y librerías de viejo, remover antigüedades y juguetes. Hay Quijotes por todas partes y para todos los gustos, en folletos de propaganda para vacaciones bajo el sol, en cajas de tabaco y etiquetas de vino, en enseñas de librerías, en arreos para caballos y molinos, en llaveros, recetas de cocina, viñetas de calendario, cintas de floristería... Pero estas 'kitschoterías' las detectas fácilmente. No hace falta señalarlas.

Bibliografía

Arents, Prosper. 1962. *Cervantes in het Nederlands. Bibliografie*. Gent: Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde.

Comité belge d'hommage a Cervantès. 1948. *L'Hommage de la Belgique à Cervantès à l'occasion du quatre centième anniversaire de sa naissance (1547-1947)*. Bruxelles: Editions des Armes de Minerve.

Don Quijote en Bélgica/Don Quichotte en Belgique/Don Quichot in België. 2006. Bruselas: Instituto Cervantes.

El Quijote. Biografía de un libro 1605-2005. 2005. Madrid: Biblioteca Nacional.

Peeters-Fontainas, Jean. 1965. *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas méridionaux*. Nieuwkoop: B. De Graaf.

El revés de los tapices flamencos. Una metáfora de la traducción en *Don Quijote*

Henri Bloemen & Winibert Segers

Lessius Hogeschool de Amberes

En el capítulo LXII de la segunda parte de *Don Quijote* se encuentra un fragmento que Douglas Robinson incorporó a la antología titulada *Western Translation Theory*, publicada en 1997. (Robinson 1997: 148-149) Este libro contiene reflexiones acerca de la traducción por casi todas las figuras reputadas de la historia literaria y filosófica de Occidente, *From Herodotus to Nietzsche*, como reza el subtítulo. Como este fragmento que pertenece originalmente a una obra literaria, se ha integrado en una antología sobre la teoría de la traducción en Occidente, se convierte en un discurso teórico acerca de la traducción. Así, pues, enfocaremos este fragmento desde el punto de vista de la teoría de la traducción; más exactamente, no partimos de una posición teórica previa, sino que intentamos extraer de un texto literario un punto de vista teórico acerca de la traducción. En concreto, se trata de tres tesis sobre la traducción desarrolladas por Cervantes en el fragmento en cuestión. Hablando claro, no estamos de acuerdo con estas tesis y replicaremos con tres contratesis. La exposición de las tesis y las contratesis constituye lo esencial de esta contribución, que concluiremos con una observación acerca de la importancia que revisten los fragmentos de las obras literarias en las que se reflexiona sobre la traducción, a la hora de traducir estas mismas obras.

1. Situación del fragmento

Para empezar, situamos el fragmento en el contexto del capítulo LXII; hay una escena que lo precede y otra que lo sigue, y las dos tienen su importancia. El capítulo se titula: “Que trata de la aventura de la cabeza encantada, con otras niñerías que no pueden dejar de contarse”. El fragmento que comentaremos se califica, pues, de “niñería”, calificación que consideramos como una atenuación irónica o lítote, ya que en realidad se trata de un fragmento serio e importante. En el capítulo LXII, Don Quijote acaba de llegar a Barcelona y es el huésped de don

Antonio Moreno. Éste le enseña en un cuarto apartado un busto de bronce y le dice que, pasado un día, la cabeza sabrá contestar a todas las preguntas que se le hace. Llega el momento de la prueba, pero del ‘oráculo’ no se sacan sino unas perogrulladas previsibles. Más interesante es el hecho de que la cabeza es la copia exacta de otra que se encuentra en Madrid y que la prolonga un ingenioso sistema de tubos que llegan hasta el sótano, donde se encuentra un estudiante “agudo y discreto” (II, 62, 1030), que sabe las respuestas a las preguntas que Don Antonio había conseguido sonsacarles a sus huéspedes mientras tanto. Lo que nos interesa aquí es el tema de la ‘copia’, la ‘copia exacta’ de una construcción ingeniosa y compleja.

Después de las peripecias con la cabeza, durante una visita a la ciudad, Don Quijote visita una imprenta, y es allí donde hace las declaraciones que nos interesan. Después de la escena con el traductor, siempre en la imprenta, Don Quijote observa la corrección de las pruebas de la *Segunda parte del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. (1033) El libro que estamos leyendo no se ha acabado de imprimir, luego Don Quijote ya existe antes de existir. La ‘broma’ de Cervantes implica un momento claramente reflexivo: la novela contiene un relato— ¿burlón? ¿irónico? ¿risueño? — acerca de su propio origen. El fragmento acerca de la traducción queda, pues, insertado entre una historia sobre una copia milagrosa y un relato autorreflexivo sobre la novela. Esta intercalación es significativa para el estatuto del fragmento.

2. El fragmento

Cuando Don Quijote entra en la imprenta, nota en una de las mesas la presencia de “un hombre de muy buen talle y parecer y de alguna gravedad”. (1031) Resulta que es el traductor de un libro toscano, *Le Bagatele*, al castellano. Está supervisando la composición del libro que edita por cuenta propia, esperando sacarle un gran provecho. Después de una breve conversación, en la que se hace evidente la poca estima que Don Quijote le tiene al traductor que se limita a notar las correspondencias idiomáticas más evidentes, el caballero andante expresa su opinión acerca de la traducción en los términos siguientes:

Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las escurecen y no se ven con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel

de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen. Fuera desta cuenta van los dos famosos traductores: el uno el doctor Cristóbal de Figueroa, en su *Pastor Fido*, y el otro don Juan de Jáurigui, en su *Aminta*, donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original. (1032)

3. Tesis

En este fragmento podemos distinguir al menos tres tesis teóricas acerca de la traducción:

- I. La traducción es inferior al original.
- II. Traducir es fácil.
- III. Una buena traducción no puede reconocerse como tal.

Ilustramos las tres tesis:

- I. La traducción es inferior al original.

La traducción es como un tapiz flamenco mirado por el revés; el haz nos muestra las figuras en toda su “lisura y tez”. El revés, la traducción, disimula, esconde, oscurece las figuras debido a toda suerte de hilos sueltos, restos de tejido, etcétera. Una traducción resulta, pues, menos fina, menos refinada, más áspera, más ruda, más opaca que el original. Resulta evidente que mediante esta consideración, Cervantes se inserta en una concepción muy difundida que, desde siempre, ha relegado la traducción a un segundo plano. Es algo derivado, carece de autonomía, es inferior, merece menos respeto, resulta menos acabada que la obra original. Esta concepción es deudora de una estructura de pensamiento que se remonta al menos a la distinción establecida por el filósofo Platón entre la idea y la apariencia: la apariencia, las cosas, son copias inferiores de la idea original, tan resplandeciente que quedaríamos enceguecidos si la pudiésemos percibir. Esta estructura metafísica sigue dominando la traducción, además de otros terrenos de nuestra cultura.

- II. Traducir es fácil.

Cervantes establece una distinción entre la traducción del latín y del griego, “las reinas de las lenguas”, y la traducción de las “lenguas fáciles”, que no permite al traductor distinguirse, ya que al fin y al cabo no es nada más que transcribir, copiar un papel de otro papel. La traducción es una actividad no problemática ya que consiste en la búsqueda y el hallazgo de las palabras que se corresponden en dos lenguas (las “propias correspondencias”): *più* es ‘más’, *su* es ‘arriba’, *giù* es ‘abajo’,

etcétera. Cervantes llega al límite de la grosería cuando dice que “en otras cosas peores se podría ocupar el hombre”, lo que difícilmente se puede leer como un elogio de la traducción. Pero el autor no nos explica por qué la traducción del latín y del griego sería difícil mientras que traducir del toscano al castellano o entre cualquier otra combinación idiomática sería coser y cantar. Esta concepción también sigue vigente hasta nuestros días. “Copie usted este texto en francés” sería la ilustración de esta idea. Pero la poca estima en la que se tiene la traducción también se nota en otros terrenos: por ejemplo, cuando se trata de la remuneración económica; y en tiempos de la llamada ‘bibliometría’ – el nombre complicado que se da al cálculo simplista del volumen de publicaciones de un universitario – las traducciones no se valoran de ninguna manera. Una traducción, por muy difícil que fuera, por muchas horas que costara, se considera más fácil que una publicación propia.

III. Una buena traducción no puede reconocerse como tal.

Una traducción es acertada cuando el lector duda, o mejor aún, cuando ya no puede distinguir qué texto es el original y cuál la traducción. La traducción tiene que borrar su proveniencia, tiene que renegar de su origen. En la traducción española de un original italiano, por ejemplo el *Pastor Fido*, no se puede ver que el original era un texto italiano, a pesar de la bandera de la fidelidad que lleva en el título. Esta tesis de Cervantes tiene aún más seguidores. Nos parece que constituye uno de los soportes de la concepción actual sobre la traducción, aunque se suele formular de modo algo más elegante: una traducción tiene que poder funcionar como un texto autónomo en la cultura meta. Lo otro, lo extraño del texto fuente, sólo puede aparecer cuando lo acepta el público meta.

4. Contratesis

En el discurso común y cotidiano sobre la traducción, estas tres tesis siguen siendo muy corrientes. Pero su carácter relativo ya se evidencia por el hecho de que las contratesis resultan igualmente fáciles de formular. Más aún: cualquier observador atento comprueba que las contratesis resultan bastante más plausibles que sus *partes adversae* del dicho latino con el que Don Quijote, en el mismo capítulo LXII, intenta repeler a las señoras demasiado insinuantes durante el sarao en casa de Don Antonio: *Fugite, partes adversae!* (1026) Pero ya no hay huida posible, de modo que aquí van las contratesis:

- I. La relación entre original y traducción no tiene por qué concebirse de modo jerárquico.
- II. La traducción es una actividad compleja.

III. Una traducción puede mostrarse como traducción.

Unas observaciones al respecto.

I. Siempre existe determinada relación entre traducción y original, pero no se hace justicia a esta relación cuando una parte se considera superior o inferior a la otra. Se trata de distinguir lo mejor posible la tarea y el carácter propios de cada una. Muchas veces se mistifica el estatuto del original: el original es único e inmutable. Pero nos podemos preguntar si el original es realmente el original. En el caso de la Biblia, por ejemplo, los textos fuente suelen ser traducciones (declaradas originales). Pero también hay que preguntarse cuánta traducción lleva dentro cualquier original. ¿No es así que la llamada lengua fuente del texto fuente siempre resulta afectada por la traducción, que la lengua es impura?: ¿hasta qué punto es español el español, italiano el italiano, etcétera? Entre las lenguas y los textos existen relaciones que podrían designarse mejor mediante la imagen de la proliferación que en términos jerárquicos. Quien persiste en mantener esta jerarquía es deudor de un pensamiento metafísico contra el cual desde siempre, y no en última instancia, se ha sublevado la literatura. El mismo Cervantes da la prueba del entrelazamiento proliferante del original y de la traducción al integrar en su relato una historia sobre la traducción. El original ya queda afectado por la traducción desde el inicio.

II. Decir que la traducción es una actividad compleja no es más que hojarasca, pero alguien que se ha parado a reflexionar sobre el asunto no lo negará. El que la traducción, y seguramente la traducción literaria, es compleja, se deduce de dos características de los textos literarios: en un texto literario todos los elementos pueden interrelacionarse con todos y generar así efectos de significado; los significados potenciales de un texto literario son infinitos. (Esta infinitud no es, sin embargo, ninguna carta blanca para una lectura sin compromiso; como mínimo, la lectura siempre tendrá que satisfacer a las exigencias de precisión y de conformidad al texto.) Esta infinitud tampoco se limita por la referencia a algún que otro elemento extratextual. Así el significado del rótulo “Aquí se imprimen libros” (1030) que atrae a *Don Quijote*, no se agota por la referencia a un edificio que existiera realmente en Barcelona y que llevara este rótulo. La existencia eventual del referente no es más que una anécdota, no importa para la interpretación del texto. Es cierto que la interpretación y la traducción del texto implican unas necesarias reducciones, que no simplificaciones, de la ya aludida complejidad. He aquí un aspecto de la cuestión. Otra característica de un texto literario, que convierte la traducción en algo complejo, es que el material lingüístico que lo constituye ocupa la posición central: en un texto literario el significante tiene la prioridad. El significante en sí es intraducible, se suele traducir lo que el significante

significa. Toda traducción literaria es el resultado del combate contra su propia imposibilidad.

III. Una traducción puede manifestarse como traducción. La pregunta es incluso si la traducción puede mostrarse como otra cosa que no sea traducción, sin que se le haga violencia, en el sentido en que se le liman las aristas, se quitan elementos, se añaden otros, etcétera. El que una traducción no pueda aparecer como traducción sólo resulta aceptable a base de una esquizofrenia generalizada que acepta, por ejemplo, que Cervantes es un autor que escribe en neerlandés. El que una traducción no pueda aparecer como traducción es una constante en una lógica de apropiación: el texto ajeno tiene que funcionar en la cultura fuente como si fuera un texto originalmente escrito en la lengua fuente. Desde que Friedrich Schlegel puso de relieve lo absurdo de esta concepción han pasado casi doscientos años. Incluso los que tienen intereses comerciales en la traducción, como los editores, suscribirán la tesis según la cual una traducción debe llevar el menor número posible de huellas de su origen. Pero hay que plantearse la pregunta si la traducción no está ligada estructuralmente por una lógica ética: se traduce siempre el texto de otro, otro texto, el texto en otra lengua, el texto en la lengua de otro. ¿Por qué tiene que desaparecer lo que lo caracteriza, su diferencia? El que una traducción no pueda aparecer como traducción también supone que es una copia perfecta del original; una traducción representa de manera perfecta el original en otra lengua. Pero ¿no acababa de demostrar Cervantes en el fragmento sobre la cabeza encantada que la copia perfecta reposa sobre un engaño perfectamente escondido?

5. Metáforas y alegorías de la traducción

Concluimos con dos consideraciones:

I. Cervantes utiliza una metáfora, una imagen para hablar de la traducción. Traducir se asemeja a mirar por el revés los tapices flamencos. La imagen es seguramente original, pero el procedimiento para describir lo que es la traducción, no lo es. Muy a menudo se habla de la traducción en metáforas: el eco, la pintura, el espejo, etcétera, tan a menudo que se justifica la pregunta de saber si es posible tener sobre la traducción un discurso que no sea metafórico, un discurso propio. Las metáforas constituyen unos instrumentos de conocimiento valiosos cuando se trata de formular una teoría que quiere remontarse a conceptos que, en cuanto conceptos, son deudores de la estructura metafísica que distingue entre la idea y la apariencia, el concepto y la concretización del concepto, etcétera. Las metáforas son imprescindibles en una teoría no conceptual de la traducción.

II. También se puede concebir el fragmento como una alegoría de la traducción. Las alegorías de la traducción son relatos cortos acerca de la traducción, imágenes elaboradas de la traducción, entrelazadas en un texto. De la misma manera en que las alegorías de la lectura entrelazadas en el texto son fragmentos en los que el texto 'reflexiona' sobre la manera en que quiere ser leído, podríamos preguntarnos si las alegorías de la traducción son fragmentos que dicen algo sobre la manera en que el texto mismo quiere ser traducido. Sería un gran paso en un enfoque sobre la traducción en que la manera en que hay que traducir no queda impuesta por instancias externas, por ejemplo, el autor, el cliente, el editor.

Bibliografía

Robinson, Douglas. 1997. *Western Translation Theory*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Don Quijote, un texto fundador

Monique Marneffe

Lessius Hogeschool de Amberes

Nuestra contribución propondrá algunas pistas de lectura que tienden a mostrar la modernidad de Cervantes a través de su ‘best seller’, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

1. La fantasmagoría quijotesca

Je retrouve mes origines dans ce livre
que je savais par cœur avant de lire: *Don Quichotte*¹
(Flaubert 1980: 111)

Una lectura focalizada en el personaje central no puede obviar una tentativa de explicación de los comportamientos por lo menos extraños de Don Quijote.

Marthe Robert (1972: 41-57) propone una interpretación psicanalítica relacionando la novela de Cervantes con la novela familiar de Freud. Partiendo de los relatos recogidos en el ‘diván’, Freud elabora una especie de guión en tres fases que corresponden a la evolución psíquica de los individuos. Todo ser humano psíquicamente equilibrado pasaría necesariamente por estas tres fases, pero en principio no les recordaría con precisión. El adulto que sufre de neurosis, en cambio, no solo conservaría el recuerdo sino que continuaría elaborando su novela familiar. Recordemos brevemente en qué consiste cada una de estas etapas sucesivas.

La primera es la del ‘niño Dios’. El niño muy pequeño consideraría a sus padres como divinidades todopoderosas y por consiguiente gozaría de una filiación divina: engendrado por Dioses, él mismo se convierte en Dios. Decepcionado, sin

¹ ‘Encuentro mis orígenes en este libro que sabía de memoria antes de leer: *Don Quijote*’.

embargo, por el descubrimiento de una realidad que ya no lo colma, el niño empieza a fantasmear imaginando que los ‘padres’ quienes le educan no son sus auténticos padres. Se considera, pues, como un ‘expósito’ y se complace imaginando que sus padres auténticos no tienen nada que ver con los que comparten su vida diaria, sueña con el reinado que creía suyo en la primera etapa de su vida y para concretizar sus sueños se invierte cuerpo y alma en el imaginario.

Con el descubrimiento de la sexualidad, el niño ya no puede negarse a admitir su origen: es cierto que sale del vientre de su madre y no de un ser etéreo todopoderoso. Qué más da, rechazará el padre ‘físico’ reduciéndole al estatuto de padre nutricio y persistirá imaginándose un Padre de origen real viviendo en una lejanía indefinida. Dejará de ser niño ‘expósito’ para pasar a la etapa de niño ‘bastardo’; escindido entre el principio del placer y el principio de realidad. Robinson Crusoe es una encarnación de la lucha entre estos dos principios. Se embarca para abandonar un mundo en el que no hay sitio para él, es decir un mundo del que quiere huir, pero su naufragio le enfrenta a una realidad inequívoca: si quiere sobrevivir, tendrá que invertir toda su energía en la ‘domesticación’ de su isla. El personaje de Daniel Defoe es considerado por los historiadores de la literatura como uno de los primeros ‘héroes’ que necesitan trabajar para vivir.

Contrariamente a la energía robinsoniana que busca enfrentar la realidad, la huida quijotesca en el imaginario da fe de una exacerbación del principio del placer correspondiente a la etapa del ‘niño expósito’, un estado del ser totalmente refractario a la experiencia, resistiéndose a cualquier movimiento de progreso, que ha decidido borrar sus orígenes inventando otros más prestigiosos. La única manera de sobrevivir a la frustración pasa por la fantasmagoría y el poder ilimitado del deseo se convierte en deseo de poder ilimitado. La negación de la realidad tangible en pro de una tensión hacia un ideal abstracto será característica de la producción literaria romántica.

Don Quijote despliega una energía formidable para abolir un presente que juzga odioso y para restaurar la Edad de Oro de la anarquía. Se convierte, pues, en caballero andante, sin residencia fija, capaz de atravesar distancias enormes sin experimentar fatiga, olvidando las necesidades del cuerpo y sin estar a las órdenes de nadie. Para suprimir de un plumazo su lamentable historia personal, este valiente vaga en su fantasmagoría sin dejar que la duda se insinúe en él. Se presenta como un bloque imposible de labrar, totalmente cerrado al debate interior, tal como el niño preso de la rabieta que cree liberadora. Sin embargo, nos parece que hay que matizar el análisis de Marthe Robert. Es que en la segunda parte, el texto deja entrever con gran sutileza unos momentos de ‘flotadura’ en la conciencia ‘poética’ de Don Quijote.

Así, cuando Don Quijote es recibido con extremada deferencia por el Duque y su esposa, el narrador nos ofrece la reflexión siguiente:

(...) y aquél fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos. (II, 31, 784)

Y más adelante:

– En eso hay mucho que decir –respondió don Quijote–. Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. (II, 32, 800)

Sea lo que fuera, para volver a la tesis de Marthe Robert, hay que reconocer que esta operación mágica que consiste en vivir en el ‘como si’, y en la que el ‘como si’ cobra tanta fuerza que tiende a borrar lo real, fascinará a muchos escritores cuya ‘profesión’ consiste principalmente en contar(se) historias. En *Les Mots*, Sartre se acuerda a menudo de la infancia de Poulou (alias Jean-Paul) y lo que nos dice de él ‘pega’ totalmente con el ‘despegue’ de Don Quijote:

Je devenais un adulte solitaire, sans père et sans mère, sans feu ni lieu². (Sartre 1964: 96)

Je me jetais à corps perdu dans l’imaginaire et j’ai pensé plus d’une fois m’y engouffrer tout entier³. (Sartre 1964: 121)

Por otro lado, esta lectura que valora el poder omnímodo del imaginario, lectura romántica como ya hemos dicho, no es aplaudida por el texto de Cervantes y dista, pues, mucho de agotar la complejidad del relato. Es que el imaginario de Don Quijote nos es presentado ante todo como algo limitado y contraproducente, ya que, a fin de cuentas, su ‘locura’, ‘canalizada’ en extremo, se reduce a una ‘idea fija’. Hay que comprobar que casi todos los episodios concluyen en el mismo resultado: el fracaso a menudo estrepitoso del personaje, burlado y a veces malherido. ¿Tenemos que considerar, pues, a este caballero andante como un ser ‘perdido’ totalmente ‘equivocado’?

No podemos obviar esta pregunta si queremos interpretar el texto. Pero la respuesta no resulta evidente. Una desviación por la filosofía, más precisamente por

² ‘Me convertía en el adulto solitario, sin padre y sin madre, sin casa ni hogar’.

³ ‘Me echaba al imaginario con ímpetu y más de una vez he pensado abismarme entero en él’.

la historia de las ideas o, más exactamente aún, un examen de las relaciones entre el pensamiento occidental y la cultura podrá ilustrarnos.

2. Una peregrinación ante las marcas de la semejanza

Foucault (1966: 64) analiza estas relaciones al introducir el concepto de lo ‘discontinuo’ que define como sigue: “le fait qu’en quelques années parfois une culture cesse de penser comme elle l’avait fait jusque là et se met à penser autre chose et autrement”⁴. Siempre según Foucault,

au début du XVIIe siècle, (début de la période dite baroque), la pensée cesse de se mouvoir dans l’élément de la ressemblance. La similitude n’est plus la forme du savoir, mais plutôt l’occasion de l’erreur, le danger auquel on s’expose quand on n’examine pas le lieu mal éclairé des confusions⁵. (1966: 65)

Según esta lectura, Don Quijote, ‘personaje bisagra’ entre el siglo XVI y el XVII, no sería el hombre de la extravagancia sino más bien una especie de peregrino que sigue meticulosamente las etapas ante las marcas de la semejanza que funcionan como hitos para interpretar el mundo.

¿Semejanza entre qué cosas? Don Quijote, lector insaciable de novelas de caballerías, interpreta el mundo sirviéndose de los filtros de los que dispone. Encontramos este proceder en Sartre cuando, en su autobiografía, nos confía la confusión que establece entre los libros y el mundo: “Pour avoir découvert le monde à travers le langage, je pris longtemps le langage pour le monde”⁶. (Sartre 1966: 149)

Desde este ángulo más filosófico, el tema central de Don Quijote sería, entonces, ante todo una profunda interrogación sobre las relaciones que cabe establecer entre el libro y el mundo, pregunta capital para el hombre de letras fascinado por las palabras.

⁴ ‘Lo discontinuo es el hecho que en pocos años, a veces una cultura deja de pensar como lo había hecho hasta entonces y se pone a pensar otra cosa y de otro modo’.

⁵ ‘Al principio del siglo XVII (principio del periodo llamado barroco), el pensamiento deja de moverse en el elemento de lo parecido. La semejanza ya no es la forma del saber, sino más bien la ocasión del error, el peligro al que uno se expone si no examina el lugar mal iluminado de las confusiones’.

⁶ ‘Por haber descubierto el mundo a través del lenguaje, durante mucho tiempo tomé el lenguaje por el mundo’.

Para Marthe Robert (1982: 40-45), todas las aventuras de Don Quijote resultan de la necesidad que siente de interpretar lo que ve (y no re-conoce) allí donde los demás están seguros de sí mismos, convencidos de tener informaciones fidedignas, ideas correctas sobre las cosas. Nuestro caballero andante que busca comprender el mundo, se refiere sencillamente a sus lecturas. Todo lo que está en los libros tendrá fuerza de ley. En cambio, todo lo que no dicen, no existe.

Hágote saber, Sancho, que es honra de los caballeros andantes no comer en un mes, y, ya que coman, sea de aquello que hallaren más a mano; y esto se te hiciera cierto si hubieras leído tantas historias como yo; que, aunque han sido muchas, en todas ellas no he hallado hecha relación de que los caballeros andantes comiesen, si no era acaso y en algunos suntuosos banquetes que les hacían, y los demás días se los pasaban en flores. (I, 10, 94)

La burla pone, pues, fuera de juego la reflexión filosófica, ya que el único modelo de referencia del que dispone nuestro 'fenomenólogo novel' es la novela de caballerías, especie de modelo épico degenerado que presenta historias que quieren deleitar y enseñar a la vez. O bien el modelo épico vehicula verdades eternas y convendrá, pues, conformarse a ellas, o bien las verdades vehiculadas son gastadas, anacrónicas, y entonces habrá que liberarse de ellas para encontrar otras, más adaptadas a los tiempos nuevos.

Hay, pues, dos visiones diametralmente opuestas que se enfrentan en el seno del texto cervantino: para Don Quijote, la cosa escrita exige una fe ingenua, independiente del contenido e incluso del valor práctico de su mensaje: "Es verdad ya que está escrito". Para otros, más exactamente el cura y el barbero, volveremos a ellos, la literatura no tiene nada que decir sobre la vida, es peligrosamente seductora ya que nos hace tomar por verdades nuestras ilusiones. Bajo la burla, Cervantes podría invitarnos, pues, a compartir una reflexión de tipo hermenéutico.

3. El modelo épico cuestionado

Todo el día se le pasa [al hijo del Caballero del Verde Gabán]
en averiguar si dijo bien o mal Homero
en tal verso de la *Iliada* (II, 16, 665)

Volvamos un instante al modelo épico y, con Marthe Robert, partamos del principio de que, cuando Cervantes cita el Amadís de Gaula, célebre novela de

caballerías compuesta hacia el siglo XIV por diversos autores⁷, en el fondo hace referencia al género épico, y más precisamente a sus fundadores, a saber los poemas homéricos, la *Iliada* y la *Odisea*. Félix Buffière, autor de *Les mythes d'Homère et la pensée grecque* ha mostrado el poder omnímodo de estos poemas homéricos. Cierta exégesis tiende a considerarlos como tratados de física, de astronomía, de medicina, de geografía y de historia, pero igualmente como tratados políticos, como una doctrina del alma, un guía moral que establece lo que está bien y lo que está mal, una obra teológica, en fin, un poema místico. (Robert 1982: 89) Sin embargo, estos relatos no constituyen una realidad histórica transpuesta sino una historia 'sagrada' encargada por los sacerdotes. Se trata más bien de una especie de programa de valores que hay que transmitir y no tanto de una búsqueda de transmisión de la verdad.

Cuando Cervantes 'desmonta' sistemáticamente el modelo épico poniéndolo en ridículo de manera constante, es para subrayar mejor (y a grandes rasgos) los efectos perversos de tal literatura. Pero, al mismo tiempo, crea un género nuevo, la parodia de una epopeya que ha dejado de serlo. Para comprender mejor la novedad del texto, habrá que tomar en cuenta también las palabras de los demás personajes.

4. Las otras 'voces' de la novela

Seguiremos aquí la hipótesis de lectura según la cual el propósito de una novela no puede reducirse a la 'visión del mundo' de un personaje (por 'principal' que fuera) sino que conviene tomar en cuenta las diferentes estelas de las palabras emitidas por los diversos personajes, especie de haz de 'yo' fraccionado en corrientes conflictivas cuya interpretación habrá que intentar.

Para decirlo de modo sencillo, si un 'yo' escribiente se expresa a través de este haz de 'yo' fraccionado en un 'concierto' de voces, ¿no podríamos buscar bajo la 'poli-cacofonía' en la superficie un denominador común, una voz que emerge de algún modo allí donde la palabra social común y la visión particular de un creador se entrelazan? Además, si, en nuestra hipótesis, Cervantes, hombre de letras, interroga la relación entre el lenguaje y el mundo, entonces el episodio de la biblioteca podría considerarse como una de las claves posibles de lectura del texto ya que el libro desempeña en él un papel esencial. En los capítulos seis y siete de la primera parte, el cura y el barbero vacían la biblioteca de Alonso Quijano justo después de su primera salida, convencidos de que los desarreglos cerebrales que

⁷ Cuando se publica el *Amadís*, figura como autor Garcí Rodríguez de Montalvo.

sufre el hidalgo tienen su origen en todos estos libros. La sobrina estima que hay que quemarlo todo, ya que todos los libros son malos.

Sin embargo, el cura emite juicios acerca de los libros que van cayéndole entre las manos y así nos dice que a su parecer, la mejor novela del mundo es *la Historia del famoso caballero Tirante el Blanco*:

Digoos verdad, señor compadre, que por su estilo es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros de este género carecen. (I, 6, 66)

Lo que constituiría la superioridad de esta historia, según el cura, sería su ‘realismo’ o los ‘efectos de realidad’ para retomar las palabras de Barthes. Dicho sea de paso, Mario Vargas Llosa compara este relato, publicado en 1490 en Valencia por Joanot Martorell, con la *Comedia humana* de Balzac a causa de su realismo poco común para la época. (Vargas Llosa 1991: 11, 17, 27, 28)

Detengámonos un instante en estos efectos de realidad. Se encuentran, desde luego, en las palabras de Sancho con su sentido común de campesino. Pero, lo que resulta más sorprendente, también en las de Don Quijote. Siguiendo a Auerbach (1946: 339-364), volvamos al episodio de la segunda parte cuando Sancho se arrodilla delante de la primera campesina que le sale al encuentro, haciendo creer a su señor que se trata de Dulcinea. Don Quijote cree que la dama de sus pensamientos es víctima de un sortilegio de un maligno encantador y se apresura a socorrerla cuando el asno da en tierra con ella. He aquí cómo relata los hechos a su fiel servidor:

Y has también de advertir, Sancho, que no se contentaron estos traidores de haber vuelto y transformado a mi Dulcinea, sino que la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana, y juntamente le quitaron lo que es tan suyo de las principales señoras, que es el buen olor, por andar siempre entre ámbares y entre flores. Porque te hago saber, Sancho, que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea, según tú dices, que a mí me pareció borrica, me dio un olor de ajos crudos, que me encalabrinó y atosigó el alma. (II, 10, 622)

Realismo tan crudo como el ajo que emana de la ‘hermosa’ y sale de los ‘labios’ de nuestro soñador platónico. Esta colusión de dos mundos, el etéreo, el ideal, el ensueño, por un lado y el real, concreto (hasta ‘nauseabundo’) por otro

abre nuevos horizontes interpretativos que convendrá profundizar en los puntos siguientes.

5. Lectura sociocrítica, por una parte, historia de la novela, por otra

Nuestro enfoque se ensancha. Del zoom inicial en el personaje central, progresivamente hemos abierto nuestro campo de visión, teniendo en cuenta el hecho que estamos frente a un género parodiado y un texto extremadamente parlanchín, que permite una circulación de discursos en diversos sentidos. Nos queda por volver a situar la obra en su contexto histórico, al que, por supuesto, el autor no escapa.

Hablando a grandes rasgos, el siglo de Cervantes se abre hacia un mundo postrenacentista, época cuando la visión del mundo se ha modificado considerablemente: la tierra es redonda y ocupa un lugar muy suyo en el universo, surge un principio de definición geográfica y de concepción histórica. El mismo Don Quijote se ha enterado bastante de la cuestión. Basta para convencerse de ello volver a leer el capítulo XXIX “de la famosa aventura del barco encantado”, de la segunda parte, donde se trata de “coluros, líneas, paralelos, zodiacos, eclípticas, polos, solsticios, equinoccios, planetas, signos, puntos, medidas” (775) y del “cómputo de Ptolomeo” (774)...

Por lo demás, la sociedad española del siglo XVII era particularmente compleja. Esta tierra que había dado cobijo en su suelo a los adeptos de las tres religiones del libro, ahora retiene la respiración. Reina la Inquisición que persigue los menores indicios de herejía. Es evidente que está prohibida la libertad de pensamiento y la vida material es difícil. Cervantes, que va colectando impuestos a lo largo y lo ancho de España, bien lo sabe.

Sin querer entrar en los detalles (Robert 1972: 214-220), recordemos que Américo Castro, en su trabajo titulado “El pensamiento de Cervantes” intenta interpretar la novela desplazando la atención del personaje al autor. Nos presenta a Cervantes como un espíritu libre al igual de Montaigne, escindido entre su escepticismo y su educación cristiana. Según ciertos biógrafos de Cervantes, en 1593 el autor habría tenido que presentar un certificado de ‘pureza de sangre’ atestiguando su condición de cristiano viejo, ya que se sospechaba que tenía ancestros moriscos. La ‘mancha’ bien podría referirse a la sangre maculada cuya revelación temía la población morisca.

Las palabras que Cervantes pone en boca al narrador de la segunda parte acerca de Cide Hamete cobran sentido a la luz del contexto histórico:

Entra Cide Hamete, coronista de esta grande historia, con estas palabras en este capítulo: “Juro como católico cristiano...”. A lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano, siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano, cuando jura, jura o debe jurar verdad, y decirla en lo que dijere, así él la decía, como si jurara como cristiano católico en lo que quería escribir de Don Quijote (...). (II, 27, 759-760)

Esta especie de ‘desdoblamiento’ casi impuesto en una sociedad que no bromea con la religión, habría tenido un impacto sobre la obra de Cervantes que presenta una visión doble, una oscilación entre fantasma y realidad.

Lo llamativo, sin embargo, es que Cervantes proponga algo, nos lance en una doble pista, pero sin concluir nada. Además, esta frase es citada tal cual por el cura cuando comenta la *Galatea*, una novela pastoril de Cervantes que le cae entre las manos durante el episodio de la biblioteca:

Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada (...). (I, 6, 41)

Por otro lado, antes de que Don Quijote emprenda su primera salida, el narrador relata que al héroe, si no hubiera sido otra su misión, le habría gustado hacerse escritor:

(...) y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra, como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbara. (I, 1, 29)

Esta literatura ‘fallida’, causa de la aventura quijotesca, se convierte en literatura ‘imitada’ – el género épico – pero no en exclusiva ya que circula en ella una especie de doble punto de vista al que, como ya hemos señalado (ver el matiz crítico que añadimos al análisis de Marthe Robert), no escapa el mismo Don Quijote, nuestro ‘soñador despierto’. En el capítulo que relata la visita a la imprenta, cuando contempla las pruebas de la segunda parte apócrifa de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, dice, amargado:

– Ya yo tengo noticia de este libro – dijo don Quijote –, y en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos por impertinente; pero su San Martín se le llegará como a cada puerco; que las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza de ella, y las verdades tanto son mejores cuanto son más verdaderas. (II, 62, 1033)

La interpretación del texto no puede pasar por alto el final del relato cuando nuestro héroe, que ha vuelto a ser Alonso Quijano el Bueno, muere, alcanzado por el tiempo. Es que la descripción de la vida bajo el ángulo del tiempo (Hamon 1982: 135) es uno de los temas específicos de la novela, mientras que la epopeya describe la vida bajo el ángulo de los valores. Alonso Quijano muere, al igual que los héroes de Stendhal, Julien Sorel y Fabrice del Dongo, morirán ya que sus deseos habrán resultado incompatibles con la sociedad en la que viven. (Bersani 1982: 70) A través del héroe, Don Quijote, Fabrice, Julien, el escritor cede a la tentación de rechazar la sociedad, castigando esta rebelión al mismo tiempo.

La historia de la literaria nos enseña que cuando el hombre se encuentra vacilando, maltratado por la vida, incierto en su vivir cotidiano, rechaza los universales, ya que ha cobrado conciencia de su individualidad inscrita en el tiempo y en el espacio, y que entonces lo novelesco toma el relevo de lo épico, incorporándolo a su modo. Según Baktine, en el momento en que se desarrolla la novela – y cita concretamente el Renacimiento – existe una clara tendencia a la desagregación de los otros géneros que la novela integra, parodiándolos. Así critica a los demás géneros, los zarandea denunciando sus convenciones, su lenguaje convencional. (Chartier 1990: 4)

El género novelístico se caracteriza también por la introducción de una forma de realismo (Barthes 1982: 81-90; Rifaterre 1982: 91-118; Hamon 1982: 119-168). En el sentido dado al término por la historia de la literatura, el realismo se refiere a una corriente literaria del siglo XIX, que pretendía cimentar la representación en una visión racional y racionalista de la realidad siguiendo modelos diversos: el paradigma biológico para la *Comedia humana* de Balzac, el darwinismo para Zola quien no duda en definir la novela como “cette chambre d’enregistrement de la réalité”⁸. (Gefen 2002: 161-194)

Resulta evidente que estos ‘auténticos’ realistas no son más que los ‘ilusionistas de la realidad’, para retomar la observación muy acertada de Maupassant, y su producción literaria, por muy amplia que fuera, no será más que

⁸ ‘Esta cámara de registro de la realidad’.

una re-presentación del mundo a través de las palabras. Flaubert se ha dado buena cuenta de ella e invirtió la marcha cuando al final de su vida quería escribir ‘un libro sobre nada’, ahogando de tal modo el reflejo de referencialidad.

6. Cervantes: un visionario ingenioso

El reflejo de referencialidad. Un debate que no es ninguna novedad ya que refiere a la discusión filosófica acerca de la mimesis. Platón concibe la mimesis como una copia de la realidad, luego un sueño imposible de realizar que condena al fracaso el arte si éste ambiciona acceder a la verdad. Aristóteles, por su parte, opera una brecha en la prohibición platónica, desdramatizando la mimesis que se convierte en una herramienta productiva: la representación pretende producir no una exactitud absoluta, sino una verdad posible de la realidad. (Gefen 2002: 40-41)

La ingeniosidad de Cervantes consiste en que, en la aurora del siglo XVII, a través de la parodia, ha expresado una duda, duda cuya sombra ni siquiera rozará ya la tranquila seguridad de los realistas o los naturalistas, dos siglos más tarde. He aquí la duda de Cervantes: ¿puede el escritor comportarse como si se enfrentara a un mundo puro, revelado en su inmediatez? La única realidad que pueda conocer no es más que una realidad formateada por las palabras, idealizada y empolvada por siglos de literatura y de frases. Para Cervantes, el libro es, pues, el origen a partir del cual se ha transformado la realidad, de ahí su modernidad. A la realidad solo se tiene acceso a través de los códigos de la representatividad que nos ofrece espejos de tinta, entidades de papel distintas de la ‘realidad’ por una triple codificación: la codificación lingüística, el género literario (compleja estructura signifiicante) y las intenciones particulares de un autor.

Pero, hecho muy importante en la historia de los géneros literarios, si la escritura no equivale al mundo, esto no implica que el lenguaje se haya hecho impotente. Al contrario, en *Don Quijote* adquiere prerrogativas propias.

7. Una empresa iniciática

Entre la primera y la segunda parte, en el intersticio de los dos volúmenes, *Don Quijote* ha cobrado ‘su realidad’ y tiene obligación de fidelidad a este libro en que se ha convertido realmente. Tiene que protegerle de prolongaciones apócrifas, de las falsificaciones, tiene que añadir detalles omitidos, tiene que mantener su verdad. Pero ¿qué otra verdad para un ser de papel sino la realidad del libro, la que no debe nada a la relación entre palabras y cosas, esta realidad de papel nacida de

esta delgada relación que las marcas verbales van entretejiendo? Hazaña de Cervantes quien, en la segunda parte, al permitir que el destino de su ‘novela’ penetre dentro de la misma novela, demuestra al mismo tiempo la naturaleza irresistiblemente contagiosa de la imaginación literaria. (Bersani 1982: 69) Borges ha rendido homenaje a la ingeniosidad de Cervantes, inventor de un dispositivo totalmente moderno cuando en la segunda parte, los personajes se convierten en lectores y comentaristas del libro que cuenta su propia historia.

De este modo, el texto de Cervantes no solo aparece como fundador del género ‘novela occidental’ (crítica de los géneros, introducción de efectos de realidad, indecidibilidad...) pero además, puede considerarse como el anunciador del ‘nouveau roman’ en el que, para retomar la célebre fórmula de Ricardou, “la escritura de una aventura” se convierte en “la aventura de una escritura”. En la segunda parte, las palabras se han cerrado sobre su naturaleza de signos, el significante remite al significante para eludir el antiguo reflejo de referencialidad.

8. Para no concluir

Las diferentes propuestas de pistas de lectura se han organizado en círculos centrífugos a partir de un impacto central: el personaje y su locura, unas veces cubiertos de mofa, otras de alabanza, según los receptores y las épocas. Pero no permitamos que los árboles no nos dejen ver el bosque. ¿Tan loco es quien se interroga frente a un mundo que no comprende? ¿Tan loco es quien intenta descodificar, con los medios a su alcance, lo que se le impone? ¿No convendría más bien analizar de modo crítico estos medios? Por ejemplo, analizando su modo de funcionamiento, su estrategia y, ¿por qué no, no les tengamos miedo a las palabras, su poder de manipulación?

A través del personaje ‘desplazado’ Don Quijote, ¿no se podría leer también, en filigrana, una crítica de los medios como vehículos de modelos y principios? Si seguimos esta vía de lectura, mutatis mutandis, cuatrocientos años más tarde, Cervantes aún tendría muchas cosas que decirnos. Al “es cierto porque está escrito” le podría suceder el “es cierto porque pasó en la tele”. La ‘super-superchería mediática’ ¿no ha llegado a instituir la ‘telerealidad’, nuevo fenómeno de moda, como divertimento voyeurista embrutecedor?

Bajo la parodia y la burla, una lectura más comprometida y comprometedora es posible. Ya hemos admirado la clarividencia de Cervantes en su reflexión hermenéutica, hemos reconocido su papel de precursor en la exploración audaz del arte del relato; nos quedaba reconocer en él un observador de su época, a la vez

crítico y hábil. Esta hipótesis de lectura nos parece corroborada por numerosas reflexiones pertinentes y sutiles sabiamente destiladas por el autor, sea por boca de Don Quijote, de Sancho o de los personajes que gravitan alrededor del Caballero de la Triste Figura. Los siguientes ejemplos dan fe de la capa satírica bajo el barniz del humor.

[...] y así por lo que he dicho como por saber que saben todos que las armas de los togados son las mismas que las de la mujer, que son la lengua [...]. (II, 32, 792)

[...] y es querer atar las lenguas de los maldicientes lo mismo que querer poner puertas al campo. Si el gobernador sale rico de su gobierno, dicen de él que ha sido un ladrón, y si sale pobre que ha sido un parapoco y un mentecato. (II, 55, 973)

Don Antonio se ofreció venir a la corte a negociarlo, donde había de venir forzosamente a otros negocios, dando a entender que en ella, por medio del favor y de las dádivas, muchas cosas dificultosas se acaban. (II, 45, 1052)

Ojalá este ‘trashojar’ del texto cual esbozo fugaz de unos ‘círculos en el agua’ nos deje a nosotros, lectores, cierta ‘inocencia’ para gozar de este libro que, después de cuatrocientos años, además de todas las cualidades que hemos intentado poner de relieve, sigue esparciendo el ánimo. Por ello de buena gana dejamos la última palabra a Julien Gracq: “Que dire à ces gens, qui croyant posséder une clé n’ont de cesse qu’ils aient disposé votre œuvre en forme de serrure”⁹... (Gracq 1995: 161)

Crean que de ningún modo fue ésta nuestra intención. *Vale*.

Bibliografía

Auerbach, Erich. 1946. *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard.

Barthes, R.; Bersani, L.; Hamon, Ph.; Rifaterre, M.; Watt, I. 1982. *Littérature et réalité*. Paris: Seuil.

Canavaggio, Jean. 2005. *Don Quichotte, du livre au mythe, quatre siècles d’errance*. Paris: Fayard.

Chartier, Pierre. 1990. *Introduction aux grandes théories du roman*. Paris: Bordas.

⁹ ‘Qué decir a estas personas que, creyendo detener una llave, no descansan antes de haber dispuesto en forma de cerradura la obra de uno...’

- Flaubert, Gustave. 1980. *Correspondance*. Tome 2. Paris: Gallimard. («Bibliothèque de la Pléiade»).
- Gracq, Julien. 1995. *Lettrines en Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard. («Bibliothèque de la Pléiade»).
- Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Gefen, Alexandre. 2002. *La mimèsis*. Paris: Flammarion.
- Robert, Marthe. 1972. *Roman des origines, origines du roman*. Paris: Grasset.
- Robert, Marthe. 1982. *L'ancien et le nouveau*. Paris: Grasset.
- Sartre, Jean-Paul. 1964. *Les Mots*. Paris: Gallimard.
- Vargas Llosa, Mario. 1991. *Carta de batalla por 'Tirant lo Blanc'*. Barcelona: Seix Barral.

Don Quijote y la parodia

Hans-Werner am Zehnboff

Lessius Hogeschool de Amberes

La teoría literaria nos enseña que las parodias aumentan fuertemente en número en épocas de grandes transformaciones culturales y revoluciones sociales. Las parodias, por así decirlo, marcan la línea de separación de la evolución literaria o las líneas de falla de la tectónica literaria e indican dónde se encuentra el epicentro de la evolución, para expresarnos en términos volcánicos.

Resulta que en tales casos las normas literarias tradicionales pierden su autoridad, formas líricas y épicas centenarias se ven desfasadas, el canon de temas, motivos, materias se hace irrelevante para la recepción por un público amplio. Autores y poetas populares, que durante generaciones habían ocupado una posición indiscutida en la literatura y que dominaban de modo autoritario el gusto literario, se encuentran de repente superados, envejecidos, irritantes, ridículos. Autores y poetas nuevos, más jóvenes, luchan por ser reconocidos, contra la tradición, lo viejo, lo superado. Son los primeros en notar que las normas literarias tradicionales envejecen de pronto, que pasan de moda, que ya no concuerdan con los nuevos tiempos. (Karrer 1997: 30-32)

El gran público no se da cuenta de inmediato de modo que hay que informarlo, instruirlo, despertarlo. De esto se encarga naturalmente la crítica literaria tradicional, las reseñas, los métodos de investigación literaria. Además, es típico de la literatura moderna que los autores y su producción estén en contacto y practiquen un diálogo permanente. Los conceptos teórico-literarios que describen estas facetas de la literatura moderna son la dialogicidad y la intertextualidad. Me parece, pues, importante señalar que en la teoría literaria contemporánea el factor 'lector' desempeña un papel importante; la teoría de la recepción habla del lector implícito, necesariamente presente en una obra de arte literaria, ya que la literatura sin lector no es literatura. Lo ideal es, evidentemente, el 'lector ideal', alguien que entienda perfectamente las intenciones, los medios, las creaciones – los trucos – del autor y complete su realización; así se convierte en el participante necesario e íntimo en un procedimiento literario.

O para decirlo de otro modo: ahí donde se producen parodias, algo pasa en la literatura – y, por consiguiente, en la cultura –, algo está cambiando. Es lo que ocurrió, por ejemplo, en los “los locos años veinte” del siglo XX. Pero también hay que decir que sin parodia no pasa nada en la literatura – como ahora mismo –, con lo cual quiero decir que no se produce una crítica literaria divertida, satírica, juguetona. No es que falten objetos de una crítica semejante. Me limito a un ejemplo: la ‘Pottermanía’. No puede ser que un libro tan malo tenga tanto éxito, corrompa las almas de nuestros hijos con magia diabólica, etc. etc. – esto sí que sería un motivo auténtico para la escritura de una parodia de las novelas sobre Harry Potter. Pero esto y no otra cosa es lo que quiere el gran público y el autor con talento se amarga y se hace perspicaz y clarividente. Es que entiende en qué consisten los trucos de la autora de *Harry Potter* y él sabe hacer otro tanto, o casi. Y entonces empieza a imitarla, a contrahacerla, esta imitación crítica se hace satírica y entonces tenemos una parodia.

Ha llegado, pues, el momento para definir qué es una parodia. ‘Parodia’ es originariamente un término musical de origen griego¹ que se refiere a la canción que entona el coro de la tragedia antigua en su primera entrada al escenario. En general, una ‘parodia’ es la imitación de una obra literaria conocida²; exagera, se mofa, ridiculiza, caricaturiza, emborriona la obra con intención crítica, quiere comprometer y explicar lo inaceptable, moraliza y tiene tendencias satíricas. La parodia crea entonces un contraste con respecto a la obra original criticada, por lo cual surge en general una tensión cómica. Las parodias resultan, pues, divertidas y de agradable lectura y constituyen un método muy eficaz y convincente de crítica entre los lectores. Es que el lector no podrá leer nunca más la obra original como antes. La recepción se hace impropia e irreversible.

Pero el problema es que el lector de una parodia sólo se convierte en receptor adecuado – o ‘lector ideal’ – si dispone de una competencia literaria comparable a la del autor, es decir si conoce a fondo la obra original parodiada. Y si está de acuerdo con la crítica del parodista. La parodia necesita, por consiguiente, de lectores inteligentes; constituye un juego intelectual para ratones de biblioteca dotados de sentido crítico y de una memoria excelente. Son los que más disfrutan de las parodias pero también es posible gozar de la lectura paródica en un nivel más humilde, lo que nos demuestra *Don Quijote*, como veremos a continuación.

¹ Esto constituye una prueba muy temprana de la dimensión multimedia de la parodia.

² Las parodias tienen de hecho un carácter multimedia, ya que no sólo pueden presentarse en el modo textual, sino también en el visual (foto, pintura, dibujo) y el musical; además existen óperas, películas y obras de teatro paródicas.

La parodia ya se conocía en la Edad Media, pero su forma definitiva no surgió antes de la literatura barroca española, italiana y francesa. (No entro en la definición del pastiche pero hay elementos suficientes para distinguirlo de la parodia)³.

La teoría actual parte, además, del principio de que la parodia significa no solo la persecución de una sola obra literaria, sino también la de un género entero. Hay que interesarse, pues, por los menores detalles tales como los nombres, gestos, comportamientos, actitudes, frases, actitudes lingüísticas, alusiones a la historia y a las normas sociales de entonces, etc., todos elementos que contribuyen a construir el contraste entre un original complejo y su parodia. En el caso de Cervantes el género parodiado original es indudablemente el de la novela de caballerías, es decir las novelas tempranas del ciclo carolingio y las posteriores novelas artúricas, aunque el autor cita títulos concretos como *Amadís de Gaula*⁴, *Palmerín de Inglaterra* y *Tirant lo Blanc*⁵. Cervantes hace esto para que al lector no le queden dudas sobre qué es lo que está parodiando. Hay que darse cuenta del hecho de que durante generaciones no se prestó atención a la cuestión de saber si el *Quijote* tenía intención paródica. Cervantes había escrito un libro divertido, burlesco incluso, que tenía un éxito tremendo, pero se tardó mucho en descubrir que el autor imitaba las estructuras, la lengua y el contenido de la novela de caballerías clásica. De repente – probablemente debido al éxito del *Quijote* – la novela de caballerías clásica se encontró superada en toda Europa y fue olvidada durante largo tiempo. Fueron los pensadores románticos de principios del siglo XIX los que redescubrieron la Edad Media y la novela de caballerías y que empezaron a leer también el *Quijote* de otro modo.

Para la imitación paródica, Cervantes se concentra en el contenido, la forma y la lengua de la novela de caballerías clásica.

³ Karrer 1997 constituye una excelente guía para reconocer esta problemática.

⁴ En el fondo, el *Amadís de Gaula* (1508) no es una novela sola, sino una serie de una decena de novelas de autores diferentes, lo que demuestra la reputación y popularidad enormes del libro entre el público del siglo XVI.

⁵ *Tirant lo Blanc* (1490) constituye una excepción, ya que Cervantes indica que para él, se trata del “mejor libro del mundo”. Esta opinión es compartida, aún hoy en día, por muchos teóricos de la literatura. Además, era un libro excepcionalmente popular. La crítica paródica de Cervantes resulta, pues, relativamente suave y parece ser más bien una especie de ‘homenaje’ a los autores Joannot Martorell y Marti Joan de Galba.

Contenido

En la novela de caballerías hay un héroe que ocupa la posición central. Vive numerosas aventuras y sale de ellas vencedor. Lucha contra la injusticia y los abusos sociales, contra monstruos, magos, encantadores, bandoleros, y libera princesas y otras personas en dificultades. Le asiste un fiel escudero al que recompensa espléndidamente por sus servicios. Además, el caballero rinde homenaje a una dama elegida a la que venera y realiza hazañas para conquistar su corazón. Pero el encantador también es un personaje que se presenta con frecuencia en las novelas de caballerías: magos buenos y malos influyen en la vida y la locura de don Quijote. Hay otro lugar común que no puede faltar: la vuelta del héroe al lugar en que nació, donde lo celebran como un héroe. La referencia de Cervantes a las novelas de caballerías clásicas es directa.

Forma

Las novelas de caballerías funcionan según un esquema fijo: el caballero abandona su lugar de nacimiento para salir a la aventura y vuelve a él después de haber cumplido numerosas hazañas. Los capítulos que refieren la ida y la vuelta forman un marco establecido. Las aventuras sin cuenta constituyen el núcleo del conjunto y tienen título propio, a veces prolijo. Estos episodios no están necesariamente relacionados, aunque suele haber un orden local y cronológico.

Lenguaje

Las novelas de caballerías están escritas en un lenguaje bastante elaborado y elevado, comparable con el lenguaje del amor cortés. El caballero usa este estilo grandilocuente y su modo de hablar contrasta con el lenguaje sencillo y campechano de su escudero. Cervantes sabe aprovechar este contraste. La novela de caballerías suele utilizar con mucha frecuencia unas frases hechas que tienen que apoyar la verdad, histórica o no, como por ejemplo: “dice la historia”, “cuenta la historia”, “como en las antiguas crónicas se puede ver”. Además se utilizan vocablos arcaicos y raros que se vuelven banales debido a su utilización impropia, como la “rosada aurora”. (I, 2, 35) Basándonos en estos datos podemos describir la técnica paródica de Cervantes.

Técnica paródica

Primer paso. Se eligen materias, motivos, temas estandarizados como los que conocemos de la novela de caballerías: el héroe, la dama, las hazañas, las aventuras, el escudero, el gigante, el mago, etc., además del carácter filantrópico de la misión del héroe. Finalmente la salida y la vuelta triunfal del héroe desempeñan un papel importante como estructura marco convencional de la novela de caballerías.

Segundo paso. En la parodia estos motivos quedan alienados debido a su aplicación impropia. Ejemplo: don Quijote ve en la lejanía dos ejércitos de caballeros mientras se trata de rebaños de ovejas y carneros (I, 18). Los terribles gigantes solo resultan ser molinos de viento. Muy pronto y de modo explícito, Cervantes prepara a sus lectores a esta alienación por confusión: en el segundo capítulo de la primera parte, el narrador explica que la venta no es un castillo, el porquero no es un heraldo, la trucha no es más que bacallao, las doncellas, mozas de partido, el supuesto castellano, ventero y el pan, incomedible. Así es como si Cervantes entregara al lector un manual de instrucciones, explicando que no todo es como lo ve Don Quijote. A partir de ahora, su locura típica es un filtro paródico que enajena la realidad.

Tercer paso. Se instala un contraste drástico con los motivos conocidos de las novelas de caballerías, en un nivel bajo y catastrófico. Las supuestas hazañas de don Quijote acaban en desastre: tropieza y muerde el polvo o queda malherido. Tampoco consigue gratitud –contrariamente al auténtico héroe – sino que es molido a palos o insultado por la persona a la que había querido salvar.

Competencia y efectos cómicos de la parodia

La parodia llega a funcionar gracias a la aniquilación cómica de las expectativas de los lectores, que se suponen al tanto del funcionamiento propio de los motivos caballerescos. El lector competente sabe, por ejemplo, que el héroe proviene de un determinado lugar de origen presentado muy positivamente. Cervantes menciona y describe repetidamente la Gaula de Amadís y la Inglaterra de Palmerín como países hermosos, prósperos y poderosos y todas estas cualidades quedan reflejadas en los héroes respectivos. Cervantes parodia el motivo copiando la estructura onomasiológica pero llenándola de un contenido insignificante y ridículo: pasamos de Amadís de ‘Gaula’ y Palmerín de ‘Inglaterra’ a Don Quijote de ‘la Mancha’. Don Quijote se ve en el mismo papel y la misma función que Amadís, lo que en la novela resulta totalmente antirrealista, equivocado y ridículo. La

pretensión de que 'la Mancha' figure en un mismo nivel que la 'Gaula' e 'Inglaterra' es absurda y vuelve a subrayar la locura típica de nuestro héroe.

Para el lector español, 'la Mancha' tiene mayores implicaciones que para el lector europeo corriente. Durante siglos la región manchega fue una zona pobre, una planicie árida, apenas apta para la agricultura. Y, además, el nombre es significativo, la 'mancha' implica el descrédito y perjudica el honor y la reputación de la persona si forma parte de su nombre. Estas asociaciones forman parte de la conciencia popular y así los niños dicen: "Don Quijote de la Mancha come un huevo y no se mancha".

***Detractio* o la opción cero paródica**

Cervantes utiliza otro artificio paródico: deja de mencionar algo importante. Contrariamente a lo que pasa en las novelas de caballerías, omite el lugar de nacimiento de su héroe. En términos técnicos se trata de una *detractio*, una omisión mediante la cual, según la retórica clásica de Quintiliano, se consigue un determinado efecto retórico (cómico, polémico...). Al final de la segunda parte aprendemos que, en realidad, don Quijote se llama Alonso el Bueno, pero nunca de qué pueblo manchego es originario. (Con las consabidas consecuencias grotescas: existe una disputa entre una serie de pueblos manchegos que pretenden ser el lugar de nacimiento de don Quijote. Se han emprendido complejas argumentaciones, con fines de lucro para la economía local, pero la cuestión no está dirimida aún).

Los atributos, un sistema de signos paródico

Cervantes construye adrede la figura de Don Quijote como un personaje en nada predispuesto al papel de héroe. Le asigna los atributos por metonimia y están estructurados de modo contrastivo. El efecto paródico se crea de todos modos, incluso si el lector no es especialista de la novela de caballerías. El lector implícito sabe, evidentemente, que toda imitación malograda mueve a risa y que la burla está plenamente justificada. Veamos estos atributos.

El héroe auténtico es joven, Don Quijote tiene más de cincuenta años, de modo que para el siglo XVII es un hombre de edad, casi un anciano. El verdadero héroe es fuerte, musculoso, atlético, impresionante, Don Quijote es flaco, desnutrido, débil, torpe, poco atractivo, ridículo. El héroe de verdad posee armas espléndidas de calidad superior y es un maestro en el manejo del armamento; Don Quijote es patoso hasta la peligrosidad, se cae encima de sus armas, no sabe servirse

de ellas y causa ‘daños colaterales’ en amigos y enemigos. También utiliza materiales impropios para sustituir a sus armas, por ejemplo una rama después de que las aspas del molino han roto su lanza. El héroe como Dios manda venera a las mujeres y es admirado, amado, venerado por ellas. Si es cierto que don Quijote venera de lejos a una dama, Dulcinea, resulta que ella no está al tanto; por lo demás, ninguna mujer le dedica la menor atención sino para burlarse de él. El héroe legítimo tiene un caballo espléndido, un animal llamativo por su hermosura, inteligencia y fidelidad; Don Quijote vaga por el mundo encima de un rocín muerto de hambre, feo, más bien tonto, un peligro para el caballero porque puede caerse, resbalar o tropezar en un ataque que siempre termina en debacle humillante. El héroe de veras tiene un escudero fiel, listo y presentable, que se ha ganado la recompensa generosa que le espera en el momento de la vuelta; Cervantes ha entendido este rasgo de modo genial al ampliar todavía el contraste entre el héroe verdadero y Don Quijote, uniendo a este último un escudero impropio, Sancho Panza, un campesino gordo, perezoso y astuto sentado en un asno. El contraste no sólo funciona en cuanto al aspecto físico como ocurre en otras parejas del tipo ‘el gordo y el flaco’⁶ de suerte que no hay manera de tomar en serio a esta pareja, incluso antes de que hayan dicho o hecho nada ya provocan la risa, debido a su estatura. Pero en cuanto a los caracteres se trata de la única constelación posible, lo ‘flaco’ simboliza la locura valiente, decidida e inmaterial, mientras que lo ‘gordo’ representa un realismo cobarde, plañidero y materialista.

Contingencia vs. providencia

Es sobre todo en la figura de don Quijote en que el héroe de la novela de caballerías tradicional resulta parodiado, lo que es evidente para cualquier lector y sobre todo para el lector de principios del siglo XVII. Las estructuras externas de los capítulos marco y la dimensión arbitraria de la parte épica corresponden con la novela de caballerías.

Pero el enfrentamiento paródico se puede comprobar en un nivel más profundo, por lo cual la novela adquiere la hondura de una obra maestra filosófica y literaria. Don Quijote se encuentra a menudo en una situación en la que no puede ejecutar un acto libre de voluntad, porque ‘debe’ imitar el gran ideal de Amadís de Gaula; imitando a Amadís, él mismo deja de ser original. La imitación está relacionada con la contingencia (el azar), es decir, algo ni necesario ni imposible.

⁶ Cervantes consiguió crear nuevos tipos literario-narrativos que se producen en numerosas variantes: Lamme Goedzak y Ulenspiegel en la novela de Charles De Coster, Stan Laurel y Oliver Hardy (el gordo y el flaco), Zorro y Pancho, etcétera.

Lo contrario es la providencia (la previsibilidad) y ésta garantiza la realidad de la novela paródica. Amadís se encuentra, pues, en un mundo determinado por la providencia, pero Don Quijote vive en un mundo contingente, sin papeles predeterminados. Su libertad de acción está limitada, porque tiene que imitar sin parar a Amadís (y otros) y parece perder la conciencia de la realidad.

Esta imitación compulsiva de Amadís (la contingencia) parece muy clara en la figura de la amada de Don Quijote. Resulta ser una campesina más bien fea, pero es como si Don Quijote se forzara a preguntarse cómo habría actuado Amadís: “[...] venid a mi memoria, cosas de Amadís, y enseñadme por donde tengo de comenzar a imitaros. Mas ya sé que lo mas que él hizo fue rezar y encomendarse a Dios”. (I, 25, 250) A continuación fabrica un rosario de cuentas de bellotas, pero con el único fin de imitar a Amadís, no para rezar. Don Quijote se sirve de su locura para poder ser caballero andante él mismo y la fijación constante en Amadís le permite serlo, con todos los atributos (signos) como una amada lejana, un escudero, armas, un caballo, etc. (véase también Piva & Heitzmann 2005).

El sistema de signos (significante y significado) que subyace a la novela de caballerías hace que todo tenga carácter de signo: la lanza que recibe Amadís (“la traía para el mejor caballero del mundo” AG I, 13) es de excelente calidad (significante) y garantiza una feliz unión entre el caballero y el mundo (significado). En el *Quijote* existe ya una separación entre el lado fónico del signo y el significado. Su sistema de signos es arbitrario, individual y anárquico, ya que los significantes tienen un significado arbitrario, Don Quijote los saca de su contexto original y los redefine. Así pone en tela de juicio el universo subyacente. Al romper la lanza en la aventura de los molinos de viento, se hace una nueva rompiendo una rama. Esto significa que para él la posesión de una buena lanza no equivale al hecho de ser un buen caballero. Lee los signos de otro modo, utiliza otro código personal y por eso los demás no lo entienden. Es, pues, loco, demente, ¿no es cierto? Pero ¿no es igualmente loco Sancho Panza cuando expresa la esperanza de que Don Quijote le dé en feudo una ínsula? Así queda relativizada la locura de don Quijote. En el capítulo 25 de la primera parte, Don Quijote desnudado haciendo volteretas es la personificación de la locura. Sancho Panza no quiere ver aquello y no permite que ni siquiera Rocinante vea así a su dueño. Pero ¿qué significa todo aquello? La realidad está puesta patas arriba, todo lo que parecía seguro resulta cuestionado. Para don Quijote, la realidad no es un sistema de vigencia universal, sus ilusiones le sirven de verdad: el yelmo de Mambrino no es la bacía de un barbero, etc. Y a veces su ilusión es tan seductora que hasta Sancho Panza y el mismo lector sucumben a ella.

Finalmente, en el *Quijote* no sólo se parodian las novelas de caballerías. En los capítulos relativos a la gobernación de Sancho Panza (II, 42-47; 49, 51, 53), Cervantes se burla paródicamente de la falta de celo en el desempeño de sus funciones y de la poca inteligencia de mayordomos y otros funcionarios. Parodia además un cientificismo erróneo y una erudición exagerada que se ocupa de cosas absolutamente superfluas. (I, 38; II, 32) Tampoco tiene reparos en atacar de manera satírica el personal doméstico y las dueñas, lo que constituía ya un lugar común casi obligatorio en la literatura española anterior a Cervantes. En la segunda parte, capítulos 36 y 48, fulmina contra estas fetichistas de la etiqueta, mojigatas, intrigantes e hipócritas y parodia su manera de expresarse artificial, ampulosa, envanecida y carente profundamente de autenticidad.

Cervantes confirma *avant la lettre* las teorías de Tynjanov y Bajtín (la escuela soviética de teoría literaria, hablando en breve) según las cuales las parodias no constituyen solamente un fenómeno literario sino que dan una imagen más amplia y profunda de la situación de una sociedad concreta en una fase histórica determinada.

Bibliografía

- Bachtin, Michail M. 1979. *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Piva, Beatrice & Heitzmann, Christine. 2005. 'Don Quijote in der Sierra Morena. Imitation und Kontingenz'.
<http://www.romanistik.uni-muenchen.de/cervantes/SDQpivHei>
- Karrer, Wolfgang. 1977. *Parodie, Travestie, Pastiche*. München: UTB.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. 1960. *Die Parodie der Ritterromane durch Cervantes*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Ruegg, August. 1949. *Miguel de Cervantes und sein Don Quijote*. Bern: Francke.
- Sabor de Cortazar, Celina de. 1984. 'El *Quijote*, parodia anti-humanista. Sobre literatura paródica en la España barroca'. *Anales Cervantinos*. 22. 59-75.
- Stolz, Christiane. 1980. *Die Ironie im Roman des Siglo de oro*. Frankfurt a.M.: Lang.
- Striedter, J. (ed.). 1971. *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: UTB.
- Tynjanov, J. 1971. 'Dostoevskij und Gogol. (Zur Theorie der Parodie)' in Striedter 1971. 301-371.

Cervantes/Shakespeare, Don Quijote/Hamlet: ¿almas gemelas?

Erik Hertog

Lessius Hogeschool de Amberes

En el relato “A Meeting in Valladolid” (‘Encuentro en Valladolid’) de Anthony Burgess, una delegación diplomática inglesa en misión de paz llega a Valladolid al principio del siglo XVII. La acompañan ‘The King’s Men’, una compañía de actores y farsantes – al estilo de Burbage y Shakespeare – para crear un ambiente distendido. Pero la primera velada teatral no resulta un gran éxito: los ingleses no entienden ni palabra de la obra titulada “*La Boba para Otros y Discreta para Sí*” o alguna jerigonza por el estilo” de un perfecto desconocido, un tal Lope de Vega Carpio. La contribución de los Hombres del Rey, una versión en extremo sangrienta de *Titus Andronicus*, que no deja nada a la imaginación, tiene en el estómago del público hispano el mismo efecto que el viaje por mar en los ingleses.

Al día siguiente, la delegación inglesa está invitada a asistir a una corrida de toros, precedida por una pantomima con

a long lean elderly man with pasteboard armour, a helmet broken but mended with string, a broken lance dirtily bandaged together again, riding a deplorable nag whose bones showed through its mangy skin. He was followed by a little fat man astride a donkey, ever and anon raising to his shaggily bearded lips a dripping wineskin¹.

Para su mayor sorpresa, Shakespeare conoce por el intérprete, don Manuel, que se trata de personajes de un libro: “But they are too big for the book. They

¹ ‘Un hombre mayor, larguirucho y delgado, con armadura de cartón piedra, un yelmo roto remendado con una cinta, una lanza rota chapuceramente recompuesta con una venda, cabalgando un rocín que daba pena y cuya piel sarnosa transparentaba los huesos. Lo seguía un hombrecito gordinflón montado en un burro, levantando una y otra vez hacia los labios velludos una bota goteando’.

have escaped from it as from a prison”². No entiende ese éxito popular ya que su “Hamlet and Falstaff were jailed in their respective plays”³.

Aquella noche, después de otro fiasco con *Love’s Labour’s Lost*, Shakespeare es presentado a uno de los espectadores, Miguel de Cervantes Saavedra, que resulta ser el padre espiritual de la extraña pareja en la arena. Invita a Shakespeare y al intérprete a su casa pero pronto la discusión degenera en amarga disputa acerca de la política, la religión y el arte. Para Cervantes, es “through the ridiculous that the great spiritual truth must be confronted”⁴. Para Shakespeare, la tragedia es “the highest reach of the skill of the dramaturge”⁵. Cervantes estima que el drama es “all too human. Comedy is divine”⁶. El intérprete está de acuerdo. Después de que Cervantes, furioso, los ha echado de su casa, el intérprete explica que el éxito del novelista español reside en la fuerza que tiene “to render both the flesh and the spirit at one and the same time”⁷, mientras que, en su opinión, la obra de Shakespeare parece carecer de tal integración (“wholeness”).

Shakespeare trama una venganza. Aquella noche reelabora *Hamlet* y para el público español convierte su obra en *The Comedy of Hamlet Prince of Denmark*, una comedia de siete horas en la que al final el flaco Hamlet – “the thin man” –, vive y triunfa, acompañado por el gordo Falstaff – “the fat man”. En la corrida celebrada la víspera de la partida de la delegación inglesa, “a thin tall prince in black and a fat knight in buckram rode around the arena”⁸.

¿Un invento? Claro está. Cervantes y Shakespeare no se han encontrado nunca, pero la tentación de compararlos y de fantasear acerca de la relación entre estos dos escritores y sus obras maestras es inmensa y, en el fondo, irresistible.

Ambos autores se consideran los mayores escritores de la literatura clásica en su ámbito lingüístico respectivo. Además, ambos escribieron su obra maestra en el mismo año 1605. Existía una versión anterior de *Hamlet*, fechada en 1602 (el *First Quarto*, probablemente ya una versión elaborada de un *Ur-Hamlet*), pero la versión absolutamente superior considerada estándar hoy es el *Second Quarto* de 1604-

² ‘Pero resultan demasiado grandes para el libro. Se han escapado de él como de una cárcel’.

³ ‘Hamlet y Falstaff se quedaban presos en sus dramas respectivos’.

⁴ ‘Es a través del ridículo que conviene enfrentar la gran verdad espiritual’.

⁵ ‘La meta más alta que puede alcanzar la destreza del dramaturgo’.

⁶ ‘[...] demasiado humano. La comedia es divina’.

⁷ ‘[...] de representar tanto la carne como el espíritu en el mismo momento’.

⁸ ‘[...] un príncipe alto y delgado vestido de negro y un criado gordo vestido de bucarán dieron vueltas alrededor de la arena’.

1605, el año de publicación del *Quijote*. Y lo que acaba de hacer irresistible la comparación es la muerte de ambos autores el mismo día – 23 de abril de 1616 –. El que para ello haya que manipular algo los calendarios no debería asustar ya a nadie. Dios no juega a los dados: estos dos autores y sobre todo estas dos obras maestras están condenadas a ser comparadas.

A primera vista, naturalmente, ambas obras presentan muchas diferencias. *Hamlet* es una tragedia sombría, concentrada en el tiempo, situada en un entorno casi claustrofóbico, en habitaciones oscuras, apenas iluminadas por velas, con un número limitado de personajes que se destrozan unos a otros en una espiral de la destrucción intensa e íntima en un final casi apocalíptico. El *Quijote*, al contrario, es una novela amplia que comprende varios años, pasa a través de un ancho paisaje panorámico, con un calidoscopio de personajes y acontecimientos y que se dirige en tono más bien cómico hacia un final tranquilo de aceptación y resignación. Es difícil que dos obras presenten más diferencias. Sin embargo ...

Sin embargo existen parecidos absolutamente fundamentales que merecen nuestra atención. Por cierto, no estamos hablando de aspectos paralelos superficiales y algo aislados como por ejemplo el procedimiento de una historia integrada en otra historia, o “the play within the play”; o de escenas similares como la escena de los buenos consejos entre Polonius y su hijo Laertes, que encuentra un eco perfecto en la conversación entre Don Quijote y el ‘gobernador’ Sancho. Las similitudes fundamentales son más hondas y van más allá: estas dos obras tienen una estructura similar, profundamente caótica; crean un protagonista desarraigado y confundido; desarrollan una relación fascinante entre el protagonista y la mujer; se plantean el esbozo de unas evoluciones y unos fenómenos sociales inquietantes, y todas estas similitudes fundamentales se centralizan en la idea estructurante de la ‘locura’. A mi entender, es la locura de ambos protagonistas la que constituye el paralelo estructural más importante en estas dos obras maestras coetáneas. Es la elaboración concreta – locura pretendida o verdadera, crónica o periódica, curable o no, cómica o trágica – que las separa, pero el ‘sentido’ último de la locura es lo que las une y lo que sigue fascinándonos: ¿por qué, en casi el mismo momento de sus respectivas carreras, se sirven estos dos grandes autores de este ‘truco’, esta idea de la locura como elemento estructural de su obra maestra?

1. La locura del protagonista

En el psicoanálisis, la lengua, el ‘discurso’ constituye el medio para un (psico-)drama de emociones excesivas, conflictos soterrados y reprimidos, identidades dudosas, acciones extrañas. El inconsciente revuelve el orden

establecido de la imaginación – y esto se manifiesta del modo más obvio en los sueños y en los lapsus – y de tal modo amenaza y socava las formas convencionales de actuar y de relacionarse.

Tanto la locura de Hamlet como la de Don Quijote es ‘excesiva’: no solo rompe las expectativas de un comportamiento y de una conversación ‘normales’, sino que irrumpe como una tormenta turbulenta no sólo en el espíritu de los protagonistas, sino también en el de sus compañeros de infortunio, aunque ambos personajes tienen que lidiar con otra forma de trastorno. Por esto empezamos con un reconocimiento del fenómeno de la locura en ambos textos.

En *Don Quijote de la Mancha*, Alonso Quijano, soltero cincuentón, cazador y lector empedernido, resulta tan hechizado por su lectura preferida, la novela de caballerías, que su imaginación se desboca y ya no parece capaz de distinguir entre lo real y lo imaginario. Llega a interpretar el mundo circundante – transeúntes inocentes, mesoneros, rebaños de ovejas o molinos de viento – a la luz de su obsesión. Incluso si la realidad hace pedazos la ilusión de modo brutal y a menudo doloroso, encuentra en la misma ilusión la explicación última de los giros inesperados del destino: ¡no pueden ser sino obra de encantadores!

En *Hamlet*, el origen de la locura se sitúa en un nivel más profundo. La causa supuestamente directa y algo inocente del desvarío de Don Quijote se convierte en algo oscuro, hondo e inquietante en el caso de Hamlet. Hamlet es atormentado por la súbita muerte de su padre, el rey, al que profesaba una enorme admiración, pero más aún por el asco que le produce la sexualidad de la madre que casi inmediatamente después de fallecer su marido ha vuelto a casarse con el hermano de éste, Claudius. Desde el inicio de la obra, o sea incluso antes de la ‘aparición’ del espíritu de su padre, Hamlet va vestido de negro. La melancolía y la tristura lo revisten, le marcan el ánimo y le ensombrecen el corazón hasta tal punto que empieza a sufrir alucinaciones...

Después de la aparición del espíritu del padre que le cuenta lo que ha ocurrido en realidad – que fue asesinado por su hermano que tenía una relación adúltera con la madre – Hamlet decide vengarse. Para ganar el tiempo necesario a fin de realizar su plan, decide comportarse como un loco, “to put on the antic disposition”⁹. (I.5) Pero lo que parecía una jugada estratégica, una justificación de su comportamiento extraño y sus pensamientos morbosos, pronto se convierte en su yo más profundo. La locura lo corroe, ataca su pensar, sentir y actuar, le hace

⁹ “[...] puesto que acaso juzgaré a propósito afectar un proceder del todo extravagante”. (Trad.: Leandro Fernández de Moratín).

dudar y perderse en una orgía de violencia primero verbal y luego física y se convierte así en el núcleo de la obra. La locura no se limita a infectar el espíritu de Hamlet, también contamina a las personas que más quiere, su madre, su amada Ofelia. Lo que empezó siendo pretexto termina en rabia, crueldad y cinismo patológico.

Don Quijote, al contrario, no es nada demoníaco en su desvarío. No le atormentan ni la duda ni la angustia existencial, sino que sigue la lógica imperturbable del mundo paralelo de sus alucinaciones. Dentro de su desbarajuste mental, don Quijote es tonto, pero sabio y generoso fuera de él. En su mente conviven dos mundos, mientras que dentro de Hamlet el mundo de la locura vacía y destroza el mundo de la razón. La locura de Hamlet resulta destructora, para él mismo tanto como para los demás, mientras que la de Don Quijote tiene, al contrario, incluso un efecto salutar y estimulante, seguramente en Sancho Panza que, conforme avanza la historia, empieza a hacer suya la sabiduría en la locura de su amo.

Don Quijote acaba su andanza estando en paz consigo mismo, curado de su desvarío, y muere como buen cristiano, reconciliado con la imposibilidad de sus ideales, resignado a aceptar que sus ilusiones son incompatibles con la realidad. Su final no es de los que sondan la desesperación humana más honda. Hamlet, al contrario, termina su existencia terrestre en una angustia existencial profunda que no encuentra curación en este mundo.

2. Locura y estructura textual

Lo ‘excesivo’ que caracteriza a Hamlet y Don Quijote como personajes, se refleja también en la estructura textual de ambas obras. Para Coleridge (en sus *Lectures and Notes on Shakespeare*, 1818) este desequilibrio en texto y personaje, este exceso de poder imaginativo (“overbalance of imaginative power”) constituye precisamente la riqueza fascinante de *Hamlet*. Para T.S. Eliot, en cambio, en su ensayo de 1919 sobre *Hamlet*, este aspecto excesivo es algo “inexpressibly horrible”. Es en este ensayo en el que Eliot formula por primera vez como crítica su famoso concepto del ‘correlato objetivo’ (“objective correlative”): la relación homogénea entre forma y contenido, la correspondencia estética entre emoción y texto. Para él, *Hamlet* es un fracaso artístico porque el personaje sigue siendo tan recalitrante e insondable, porque la obra rompe las fronteras del género de modo tan caótico, porque el contenido resulta tan difícil de cartografiar. *Hamlet* es una explosión descontrolada y desmadrada de emociones conflictivas carentes de un núcleo sólido, un punto de anclaje orientador, una explicación. La emotividad desbarajustada llega

a concentrar todo el interés y la obra degenera en bufonería, en jocosidad en vez de seriedad. Es probable que tal análisis nos informe, más que sobre *Hamlet*, acerca del mismo Eliot, sus concepciones estéticas y las de sus contemporáneos. Es que el ‘correlato objetivo’ puede interpretarse de otra manera, y justamente como la posibilidad que tienen ambos textos, tanto *Hamlet* como el *Quijote*, de informar la locura de sus protagonistas a través de su estructura textual trastornada, descentralizada y caótica.

Don Quijote de la Mancha, según ha demostrado ampliamente la crítica cervantina, es la novela moderna, incluso posmoderna, por excelencia: sus perspectivas narrativas cambiantes, su intrincada red de historias engastadas en otras historias, con un autor enfrentado a su propio texto, la falsificación de éste y su doble, con sus vacíos y lagunas, saltos en tiempo y espacio, mezcla de géneros etc. crean un universo literario que evoca el de García Márquez, o mejor, el de Borges. Cide Hamete, el narrador arábigo del *Quijote*, recuerda al lector esos equívocos, esa apertura textual fantástica cuando, al dirigirse a él, le “pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir”. (II, 44, 878) El *Quijote*, ‘obra abierta’ en la que el desvarío del protagonista empuja todo y a todos de una aventura extravagante a la siguiente, sin principio ordenador coherente alguno, sin ninguna racionalidad rectilínea.

Hamlet, que hubiese podido ser una tragedia de la venganza unívoca, con la rapidez y la concisión de *Macbeth*, por ejemplo, se convierte en un torrente de palabras – “Words, words, words” – y en la obra más larga de Shakespeare. Como en el *Quijote* el modelo narrativo picaresco parece ofrecer a primera vista alguna forma de estructura (parodiada) pero fracasa en el intento, en *Hamlet* los triángulos solapados Hamlet-Claudius-Gertrude y Hamlet-Polonius-Ophelia y las acciones reflejas, como las muertes de los padres de Hamlet y Ophelia, parecen asegurar alguna forma de ordenamiento simétrico. Pero en ambos textos estos tímidos elementos de estructuración son enterrados bajo tal avalancha de digresiones, explicaciones, justificaciones, análisis, disculpas, circunloquios, fatalidades y remisiones que lo que queda no es más que un universo textual híbrido, descentralizado, descontrolado, desmadrado y desvariado.

3. Locura y mujer

Hamlet y *Don Quijote de la Mancha* tienen otro elemento en común, puesto que ambas novelas colocan la ‘causa’ de la locura en ‘la mujer’. Como ya hemos dicho, incluso antes de la aparición del espíritu de su padre, Hamlet ya vestía de negro, deambulaba sin rumbo, preso de sus morbosas elucubraciones. La causa: el

comportamiento lascivo, adúltero, putesco de su madre, Gertrude, y su matrimonio precipitado. Su comportamiento manifiesta una sexualidad que Hamlet no consigue entender y es ‘la mujer’, su madre, la que desata la crisis propiamente dicha. El espíritu de su padre no hace más que expresar sus pensamientos más íntimos: “O Hamlet what a falling off was there”¹⁰. (I.v. 47) Para él, la sexualidad de la madre ya no tiene nada humano y la ruptura del orden social y convencional perturba a Hamlet de tal modo que proyecta el asco y el horror que siente por su madre en todas las mujeres y sobre todo en la adorable e inocente Ophelia, a la que rechaza, llevándola a la desesperación y al suicidio.

Volvamos un momento a Eliot. He aquí el motivo por el cual T.S. Eliot estimaba que *Hamlet* era un “artistic failure”, ya que, a su modo de ver, el personaje de Gertrude no estaba elaborado con la complejidad suficiente para fundar la problemática personal y social, consecuencia de sus acciones. Sin este correlato, dice Eliot, la ‘emoción’ en literatura se hace demasiado gratuita y avasalladora, señal de que el autor ya no es dueño de su materia. Hay que controlar la emoción mediante la racionalidad, hay que combatir el caos mediante el orden. La elaboración insatisfactoria del papel de Gertrude no confunde y desequilibra, pues, sólo a Hamlet, sino a la obra como tal. No insistamos en el hecho de que Eliot esperaba que fuera la mujer la sempiterna encarnación del orden social a cualquier precio.

Tal vez Dulcinea sea un personaje incluso menos elaborado que Gertrude, aún más ‘ausente’ del relato, lo que no le impide ejercer una influencia igual de determinante en la locura del protagonista. Don Quijote no ‘animaliza’ a la mujer, como Hamlet, sino que la ‘espiritualiza’. Pero ambas figuras tienen el mismo efecto de alienación frente a la mujer auténtica, de carne y hueso. Don Quijote no puede y no quiere enfrentarse con la perfección ilusoria de Dulcinea. En el inicio de la segunda parte, cuando va a El Toboso con la intención de buscarla allí y ponerse a su servicio, primero retrasa la salida hasta el anochecer y luego decide enviar a Sancho para que la encuentre. Su disposición a condenar al fracaso su búsqueda nada más empezarla, demuestra que le importa más la ilusión que el posible desengaño.

Pero tal vez la vaguedad de Gertrude y Dulcinea sea también su fuerza como personajes. Evocan la Mona Lisa, que en el fondo tampoco impresiona tanto ni como mujer ni como pintura, pero cuya indeterminación e imprecisión enigmáticas hacen su fuerza irresistible. Es el mismo ‘fracaso’ el que intriga infinitamente al espectador o al lector. Shakespeare hace esto en más de una ocasión. En definitiva,

¹⁰ ‘Oh! ¡Hamlet! ¡Cuán grande fue su caída!’. (Trad.: Leandro Fernández de Moratín).

es Lady Macbeth quien incita a Macbeth al magnicidio. Pero no sabemos a ciencia cierta por qué. Seguro que es cuestión de ambición, para ella y su marido. Pero su psique profunda apenas si se roza: “Unsex me here. [...] Come to my woman’s breasts, And take my milk for gall”¹¹ (I,v) o: “I have given suck, and know the babe that milks me: I would while it was smiling in my face, Have pluck’d my nipple from his boneless gums, And dash’d the brains out, had I so sworn As you have done to this”¹². (I,vii) Pero después del primer acto, Lady Macbeth se esfuma para no volver hasta el final, en la escena del suicidio.

Si intentamos comprender, controlar la fuerza de atracción ejercida por Mona Lisa en el espectador, podemos decir que no difiere tanto de la fascinación que *Hamlet* o el *Quijote* operan en los lectores, y en los tres una mujer funciona como ‘causa’ del extrañamiento y de la confusión, del exceso y de la carencia. Desde el inicio de la imaginación cultural humana, la mistificación de la mujer ha mostrado dos caras, una perfecta y celeste, otra obscena y demoníaca, Virgen Madre y/o puta. *Hamlet* y el *Quijote* ilustran cada cual por su lado un aspecto del enigma y así se convierten, con la Mona Lisa, en emblemas inmortales del arcano femenino insondable y de la confusión que provoca en las mentes de los hombres.

4. ¿La locura explicada?

Volvamos ahora a los protagonistas, ya que los intentos de ‘explicación’ de su locura se orientan en primer lugar, como es obvio, hacia ellos mismos.

Resulta, claro está, relativamente fácil imaginar ‘etiquetas’ psicológicas ‘modernas’ para comprender el ‘comportamiento’ de Hamlet y Don Quijote. Hamlet es melancólico, incluso depresivo, probablemente maníaco depresivo, a menudo histérico; Don Quijote es psicótico, esquizofrénico, paranoico, sufre alucinaciones, etc. No debe extrañarnos, pues, el que la crítica psicoanalítica, literaria o no, de Freud y Lacan a Jones y Brooks, haya acostado en el sofá a estos dos protagonistas-pacientes interesantes. Algunos van incluso más allá y continúan el análisis en el nivel de la psique creadora de los autores de carne y hueso, Cervantes y Shakespeare, y lo que les llevó a escribir como escribieron. Y

¹¹ “[...] Privadme ahora de mi sexo [...] Venid a mis pechos de mujer, y cambiad mi leche por hiel”. (Trad.: José María Valverde).

¹² “Yo he dado de mamar, y sé qué tierno es querer al niño que se amamanta de mí; pero, mientras me sonreía a la cara, le habría sacado el pezón de sus encías sin dientes y le habría saltado los sesos, si lo hubiera jurado hacer, como tú has jurado hacer esto”. (Trad.: José María Valverde).

finalmente también se puede investigar el proceso emocional e identificador del lector frente al texto, conocido como el ‘síndrome de Werther’.

En su controvertido libro *A Psychoanalytical Approach to Don Quixote*, Carroll Johnson afirma que la causa de la locura de Alonso Quijano es su pasión insatisfecha y no correspondida por una joven campesina de un pueblo cercano al suyo. Alonso lucha con frustraciones reprimidas y sufre del demonio del mediodía, agravado por las posibles fantasías eróticas sobre la sobrineta que vive en su misma casa. Todo esto lo lleva a refugiarse en la vida soñada de Don Quijote, donde su adoración de la inaccesible Dulcinea lo protege seguramente contra el cuerpo y la sexualidad de las mujeres de verdad, un mundo de ilusión en el que se atormenta y se tortura mediante el ascetismo, la denegación y la agresión. Sólo cuando en el capítulo 73 de la segunda parte se da cuenta que nunca tendrá a Dulcinea, es cuando vuelve a su casa llena de mujeres para morir en ella.

La explicación psicoanalítica más influyente de Hamlet es la del discípulo, admirador y biógrafo de Freud, Ernst Jones. Jones ‘analiza’ a Hamlet como un Edipo que no consigue matar a su tío Claudius porque éste ha cumplido los deseos edipales no resueltos de su sobrino – el asesinato del padre y la unión con la madre –. La eliminación de Claudius despertaría en Hamlet estos deseos más profundos y le forzaría a ocupar ‘el lugar’ de Claudius (y de su padre muerto). Claudius hace, en el fondo, lo que Hamlet sigue deseando. La diferencia con Edipo es, por supuesto, que éste pone por obra sus deseos inconscientes, mientras que Hamlet los reprime en el inconsciente. Esto se manifiesta tanto en la imposibilidad de actuar, en la parálisis de dar forma efectiva a sus deseos, como en el odio de la madre, debido supuestamente al adulterio, pero que en el fondo sirve de escudo que le protege contra sus deseos más hondos. Si Hamlet no logra pasar al acto – la pregunta que ocupa a tantos críticos –, es porque está preso en un drama psíquico inconsciente inexplicable e insoluble.

Para Jones, este análisis significaba al mismo tiempo la solución del problema de Eliot que consideraba *Hamlet* un fracaso artístico. “The central mystery [of Hamlet] has well been called the Sphinx of modern literature”¹³ dice Jones (1949: 25-26). Pero el ‘diagnóstico’ del ‘desorden’ del personaje – ahora que sabemos por qué Hamlet es como es y actúa como actúa – disuelve al mismo tiempo el ‘desorden’ del texto, ahora comprensible gracias a la explicación racional y ordenadora ofrecida por el psicoanálisis. El razonamiento recuerda el “Wo es war, soll Ich werden” (‘Donde era el ello, ha de ser yo’) de Freud y no es por nada por lo

¹³ ‘El misterio central de Hamlet ha sido llamado acertadamente el Esfinge de la literatura moderna’.

que el capítulo en su conocido libro en el que Jones expone su lectura edipal de *Hamlet*, se titule ‘The psychoanalytic solution’.

Es evidente que nos enfrentamos aquí a un problema ontológico fundamental. Lo que ocurre en este tipo de lectura es la traducción de un personaje imaginario a un ser humano real de carne y hueso, al que se le asigna una explicación psicológica, clínica, basada en este pensar, sentir, actuar ficticios. Pero el texto *Hamlet* no es poblado por personas, no contiene cuerpos sino ‘dramatis personae’, máscaras, figuras imaginadas e imaginarias. Estas figuras no tienen ni corporeidad, ni rencor, ni angustia, ni edad, ni obsesión, ni ilusión salvo los que mencionan. Además, carecen de pasado, y sobre todo de pasado infantil, situado fuera del texto. Si Hamlet no habla de su juventud, entonces no tiene juventud en la obra, y menos infancia, cuando los sentimientos edipales no resueltos parecen ser la clave de una crisis existencial posterior, ‘explicada’ retrospectivamente por una hipótesis totalmente exterior al texto y devuelto a él. Hamlet en el pecho de su madre no figura en el texto de Shakespeare. Hay que considerar los personajes literarios más bien emanaciones que causas de su discurso, por consiguiente de nuestras interpretaciones. No son figuras ‘trascendentes’ con una vida fuera de la ficción y no hay, pues, realidad o verdad preexistente que pueda fundamentar la comprensión. Insistamos una vez más, los personajes tienen corporeidad, juventud, frustraciones o tensiones sin resolver, solo y únicamente hasta el punto en el que son relevantes para la interpretación de la realidad textual. Aquí es la interpretación la que ‘hace’ el objeto. Nunca podemos saber lo que *Hamlet* piensa o siente, a no ser lo que nosotros decidamos que piensa o siente.

El enfoque psicoanalítico se hace aún más problemático si pasamos de la psicogénesis de los personajes a la de sus autores. ¿Qué motivo tenía Cervantes para escribir el *Quijote*? ¿Qué móvil profundo, inconsciente, fundamentaba esta ‘revelación’? ¿Qué aprendemos acerca de Shakespeare, el hombre de carne y hueso, a través del análisis de una de sus elucubraciones?

Este tipo de aproximaciones ya resulta problemático en el caso de autores modernos, cuando disponemos de cartas, diarios, fotografías, biografías, entrevistas, secretos de alcoba revelados por amantes y testimonios de amigos y enemigos. ¿Quién puede o se atreve a pretender que gracias a la abundancia de materiales acerca de James Joyce, sabe explicar la psicogénesis, el impulso psicológicamente motivado, para producir *Ulysses*? (Y de poco sirven las autobiografías para llevar a cabo tal hazaña).

Si este es el caso para los autores ‘modernos’, cuánto más problemático resulta el intento en el de autores más ‘antiguos’. El autor como individuo histórico,

subjetivo y psicológico, no surgió antes del romanticismo. Antes, el escritor operaba como artesano en el seno de una comunidad y de una tradición en la cual se ha transformado poco a poco de comunicador totalmente anónimo, como en la Edad Media temprana, a persona famosa. Es poco lo que sabemos de Shakespeare: estaba activo en compañías teatrales londinenses, compraba y vendía propiedades en Stratford y al morir dejó a su mujer su segunda cama. ¿Tenemos fundamento para decir, como hace Greenblatt, que Shakespeare, al escribir *Hamlet*, estaba melancólico y sombrío debido a la muerte de su padre y de su hijo pequeño entre 1601 y 1605? Esto parece escapado de una biografía naturalista del siglo XIX y emana de una visión bastante reduccionista de la obra literaria. Además, no disponemos de ninguna fuente, por ‘fiable’ que fuera, para afirmar algo similar. Y en la hipótesis de que tuviéramos información suficiente sobre la persona y la vida de Cervantes y que basándonos en ese material le sometiéramos a una serie de sesiones psicoanalíticas, ¿es *Don Quijote de la Mancha* ‘significante’ o ‘significado’, objeto o factor de explicación? El círculo vicioso está a la vuelta de la esquina.

Queda, por último, otra relación psicológica al texto, la del lector. Es evidente que los textos, como otras obras de arte, ejercen una influencia en los lectores, yendo de la indiferencia al interés, la compasión, la aversión o incluso la identificación. En ‘Psychopathic characters on the stage’ (‘Personajes psicopáticos en el teatro’) Freud incorpora *Hamlet* en la lista de obras de teatro que apelan a lo neurótico en el espectador y despiertan en él la neurosis que se evoca indirectamente en el escenario. En *Hamlet* las angustias y los instintos – relacionados, por ejemplo con la rivalidad con el padre o la sexualidad de la madre, la responsabilidad en la ‘sustitución’ de la generación anterior, las acciones y decisiones, la propia sexualidad, etc. – se convierten, a través de la escenificación, en la emanación indirecta de los sentimientos propios y se reconocen como tales. Así surge no solo un intercambio emocional entre lo que ocurre en el escenario y en la sala, sino que se profundiza al mismo tiempo el límite de la conciencia propia.

La introducción al estudio de Carroll Johnson sobre el *Quijote* muestra a las claras que el libro es una especie de equivalente académico de la rebelión y la crisis típicas del demonio del mediodía. Para él, don Quijote, con quien se identifica, es un ejemplo magnificado de un fenómeno conocido, la crisis de transición tal como la experimentan los hombres sobre todo durante la adolescencia y la crisis de los cuarenta (o cincuenta). Se trata del sentimiento y del impulso que en esta fase hay que atreverse a ceder a los anhelos más profundos, contra toda convención y moral burguesa. Y este deseo más profundo es sexual. Johnson tuvo que enfrentarse a una crisis existencial de este tipo, empezó una terapia y ‘aprendió’ cómo convivir con esta necesidad erótica intensa y hasta entonces reprimida. La literatura como terapia. *Don Quijote de la Mancha* como eco y proyección de los problemas

relacionales de uno, incluida la mención explícita, en el prefacio, de las esposas pasada y presente y del psicoanalista. Johnson insiste realmente en la identificación con el héroe literario, cuya locura intenta entender a partir de una sexualidad reprimida y cuya rebelión cultiva, en el caso de Johnson, contra los hispanistas anquilosados en su academicismo. Por si quedaran dudas: la cubierta del libro muestra dos rostros casi idénticos, profundamente arrugados y atormentados, de cincuentones con el pelo blanco y una barba cuyo corte identificamos con el estereotipo quijotesco. La cara en primera plana parece algo más delgada que la que mira al lector, por encima del hombro derecho. En la contracubierta vemos que muestra un estrecho parecido con la del autor, el propio Carroll Johnson.

5. ¿Más allá de la locura?

Según Foucault (1975: 33-41), en los siglos XVII y XVIII podemos notar un desarrollo importante en la historia de la locura. Hasta en la Edad Media tardía, la locura se consideraba algo totalmente ‘negativo’. Era la expresión de un mundo subversivo, desordenado, incluso diabólico y apocalíptico. El Bosco, sobre todo, pintaba cuadros aterradores del Juicio Final y del infierno, desafiando toda armonía racional y atribuyendo a la locura una fuerza casi cósmica y devoradora. Pero a partir de la temprana edad moderna, la locura ya no amenaza al ser humano desde fuera, sino que penetra dentro de él, formando parte de sus debilidades, sueños y angustias. La locura deja de ser meramente negativa, se hace compleja, se convierte incluso en un medio de sabiduría más profunda. Así como don Quijote es sabio en su desvarío, Hamlet se hace agudo en su mente turbada. Según Foucault, la locura no tiene que ver tanto con la verdad o con el mundo como con el hombre, y con la verdad que este hombre sabe descubrir acerca de él mismo. (Ídem: 36) Ahora vemos cómo la locura surge en la literatura, el desvarío de la identificación con los héroes (novelescos), el trastorno de la pasión desesperada, formas de locura que exploran tanto la relación imaginaria del hombre consigo mismo como la relación entre la imaginación y la realidad, el sueño y la acción.

Lo que llama la atención en Cervantes y Shakespeare, según Foucault, es que en la obra de estos dos autores que se sitúan en la transición de la Edad Media tardía a la temprana modernidad, la locura siempre ocupa un lugar ‘extremo’, al que sólo puede seguir el desgarramiento y la muerte. (Ídem: 40) Efectivamente, en Shakespeare la locura no lleva sino a la muerte. Hamlet y Ophelia, Macbeth y Lady Macbeth, Lear y Othello resultan empujados hacia la muerte por sus obsesiones y sus desvaríos. *Hamlet* sobre todo tiene un final casi apocalíptico en el que no sólo una serie de individuos sino una nación entera se ven infectadas por la locura de Hamlet y resultan destrozadas en una espiral de la violencia. Cervantes es más

comedido. La muerte de don Quijote, que al final ha reanudado con la razón y la verdad, tiene lugar en un entorno tranquilo, lo dice el texto. La locura del Caballero ha llegado a ser consciente de ella misma y se convierte ante su mirada en tontería. Pero esta súbita comprensión, ¿significa otra cosa que una nueva ilusión que penetra en su mente? Ambigüedad interminable que sólo puede desenredarse en la muerte. La locura que se deshace en humo sólo puede preludiar a la muerte; “y una de las señales por donde conjeturaron se moría fue el haber vuelto con tanta facilidad de loco a cuerdo”. (II, 74, 1101) Pero tampoco la muerte trae reposo, la locura terminará por triunfar, como una verdad ridículamente eterna, más allá del final de una vida, aunque esta vida se había liberado de la locura precisamente gracias a su término. (Foucault 1975: 41)

La locura de ambos protagonistas sigue siendo su herencia irrevocable, incluso más allá de su final textual. Pero lo mismo se puede decir de los textos mismos. En *Don Quijote de la Mancha*, a primera vista Cervantes quiere escribir una parodia de la novela de caballerías. Pero esto parece no ser más que un pretexto para unas preguntas mucho más fundamentales acerca de la relación entre la realidad y la imaginación, la verdad y la ilusión, el compromiso y el escapismo, el individuo y la sociedad. El héroe, Don Quijote, recuerda la sociedad caballeresca como una época en que los principios de valor, virtud, caballerosidad y justicia se practicaban y se podían invocar para actuar según ellos, de acuerdo con unas normas éticas muy claras. Pero olvida que esta imagen es en primer lugar una ficción creada por estas mismas novelas de caballerías, y además una imagen de un tiempo pasado. Don Quijote intenta leer al mundo ‘moderno’, forzándole a entrar en el corsé de un pasado que en el fondo nunca fue real. Saliendo en búsqueda de estos ideales heroicos, poco a poco se da cuenta de que no son más que ilusiones vanas. “Dios lo remedie, que todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otras. Yo no puedo más”. (II, 29, 777) El que la realidad no comprenda los signos que busca, convierte el orden de este mundo en una quimera, una ilusión utópica, tal vez ingenua. De allí las historias engastadas, los personajes que resultan ilusorios, los narradores que resultan extraños e indignos de confianza. El universo de Don Quijote y de Cervantes es el del vacío, de la ausencia, y este enfrentamiento doloroso con la realidad se simboliza en la locura del protagonista. De tal modo, el texto, la novela *Don Quijote de la Mancha*, se convierte igualmente en una crítica muy potente de la ideología dominante en una sociedad en la que unos valores o bien no han existido nunca aunque se sigan reivindicando al modo ilusorio, o bien han desaparecido por completo. Cervantes, como crítico social, resulta más indulgente y suave que Shakespeare. El género de la parodia, el humor, las exageraciones, el absurdo y seguramente también la aceptación resignada al final, cuando Don Quijote recobra la cordura, sacan de la crítica el aguijón de la

amargura y la desesperación. Aunque no lo diga, la vida para Don Quijote (¿y para Cervantes?) resulta más fuerte que la muerte.

Hamlet explora por supuesto unas dicotomías igualmente inquietantes, como el cuerpo y el espíritu, el entendimiento y la imaginación, el habla y el gesto, el sueño y la acción, la libertad y la determinación, el ser y la apariencia: “to be or not to be”, “esse aut non esse”. Pero mientras el *Quijote* coloca esta problemática fundamental frente al horizonte de una evolución social, *Hamlet* sitúa estas tensiones ante el telón de fondo de un ‘drama familiar’. *Hamlet* es esencialmente una obra sobre el amor conflictivo, de padre e hijo, hijo y madre, esposos, amantes y amigos. Estos amores son amenazados y engañados por la muerte, la ausencia, el egoísmo, la locura de los deseos absolutos. ¿Adónde tiene que ir Hamlet con la sexualidad de su madre, después del engaño de su padre y de la muerte de éste? ¿Con la responsabilidad que la desaparición de la generación anterior coloca en las espaldas de la generación joven? ¿Qué pasa con las consecuencias de los actos irreflexivos? Hamlet pierde a su padre debido a las maquinaciones asesinas de su tío, pero es responsable de la muerte de Polonius, padre de su amada Ophelia.

Este carácter introspectivo de *Hamlet* transforma la experiencia de leer lo que en el fondo son las mismas exploraciones – del ver y del saber, de la apariencia y del ser, del sueño y de la acción – en algo muy diferente de la experiencia de lectura del *Quijote*. Shakespeare es más amargo, tal vez para algunos más inquietante porque coloca la problemática en el corazón y la mente de un personaje y nos enfrenta con sus consecuencias en su entorno inmediato. *Hamlet* no contiene ni digresiones ni aventuras cómicas y bizarras para sacar el aguijón de la picadura del texto.

Y así se impone la conclusión inevitable, después de estos movimientos giratorios alrededor del fenómeno de la locura: que estos dos grandes autores coetáneos han escrito una obra maestra tan similar y tan diferente. Volvamos a la ficción de Burgess. Tal vez Shakespeare haya conocido y leído la traducción del *Quijote* por Shelton (1611). ¿Qué es lo que le habría pasado por la cabeza al leer? No especulemos sobre ello. “The rest is silence”. “Yo no puedo más”.

Bibliografía

Auerbach, Erich. 1968. *Mimesis*. Princeton: Princeton University Press.

Brooks, Peter. 1988. ‘The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism’ en Françoise Meltzer (ed.). *The Trials of Psychoanalysis*. Chicago: University of Chicago Press. 145-60.

- Burgess, Anthony. 1989. 'A Meeting in Valladolid' en *The Devil's Mode. Stories*. New York: Random House. 3-21.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 2005. *De Vernuftige edelman Don Quichot van La Mancha*. Amsterdam: Athenaeum. (Trad.: Barber van de Pol).
- Coleridge, S. T. 1931 [1818]. *Lectures and Notes on Shakespeare and other Dramatists*. London-Oxford: Oxford University Press.
- Madariaga, Salvador de. 1948. *On Hamlet*. London: Hollis and Carter.
- Eliot, Thomas Stearns. 1950 [1919]. 'Hamlet and His Problems' en *Selected Essays*. New York: Harcourt.
- El Saffar, Ruth & Diana de Armas Wilson (eds.). 1993. *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*. Ithaca: Cornell University Press.
- Foucault, Michel. 1975. *Geschiedenis van de waanzin in de zeventiende en achttiende eeuw*. Meppel: Boom.
- Freud, Sigmund. 1942. 'Psychopathic characters on the stage' en *Psychoanalytic Quarterly*. 11. 459-464.
- Greenblatt, Stephen. 2003. *Hamlet in Purgatory*. Princeton: Princeton University Press.
- Greenblatt, Stephen. 2005. *Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare*. London: Pimlico.
- Jenkins, Harold (ed.). 1982. *Hamlet. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. London: Methuen.
- Jones, Ernest. 1949. *Hamlet and Oedipus*. Garden City: Doubleday.
- Johnson, Carroll B. 1983. *Madness and Lust: A Psychoanalytical Approach to Don Quichote*. Berkeley: University of California Press.
- Levin, Harry. 1959. *The Question of Hamlet*. Oxford: Oxford University Press.
- Muir, Kenneth. 1976. *Macbeth. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. London: Methuen.
- Toergenjewe, Iwan. 1947. *Hamlet en Don Quichot*. Amsterdam: Meulenhoff.

El paisaje del alma. Cees Nooteboom en La Mancha

Hilde Van Belle

Lessius Hogeschool de Amberes

MIGUEL de Cervantes está sentado a la mesa y escribe por primera vez el nombre de su héroe. Algunos hombres que nunca han existido están tan incrustados en la historia que nadie podría imaginarse que nunca han existido. Uno de esos hombres es don Quijote de La Mancha. El escritor tiene unos cincuenta años cuando inventa héroe y nombre, el héroe tiene también la misma edad. “Frisaba la edad de nuestro hidalgo en los cincuenta años: era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza”. Tal vez ni siquiera estuviera seguro el escritor al principio del nombre que daría a su héroe, y algo de esta duda resuena cuando dice: “Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben”. Así es introducido el lector en este terreno borroso entre la realidad y la fantasía que, si es un buen lector, le irá atrapando. [...]

De lo único de lo que estaba seguro desde el principio era del lugar de donde procedía, aunque el escritor no quisiera revelar este secreto, que quizá sólo él conocía: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme ...”. Por lo tanto no sabemos el lugar, pero sí la región. Y aquí tenemos una de esas fantásticas ambigüedades que mantendrán ocupado al viajero durante su viaje por la Mancha. La región es auténtica, el héroe no. El autor que se llamaba Cervantes también era real, pero en ese afortunado momento en que hizo surgir a su héroe inexistente de la Mancha, dio a esa peculiar región española una plusvalía que las ciudades, pueblos y paisajes de la Mancha no podrán perder jamás.

Y así ocurre que después de cuatro siglos el viajero tiene grandes dificultades para mantener separadas la apariencia y la realidad en la misma región por donde Miguel de Cervantes hizo errar a su don

Quijote. El autor se ha hecho más difuso que su héroe. Todo el mundo conoce el aspecto que tenía don Quijote, aunque no haya existido nunca, pero de su creador no hay todavía ningún retrato digno de confianza.

Cees Nootboom

‘Tras las huellas de Don Quijote. Un viaje por los caminos de La Mancha’ en *El desvío a Santiago* (2001: 95-96).

Con esta cita de un relato de viajes de Cees Nootboom me he tirado de cabeza a ese juego de citas también llamado literatura. La pregunta de saber hasta qué punto Cees Nootboom debe tributo a Cervantes, o con mayor precisión, la pregunta si y de qué modo Don Quijote nos habla a través de la obra de Nootboom, nos ocupará en las páginas siguientes.

1. Veo veo

La relación compleja entre realidad e imaginación constituye el punto de contacto más importante entre Cervantes y Nootboom. Cees Nootboom abre su relato de viajes presentándonos a Cervantes, mano a la pluma, en el momento de crear a su héroe. La duda acerca del apellido del personaje y la mención de los cronistas introducen de inmediato al lector en un “terreno borroso entre la realidad y la fantasía”. Pero Nootboom va más allá: resulta de la historia del libro y del novelista que mientras tanto “el autor se ha hecho más difuso que su héroe”, que Cervantes se ha hecho invención y su personaje, realidad.

El escenario de este intríngulis es La Mancha, con “todos esos lugares que aún hoy existen, donde han tenido lugar sus aventuras nunca ocurridas”. Nootboom se presenta como el escritor viajero que sale a la búsqueda de las huellas de su predecesor Cervantes y su héroe Don Quijote en La Mancha y que se encuentra de inmediato cogido en sus redes. Concluye con decisión:

En esta lucha entre la fantasía y la realidad, la fantasía ha ganado por uno a cero. El escritor es la invención, sus personajes son reales; cuando ves las innumerables imágenes del Caballero y su Escudero en todos esos lugares que aún hoy existen, donde han tenido lugar sus aventuras nunca ocurridas, no dudas ni un segundo. (Ibídem: 96)

En sus andanzas por La Mancha, es evidente que Nootboom se deja inspirar en primer lugar por el viajero que le precedió, Don Quijote:

Estaban acaso a la puerta dos mujeres mozas, de estas que llaman del partido, las cuales iban a Sevilla con unos arrieros que en la venta aquella noche acertaron a hacer jornada; y como a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído, luego que vio la venta se le representó que era un castillo con sus cuatro torres y chapiteles de luciente plata, sin faltarle su puente levadiza y honda cava, con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan. (I, 2, 36-37)

Así es como conocemos todos a Don Quijote, el pobre caballero que ha leído demasiados libros, se ha ahogado en las citas y confunde la realidad con la ficción: “todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído”. La venta se transforma en castillo, el rebaño de ovejas en ejército, las mozas de partido en princesas.

Pero Don Quijote nos reserva muchas sorpresas más. Nuestro héroe literario no sólo no consigue distinguir entre la realidad y la ficción, sino que va hasta dar consejos estilísticos a su futuro cronista. Ya durante sus aventuras formula su propio relato, un relato falso y ridículo, además, porque resulta que sale directamente de otros libros. Es evidente que el narrador se distancia de este personaje demasiado loco:

Yendo, pues, caminando nuestro flamante aventurero, iba hablando consigo mismo y diciendo:

— ¿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 manera?: “Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel”. Y era la verdad que por él caminaba. Y añadió diciendo:

— Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronces, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro. ¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser coronista de esta peregrina historia! Ruégote que no te olvides de mi

buen Rocinante, compañero eterno mío en todos mis caminos y carreras. [...]

Con éstos iba ensartando otros disparates, todos al modo de los que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje. Con esto, caminaba tan despacio, y el sol entraba tan apriesa y con tanto ardor, que fuera bastante a derretirle los sesos, si algunos tuviera. (I, 2, 35-36)

El narrador se coloca aquí del lado del sentido común y se burla abiertamente de su personaje. Nootboom, que podemos incluir hasta cierto punto entre los cronistas imaginarios, no duda en hacer caso omiso de los consejos estilísticos del famoso caballero. Pero, de entrada, no llega hasta declarar loco a Don Quijote.

Numerosos son los que se han mezclado en el debate sobre el propósito que perseguía Cervantes con este personaje fuera de juicio. ¿Qué quiso decir este escritor sobre su realidad en 1605? ¿Era una crítica del desarrollo de la sociedad española del siglo XVI, desde una nostalgia del pasado, una crítica de la impotencia humana universal, del engaño y de la mentira, a partir de un ideal humanista? Sin lugar a dudas. Una pregunta fascinante que formula Nootboom a este respecto es la de si Don Quijote hubiera podido surgir en otro paisaje y en otro idioma. (Kristeva 1991)

Quedan más preguntas: ¿Cervantes ha querido decir algo sobre la literatura? ¿Ha querido criticar las novelas de caballerías desfasadas, abogar por la fuerza de la imaginación, por la ambigüedad, la duda, la evolución? ¿Qué papel desempeñó Don Quijote en la literatura? ¿Hasta qué punto era novedoso que un personaje literario evolucionara y sorprendiera, fuera a veces cobarde, tonto y brutal, otras veces valiente, claro y noble?

Vamos a hacer todo lo posible por no caer en el fatídico error de buscar en las novelas la llamada “vida real”. Vamos a no tratar de conciliar la ficción de los hechos con los hechos de la ficción. El *Quijote* es un cuento de hadas, como lo es *Casa desolada*, como lo es *Almas muertas*. *Madame Bovary* y *Ana Karénina* son cuentos de hadas excelsos. Pero sin estos cuentos de hadas el mundo no sería real. Una obra maestra de ficción es un mundo original, y en cuanto tal no es probable que coincida con el mundo del lector. Por otra parte, ¿qué es la tan cacareada “vida real”, qué son los “hechos” ciertos? (Nabokov 1997: 17)

En las clases que impartió en Harvard (1951-1952) acerca de *Don Quijote*, parece como si Vladimir Nabokov descartara de inmediato y de modo radical la problemática de la apariencia *versus* la realidad: en una novela no tenemos por qué buscar la realidad en la que se fundamentaría, la novela constituye un mundo en sí. Más aún: sin este mundo literario, nuestro mundo no sería real.

Aquí lo que nos interesa son los libros, no las personas. Lo de la mano tullida de Cervantes no lo sabrán ustedes por mí. (Nabokov 1997: 22)

De este modo aboga por una lectura del libro como tal libro y por dejar de lado el mundo, por un instante. Pongamos entre paréntesis las preguntas acerca de la relación entre el libro de Cervantes y su mundo, y las sobre la relación entre el libro y nuestro mundo y veamos con Nabokov lo que ocurre en la novela misma.

Por mucho que el narrador se haya burlado de Don Quijote porque no conoce la diferencia entre la apariencia y la realidad, al mismo tiempo monta tal juego de ilusiones que esta posición fuerte se encuentra ironizada y desvirtuada de entrada. Una de las maneras en las que el narrador esconde – luego, tematiza – la distinción entre lo verdadero y lo falso es escondiendo la figura del narrador detrás de diferentes escritores. El origen del relato es una historia de una complejidad inverosímil y, por ejemplo, la manera en que el narrador se hace en Toledo con el manuscrito de Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo, roza con lo maravilloso. Esta multiplicación de instancias narrativas produce un espejismo desconcertante.

Un ejemplo: a mitad del combate apasionante con el vizcaíno observado por la señora en el coche (capítulo 8) se detiene el relato:

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor de esta 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 desta 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, 83)

El juego con la autoría y la imaginación lleva a muchas bromas, como por ejemplo el episodio del ‘héroe’ (especular) Ginés de Pasamonte. Don Quijote pregunta por el título del libro que Ginés está escribiendo sobre su vida, a lo cual éste contesta:

- ¿Y cómo se intitula el libro? – preguntó don Quijote.
- *La vida de Ginés de Pasamonte* – respondió el mismo.
- ¿Y está acabado? – preguntó don Quijote.
- ¿Cómo puede estar acabado – respondió él –, si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras. (I, 22, 206)

A primera vista el narrador se puso del lado del sentido común, contra la imaginación. Pero si miramos más de cerca, las cosas resultan más complejas. La introducción de numerosos escritores diferentes y la inseguridad que ello provoca, mina la posición confiada. Además, conviene darle la vuelta al asunto: como toda locura, la de don Quijote tiene aspectos muy reconocibles. Si no, no nos reiríamos tanto de ella. Todos nos damos cuenta de que nuestras observaciones son determinadas en parte por nuestras expectativas y nuestra visión del mundo. Somos ‘vivididos’ por las citas, los relatos, las imágenes del cine o de la literatura. En otras palabras, la imaginación es una fuerza que cabe no subestimar.

El narrador dispone de otra estrategia para minar la diferencia entre lo real y lo no real. Cuando otros personajes intentan retener a Don Quijote para que no cometa desvaríos y quieren hacerle entrar en razón, a menudo la reacción de Don Quijote es ‘el loco eres tú’. A punto de atacar dos rebaños de ovejas y carneros, don Quijote rebate las objeciones del modo siguiente:

El miedo que tienes – dijo don Quijote – te hace, Sancho, que ni veas ni oyas a derechas, porque uno de los efectos del miedo es turbar los sentidos y hacer que las cosas no parezcan lo que son; y si es que tanto temes, retírate a una parte y déjame solo, que solo basto a dar la victoria a la parte a quien yo diere mi ayuda. (I, 18, 161)

Al final de la primera parte, el canónigo intenta explicar al Caballero de la Triste Figura que todas esas novelas de caballerías, falsas y engañosas, están llenas de sandeces y reñidas con el curso natural de las cosas:

¡Ea, señor don Quijote, duélase de sí mismo y redúzgase al gremio de la discreción y sepa usar de la mucha que el cielo fue servido de darle, empleando el felicísimo talento de su ingenio en otra lectura que redunde en aprovechamiento de su conciencia y en aumento de su

honra! Y si todavía, llevado de su natural inclinación, quisiere leer libros de hazañas y de caballerías, lea en la Sacra Escritura el de los Jueces, que allí hallará verdades grandiosas y hechos tan verdaderos como valientes. [...]

Atentísimamente estuvo don Quijote escuchando las razones del canónigo, y cuando vio que ya había puesto fin a ellas, después de haberle estado un buen espacio mirando le dijo:

– Paréceme, señor hidalgo, que la plática de vuestra merced se ha encaminado a querer darme a entender que no ha habido caballeros andantes en el mundo y que todos los libros de caballerías son falsos, mentirosos, dañadores e inútiles para la república, y que yo he hecho mal en leerlos, y peor en creerlos, y más mal en imitarlos, habiéndome puesto a seguir la durísima profesión de la caballería andante que ellos enseñan, negándome que no ha habido en el mundo Amadis, ni de Gaula ni de Grecia, ni todos los otros caballeros de que las escrituras están llenas. [...]

– Añadió también vuestra merced diciendo que me habían hecho mucho daño tales libros, pues me habían vuelto el juicio y puéstome en una jaula, y que me sería mejor hacer la enmienda y mudar de lectura, leyendo otros más verdaderos y que mejor deleitan y enseñan. [...]

– Pues yo [...] hallo por mi cuenta que el sin juicio y el encantado es vuestra merced, pues se ha puesto a decir tantas blasfemias contra una cosa tan recibida en el mundo y tenida por tan verdadera, que el que la negase, como vuestra merced la niega, merecía la misma pena que vuestra merced dice que da a los libros cuando los lee y le enfadan. Porque querer dar a entender a nadie que Amadís no fue en el mundo, ni todos los otros caballeros aventureros de que están colmadas las historias, será querer persuadir que el sol no alumbraba, ni el hielo enfría, ni la tierra sustenta [...]. (I, 49, 504-505)

Los libros que están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron, y que con gusto general son leídos [...] ¿habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad [...]? Calle vuestra merced, no diga tal blasfemia, y créame que le aconsejo en esto lo que debe de hacer como discreto, sino léalos [...]. (I, 50, 509)

Al cura y al canónigo que quieren convencerlo, Don Quijote les explica pacientemente que ellos mismos son locos, cobardes o miedosos. Y, efectivamente, a menudo carecen de credibilidad sus razonamientos y argumentos y el sentido de la realidad de muchos otros personajes se basa a veces en fundamentos muy

extraños. La base en que los demás se apoyan para saber distinguir, a lo que ‘parece’, entre locura y realidad, no hace más que tambalearse. A la luz de esto, ¿decrece o crece la locura de Don Quijote? ¿Convierte esto el mundo en una farsa, una farsa en que Don Quijote busca desesperadamente ‘la verdad’?

2. El loco eres tú

Mientras tanto, nuestro viajero escritor Cees Nooteboom sigue errando por La Mancha, buscando ... ¿qué, en realidad? ¿Qué hace Cees Nooteboom con Cervantes y Don Quijote en su propio relato?

Los primeros [molinos de viento] que vemos erigirse esa tarde en orden de batalla sobre una larga hilera de colinas junto a Consuegra demuestran en seguida que el Caballero de la Triste Figura tenía razón, quien no lo vea está loco. La luz es pobre, gris plomizo mezclado con cobre, la decoración de una ópera del destino. Y, naturalmente, éstos ya no son molinos, sino hombres que están allí agitando salvajemente sus brazos, peligrosos guerreros, caballeros sentados en lo alto. (Nooteboom 2001: 99-100)

Este narrador sigue plenamente a Don Quijote, trocando realidad por ficción: los molinos se convierten en hombres. Utiliza, incluso, los mismos argumentos que Don Quijote: loco es quien no vea lo que ve él.

Pero también en los mismos lugares se han desfogado escultores desde Ciudad Real hasta El Toboso. A veces hay también líneas de El Libro en las esquinas de las calles, hasta el punto de que ya no estás seguro de si viajas por un libro o por el mundo real. Porque, ¿qué puedes decir cuando vas a visitar la casa de Dulcinea? Está en El Toboso, y El Toboso es silencioso, un silencio en el que la fantasía empieza a zumbar. [...]

“En una callejuela sin salida”... doy con la casa de Dulcinea. Está allí, la puedes tocar, puedes incluso entrar dentro. Para alguien que ha hecho de la escritura su vida es un momento maravilloso. Entrar en la casa real de alguien que nunca ha existido no es ninguna nimiedad. Don Quijote es para Milan Kundera la primera auténtica novela y, si una de las características fundamentales de la novela es la supremacía de la imaginación sobre la realidad, con todas las posibilidades subversivas que forman parte de ella para escapar de la opresión de esta llamada realidad, entonces el genio de Cervantes ha mostrado para la eternidad el poder de la imaginación, aunque sólo fuera

porque él ahora, casi cuatro siglos después, me deja mirar la casa, el hogar, la cama, los utensilios de cocina de alguien que era una invención. (Ibídem 102-103)

La cumbre del viaje a lo largo de la Ruta de Don Quijote es la visita a la casa de Dulcinea. La casa de Dulcinea, la chimenea, la cama, los utensilios de cocina ¡existen! El libro y los personajes se han vuelto reales. El poder de la imaginación es mayor que el de la realidad¹.

Segunda pregunta. ¿Cómo traduce Cees Nooteboom el paisaje en imágenes? Unos ejemplos de su obra:

La carretera que tienes que recorrer es una *frenética* guirnalda entre cientos de miles de olivos, el *sueño de un loco*; cuando ya has conducido bastante por ella se agradece ver un campo de grano, un álamo solitario. Quien viva aquí tiene que estar *enganchado* a este paisaje como un marinero al mar. Después de horas ocurre algo que casi no se puede soportar, *el calor agudiza el éxtasis, los cardos adquieren el estilo de las orquídeas*, y justamente cuando estás pensando que tu ojo no puede soportar tanto vacío ocurre: la carretera que has seguido durante horas con masas en forma de fortaleza a derecha e izquierda toma una curva abierta, hay un cambio en el paisaje, la carretera desciende hacia algo que debe de ser un valle pero cuyo río está escondido en las profundidades o está seco. (Nooteboom 2001: 266; cursivas HVB)

He puesto la cama en el centro de la habitación. Ahora me encuentro acostado justo en el centro de España, como el hueso en una fruta. Tal vez piense Juan Carlos que él es el ombligo de este universo, pero a mi parecer lo soy yo. En mi hombro derecho Galicia, encima de mi cabeza los Pireneos, en mi hombro izquierdo Cataluña, en mi costado derecho Salamanca, en mi costado izquierdo Cuenca y La Mancha, en mi pie derecho Sevilla y en mi pie izquierdo Granada. Allí donde estoy yo mismo, no hay nada que hacer, se encuentra la meseta reseca de Castilla, el vacío árido que desde aquella primera visita, en 1954,

¹ En su obra literaria, el propio Nooteboom también juega a menudo con la frontera entre realidad e imaginación. El ejemplo más llamativo (y más hermoso) de influencia recíproca entre la realidad y la imaginación se encuentra en la novela *Een lied van schijn en wezen* (*Una canción del ser y la apariencia*, traducido por Julio Grande), en la que un escritor resulta influido por sus propios personajes. En *Het volgende verhaal* (*La historia siguiente*, traducido por Julio Grande), la imaginación del protagonista constituye un dato central, al igual que en *In Nederland* ('En Holanda') libro en que un escritor español solitario avanza difícilmente en la elaboración de un relato fantástico a modo de cuento de hadas.

me ha corroído, *probablemente, por dentro ofrezco el mismo aspecto: paisajes de piedra color de arena*, pueblos pobres, carreteras laterales con un número C que no llevan a ninguna parte, de vez en cuando, detrás de los muros, una ciudad con una catedral fastuosa con Dios, tesoros eclesiásticos bárbaros y canónigos con mohos en las sotanas. (Nooteboom 1997: 215, cursivas HVB)

Una vez, cuando yo aún no era consciente de esas cosas, debieron de penetrar estos paisajes en mí, una respuesta a una exigencia de eternidad que fuera del océano o del auténtico desierto ya no se encuentra en ningún lugar. Sé que la terminología ya no es de este tiempo, pero no me importa, en este punto me gustaría que se me entendiera al revés. (Nooteboom 2001: 301)

Es una cosa misteriosa que los paisajes, que al fin y al cabo no pueden remediar que tú existas, que en todo caso no tienen que ver y a los que no les importa nada, sin embargo expresen algo de lo que sientes, porque si no fuera el caso, no sentirías nada de lo que vieras. En la literatura individualista el caso es que se proyectan estados de ánimo en estos paisajes, y estos paisajes hechos palabras influyen a su vez en la mente, en el ánimo del lector

[...] ¿qué ES esto del amor de los paisajes? ¿Existen también personas que no lo tienen en absoluto o que sólo ven el paisaje como decorado o como algo que se encuentra a unos metros de distancia y que sigue así mucho rato? [...]

[...] grandes pintores del paisaje del Norte, holandés y flamenco, planicies invernales, ríos helados, bosques en los ardores del verano, campos de trigo calcinados – paisajes relacionados con sus personajes como características, a partir de los cuales se explicaban sus actos, que determinaban sus actos y por ello, los del lector. (Nooteboom 1997: 197-198, cursivas HVB)

Nooteboom sabe evocar como nadie el entrelazamiento de personajes y paisajes así como la influencia ejercida por los paisajes convertidos en palabras. El paisaje refleja el alma, el alma el paisaje. Quien ama los paisajes desnudos y desconsolados se abandona a un “esteticismo subjetivo”², muy reconocible por

² “Iglesias, paisajes, nostalgia, amor por las ruinas. Alguien me preguntó una vez por qué encontraba tan bonito el paisaje de la meseta. No se me ocurrió en el momento ninguna respuesta y dije: «Porque creo que yo soy así por dentro», y ésta es exactamente la clase de esteticismo subjetivo por el que Goytisolo ataca a Unamuno, pero también el mismo Goytisolo oscila, porque también ve que la industrialización y el turismo devoran el alma del paisaje” (Nooteboom 2001: 304).

cierto: ¿quién de nosotros *no* es sensible a la belleza sobrecogedora de las montañas o al tremendo vacío de un paisaje desnudo? Antonio Machado escribía sobre su tierra de Soria:

i[...] tierras pobres, tierras tristes
tan tristes que tienen alma! (Citado en Nooteboom 2001b: 274)

Vivir y diseñar el espacio, tanto en la ‘realidad’ como en la ‘literatura’ es una dimensión fundamental de toda cultura. (Lemaire 1970) Se suele considerar el viaje como una búsqueda de sí mismo *a través de* la alienación, como un rito de pasaje. En la evolución de la vivencia del espacio, el año 1336 desempeña un papel importante. Si, en la Edad Media, el viaje sólo constituía un medio para volver en sí (el viajero como peregrino hacia Dios, hacia el alma), Petrarca rompe con este esquema y sube al Mont Ventoux. Describe esta aventura, y sobre todo la angustia que se apodera de él al contemplar el amplio panorama, el paisaje vacío. (Lemaire 1970: 13) Coge las *Confesiones* de San Agustín y lee que los hombres que admiran las montañas más que nada se pierden a sí mismos: “Nihil praeter animum esse mirabili”³. Y con ello se ha realizado para siempre la escisión entre paisaje y sujeto.

No es por nada que Jacques De Visscher (1980) se sirve del viaje de Petrarca para anunciar el nacimiento de la psicología que significa la introspección del ser humano⁴. Cuando El Greco, ¡en 1604! pinta una Toledo vacía y agobiante, expresa precisamente el desencantamiento que corre parejas con la expansión humana. El mundo abandonado es la contrapartida del sujeto intensificado, como se expresa, por ejemplo, en la obra de Montaigne. Para Lemaire es éste el motivo por el que el paisajismo, el retrato y el uso de la perspectiva surgen al mismo tiempo⁵. Y

³ ‘Fuera del alma no hay nada admirable’.

⁴ ‘El mundo tal como Petrarco lo había visto vaciado desde el lugar desacostumbrado, buscado libremente, de la cumbre del Mont Ventoux, se había anunciado como paisaje vacío aunque aún provisto de *staffage*, de figuras secundarias que complementan el paisaje – por ende, velado – en la obra de Patinir y se manifiesta enteramente desprovisto de presencia humana, como vista urbana vacía en los cuadros de Toledo de El Greco. La escisión del sujeto intensificado, por un lado, y el mundo abandonado, por otro, es total. Como al inicio del Trecento y en el período entre 1520 y 1540 se puede esperar que, junto con el vaciado progresivo del mundo, el sujeto se manifieste con más intensidad, probablemente como sujeto absoluto. Todo esto tiene lugar hacia el momento en que la palabra psicología ‘sale por primera vez de la pluma de Goclenio’. (De Visscher 1980: 112-113)

⁵ ‘Es en los cuadros en los que se representa un retrato con un paisaje al fondo – una fórmula que perdura hasta nuestro tiempo y que se mantiene artificialmente en fotografías antiguas – que el secreto de nuestro tiempo se muestra claramente. – Aquí se ha reducido a imagen elemental lo que fue la hazaña y la inspiración del Renacimiento: el despertar del hombre consciente de sí mismo con el mundo al fondo, la autodistinción del sujeto que se aparta del mundo para poder abarcarlo con la mirada y dominarlo. El sujeto se ha liberado hasta convertirse en sí mismo distanciándose del mundo; se ha hecho

precisamente el *Quijote* se puede leer como el relato acerca de esta nueva presencia. Don Quijote es el hombre que ya no reconoce a su mundo que para muchos sigue siendo familiar. “Su nueva presencia en un mundo vacío sólo le permite la errancia”. (De Visscher 1980: 120)

Queda claro que Don Quijote no es un turista curioso de excursión por La Mancha. La Mancha ¿está presente en Don Quijote? En el fondo, se acaba pronto la huella ... Un ejemplo:

Así como don Quijote entró por aquellas montañas, se le alegró el corazón, pareciéndole aquéllos lugares acomodados para las aventuras que buscaba. Reduciánsese a la memoria los maravillosos acacimientos que en semejantes soledades y asperezas habían sucedido a caballeros andantes. (I, 23, 212)

No se dice nada en absoluto sobre las montañas, salvo las asociaciones que evocan en Don Quijote. Incluso cuando nuestro héroe se pone en camino, por ejemplo (cf. supra), solo hay paisajes prefabricados con pajaritos estereotipados silbando en el fondo. Poco a poco nos vamos dando cuenta: para Don Quijote, La Mancha no existe. Es un dato inexistente en la novela. Don Quijote vaga a través de un mundo vacío, desprovisto de significado. Dicho de otro modo: no camina por el mundo sino, sobre todo, por su propio libro. Su presencia no se realiza en relación con el mundo sino en relación con su propio actuar (De Visscher 1980: 120).

No nos engañemos. Cervantes no es un topógrafo. El bamboleante telón de fondo del *Quijote* es de ficción, y de una ficción, además, bastante deficiente. Con esas ventas absurdas llenas de personajes trasnochados de los libros de cuentos italianos y esos montes absurdos infestados de poetastros dolientes de amor y disfrazados de pastores de la Arcadia, el cuadro que Cervantes pinta del país viene a ser tan representativo y típico de la España del siglo XVII como Santa Claus es representativo y típico del Polo Norte en el siglo XX. (Nabokov 1997: 19)

Nabokov hace hincapié en la confusión topográfica del relato. A cada paso, se observan inexactitudes. El autor evita descripciones específicas que podrían averiguarse. Es imposible seguir las rutas de Don Quijote en el centro de España a

autónomo haciendo visible y calculable una dimensión escondida de su mismo como paisaje. [...] La aparición del paisaje en Occidente, grosso modo entre 1400 y 1550, es al mismo tiempo la expresión de la sujeción del espacio del mundo a la voluntad del hombre calculador que todo lo ve, y signo de un cierto distanciamiento entre el hombre y el medio, de una pérdida de intimidad y de pertenencia evidente del hombre a su paisaje’. (Lemaire 1970: 25)

través de cuatro a seis provincias, en las que no se topa con ninguna ciudad conocida ni se cruza ningún río hasta llegar a Barcelona. Nabokov declara que la ignorancia de Cervantes en materia de lugares es absoluta, incluso en lo que se refiere a Argamasilla, que algunos consideran más o menos como el punto de partida.

Siempre según Nabokov, de la evolución de las formas literarias resulta que las descripciones de diálogos naturales y vivos ya formaban parte integrante de la estructura novelesca hacia 1600, mientras que las descripciones paisajísticas sólo llegaron a su punto culminante doscientos años más tarde, como componente esencial de la intriga y como aspecto orgánico de la composición:

No es de extrañar, pues, que en nuestro libro el diálogo sea tan vivo y el paisaje tan muerto. (Ibídem: 66)

El amor de Cervantes a la naturaleza es el típico del llamado Renacimiento literario italiano: un mundo domesticado de arroyos convencionales, prados invariablemente verdes y bosques invariablemente amenos, todo hecho a la medida del hombre o mejorado por él. Nos acompañará a lo largo de todo el siglo XVIII; lo encontrarán ustedes en la Inglaterra de Jane Austen. (Ibídem: 69)

¡Cielo santo, pensar en los montes agrestes, implacables, ardientes, helados, resecos, pardos, sombríos de pinares de España, y leer todo eso de las perlas de rocío y las avecillas! Es como si después de visitar las mesetas peladas de nuestro propio Oeste, o las montañas de Utah o de Colorado, con sus álamos y sus pinos y su granito y sus quebradas y sus ciénagas y sus glaciares y sus picachos, el visitante describiera todo eso en los términos de un jardín roquero de Nueva Inglaterra, con arbustos de importación recortados a modo de perros de aguas y una manguera de goma pintada de verde mimético. (Ibídem: 70)

¿Cuál es, pues, la locura seria con la que Don Quijote sale para mejorar el mundo, sembrando más discordia que paz? Nabokov⁶ considera el *Quijote* sobre todo como una construcción literaria lo que conlleva, por ejemplo, las descripciones convencionales, seudopoéticas, de la naturaleza que nunca llegan a formar parte integrante del relato o del diálogo, o el tema arcádico, pastoril que también

⁶ Los temas escogidos por Nabokov para analizar el *Quijote* pueden ponernos en el camino. Se trata de las diez perspectivas siguientes: romances; proverbios; juegos de palabras; diálogos; descripciones convencionales, pseudopoéticas de la naturaleza; el historiador inventado; las narraciones intercaladas en la *Decamerone*; el tema arcádico (pastoril, también en las novelas de caballerías); el tema caballeresco como elemento de estructuración literaria; la mistificación; la burla (y la crueldad).

desempeña un papel en las novelas de caballerías. El tema caballeresco sirve sobre todo como elemento literario estructurante en la novela picaresca *Don Quijote*. Según Nabokov el *Quijote* no constituye realmente una parodia de la novela de caballerías, género en declive desde hacía unos veinte o treinta años. (Ibídem: 81)

Según Nabokov, Don Quijote sueña con un mundo honesto en el que se hace justicia y reinan los ideales de amistad y fidelidad. La novela no constituye una distorsión de la novela de caballerías, más bien una ampliación de los elementos grotescos de locura, vergüenza y mistificación. Nabokov concluye que el *Quijote* es más importante por su “difusión excéntrica” que por su “valor intrínseco”. Para ello, el mismo Nabokov, y cómo podría él hacer de otro modo, crea a su vez nuevos paisajes por los que nuestro caballero andando ha ido vagando:

Estamos ante un fenómeno interesante: un héroe literario que poco a poco va perdiendo contacto con el libro que lo hizo nacer; que abandona su patria, que abandona el escritorio de su creador y *vaga por los espacios después de vagar por España*. Fruto de ello es que don Quijote sea hoy más grande de lo que era en el seno de Cervantes. Lleva trescientos cincuenta años *cabalgando por las junglas y las tundras del pensamiento humano*, y ha crecido en vitalidad y en estatura. Ya no nos reímos de él. Su escudo es la compasión, su estandarte es la belleza. Representa todo lo amable, lo perdido, lo puro, lo generoso y lo gallardo. La parodia se ha hecho parangón. (Nabokov 1997: 212-213, cursivas HVB)

Nooteboom, por su parte, deja que la imaginación de Cervantes surja del paisaje desnudo y árido, sugiriendo una relación entre la locura del paisaje y la de Don Quijote. Pero él también ve en Don Quijote un loco noble que lucha por ideales demasiado elevados y cuya locura consiste en la fe en la bondad, la fidelidad y el honor absolutos.

Lo que ves cuando vas acercándote a Consuegra es el momento de *inspiración* del autor. Con una determinada luz, una determinada constelación de las nubes, la vibración de calor que puede pender sobre la llanura, todo adquiere aquí algo fantasmal, *irreal*. Naturalmente, fue el mismo Cervantes quien – antes de que su Caballero lo pudiera hacer – había visto gigantes en estos molinos, e incluso ahora que estoy aquí arriba junto a las ruinas del castillo, no puedo deshacerme totalmente de esta *fantasía*. Son molinos, naturalmente, pero con ese ojo muerto entre las cuatro aspas girantes, son también seres vivos en peligroso orden de batalla. [...] No, allí arriba no estás en el mundo normal, sino en el reino de la *imaginación*.

Debajo está la Mancha de la tierra, los campos, los cerdos, los jamones y los quesos, un *mundo sólido de cosas palpables*, pero desde aquí arriba ese mismo mundo sólido adquiere los aspectos del *sueño y lo imposible, donde todo es algo diferente de lo que parece* [...]. (Nooteboom 2001: 100-101, cursivas HVB)

No hay paisajes, pues, en el *Quijote*, salvo los de las convenciones literarias. Hijo de su tiempo, Nooteboom va buscando un paisaje que entonces, en la novela, sólo existía en la realidad, no en la imaginación. Nooteboom se imagina, incluso, que Cervantes se inspiró del paisaje desnudo de La Mancha y que existe una relación entre la locura del paisaje y la de Don Quijote.

¿Qué otra cosa hizo Cees Nooteboom sino crear el paisaje de La Mancha? Así ha demostrado a su vez que la literatura no tiene que ver tanto con la invención de la imaginación, sino con la invención de la realidad.

3. Epílogo

El grito de Munch y una historia de Kafka predicen más que miles de futurólogos, un capítulo de Proust revela más que cientos de sesiones de análisis, y una página de Kawabata dice más del erotismo que diez informes de Kinsey. Pero, para eso, no hay que encargar misiones al arte, ni apropiárselo. En un pueblo de la Mancha, un alcalde ha reunido una colección de ejemplares de *Don Quijote* que han pertenecido a gente célebre. Entre ellos se encuentran los de Adolf Hitler y Yósief Stalin. Por lo visto, ese libro, que expresa mejor que cualquier otro lo sublime de la libertad del hombre, no aportó nada a esos amos de esclavos. (Nooteboom 1995: 83)

Bibliografía

- Cervantes Saavedra, Miguel de. 1997. *De vernuftige edelman Don Quichot van La Mancha*. Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Genneep. (Trad.: Barber van de Pol).
- De Visscher, Jacques. 1980. *Psychologie, een dubbele geboorte. 1590 en 1850: bakens voor modern bewustzijn*. Antwerpen/Amsterdam: Uitgeverij De Nederlandsche Boekhandel.

- Kristeva, Julia. 1991. *Cervantes. Julia Kristeva sprak met Cees Nootboom en Juan Goytisolo*; red. e investigación France Guwy; prod. París, Méli Mélo S.A., Eric Lebel; prod. Holanda, Marie-Louise van Agtmael; comment. Dore Smit; dir. Lioni Schrederhof; red. final Geerten van Empel, France Guwy. Hilversum: IKON. (Serie “Salon Europa”, 5. Versión en vídeo del programa de televisión emitido el 8 de diciembre de 1991).
- Lemaire, Ton. 1970. *Filosofie van het landschap*. Bilthoven: Amboboeken.
- Nabokov, Vladimir. 1983. *Lectures on Don Quixote* (ed. F. Bowers). Harcourt Brace Jovanovich Inc., New York.
- Nabokov, Vladimir. 1997. *Curso sobre el Quijote*. Barcelona: Ediciones B. (Trad.: María Luisa Balseiro).
- Nootboom, Cees. 1992. *De omweg naar Santiago*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Nootboom, Cees. 1993. ‘De val der profeten’ en *De ontvoering van Europa*, Antwerpen/Amsterdam: Atlas. 57-67.
- Nootboom, Cees. 1995. *Cómo ser europeos*. Madrid: Siruela. (Trad. del francés: Anne-Hélène Suárez).
- Nootboom, Cees. 1997. ‘Het hotel’ en *De filosoof zonder ogen*. Antwerpen/Amsterdam: De Arbeiderspers. 215-218.
- Nootboom, Cees. 2001. *El desvío a Santiago*. Madrid: Siruela. (Trad. Julio Grande).
- Nootboom, Cees. 2002. ‘Spanje’ en *Nootbooms hotel. Deel VI*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas. 329-471.

Don Quijote libertado. El Caballero de la Triste Figura en el país de los soviets

Emmanuel Waegemans

Universidad de Lovaina

En 1923 se publicó en Moscú una obra de teatro bajo el título algo sorprendente de *Don Quijote libertado*¹. Al contrario de muchas adaptaciones de la novela, el autor ruso inventó una historia enteramente nueva. Hacia finales del siglo XVII, Don Quijote y su escudero Sancho Panza se encuentran con un grupo de soldados que vigilan a unos detenidos: Baltasar de Salas, Rodrigo Paz y Castro Bermellón, los tres dirigentes de una insurrección contra el duque tiránico. Baltasar es el intelectual, el cerebro, el alma romántica de la revolución, quien va “predicando la rebelión contra los explotadores y opresores en nombre de la fraternidad”. (8) Rodrigo Paz es la voluntad de la revolución, Bermellón el jefe del pueblo rebelde. Don Quijote no comparte la visión de Baltasar: “Nuestros hermanos no están aún dispuestos para gozar la libertad. Primero hay que renovar la mentalidad de la gente” (11), pero esto no le impide poner en libertad a los presos. Mientras él lucha contra los guardianes, su escudero puede facilitar el escape de los revolucionarios. Acto seguido, Don Quijote y Sancho son llevados al palacio del duque por los guardianes.

El duque y su amigo, el conde Mauricio de Besconsina, son unos monstruos que se burlan del ingenuo Don Quijote: “Don Quijote libertando a los rebeldes y con sus cuentos de visionario demuestra ser uno de esos ilusos que tienen sed de justicia sobre la tierra”. (24) Estrella es la única que entienda el idealismo del caballero: “Sois un hombre recto de alma pura”. (48) Para diversión de los cortesanos, el duque organiza un combate entre el hidalgo y el supuesto cheik Mohamed el Africano, un gigante negro invencible. Aunque Don Quijote invoque

¹ Lunacharski 1922. En 1987 el director ruso Vadim Kurchevski adaptó la obra de teatro sobre Don Quijote para una película de dibujos animados. Citamos por la traducción española de Ángel Villatoro y Alejandro Reino, *Don Quijote libertado. Drama en diez cuadros, con un descanso* (1934). Existe también una traducción al neerlandés por Alex Wins, bajo el título *De bevrijde Don Quichotte. Een toneelspel in negen tafereelen en een epiloog*. 1927.

la fuerza de su fe –“¡Tiembla, africano! ¿No ves tras de mí al Ángel Protector?” (38) –, sufre una humillante derrota a manos del espadachín. El duque se divierte de lo lindo. Cuando el caballero comprende por fin que se burlan de él, desafía al duque a un duelo (“La farsa degenera en tragedia. Vos, duque, sois quien me ofendió”, 43). Consigue incluso que el duque tenga que soltar la espada. Entonces éste se enfurece y hace encerrar a Don Quijote.

Luego la cárcel es tomada por asalto por un ejército popular que consiste de vagabundos y bandidos. Rodrigo Paz quiere ahorcar “como un perro” (53) a todo el que desobedezca a la Junta del pueblo e introduce una disciplina de hierro. Incluso advierte a Bermellón que no vaya demasiado lejos: “¡Canalla! Estás dedicándote al robo, embriagándote con tus secuaces; violas a las mujeres, atropellas a campesinos y pastores. ¿Crees que la revolución te autoriza a que arrojes a las monjas desnudas a la calle, que desates la fiera que llevas en tu ser y amontones el oro en tu casa?”. (55) Pero la ‘espada de la revolución’ se justifica: “¿Cómo puedo responder de mis soldados, si los recluté en los campamentos de gitanos y fugados de presidio? Confesémoslo entre nosotros. No les interesa tanto la revolución como el lucro”. (55) Y don Baltasar le dice a don Quijote: “Los asuntos marchan bien, Don Quijote. Rodrigo, un hombre del pueblo, ha creado un ejército más poderoso que el del duque. De la tierra, abonada con sangre, surgirá pródiga cosecha”. (57) Don Quijote, que se dice “embajador de la verdad” (57), no está de acuerdo:

Si el mal régimen se presenta sobre la tierra, se derroca, empujándolo hasta el infierno. Pero a condición de cederle el sitio al Paraíso. Haced lo que podáis, pero ¿por qué habéis comenzado esta divina y monumental obra con un material inservible? De estas gentes, por ahora, no puede crearse una noble humanidad. (58)

A lo cual contesta Baltasar: “Bien, Don Quijote. ¿Quién os proclamó insensato? Si nosotros hubiésemos empezado la ardua labor de educar las masas incultas, nos hubieran calificado de Quijotes”. (58)

Don Quijote sigue insistiendo: “Tenéis que anteponer a la violencia del antiguo régimen la justicia y la bondad del nuevo” (58) y “Os prevengo que donde veo la opresión, aunque sea bajo el aspecto de una nueva justicia, allí me precipito a combatirla” (59), “Vuestro fin es una quimera, y allí donde hay violencia soy el enemigo” (59), “Mi verdad es la más grande. Fuera del espacio y del tiempo, pregona: No haced el Mal”. (60)

Estrella puede convencer a Don Quijote de salvar al conde Mauricio, hecho preso, procurándole un veneno especial que provoca la muerte aparente. Tres días

más tarde, ya en la tumba, se despierta, es salvado por Don Quijote y puede escapar. Empieza la contrarrevolución en el interior del país. La venganza de los antaño poderosos es cruel:

El ejército del conde Mauricio de Besconsina, o, mejor dicho, los bandoleros que ha reunido bajo su bandera, luego de tomar diversas ciudades, se dirige a levante con el ímpetu arrollador de un río desbordado. Su paso por las aldeas está señalado por la violencia y el terror. Incorpora a su ejército a los hombres que hace prisioneros, estableciendo la horca como castigo de la más leve desobediencia. Los niños, los enfermos y ancianos mueren a millares, abandonados de todo amparo. En su campamento ejecuta a los soldados de nuestras fuerzas, con refinados martirios, obligando a doña Estrella a que presencie estos espectáculos. Sus lágrimas y gritos de espanto oscurecen los de las víctimas, y es tal su sufrimiento, que pronto sucumbirá bajo el peso de su dolor. La bandera blanca de Besconsina lleva bordadas estas palabras: *Vence por el terror*. (84-85)

Don Quijote tiene que presentarse ante don Baltasar para justificarse de su feo papel en esta historia: “Habéis desempeñado un papel funesto. Rodrigo Paz quiso sentar sobre su merced la mano inexorable de la Justicia para que sirviera de escarmiento a los que, con su filantropía, se mezclan en empresas de responsabilidad insospechada” (85). El joven poder revolucionario estima que Don Quijote no puede permanecer más en el país y manda al caballero al exilio:

Si, Don Quijote, no servís para ciudadano de un país que, hambriento, vierte su sangre; de un país dirigido por unos hombres que quieren dar la victoria al pueblo por encima del mar de los combates, conducirlo a la tierra prometida. Cuando entremos en ese soñado Canáan, nos despojaremos de nuestros sangrantes corazones recalentados, y entonces os diremos: “Venid; caballero blanco, cread el bien”. ¡Con qué satisfacción respirarán vuestros pulmones en aquel libre albedrío! Sólo entonces podréis llamaros *Don Quijote Libertado*. Pero entonces también, cerrando los ojos, miraréis hacia atrás y veréis los abismos espantosos que vuesa merced no ha pasado. Ahora estamos pagando el justo tributo para entrar en esa tierra de promisión, en la que vos, Don Quijote, no encontraréis más que armonía y luz”. (85-86)

El Caballero de la Triste Figura sólo puede replicar:

¡Qué queréis que os diga! Se aventuraron a navegar por el océano de las complicadas empresas donde es fácil extraviar el rumbo, seducidos por doradas quimeras para sí y desgraciadas para los demás, puesto que veo que haciendo el bien directo al hombre puede también, al mismo tiempo, sembrarse acaso el mal mayor. Vuestra fe no es la mía. En verdad que ya no sé..., ya no sé...; soy un ciego. (86)

Incluso en este momento decisivo en la vida aventurera del hidalgo manchego, Sancho Panza se pone de lado de su amo: “No soy militar, y, sin embargo, he sentido el deseo de dejar a Don Quijote. No volver más a mi casa e incorporarme al ejército. Marchar a morir a levante. Seguir los pasos de Rodrigo Paz, el herrero rojo, nuestro capitán hijo del pueblo... Pero, ¿cómo voy a abandonar a Don Quijote?” (87). Y es el escudero el que dice las últimas palabras a Don Baltasar: “El viejo está malo. De costumbre, está trastornado, y vos le habéis enredado aún más su estado mental. En fin, procurad aniquilar al conde Mauricio y sus soldados, y si lográis, en realidad, entrar victoriosos en esa tierra prometida, no os olvidéis de nombrar a Sancho gobernador de alguna ínsula”. (88)

El autor de esta obra es Anatoli Lunacharski (1875-1933). Pronto entró en contacto con los socialdemócratas, más tarde con los bolcheviques de Lenin y estaba familiarizado con la literatura y filosofía de Occidente, donde vivió largo tiempo antes de la Revolución (Italia, Francia, Suiza). Escribió mucho sobre los clásicos de la literatura occidental, se interesó a fondo por el simbolismo y el modernismo, pero estimaba que el ‘neorrealismo’ era la corriente que mejor correspondía a las aspiraciones del proletariado. A pesar de que disintió de Lenin en muchos puntos, después de la Revolución de octubre 1917 se le nombró ‘comisario del pueblo’ o sea ministro de enseñanza. Defendió la cultura antigua (contra algunos iconoclastas que querían hacer tabula rasa), los museos, los teatros y las instituciones de enseñanza. Llamó a los intelectuales a que cooperaran con el nuevo régimen. En 1929 Stalin lo apartó del poder y en 1933 fue nombrado embajador de la Unión Soviética en España. Murió, camino de su nuevo destino.

Don Quijote libertado (1922) es una de las casi veinte tragedias histórico-filosóficas escritas por Lunacharski; todas tratan de la pregunta que por aquel entonces ocupaba todas las mentes: la revolución. En otras obras trató la figura del dictador inglés Oliver Cromwell o el utopista italiano Tommaso Campanella. La elaboración de las ideas le interesaba más que la reconstrucción verídica de una época histórica. Aquí el marxista Lunacharski se mostró un ruso auténtico: sin hablar de Rusia de modo explícito, en sus obras trata de problemas de la más ardiente actualidad. En la obra que nos interesa se presentan de modo implícito tres temas cruciales para Lunacharski: el exilio de intelectuales en 1922, la polémica con

Gorki del primer año de la revolución (1917-1918) y la polémica con su paisano Korolenko.

Vladimir Korolenko (1853-1921)² era el populista más prominente de finales del siglo XIX, que desde Poltava en Ucrania protestaba vehementemente contra la brutalidad con la que las autoridades zaristas reprimían revueltas locales y levantaba la voz contra el abuso de poder, la persecución política y los pogromes. Tomaba la defensa de los judíos y de otras minorías nacionales. No aceptó la Revolución de octubre y escribió cartas valientes al comisario del pueblo Lunacharski. Redactó estas cartas a petición del mismo ministro con el que se había encontrado en Poltava en 1920. Entonces, ante el jerarca soviético había tomado la defensa de cinco personas a punto de ser ejecutadas por la checa, el comité de policía política. El comisario del pueblo prometió investigar el asunto pero los cinco perdieron la vida. Korolenko escribe en su diario que trató de convencer a Lunacharski de que la libertad es necesaria y las crueldades nocivas, pero que todos rieron alegremente, “como si hubiera dicho algo ingenuo”. Entonces Lunacharski propuso al escritor que expusiera su visión de los hechos en la joven república soviética en cartas, a las que él contestaría y que publicaría junto con las respuestas. En seis *Cartas a Lunacharski* (1922), Korolenko dice que la sociedad debe desarrollarse de modo “orgánico”; según él, en Rusia no estaban presentes las condiciones de una revolución social y la revolución política que había tenido lugar no tenía, en su opinión, nada que ver con una revolución social. Llama a los bolcheviques a desistir de la violencia, mirar la situación del país con objetividad y ocuparse más bien del proceso largo y laborioso de un desarrollo evolutivo de la sociedad.

Es evidente que estas cartas no pudieron publicarse en la Unión Soviética. Cuando salieron a la luz pública en 1988, en plena perestroika, aún causaron sensación³. Los especialistas de la obra de Lunacharski dicen que el encuentro con el ‘Don Quijote de Poltava’ como se llamaba a veces a Korolenko, inspiró al ministro para su obra de teatro acerca del caballero andante, en la cual llevaba trabajando desde 1916. (Aichenvald 1982-1984: II, 30) Al morir Korolenko el 25 de diciembre de 1921, Lunacharski escribió un in memoriam. En él apuntó el comisario del pueblo: “Por respuesta le mandé a Korolenko el libro de Trotski, *Terrorismo y comunismo* que, a mi parecer, constituye una refutación triunfalísima de todas las consideraciones desgraciadamente pequeñoburguesas de las que rebosaban sus cartas”⁴. Las lamentaciones del ‘mandarino ético’ Korolenko acerca de las

² Para mayor información a este propósito, véase Waegemans 2003.

³ Existen traducciones de varias obras de Korolenko al español, aunque no de las cartas a Lunacharski.

⁴ En *Pravda* del 28 de diciembre de 1921.

ejecuciones llevadas a cabo por la checa sin forma alguna de proceso, las llama Trotski “bobadas de popes kantianos y cuáqueros vegetarianos que dicen que la vida humana es ‘sagrada’”: “La guerra [civil] crea un nuevo tipo humano. Encima de todas las normas de la sociedad burguesa con su derecho, su moral y su religión está suspendido ahora el puño de la necesidad de hierro”. ¿Es que Korolenko no ve la diferencia entre el terror de los Blancos y el de los Rojos? “El terror blanco mantiene con vida la vieja sociedad injusta, el terror rojo abre el camino a la nueva sociedad justa. Hay que ser ciego para no ver esto”. ¿Qué representa este “fantástico comunismo vuestro”, este “comunismo de cuartel”?, pregunta Lunacharski. Es evidente que la polémica entre Korolenko, la conciencia de Rusia de aquel entonces, y “la escoba de hierro de la historia” (Trotski) no podía ser más que un diálogo de sordos. Un conocedor de la obra de Lunacharski considera que el comisario del pueblo terminó su obra de teatro sobre el caballero andante ingenuo bajo la influencia de la muerte de Korolenko que era indudablemente uno de los prototipos de su Don Quijote. (Trifonov 1974: 165-166) Los historiadores de la literatura que editaron los diarios de Korolenko, escriben que Lunacharski no sólo leyó este drama en 1921 en la Casa de la Prensa de Moscú sino que también lo llamó una reacción a las cartas de Korolenko. (Til & Ryzhov 1979: II, 418) Y finalmente, en su libro *Na Zapade* (‘En Occidente’), publicado en 1927, el autor insistió en la importancia de su obra de teatro para una comprensión correcta de la revolución. (Aichenvald 1982-1984, II, 69) Esta confesión confirma la tesis que esta obra trata más de la Rusia de los años veinte que de la España del siglo XVII.

La figura del Caballero de la Triste Figura tampoco abandonó a Lunacharski en los años sucesivos. En 1924 publicó el artículo *Pravednik* (‘el justo’, ‘el probo’) enteramente dedicado a Korolenko. A partir de allí figurarán juntos en sus escritos Don Quijote, el probo y Korolenko. Más tarde tuvo planes para hacer una película de la novela de Cervantes en la Unión Soviética. Opinaba que en la película, el papel de Sancho Panza debería tener más relieve, probablemente porque al final de su drama el escudero considera la posibilidad de juntarse con los revolucionarios.

El segundo contemporáneo con el que Lunacharski polemiza de modo implícito es Maxim Gorki (1868-1936). Gorki era una de las eminencias de la vida literaria de principios del siglo XX. Era un hijo del pueblo, socialista revolucionario que simpatizaba con los bolcheviques. Se esforzó por representar de manera realista la vida de los excluidos. Optimista, creía en el hombre y la razón. Tanto en Rusia como en Occidente gozó de un gran prestigio; unos eran atraídos por el carácter romántico de sus obras, otros por su realismo brutal. Cuando en octubre de 1917 estalló por fin la revuelta tan esperada, aplaudió la revolución ‘socialista’, pero pronto condenó los horrores del nuevo régimen y sobre todo el terror contra los intelectuales. Insultó a los bolcheviques llamándolos “fanáticos ciegos y aventureros

amorales”. Continuamente se presentaba ante el nuevo líder para tomar la defensa de escritores perseguidos o muertos de hambre. Pero Lenin se cansó pronto y le aconsejó ir a tomar las aguas al extranjero. A Korolenko le dio el mismo consejo. El ‘Don Quijote de Poltava’ se moría a finales de 1921 y el 16 de octubre de aquel mismo año Gorki partió a un exilio voluntario de varios años. Al final de los años veinte, el nuevo dictador Stalin le volvió a llamar y le convirtió en decano de la literatura soviética. Defendió de todo el peso de su autoridad el dogma del ‘realismo socialista’. Es evidente que sus consideraciones sobre la revolución no podían reeditarse en la Unión Soviética: su revista *Novaia zhizn* (‘Nueva vida’), en la que manifestó sus ‘pensamientos inoportunos’ había sido prohibida en junio de 1918. El 7 de diciembre de 1917, unas semanas después de estallar la Revolución, Gorki escribió: “Y todo esto ocurre en nombre del ‘proletariado’ y en nombre de la ‘revolución social’. Todo esto es el triunfo de nuestro modo de vida bestial, del elemento asiático en nosotros, una explosión de instintos zoológicos”. Las palabras de Gorki que molestaban a Lenin y cía tuvieron que esperar el final del imperio soviético antes de verse publicadas en Rusia.

La escena final de la obra de teatro de Lunacharski, en la que Don Quijote tiene que abandonar el país, constituye probablemente una referencia al exilio, en agosto de 1922, de casi 160 figuras cumbre de la vida intelectual rusa. Mientras el grueso de los escritores prerrevolucionarios importantes había abandonado el país voluntariamente (por ejemplo Ivan Bunin que luego recibiría el premio Nobel) en los primeros años de la Revolución, marcados por el terror, el caos y el hambre, el gobierno soviético pasó ahora a deshacerse de intelectuales indeseados. Ya no podrían ejercer su influencia y su autoridad en Rusia y tampoco podrían molestar ya a los bolcheviques. Entre ellos había escritores, historiadores, publicistas y filósofos. Nicolai Bujarin escribió en *Pravda* del 24 de junio de 1923 que así se hacía más sitio a la “dictadura ideológica del marxismo”.

Así se cierra el círculo: los bolcheviques exiliaron a los intelectuales molestos, Lunacharski exilió al idealista Don Quijote de España, Stalin exilió a su connilitón demasiado culto y librepensador a España, como embajador – probablemente para predicar allí la revolución.

Bibliografía

Aichenvald, Yuri. 1982-1984. *Don Kijot na russkoi pochve*. New York.

Lunacharski, A.V. 1922. *Osvobozhdianny Don Kijot*. Moscú.

- Loenatsjarski, A.W. 1927. *De bevrijde Don Quichotte. Een tooneelstel in negen tafereelen en een epiloog*. Amsterdam. (Trad.: Alex Wins).
- Lunacharsky, A. W. 1934. *Don Quijote libertado. Drama en diez cuadros, con un descanso*. Madrid: Luz. (Trad.: Ángel Villatoro & Alejandro Reino).
- Til, T. & Ryzhov, V. 1979. *Pamjat. Istoricheski sbornik*. París.
- Trifonov, N. A. 1974. *Lunacharski i sovetskaia literatura*. Moscú.
- Waegemans, E. 2003. *Historia de la literatura rusa desde el tiempo de Pedro el Grande*. Madrid: Ediciones internacionales universitarias.

El regreso de Cervantes a Catalunya

Joan-Carles Ferrer

Lessius Hogeschool de Amberes

1. El *Quijote* hace cien años

En su último libro, *El Quijote desde el nacionalismo catalán*, Carme Riera (2005c) expone las razones por las cuales hace cien años se entabló una viva polémica con motivo de la celebración del tercer centenario de la novela en 1905. En los años ochenta del siglo XIX, el *Quijote* se convirtió en el símbolo nacional por excelencia de la sociedad española. Una interpretación conservadora de la obra maestra de Cervantes hecha desde el nacionalismo español hizo de él el mito de la España castellana¹. Esta reinención del *Quijote* coincidió en el tiempo con la irrupción del catalanismo que planteaba la existencia de una nación catalana y veía a España como una mera estructura estatal. Esta interpretación sigue de hecho vigente en la actualidad². La celebración de 1905, que según muchas interpretaciones sirvió para enmascarar el fracaso de la pérdida de Cuba, hizo de Don Quijote un héroe nacional, provocando al mismo tiempo el rechazo de pensadores catalanes como Valentí Almirall o Prat de la Riba, que se opusieron con vehemencia a dicha celebración. Para ellos el *Quijote* era una novela escrita en otro idioma distinto al suyo y tenía como personaje principal al prototipo de la España castellana: loco, egoísta y engraido.

¹ “[...] En cambio, en la época finisecular decimonónica, a consecuencia de la larga sombra romántica, Shakespeare y Cervantes fueron considerados emblemas nacionales. Eso explica que el *Quijote* fuera leído, en efecto, como una especie de Biblia española, quizá mejor, como *El Libro Job*, en el que cabía buscar consuelo colectivo para la recuperación de unas señas de identidad que después de 1898, inmerso el país en una etapa de humillación y derrota, tenían que servir para afianzar el idealismo, el honor [...] y la caballerosidad de los españoles, frente a los yanquis [...]”. (Riera 2005c: 20)

² “Espanya no és una nació en la verdadera acepció de la paraula sinó un Estat format per diferents nacions, quals elements o organismes socials són distints, essencialment distints. Una de les nacions que avui formen part de l'Estat espanyol és Catalunya, de fet sinó de dret constituint una agrupació, un poble amb perfecte dret a l'autonomia”. (*Articles Catalanistes* 1888-1891. 1982: 77).

Sin embargo, el libro de Cervantes había suscitado mucho interés en Catalunya. Así, por ejemplo, las mejores ediciones de la novela provienen de Barcelona y es en esta ciudad donde encontramos una de las colecciones privadas más importantes del *Quijote*. Además, la prensa catalana subraya en 1905 la relación existente entre el *Quijote* y Barcelona, y hace una interpretación política del personaje que es utilizada para criticar despiadadamente la guerra de Cuba y el estado de cosas en España. Mientras en Catalunya se pone el énfasis en los aspectos más humanos de Don Quijote y en el secreto del éxito universal de la novela, en Castilla se hace una interpretación más simbólica y trascendental. En otras palabras, una visión más realista del *Quijote* en Catalunya se contrapone a otra lectura más influida por el nacionalismo español que presenta al personaje de Cervantes como símbolo ‘casticista’. Esta última visión de la figura de Don Quijote estaba destinada a provocar el rechazo de la intelectualidad catalanista.

Cien años después, la interpretación predominante de la figura de Don Quijote en el mundo hispano ha variado considerablemente. Mario Vargas Llosa, por ejemplo, se refiere a la ‘modernidad’ del *Quijote* reflejada en su carácter rebelde y su espíritu justiciero. Además, para el escritor peruano la ‘patria’ del *Quijote* no tiene nada que ver con el concepto moderno de ‘nación’ y remite a un espacio humano y concreto. España es en el *Quijote*, según Vargas Llosa, un mundo diverso y sin fronteras (Vargas Llosa 2004). Esta visión del *Quijote* facilita su aceptación desde los círculos catalanistas. Así pues, Don Quijote regresa a Barcelona en 2005 con la exposición *Don Quixot a Barcelona*³, con la que, además de subrayar los contactos entre Cervantes y Catalunya, se quiere subsanar la deuda contraída con el autor manchego haciendo especial hincapié en la polémica surgida en 1905.

De hecho, como ya hemos avanzado, existe una lectura del *Quijote* que hace de él un ferviente defensor de la cultura y la sociedad catalanas del siglo XVII. Jordi Bilbeny lleva esta interpretación al extremo y considera curioso que el Hidalgo recupere la cordura y viva sus mejores hazañas precisamente en Barcelona, mientras que en Castilla el personaje está dominado por las alucinaciones y la locura⁴. Cervantes, según Bilbeny, se muestra como un acérrimo defensor de las lenguas vernáculas en contraposición a la sustitución lingüística⁵. Bilbeny interpreta esto

³ *Don Quixot i Barcelona*, Museu d'Història de la Ciutat, Saló del Tinell, Plaça del Rei, 2005.

⁴ “Tampoc no es poden oblidar els sentiments procatalanistes que Cervantes revela al llarg de la seva obra: l'Hidalgo recupera el seny i viu les millors gestes a Barcelona, mentre que a Castella se li accentuen les al·lucinacions i la bogeria; considera que la millor lluita per la justícia és la dels bandolers catalans – Rocaguinarda apareix a la novel·la –, parla de Catalunya com la millor nació i amb aquest llibre homenatge una altra obra catalana de cavalleria, *Tirant lo Blanc*”. (Bilbeny 2005)

⁵ “Són múltiples els al·legats del seu autor en favor de la llengua nativa. Un d'ells apareix en la primera part del llibre quan escriu que si algú parla en altra llengua que la seva, no li guardaré cap respecte; però

como una defensa de la lengua catalana, hecho al que hay sumar el elogio que Cervantes hace de *Tirant lo Blanc*, la novela de caballerías por excelencia de la literatura catalana. Además, Cervantes describe a los bandoleros catalanes (Rocaguinarda es un personaje en el *Quijote*) como luchadores por la justicia y habla sobre Barcelona y Catalunya en términos muy positivos. Jordi Bilbeny añade a esto el hecho de que Cervantes permaneció mucho tiempo en las posesiones catalanas (de la antigua Corona catalano-aragonesa) de Nápoles, Sicilia o Valencia. Finalmente Bilbeny señala que las primeras ediciones del *Quijote* se publicaron en Portugal, Amberes, Barcelona y Valencia, territorios todos ellos políticamente opuestos a Castilla⁶.

Bilbeny llega a insinuar como conclusión que el *Quijote* de Cervantes podría ser una recreación (¿traducción?) de un texto original catalán de un cierto Miquel de Servent. Carme Riera, sin ir tan lejos, opina que el *Quijote* para los catalanes tendría que significar lo mismo que lo que para los italianos representa *Un viaje a Italia* de Goethe o *Un invierno en Mallorca* de Georges Sand. Carme Riera resume este planteamiento con estas palabras: “Que la sombra de Cervantes nos proteja con su ironía, su buen humor pero sobre todo por su enorme bondad, desde hoy, por los siglos de los siglos”. (Riera 2004)

2. *Tirant lo blanc* (Joanot Martorell) y *Curial*

Cervantes habla elogiosamente de *Tirant Lo Blanc*, novela de caballerías que apareció publicada por primera vez en 1490. Cervantes habría tenido conocimiento de la traducción anónima de esta obra que data de 1511. Cervantes, que se refiere en el *Quijote* a *Tirant* como “la historia del famoso caballero Tirante el Blanco”, hace esta valoración de la novela de Joanot Martorell:

Dádmela acá, compadre, que hago cuenta que he hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos [...]. Dígoos verdad, señor compadre, que por su estilo es éste el mejor libro del mundo:

si parla en el seu idioma, el posaré sobre el meu cap’. I encara, al capítol XXIII, ens diu que ‘tot i que posaren silenci a les llengües, no el pogueren posar a les plomes, les quals amb més llibertat que les llengües solen donar a entendre a qui vol allò que està enclos a l’ànima’. Que es com dir, que tot i tenir la seva llengua prohibida, els conceptes que vol difondre, els pot estampar en una altra llengua”. (Bilbeny 2005)

⁶ “Bona part de la biografia coneguda de Cervantes transcorre per possessions de l’antiga Corona Catalano-Aragonesa com Nàpols, Sicília o València. Les primeres edicions d’*El Quixot* es realitzen a Portugal, Ambers (Flandes), Barcelona i València, tots ells territoris amb esperit independentista respecte Castella...”. (Bilbeny 2005)

aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás de este género carecen. (I, 6, 65-66)

El siglo XV fue el siglo de oro para la literatura catalana con la poesía de Ausiàs March y la gran novela de Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*, un antecedente para algunos de la novela moderna⁷. Cervantes no habría leído, sin embargo, otro texto de gran valor literario, *Curial e Güelfa*, que fue ‘descubierto’ (sin título y sin referencias a su autor) el 1876 en la Biblioteca Nacional en Madrid. *Curial*, escrito probablemente a mediados del siglo XV, sería según Bob de Nijs más un precedente del *Quijote* que del *Tirant lo Blanc*. Se trataría de una novela más ‘moderna’ al identificarse el autor con la historia y por el hecho de que este se deja oír a menudo. También llama la atención el hecho de que la historia se sitúe en Monferrato, un marquesado situado entre el Po y el Tanaro, en Italia, y que el autor conozca a fondo la toponimia. Si el *Quijote* viaja a Catalunya, *Curial* lo hace a Monferrato⁸.

3. El *Quijote* y Rocaguinarda

Los capítulos del *Quijote* que transcurren en Catalunya son a menudo interpretados como un ejemplo de la victoria de la realidad sobre la imaginación. Así, por ejemplo, el personaje de Roque Ginart (Perot Rocaguinarda), símbolo del bandolerismo catalán, es una figura histórica contemporánea de Cervantes. Las referencias a la expulsión de los moriscos (que se concretan en el personaje de Ricote y su hija Ana Félix) también están basadas en hechos reales. Según Guillermo Serés, con estas referencias Cervantes estaría comparando el aislamiento político de Catalunya con la suerte de los moriscos⁹. La exclusión de los catalanes sería la causa última de un conflicto parecido (La Guerra dels Segadors y la

⁷ En la introducción de su traducción al neerlandés, Bob De Nijs justifica este argumento con referencias a la *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* de Mario Vargas Llosa (1991, Barcelona).

⁸ “E anà-se’n a casa del marquès de Montferrat, lo qual en aquell temps era jove fadrí e poc temps havia que per mort de son pare li ere pervengut lo regiment e senyoria de la sua terra, e havia una germana, minyona de poca edat, apellada Güelfa”. (Curial e Güelfa 1979: 23)

⁹ “Frente a la expulsión masiva de moriscos o a la ejecución en ‘racimos’ de bandoleros, Cervantes parece aconsejar su recuperación como ciudadanos útiles al reino. El esperanzado porvenir de un Guinart que se compromete en la empresa común de la guerra había sido tan cierto, que bien podría su ejemplo asegurar que el perdón de los pacíficos Ricotes los haría tan buenos ciudadanos como en 1614 lo era el terrible Rocaguinarda [...]. El rigor y la exclusión – se desprende de la reflexión cervantina – sólo podían llevar a un conflicto tan destructor como el que había arrancado de España a sus ciudadanos moriscos”. (Serés 2005: 88-89)

separación de Catalunya, 1640-1652). Cervantes estaría relacionando la explotación y expulsión de una colectividad con la suerte de una ‘nación’ que se ve obligada a recurrir al bandolerismo.

Los bandoleros de Rocaguinarda no son presentados como peligrosos enemigos sino como luchadores por la libertad. Don Quijote tranquiliza inmediatamente con estas palabras a Sancho Panza:

No tienes que tener miedo, porque estos pies y piernas que tientas y no ves sin duda son de algunos forajidos y bandoleros que en estos árboles están ahorcados, que por aquí los suele ahorcar la justicia, cuando los coge, de veinte en veinte y de treinta en treinta; por donde me doy a entender que debo de estar cerca de Barcelona. (II, 60, 1007)

Cervantes menciona además que los bandoleros hablan en lengua catalana:

Ya en esto amanecía, y si los muertos los habían espantado, no menos les atribularon más de cuarenta bandoleros vivos que de improviso les rodearon, diciéndoles en lengua catalana que estuviesen quedos y se detuviesen, hasta que llegase su capitán. (Ibídem)

Cervantes hace la siguiente descripción de Rocaguinarda:

[...] el cual mostró ser de hasta edad de treinta y cuatro años, robusto, más que de mediana proporción, de mirar grave y color moreno. Venía sobre un poderoso caballo, vestida la acerada cota y con cuatro pistoletas (que en aquella tierra se llaman *pedreñales*) a los lados. (II, 60, 1008)

Don Quijote expresa a continuación su admiración por la figura de este bandolero:

No es mi tristeza – respondió Don Quijote – por haber caído en tu poder, ¡oh valeroso Roque, cuya fama no hay límites en la tierra que la encierren!, sino por haber sido tal mi descuido, que me hayan cogido tus soldados sin el freno [...]. (Ibídem)

Roque es presentado, pues, como un héroe justiciero:

Mandóselos volver al punto Roque Guinart y, mandando poner los suyos en ala, mandó traer allí delante todos los vestidos, joyas y dineros y todo aquello que desde la última repartición habían robado;

y haciendo brevemente el tanteo, volviendo lo no repartible y reduciéndolo a dineros, lo repartió por toda su compañía, con tanta legalidad y prudencia, que no pasó un punto ni defraudó nada de la justicia redistributiva. (II, 60, 1013)

Rocaguinarda no es sólo un personaje real sino que también es una figura coetánea de Cervantes. Con la llegada a Catalunya de Don Quijote se nos confronta con un personaje que de hecho es un producto de la represión ejercida por la monarquía española. En 1611 Rocaguinarda fue indultado y en 1614 pasó a ser capitán de un tercio en Nápoles. Junto con otro bandolero, Joan Serrallonga, conforman dos figuras míticas cuyo legado ha dejado rastro llegando hasta el mismo siglo XX. Rocaguinarda fue quizás más importante – y también más sangriento – que Serrallonga en su tiempo. Sin embargo, Serrallonga es en la actualidad más popular¹⁰. En el siglo XIX hay una reinterpretación de Rocaguinarda y Serrallonga que convierte a estas dos figuras históricas en dos héroes que luchan contra la represión del estado. Estos bandoleros catalanes siguen vivos en la cultura popular en el siglo XX e incluso en el siglo XXI como demuestra la letra de esta canción del grupo de folk Esquirols:

Del cor de les Guilleries
sortirà un gran espetec
que ens farà ressons de guerra
a les parets de Tavertet.

Des de Sau a la Cellera,
des del Far al Matagalls,
el trabuc d'en Serrallonga
tornarà als amagatalls.

Torna, torna Serrallonga,
que l'alzina ens cremaran,
que ens arrencaran les pedres,
que la terra ens robaran. (Esquirols 1980)

Podemos concluir diciendo que es de hecho Cervantes quien pone las bases de una moderna interpretación de los bandoleros catalanes del siglo XVII como luchadores por la libertad y la justicia. En esta canción de Esquirols, Serrallonga se convierte incluso en el símbolo de un nuevo catalanismo que combina el ecologismo con un discurso radical que rompe con los esquemas políticos tradicionales en los años setenta y ochenta del siglo XX.

¹⁰ Existe aún una expresión en catalán que reza así: “Aquest és com en Serrallonga”.

4. Don Quijote en Barcelona

Barcelona, archivo de la cortesía, albergue de los extranjeros, hospital de los pobres, patria de los valientes, venganza de los ofendidos y correspondencia grata de firmes amistades, y en sitio y belleza, única [...]. (II, 72, 1091)

Cervantes, que se esconde en la novela bajo la personalidad del sarraceno Cide Hamete Benengeli, hace pronunciar a don Quijote este conocido elogio de Barcelona. ¿Pero por qué viaja a Barcelona? Al final del capítulo 57 de la segunda parte se argumenta lo siguiente:

Abajó la cabeza don Quijote y hizo reverencia a los duques y a todos los circunstantes, y volviendo las riendas a Rocinante, siguiéndole Sancho sobre el rucio, salió del castillo, enderezando su camino a Zaragoza. (II, 57, 984)

Sin embargo Don Quijote no fue a Zaragoza. ¿Por qué no? Jordi Duran presupone que la decisión se toma durante la estancia de Don Quijote y Sancho Panza en una venta. Allí oyen en la habitación de al lado a alguien que recita en voz alta un fragmento de la segunda parte del texto apócrifo del Quijote de Alonso Fernández de Avellaneda. Aunque este libro fue supuestamente publicado en Tarragona, Duran plantea la posibilidad de que en realidad lo hubiera sido en Barcelona: “(...) I si no, per què Cervantes ens presenta a Don Quixot anant a Barcelona i cercant una impremta que segurament existí al carrer del Call?” (Duran 2005: 32). Duran subraya la antipatía que Cervantes siente por Aragón, y deduce de ello que el autor apócrifo del Quijote podría ser aragonés:

– Por el mismo caso – respondió Don Quijote – no pondré los pies en Zaragoza y así sacaré a la plaza del mundo la mentira de ese historiador moderno, y echarán de ver las gentes como yo no soy el Don Quijote que él dice.

– Hará muy bien – dijo Don Jerónimo –, y otras justas hay en Barcelona donde podrá el señor don Quijote mostrar su valor. (II, 59, 1003-1004)

Carme Riera pone énfasis en el hecho de que Cervantes haga venir Don Quijote a Barcelona y se muestra halagada por los elogios de éste sobre la ciudad¹¹. Martí de Riquer, uno de los mayores conocedores del Quijote que comparte este

¹¹ “(...) En ambos textos piropea a Barcelona, de una manera francamente generosa, en un caso, hiperbólica incluso, en el otro”. (Riera 2005b)

mismo planteamiento, cree que Cervantes habría estado en Barcelona en 1610 de viaje a Nápoles. (Riquer 2003) Sobre la duración de la estancia de Cervantes en Barcelona hay opiniones muy dispares¹². Ricardo García Cárcel no comparte el punto de vista de Carme Riera y Martí de Riquer; para él los famosos elogios de Cervantes sobre Barcelona no son el reflejo de la fascinación por la ciudad sino el de la perplejidad de Don Quijote (y también de Cervantes en 1610) ante una cultura diferente a la suya. Barcelona es así, pues, el fin del sueño¹³ y el contrapunto de la personalidad de don Quijote. Las aventuras del hidalgo en el contexto de una gran ciudad resultan, si cabe, aún más tragicómicas. El paisaje urbano de la ciudad, así como la mezcla de lenguas y culturas que ésta refleja, contrasta abiertamente con el paisaje de la Mancha. Barcelona es la única ciudad real que aparece en el libro; durante su estancia en ella el personaje se nos empequeñece mientras la ciudad nos deslumbra. Además, Don Quijote sufre en Barcelona la derrota ante el Caballero de la Blanca Luna, finalizando así el sueño del Caballero de la Triste Figura. (II, 66)

5. Castilla y Catalunya

La España del *Quijote* (que en la primera parte es la España castellana y Andalucía y en la segunda parte es Aragón y Catalunya) es también la España de Cervantes (originario de Castilla, permanece por un tiempo en Andalucía y viaja más tarde a Barcelona, Valencia y las posesiones catalanas en Italia). En realidad, la vida de Cervantes es un buen reflejo de lo que España es en este período; su participación en la Batalla de Lepanto y sus cinco años de cautiverio en Argel (1575-1580), así como su larga estancia en Nápoles son buena muestra de ello. Se trata de un imperio con un rey a la cabeza, en el período de transición entre el siglo XVI y el siglo XVII, en el que conviven diferentes reinos en la península ibérica (Castilla, Aragón, Navarra) y posesiones tales como Nápoles y Flandes. Con Felipe II comienza el proceso de creación de una cierta identidad ‘nacional’ basada en la misión católica de la monarquía española y en sus aspiraciones imperiales. Este naciente concepto de España se basa en gran medida en la identificación con Castilla y ello tiene como consecuencia la subsiguiente política centralizadora y uniformizadora, en oposición a la tradición federal de la Corona de Aragón. De ahí

¹² Jordi Duran, por ejemplo, cree que la estancia de Cervantes en Barcelona es muy corta. En el relato no se mencionan ni la catedral, Santa María del Mar, la *Plaça de la Generalitat* o las *Drassanes*, edificios emblemáticos de la ciudad. Sólo se da el nombre de una calle (*El call*) donde estaría la imprenta de Sebastià Comellas. (Duran 2005: 38).

¹³ “A mi juicio, el famoso elogio a Barcelona del capítulo LXXII de la segunda parte, más que la fascinación por Barcelona, demasiado retórico para ser creíble, lo que testimonia es la perplejidad con la que vive Don Quijote sus peripecias en un mundo cultural que no es el suyo, la misma con la que debió vivir Cervantes la Barcelona de 1610 [...]”. (García Cárcel 2005: 44)

la revolución de 1640 y la separación temporal de Catalunya. En general, el ambiente dominante de la época, a finales del siglo XVI y principios del XVII, es de crisis de la monarquía. Nos encontramos en el final del período de la Reforma y en el comienzo de la Contrarreforma que fue un periodo de decadencia y crisis. (García Cárcel: 2005) Una de las consecuencias de esta crisis fue la expulsión de los Moriscos y el comportamiento violento de los tercios en Catalunya y los Países Bajos.

6. El cuarto centenario del *Quijote* en Catalunya

Durante el 2005 se han organizado en Catalunya diversas exposiciones y actividades culturales para conmemorar el cuarto centenario del Quijote. Podemos mencionar las más importantes: *El Quitxot i Barcelona* (Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona), bajo la dirección de Carme Riera; *Visions del Quitxot* (La Pedrera, Barcelona); *Cervantes a la Mediterrània* (Museu Diocesà de Barcelona); *El Quitxot, un heroi de paper* (Biblioteca de Catalunya, Barcelona); *Dalí i el Quitxot* (IVAM, València).

Además, la ciudad de Barcelona ha celebrado el aniversario del *Quijote* con multitud de acontecimientos culturales (publicaciones, paseos turísticos, etc). Sin embargo, en comparación con el tercer centenario de hace cien años, el *Quijote* ya no es un tema central en el debate intelectual o político. Para Carme Riera (2004) esto es una demostración de que la literatura ocupa en la actualidad un lugar más humilde en el mundo postmoderno. En general, el tono de las celebraciones del cuarto centenario viene marcado por su carácter institucional y la escasa polémica que han despertado, si lo comparamos con lo sucedido hace cien años. Sin embargo, también han aparecido voces críticas desde el catalanismo que se han quejado del 'provincialismo' y la dependencia de la cultura catalana respecto a la castellana (española). Héctor Bofill, por ejemplo, ha escrito un duro artículo en el que critica que se gaste tanto dinero en la celebración de este centenario cuando no se hace lo mismo para otra producción literaria propia. Según él, las exposiciones en Barcelona son un acto de colonialismo cultural sin precedentes; se trata de exaltar las bondades de una cultura en función de lo que Cervantes hubiera dicho o no. Además, Bofill denuncia la actitud acrítica de la intelectualidad catalana, hecho que sería consecuencia de la dependencia económica de ésta ante una política cultural subvencionada¹⁴.

¹⁴ “[...] La literatura catalana sempre va a remolc d’una altra i això revela la desconfiança en ella mateixa [...]. És una actitud provinciana treure a col·lació la cultura catalana gràcies al fet que a Cervantes se li acudís que el Quitxot passés per Barcelona, que en sparlés de Perot o que defensés el *Tirant*. Els

Conclusiones

Durante la celebración del tercer centenario del *Quijote*, España se encontraba sumida en una crisis profunda, al igual que en la época de Cervantes. Aunque el *Quijote* era en realidad una sátira de esta situación, algunos intelectuales vieron en él la encarnación de la nación española. Al mismo tiempo, el floreciente nacionalismo catalán rechazaba cualquier asociación con el símbolo de la España castellana. En 1605, España tal como la entendemos en la actualidad no existía todavía, sin embargo sí comenzaban a aparecer los fundamentos de una futura 'nación' que se iría definiendo a partir del modelo castellano. El 1905 encontramos ya una identidad nacional española, si bien en crisis, y a su lado una emergente idea nacional catalana. El *Quijote* es, en ese momento, un instrumento que tiene que servir para salvar la nación en crisis.

Cien años más tarde, en 2005, España aún se encuentra en crisis consigo misma, en parte debido a la existencia de diversas identidades nacionales. En la actualidad encontramos un estilo de hacer política que pone el acento en llamadas catastrofistas y en la exageración. Ahora, igual que hace cien años, se oyen voces que claman que la 'nación' está en peligro. Algunos intelectuales, políticos y medios de comunicación están metidos en una 'cruzada' que, en cierta medida, nos lleva a la memoria las aventuras de Don Quijote con los molinos de viento... Quizás va siendo hora de que interpretemos bien la ironía de Cervantes y que hagamos de Don Quijote un símbolo de diálogo, tolerancia y pluralismo. Así el viaje de Don Quijote a Catalunya habrá servido para algo.

Bibliografía

Articles Catalanistes 1888-1891. 1982. Barcelona: Edicions 62.

Bilbeny, Jordi. 'Conferencia sobre el Quijote'. Argentona (Barcelona). 22.04. 2005.

Bofill, Hector. 2005. 'El Quitxot i el fàstic, per què la literatura catalana va sempre a remolc d'una altra' en *Avui*. 05.03. 2005.

Curial e Güelfa. 1979. Barcelona: Edicions 62.

intelectuals catalans que haguessin tingut algun dubte no han mostrat crítica pels diners. No dubto de l'excel·lència de l'obra, però em provoca fàstic els esmens al Quitxot per ser exemple d'una vida cultural dependent i no emancipada. Les estratègies de difusió de la literatura no tenen res a veure amb ella i encara menys amb la meua literatura". (Bofill 2005)

- Cervantes, Miguel de. 2004. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española y Alfaguara.
- Duran, Jordi. 2005. *Don Quixot a Barcelona. Miscel·lània*. Barcelona: Editorial Rourich-Malhivern.
- Esquirols. 1980. *Torna, torna, Serrallonga*. Barcelona: Edigsa.
- García Cárcel, Ricardo. 2005. 'La España de *Don Quijote*' en Riera 2005a.
- Riera, Carme. 2004. 'El *Quijote* y el pensamiento moderno'. Conferencia. Forum Barcelona. 18 de junio de 2004.
- Riera, Carme (ed.). 2005a. *El Quijote y Barcelona*. Barcelona: Lunwerg Editores.
- Riera, Carme. 2005b. 'Una exposición justificada' en Riera 2005a.
- Riera, Carme. 2005c. *El Quijote desde el nacionalismo catalán, en torno al Tercer Centenario*. Barcelona: Destino.
- Riquer, Martí de. 2003. *Para leer Cervantes*. Barcelona: El Acantilado.
- Serés, Guillermo. 2005. 'El contexto histórico y social de los episodios catalanes del *Quijote*' en Riera 2005a.
- Vargas Llosa, Mario. 2004. 'Una novela para el siglo XXI' en Cervantes 2004. xiii-xliii.

Quijotización y sanchificación. *El Quijote* interpretado por Salvador de Madariaga.

Marc Delborge

Lessius Hogeschool de Amberes

1. Don Quijote y Sancho Panza como personajes novelescos y como componentes de una misma personalidad: la quijotización y la sanchificación.

El Quijote constituye un documento histórico y geográfico de la sociedad del siglo XVI, tal y como las obras de Lope de Vega lo son del siglo XVII y las novelas de Pérez Galdós del siglo XIX. La obra maestra de Cervantes describe a 700 personajes que pertenecen a distintas clases sociales, desde la alta nobleza a la población rural más modesta y forma una síntesis de la España de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII bajo Felipe II y Felipe III. Sin embargo, no es un documento en el sentido estricto de la palabra ya que las referencias a años concretos y lugares precisos son mínimas o incluso ausentes. El autor lo menciona de manera explícita al principio y al final de su novela:

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 corredor. (I, 1, 27)

Este fin tuvo el Ingenioso Hidalgo de La Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de La Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenérsele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero. (II, 74, 1104)

De ahí la dimensión atemporal y universal de esta obra maestra de la literatura española, que sigue siendo una novela de una belleza artística transcendental. Es como si Cervantes hubiera hecho a propósito para borrar las huellas reales del hidalgo itinerante y engañar a los turistas que, sobre todo en el año 2005 - año del cuarto centenario de la publicación de *El Quijote* - salieron en

busca de testimonios concretos del itinerario por donde hubiera pasado nuestro hidalgo. La ficción sobrepasa de lejos la realidad histórica y geográfica.

Efectivamente, *El Quijote* es sobre todo una obra literaria, y no un documento con datos históricos y geográficos verificables. Además, Cervantes no sólo fue el autor de lo que se puede considerar la primera novela de verdad, sino también de una parodia de la literatura caballeresca anterior en la cual critica tanto el estilo como el contenido, refiriendo a lo poco probable y lo exagerado de las aventuras:

[...] y de todos, ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva, porque la claridad de su prosa y aquellas enricadas razones suyas le parecían de perlas, y más cuando llegaba a leer aquellos requiebros y cartas de desafíos, donde en muchas partes hallaba escrito: “La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura.” Y también cuando leía: “... los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza. (I, 1, 28-29)

A pesar de esta crítica explícita, Cervantes se sirve de ciertas técnicas de escritura propias de las novelas de caballería: se presenta, por ejemplo, no como el autor, sino como el que descubrió en el Alcaná de Toledo la traducción del manuscrito original de la mano de cierto Cide Hamete Benengeli. Además, en muchas ocasiones hace referencias explícitas a aquellas novelas caballerescas, y más particularmente a *Amadís de Gaula*, de Garci Rodríguez de Montalvo, el prototipo de calidad y modelo a imitar. En el capítulo 6, se lee que ésta fue la única obra que se salvó del fuego destructor encendido por el cura y el barbero.

Cervantes conoció bien el género literario de aquellas novelas y quiso incluso tomarlas como punto de partida para superarlas y para crear un nuevo prototipo a imitar, un libro de caballerías modelo, ambición que consiguió efectivamente concretar por el estilo muy personal y la complejidad de la historia. La gran originalidad del *Quijote* consiste sobre todo en el lenguaje muy propio, el humor, la parodia y las múltiples reflexiones sobre la obra misma. Recordemos aquí la autocrítica de Cervantes:

La *Galatea*, de Miguel de Cervantes – dijo el barbero.
Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena intención; propone algo y no concluye nada: es menester esperar la

segunda parte que promete; quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre. (I, 6, 68)

En la segunda parte del *Quijote* interviene el autor para distanciarse de la falsa continuación de la primera parte escrita por Avellaneda de Tordesillas. Se protege de manera explícita y lo menciona claramente dejando morir al protagonista:

Viendo lo cual el cura, pidió al escribano le diese por testimonio cómo Alonso Quijano el Bueno, llamado comúnmente don Quijote de La Mancha, había pasado desta presente vida, y muerto naturalmente. Y que el tal testimonio pedía para quitar la ocasión de algún otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente y hiciese inacabables historias de sus hazañas. (II, I, 1104)

Cervantes superó en calidad el género literario que parodió. En el Siglo de Oro existieron dos tendencias: por una parte, se imitó a los autores clásicos e italianos, por otra, se optó por la creatividad espontánea y libre. Cervantes sintetizó esas dos corrientes y su obra sirvió como una especie de eslabón entre ambas. Sin embargo, la gran fuerza de esta obra maestra surge de la originalidad y la complejidad del protagonista, o mejor dicho de los protagonistas.

En muchas críticas literarias se considera a ambos como antagonistas, pero Salvador de Madariaga, en su *Guía del lector del Quijote*, rechaza esa interpretación como una

antítesis falsa y superficial entre los dos protagonistas. El grupo Quijote-Sancho aparece interpretado como un “par antagonista”, cada uno de cuyos elementos queda convertido en cabeza de una serie de valores respectivamente opuestos. De Don Quijote arranca la serie “valor-fe-idealismo-utopía-liberalismo-izquierdas”, mientras que la serie Sancho se desarrolla por el lado opuesto en “cobardía – escepticismo – realismo - sentido práctico – reacción - derechas”. (Madariaga 2005: 82-83)

Analicemos el primer protagonista: Alonso Quijano, un hidalgo de poca fortuna financiera (tiene que vender tierras para poder comprarse libros) sufre una transformación (Don Quijote de La Mancha, de la Triste Figura, de los Leones) y entabla la lucha contra la injusticia para convertirse en la segunda parte en un personaje de una novela y morir como un mortal ordinario (Alonso Quijano el Bueno). Sus fuentes de inspiración son las novelas de caballería (su lucha contra la

injusticia) y las novelas cortesananas (su lucha es dedicada a Dulcinea del Toboso, título honorífico otorgado a Aldonza Lorenzo, una moza labradora, cf. I, 1, 33).

Don Quijote posee el don – o padece de la enfermedad patológica – para ver y vivir la realidad a su manera, transformándola en su cabeza en función de un ideal transcendente. Se niega a aceptar el mundo real tal como es a pesar de los esfuerzos de concienciación por parte de Sancho. Sin embargo, guarda cierta lucidez y se da cuenta de que se está mintiendo a sí mismo.

Calla amigo Sancho – respondió don Quijote -; que las cosas de la guerra, más que otras, están sujetas a continua mudanza; cuanto más, que yo pienso, y es así verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes en molinos, por quitarme la gloria de su vencimiento: tal es la enemistad que me tiene; mas, al cabo al cabo, han de poder poco sus malas artes contra la bondad de mi espada. (I, 8, 76)

Como eso puede desaparecer y contrahacer aquel ladrón del sabio mi enemigo. Sábetete, Sancho, que es muy fácil cosa a los tales hacernos parecer lo que quieren, y este maligno que me persigue envidioso de la gloria que vio que yo había de alcanzar desta batalla, ha vuelto los escuadrones de enemigos en manadas de ovejas. Si no, haz una cosa, Sancho, por mi vida, porque te desengañes y veas ser verdad lo que te digo: sube en tu asno y síguelos bonitamente, y verás cómo, en alejándose de aquí algún poco, se vuelven en su ser primero, y, dejando de ser carneros, son hombres hechos y derechos, como yo te los pinté primero. Pero no vayas agora, que he menester tu favor y ayuda; llégate a mí y mira cuántas muelas y dientes me faltan, que me parece que no me he quedado ninguno en la boca. (I, 18, 162)

Sancho Panza es a la vez el otro protagonista y el antagonista de Don Quijote, pero se le parece también por ser él igualmente un soñador (sueña con ser gobernador de una isla) y por imitar a su maestro en su manera de hablar, sobre todo en la segunda parte. Ambos protagonistas se complementan, se corrigen y se acercan el uno al otro en su comportamiento y en su lenguaje. Sancho Panza representa la plebe, consigue subir la escala social (llega a ser gobernador de la isla ficticia Barataria), pero se da cuenta de que le faltan las capacidades para gobernar como se debería y vuelve a convertirse en el patán de antes. Su sentido común, su actitud realista, empírica y materialista y su carácter bonachón contrastan con la imaginación exagerada, el idealismo utópico y la aparente dureza de carácter de nuestro hidalgo. Es crédulo (cree ciegamente las promesas que se le hacen), pero, por otra parte, sólo se fía de sus sentidos cuando tiene que tomar decisiones

concretas. Su ideal y su motivación para seguir a su maestro son muy concretos. Tiene sentido de responsabilidad porque después de sus aventuras regresa a casa para cuidar de su mujer y sus hijos. Que Don Quijote le trate de cobarde no significa que lo sea: el hidalgo lo hace para parecer él más valiente. Su predilección por los refranes muestra su sentido común, que se resume perfectamente en el “más vale un toma que dos te daré”.

Las diferencias entre ambos protagonistas son múltiples, pero al mismo tiempo los dos forman los componentes de una personalidad compleja: las interferencias son tales que se influyen mutuamente y que adoptan las costumbres y la manera de hablar el uno del otro. En esto consiste el dinamismo de la obra maestra. Salvador de Madariaga, en su *Guía del lector del Quijote*, habla de la “quijotización de Sancho y la sanchificación de Don Quijote”.

En cuanto a la quijotización, se puede notar que, al principio, Sancho imita a su maestro de tal manera que va copiando su actitud paternalista así como su manera de hablar: trata a su mujer Teresa como Don Quijote le trata a él, sobre todo en la segunda parte. Sancho no constituye una caricatura, sino un personaje dinámico que sufre una transformación paulatina: de escudero pasa a ser socio que pide un salario fijo. Se identifica también progresivamente con el mundo de ilusiones de Don Quijote, pero concretadas las suyas, se da cuenta de que el cargo de gobernador no le conviene y renuncia a sus ambiciones para volver a convertirse en el realista de antes.

La sanchificación de Don Quijote implica igualmente un proceso de transformación: el caballero intrépido, tal y como aparece durante la primera y la segunda salida, se vuelve cada vez más prudente a causa del enfrentamiento con la dura realidad. Don Quijote pierde poco a poco la fuerza para crearse por la imaginación un mundo diferente del mundo real y para imponer sus visiones a los demás. Renuncia incluso a sus ideales originales de caballero andante por el desengaño del cual es responsable Sancho. Leamos lo que Madariaga dice a este propósito:

Sancho, acorralado en el Toboso, decide fríamente engañar a su amo en aquel soliloquio inimitable que hace sentado al pie de un árbol habiendo dejado a Don Quijote esperándole en el bosque. El método que Sancho halla en su magín es sencillo, pero excelente, y consiste en afirmar, jurar y porfiar. Sancho lo ha aprendido de su amo, que por tales medios pretendió imponerle tantas veces sus quimeras. Cuando el ladino escudero, por acto de su voluntad, impone a su amo como Dulcinea la villana visión de una aldeana, Don Quijote, puesto de hinojos junto a Sancho, “miraba con ojos desencajados y vista turbada

a la que Sancho llamaba reina y señora”. Y es que al caballero le tocó sufrir destino contrario al que él quería imponer a los demás. Mientras la visión que él erigía como realidad era más bella que lo real, la realidad que le presentaba a él Sancho como visión era más fea que su sueño. A partir de esta aventura, el humorismo de amo y criado varía en delicados movimientos, que Cervantes observa y apunta con mano maestra. Don Quijote sufre primero honda depresión, que Sancho intenta combatir con palabras de consuelo en que asoma ya el remordimiento. (Madariaga 2005: 124)

Don Quijote pierde la fe en lo que él había creado, se desilusiona y va retirándose en un mundo muy suyo hasta que se rompe totalmente y se muere, sin ilusiones, pero con el alma sosegada. Este proceso de transformación progresiva de ambos personajes al nivel psicológico se nota igualmente en el campo del lenguaje: como se influyen mutuamente en cuanto al comportamiento, es obvio que hay también interferencias lingüísticas. Sancho adopta el tono pedante de su maestro sin perderse por tanto en reflexiones abstractas y Don Quijote comienza a apreciar el uso de los refranes, lo que antes había criticado. A ver algunas citas que ilustran el menosprecio del hidalgo por el uso de refranes:

También, Sancho [...] no has de mezclar en tus pláticas la muchedumbre de refranes que sueles; que puesto que los refranes son sentencias breves, muchas veces los traes tan por los cabellos, que más parecen disparates que sentencias. (II, 43, 872)

¡Oh! maldito seas de Dios, Sancho! - dijo a esta sazón Don Quijote -. Sesenta mil Sataneses te lleven a ti y a tus refranes: una hora ha que los estás ensartando y dándome con cada uno tragos de tormenta. Yo te aseguro que estos refranes te han de llevar un día a la horca; por ellos te han de quitar el gobierno tus vasallas, o ha de haber entre ellos comunidades. Dime: ¿dónde los hallas, ignorante, o cómo los aplicas, mentecato? que para decir yo uno y aplicarle bien sudo y trabajo como si cavase. (II, 43, 875)

No más refranes, Sancho – dijo Don Quijote - , pues cualquiera de los que has dicho basta para dar a entender tu pensamiento; y muchas veces te he aconsejado que no seas tan pródigo de refranes, y que te vayas a la mano en decirlos; pero paréceme que es predicar en desierto; y, castígame mi madre, y yo trómpogelas. (I, 67, 1063)

A veces Sancho le da a su maestro una réplica muy acertada y se atreve a criticarle a él:

Paréceme – respondió Sancho – que vuestra merced como lo que dicen: “Dijo la sartén a la caldera: quítate allá, ojinegra”. Estáme reprendiendo que no diga yo refranes, y ensártalos vuestra merced de dos en dos. (Ibídem)

Se lanzan a veces reproches sin darse cuenta de que se influyen mutuamente. Don Quijote es el que más influencia sufre del otro imitando la manera de hablar de su escudero:

Nunca te he oído hablar Sancho – dijo Don Quijote -, tan elegantemente como ahora; por donde vengo a conocer ser verdad el refrán que tú algunas veces sueles decir: “no con quien naces, sino con quien paces.” (I, 67, 1063)

Don Quijote, a punto de morir, se sirve incluso de un refrán para renunciar a sus ideales de caballero andante y despedirse de la vida:

Señores – dijo Don Quijote -, vámonos poco a poco, pues en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco, y ya soy cuerdo: fui Don Quijote de La Mancha, y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno. (II, 74, 1103)

Como acabamos de verlo, la quijotización de Sancho Panza y la sanchificación de Don Quijote se sitúan tanto en el nivel del comportamiento como en el del lenguaje. Esta riqueza psicológica y lingüística por las interferencias mutuas, la complejidad de los protagonistas y el dinamismo de su evolución a través de la novela constituyen factores que se añaden al valor documental desde el punto histórico y geográfico que ya mencionamos. Pero aún hay más dimensiones de esta obra maestra de la literatura española.

2. *Don Quijote de la Mancha* como reflejo de la identidad española, como fuente de inspiración para artistas posteriores y como parte del patrimonio cultural europeo.

Salvador de Madariaga considera a *Don Quijote* el reflejo de la identidad española (*Don Quijote es español, y hasta El Español por excelencia*. 1980a: 232). Esta afirmación es una cita sacada del estudio que Madariaga efectuó sobre los países europeos más importantes y su identidad nacional, *Ingleses, franceses, españoles*, que apareció como parte de la publicación póstuma de 1980, titulada *Carácter y Destino en Europa*. En este estudio, se concentra en la identidad nacional de Inglaterra, Francia y España a partir de unos parámetros tales como la política, la estructura

social, la lengua, las bellas artes, la religión, etc. En el capítulo dedicado a la cultura y la literatura, Don Quijote es esbozado como el prototipo del español y como un hombre apasionado que sale de su torre de marfil para combatir, con actos heroicos y en su fantasía, la injusticia en nombre de un ideal transcendente, a saber el honor y el amor sublimado. Salvador de Madariaga compara el personaje de nuestro hidalgo con Hamlet, el protagonista de la obra de teatro de Shakespeare (que se publicó por casualidad en el mismo año que *El Quijote*) y, según él, el prototipo del inglés.

Hamlet y Don Quijote simbolizan las dos vertientes opuestas del problema social europeo por antonomasia: el del equilibrio entre el individuo y la sociedad en que vive. Hamlet vive en el centro de una sociedad densa y consciente de sí misma, que exige mucho de él; Don Quijote vive en la periferia de una sociedad liviana que lo ignora y no le pide nada. Hamlet, oprimido por lo social, lo rehuye e intenta evadirse, físicamente en sus viajes, mentalmente en sus monólogos. Don Quijote, asfixiado por falta de aire social, se inventa una sociedad que servir y va a buscarla en sus salidas. Puesto que la mujer es para el hombre el lazo obligado con lo social, Hamlet maltrata y desprecia a Ofelia; Don Quijote inventa y venera a Dulcinea. La presión de la sociedad ambiente le mete el alma a Hamlet hasta dentro de su pecho, determinando esos soliloquios, verdaderas salidas de pasión en los campos de su alma, espirales hacia su centro, que cada vez más agudas van a terminar en el estilete del suicidio; el vacío de la sociedad ambiente lanza a Don Quijote a sus salidas, verdaderos soliloquios de acción por los campos de su imaginación sin bardas, espirales hacia la periferia, cada vez más amplias y vacías que van a perderse en la arena del desierto. [...] Hamlet, conduce a la tiranía por exceso de orden [...] Don Quijote, lleva a la anarquía por falta de orden. (Madariaga 1980a: 236)

El *Quijote*, obra literaria, y don Quijote, personaje simbólico o caricatura, inspiraron igualmente a muchos artistas y dieron lugar a la creación de múltiples obras artísticas. La figura de Don Quijote es la persona que lucha contra molinos de viento y representa a quien se compromete con obsesión y a pesar de lo que los demás le dicen para realizar sus ideales y sus sueños. En nuestras tierras se nos ocurre el nombre de uno de nuestros artistas de más fama internacional, Jacques Brel, que, por su vida y su mensaje poético, se puede identificar con el hidalgo de la literatura española. El musical de Dale Wasserman fue adaptado por Brel y en octubre de 1968 se estrenó *L'Homme de la Mancha* donde desempeñó él mismo el papel de Don Quijote. En un comentario posterior insiste Brel en la relación entre el hidalgo de La Mancha y Thyl Uylenspiegel de nuestro autor belga Charles de

Coster y reconoce en el caballero andante un Uylenspiegel en el crepúsculo de su vida.

Un segundo elemento que constituye una fuente de inspiración para muchos artistas es la pareja de los protagonistas, la dualidad concretada en una personalidad compleja, la quijotización y la sanchificación antes estudiadas. Recordemos aquí las parejas Thyl Uylenspiegel y Lamme Goedzak, Tintín y el capitán Haddock, Asterix y Obelix, etc., parejas que a su vez vuelven a aparecer en la pintura, la música y la literatura.

El Quijote forma igualmente parte del patrimonio cultural europeo, del Olimpo de los mitos, de los personajes literarios que nos parecen perennes, inmortales, compañeros de nuestra vida. Dice Salvador de Madariaga en la obra antes citada:

Don Juan y Don Quijote nos son seres más concretos y vitales que los personajes de quienes nos separa el tiempo, como los Reyes Católicos, o el espacio, como Stalin. Nos habrá quien ponga en duda que los cuatro europeos del espíritu que más descuellan son Don Quijote, Hamlet, Fausto y Don Juan. (Madariaga 1980a: 230).

Cervantes, Shakespaere, Goethe y Tirso de Molina son los autores que, con los protagonistas de sus obras maestras, contribuyen – inconsciente e indirectamente – a la creación de esos mitos y de obras artísticas que se inspiraron de ellos. Madariaga sitúa a estos cuatro autores - y sus protagonistas - dentro de la literatura europea y los describe como responsables de una perennidad y de un universalismo que caracterizan Europa, la Europa socrática y la Europa cristiana:

Estas cuatro figuras que Shakespeare, Cervantes, Tirso y Goethe esculpieron en los ensueños de los hombres de sus días, van tomando a cada siglo más estatura al nutrirse de los ensueños de los días que siguen fluyendo: de modo que, clásicos, son modernos, y siempre vestidos al uso de su tiempo, son, sin embargo, siempre actuales; y nacidos inglés, españoles y alemán, son siempre europeos y hasta universales, con ese matiz sui generis de universalismo que el espíritu de Europa debe a su cerebro socrático y a su corazón cristiano. (Madariaga 1980a: 232)

A Madariaga le interesa establecer comparaciones entre esos protagonistas y ciertos rasgos del ‘carácter nacional’ de los europeos. Sus comparaciones parecen algo artificiales y abstractas, pero contienen sin duda informaciones interesantes e invitan a la reflexión:

Ya hemos visto cómo el par Hamlet – Don Quijote ilustra dramáticamente el equilibrio entre el individuo y la sociedad, problema típicamente europeo. A su vez, Fausto y Don Juan encarnan otros dos aspectos conjugados de Europa: Fausto encarna el espíritu de investigación, el alto racionalismo, la fe en la luz interior del espíritu humano que desde los tiempos de Sócrates guía a Europa hacia el conocimiento de la naturaleza, del planeta y el alma humana. Don Juan encarna el espíritu de expansión, de descubrimiento, de conquista, que ha hecho de Europa la creadora de América y el guía de la cultura universal. (Madariaga 1980a: 251)

Madariaga va aún más allá pretendiendo que particularmente Don Quijote es el prototipo del europeo por antonomasia:

Uno de los rasgos que hacen tan fascinante la figura de Don Quijote es que, mientras muchas veces es completamente razonable, nunca está completamente loco. [...] Por eso, nuestro caballero andante, salvo cuando están en juego sus caballerías, puede considerarse como un europeo modelo, abogado de la razón, de la fascinación sosegada y de la búsqueda de la verdad. (Madariaga 1980a: 262).

El afán de nuestro hidalgo para combatir la injusticia con actos heroicos, su locura y lucidez a la vez y su don para transformar la realidad real en una realidad soñada son rasgos típicos, otra vez según Madariaga, del europeo en general. Puede añadirse su obsesión por la libertad (mental) como fuerza de expansión y manera para conquistar el mundo. Sancho Panza comparte esta obsesión por la libertad, pero hay diferencias de visión muy evidentes:

Don Quijote va a la realidad con una idea preconcebida de lo que es, que puede o no corresponder a las cosas, pero a la que él las obligará a plegarse; Sancho no abraza idea preconcebida alguna, ni tiene noción de ideas generales: se halla, pues, dispuesto a aceptar lo que venga como viniere, y verterlo en refranes que le exilien la memoria. (Madariaga 1980a: 270).

Estas diferencias de visión aparentes entre Don Quijote y Sancho Panza forman la esencia misma del alma de los europeos: “Los dos polos de la verdad que, bajo los nombres de Platón y Aristóteles, han ejercido su influencia sobre el alma de Europa, se enfrentan a través de la novela que viene a ser así como uno de los caminos que Europa ha tomado hacia el conocimiento de sí misma”. (Madariaga 1980a: 270) En fin, esta novela de Cervantes no sólo es un tesoro de informaciones históricas y geográficas, sino que constituye igualmente una novela de gran

maestría literaria con valor atemporal y universal innegable así como una obra artística que refleja tanto la identidad española como el alma europea y que inspiró ya y que sin duda seguirá inspirando a múltiples artistas ulteriores.

Bibliografía

- Coster, Charles de. 1983. *La légende d'Ulenspiegel*. Bruxelles: Labor, 1983.
- Madariaga, Salvador de. 2005. *Guía del lector del "Quijote"*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Madariaga, Salvador de. 1991. *Madariaga, ciudadano del mundo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Madariaga, Salvador de. 1980a. *Carácter y Destino en Europa*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Madariaga, Salvador de. 1980b. *Cosas y Gentes I: El Libro de los Prohombres*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Madariaga, Salvador de. 1967. *Portrait of Europe*. London: Hollis & Carter.
- Madariaga, Salvador de. 1952. *Portrait de l'Europe*. Paris: Calmann-Lévy.
- Ortega y Gasset, José. 2001 [1914]. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra.
- Seghers, René. 2003. *Jacques Brel. Leven en Liefde: 1929-1978*. Baarn: Tirion – Lannoo.
- Unamuno, Miguel de. 1967. *Antología poética*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Unamuno, Miguel de. 1988 [1905]. *Vida de don Quijote y Sancho*. Madrid: Cátedra.

Discografía

- Brel, Jacques. 2003. *Comme quand on était beau*. Universal Music & Barclay, 2003.

Don Quijote: Realidad, ficción y elogio de la locura

Francesca Blockeel

Lessius Hogeschool de Amberes

Cervantes creó con *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* un caballero andante que confundía realidad y ficción. Una de las preguntas que siempre se repiten en los comentarios de la obra es si Don Quijote estaba realmente loco o no, porque, sobre todo en la segunda parte, los actos irracionales del protagonista alternan con momentos de lucidez en que el caballero sabe juzgar de manera muy cuerda. Tanto, que a veces él es el único que acierta la verdad: estamos, pues, ante el tema del loco sabio que también encontramos en la obra *Elogio de la locura* de Erasmo (1511).

José Saramago, el Nobel de la Literatura de 1998, expone una opinión interesante al respecto en el prólogo a una antología (Rodríguez 2005), una de las varias que se publicaron en 2004 y 2005 para acercar a los alumnos de secundaria al gran clásico. A Saramago le fastidia algo que Cervantes diga, nada más empezar su narración, que al hidalgo Alonso Quijano se le había secado el cerebro por efecto del poco dormir y del mucho leer. Argumenta que, de hecho, “quien lee, imagina, y si, por mucho leer, poco duerme, es evidente que va a tener más tiempo para imaginar”. (Rodríguez 2005: 15) Sin embargo, continúa Saramago, no consta en los registros psiquiátricos que alguien haya perdido el juicio por haber leído, por mucho que sea, o por haber utilizado la imaginación. Muy por el contrario, la lectura y la imaginación son, junto con la curiosidad, las tres puertas principales que conducen al conocimiento de las cosas y del mundo, y así al conocimiento de sí mismo.

Pero Cervantes escribió con todas las letras que Alonso Quijano se volvió loco por el mucho leer, así que no podemos negar este hecho, ni arrancar la página de la obra. Lo siente Saramago, pero admite, por otro lado, que sin la locura del insignificante hidalgo Quijano, el famoso caballero andante nunca habría existido y se pregunta si Cervantes podría haber hecho vivir a Quijano las atribuciones que le ocurren a Don Quijote. La respuesta es ‘sí’ y ‘no’ al mismo tiempo. Por un lado ‘sí’, porque un escritor hace con sus protagonistas lo que le da la gana, en eso

consiste su libertad de autor, pero por otro lado, y más convincentemente, la respuesta es ‘no’, porque ¿quién admitiría que alguien en su sano juicio recorriera el país como caballero andante, atacara a todos y a todo, dando y recibiendo palizas a cada paso, sin hacer caso a los consejos prudentes de sus amigos? Ningún lector estaría interesado en semejante historia. Por eso, Saramago se atreve a pensar que Cervantes debe de haberle dado muchas vueltas al asunto antes de concluir que la mejor estrategia narrativa para que los lectores aceptaran las aventuras y comportamientos delirantes de Don Quijote, era hacerle perder la razón a Alonso Quijano.

Sin embargo, Saramago nos invita a imaginar que Quijano no era un loco, en absoluto, sino que fingía haber enloquecido, obligándose a sí mismo a comportarse como un lunático y cometer todas las acciones que se le antojaran para que la gente creyera que estaba verdaderamente loco. Sólo fingiéndose demente podía atacar los molinos de viento, y sólo atacando los molinos, podía hacer creer a la gente que había perdido el juicio. De esta manera, consiguió abrir la cuarta puerta que lleva al conocimiento del mundo y de sí mismo, a saber, la de la libertad: “la curiosidad lo empujó a leer, la lectura le hizo imaginar, y ahora, libre de las ataduras de la costumbre y de la rutina, ya puede recorrer los caminos del mundo, comenzando por estas planicies de La Mancha”. (Rodríguez, 2005: 18)

Este deseo de descubrir el mundo corresponde, según Saramago, a lo que el poeta francés Rimbaud formuló mucho más tarde cuando escribió “*La vraie vie est ailleurs*”. Eso lo había comprendido Quijano, y por eso salió en busca de otros lugares, montado en su esquelético caballo y grotescamente armado. Pero es más, salió en la piel de otro, como Don Quijote, en busca de sí mismo, para conocerse mejor a sí mismo. Es como si adivinase esas otras palabras de Rimbaud: ‘*Je est un autre*’.

Esta interpretación original y algo extraña del Nobel portugués de la locura de Don Quijote no carece de sentido y permite explicar el cambio del protagonista en la segunda parte de la obra. Efectivamente, si en la primera parte Don Quijote era el único en ‘fantasear’ la realidad, en la siguiente tiene conciencia de que las personas con las que se encuentra conocen su ‘código’, que lo adoptan y que se aprovechan de él a su favor. Y a medida que el mundo ‘normal’ se adapta a su locura, él se da cuenta de que su locura deja de tener sentido. Cuando los duques lo invitan a su palacio, no puede más que constatar que la morada es efectivamente un verdadero palacete y ya puede prescindir de su imaginación para convertir un mísero mesón en un palacio lujoso. La realidad le roba la fantasía, ya no tiene que imaginar nada. A Don Quijote se le está escapando el mundo que había construido, y poco a poco vuelve a ser Alonso Quijano.

Quijano y Quijote, confusión de realidad y fantasía. ¿Habrá muchas huellas de ello en las tierras por donde viajó el ingenioso hidalgo?

Sabemos todos que Don Quijote es un personaje ficticio que nunca existió, y sin embargo encontramos en España, cuatro siglos después, bastantes personas que, como la mayoría de los turistas japoneses, cree que ha existido. Es decir, los pobladores manchegos se refieren al personaje como si hubiera existido y dan por ciertos los hechos narrados. En Castilla-La Mancha Don Quijote está omnipresente. Está en vallas a lo largo de los caminos, está pintado en las paredes de casas, tiene estatuas en las plazas de varios pueblos, figura en los menús de muchos restaurantes, en naipes, en innumerables postales, en camisetas, en los escaparates de las tiendas turísticas, en nombres de calles, bares y cafeterías, de restaurantes, hoteles, fondas y pensiones.

Su silueta también se encuentra en la entrada de Villanueva de los Infantes, el pueblo que, después de muchos e ingeniosos cálculos realizados en la Universidad Complutense de Madrid, fue designado como el lugar de la Mancha de cuyo nombre Cervantes no quería acordarse, y eso a pesar de todos los esfuerzos de otros tantos pueblos que ansiaban este honor. No es de extrañar que desde aquel momento el número de visitantes de Villanueva haya aumentado considerablemente. En una de las calles está la casa del Caballero del Verde Gabán, donde Don Quijote pasó la noche. El inquilino actual consideró su deber abrir la casa a todo visitante y organizó el corral como museo. Folletos turísticos sobre la región compiten con molinos de viento de corcho, fotografías y muebles supuestamente antiguos.





[Fotografías de la autora]

El uno de enero de 2005 el ayuntamiento del pueblo lanzó la iniciativa de una reescritura a mano del *Quijote*, abierta a todo el que quisiera colaborar. Como casi nadie quería perderse esta oportunidad, se acabó la faena mucho antes de la fecha prevista, tal como sucedió en otros tres lugares manchegos. Asimismo, a principios de año, Don Quijote y Sancho Panza fueron declarados oficialmente y por unanimidad ciudadanos de honor de Villanueva de los Infantes.

En toda la región hay poca gente que no vea en Don Quijote un hombre de carne y hueso. Todos los pueblos intentan desesperadamente encontrar un pormenor o una conexión, por mínima que sea, que pueda relacionarlos con la vida o la obra del autor alcalaíno. En Consuegra, una familia apellidada Cervantes pretende descender del famoso escritor, aunque falten pruebas concluyentes, pero eso no importa, ya que Consuegra es la aldea de todos conocida por sus famosos molinos de viento, imolinos que no fueron construidos hasta el siglo XIX! Los molinos que inspiraron a Cervantes habrían sido los de otra aldea, Campo de Criptana, o ¿serían los de Montiel? ¡Menudo lío!

En Alcázar de San Juan el cura de la localidad ya se ha acostumbrado al circo mediático y los muchos visitantes, dado que es en su parroquia donde se encuentra el registro que pone que el 9 de noviembre de 1547 se bautizó a un niño llamada Miguel, del que se supone que llegó a ser el gran novelista. En Argamasilla de Alba, otra ciudad que se precia de ser la cuna de Don Quijote, el barbero y el dueño de una empresa de reparto de refrescos interpretan al escudero y su amo cuando se representan piezas dramáticas sobre el Caballero Andante, mientras que no es de extrañar que haya que buscar a Dulcinea en el pueblo de El Toboso, donde la hija del farmacéutico fue bautizada con este nombre. El Centro Cervantino de la localidad

presume de más de 300 ediciones de la obra, en 52 de las 70 lenguas a las que fue traducida.

Asimismo, los ancianos de Puerto Lápice, donde Don Quijote fue nombrado caballero, ya no se extrañan de la petición de posar delante de la estatua del hidalgo ni de la profusión de Don Quijotes en todos los tamaños en la tienda de enfrente: grandes y pequeños, caros y baratos, de madera o de bronce, retratado en camisetas y en dedales, en fuentes y en tazones, en *pins* y en marcapáginas, en cuadernos y en otro material escolar, en resumen en todo un arsenal de objetos que probablemente tienen todos la etiqueta ‘made in China’. Como un poco por toda La Mancha, también en la venta local, bautizada ‘La Venta del Quijote’, se puede comer al estilo cervantino: tasajos de cabra, gazpachos de pastor, ‘duelos y quebrantos’, migas manchegas y otros platos contundentes.

Todas esas localidades y muchas más, unos 145 municipios en total, integran la “Ruta del Quijote” que la organización Don Quijote 2005 proyectó en Castilla-La Mancha. Esta ruta, o serie de rutas, de 2.500 kilómetros en total, repartidas entre cinco provincias, sería el itinerario ecoturístico y cultural más importante de Europa, y puede recorrerse caminando, en bicicleta o a caballo. Pero ¿por qué no participar en el concurso anual de la Ruta de Don Quijote en bicicleta todoterreno? Cualquier cosa que se nos pueda ocurrir, en Castilla la Nueva ya han pensado en ella.

Esta enumeración no deja lugar a dudas: Don Quijote está más vivo que nunca en España, y eso que todos saben que es una figura ficticia. Dicho sea de paso, es más que significativo que se celebre no, como es la costumbre, el centenario del día del nacimiento o del fallecimiento de un escritor, sino el de un personaje literario. ¿Habrán que concluir de eso que los españoles sufren de una alucinación colectiva? ¿Cómo habrá surgido tal locura general? ¿Cómo se explica que cada español conozca tan bien al Caballero de la Triste Figura?

Tal vez no sorprenda tanto si tomamos en consideración las casi doscientas versiones para niños y jóvenes que fueron publicadas desde la primera edición de 1605. Los intentos para acercar la novela al mundo y la mentalidad de los niños fueron numerosos y se hicieron a través, principalmente, de libros, pero también de pliegos de romances y aleluyas, colecciones de cromos, adaptaciones, cómics, películas, series y CD-roms, como lo explica Victoria Sotomayor en el catálogo de la exposición organizada por el Ministerio de Cultura de España en la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil de Bolonia (Italia) de 2005. (Sotomayor 2005a) Alrededor de finales del siglo pasado, en vista de la conmemoración del IV Centenario de *Don Quijote*, la edición infantil y juvenil ha sido abundante y

espectacular: los últimos cinco años vieron la luz no menos de 80 libros relacionados con el *Quijote* (listas en Sotomayor 2005a). Tampoco en neerlandés tardaron las adaptaciones para niños, como lo demuestra el que Justus van Effën, un publicista del siglo XVIII, recomendara a los jóvenes la lectura del libro para aguzar el espíritu y desarrollar el sentido común. (Van Ee)

Si las primerísimas ediciones españolas para niños se perdieron, el título de la más antigua que nos llegó, y que data de 1856, es muy significativo: *El Quijote de los niños y para el pueblo / abreviado por un entusiasta de su autor Miguel de Cervantes Saavedra*. En la portada se lee lo siguiente: “Boceto para los que comienzan a deletrear y han de llegar a leer”. Si es una tradición que los niños españoles se vayan familiarizando con el personaje y sus aventuras a través de versiones abreviadas y con lenguaje moderno¹, puede, sin embargo, parecer un tanto exagerado opinar que el *Quijote* sirva para aprender a leer; hasta podría hacernos pensar que en el siglo XIX no se sabía mucho de principios pedagógicos, visto que según las opiniones vigentes hoy en día los pequeños necesitan primero libros de juguete y de estampas y álbumes antes de pasar a libros de lectura. Y sin embargo, parece que algunos escritores supieron trasladar la compleja novela a lectores que (prácticamente) no saben leer. Así, en octubre de 2004 la editora SM lanzó un libro, dirigido a niños de 4 años en adelante, que consigue acercar a los pequeños al universo quijotesco de la forma más sencilla y atractiva posible: *Pictogramas en la historia de Don Quijote de la Mancha*, una adaptación en verso de Carlos Reviejo con espléndidas ilustraciones de Javier Zabala. Del libro, que ha sido galardonado con la mención de honor en la Feria del Libro de Bolonia 2005, ya se habían vendido más de 65.000 ejemplares en abril de 2005. Esa introducción fidedigna al *Quijote* incluye cuatro páginas con graciosos pictogramas que reproducen palabras típicas, específicas o algo anticuadas de la obra y, a la par, unas palabras muy reconocibles por los niños².

¹ Interesante al respecto es el estudio de Sotomayor (2005b) sobre el *Quijote* en España, donde explica período por período cómo la relación de Don Quijote con los niños españoles comenzó en la escuela y cómo su historia fue material de lectura y modelo de lenguaje.

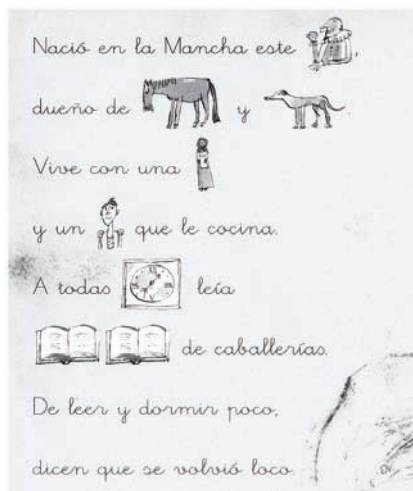
² Reproducción de *Pictogramas en la historia de Don Quijote de la Mancha*, Carlos Reviejo y Javier Zabala. Ediciones SM, Madrid, 2004, con permiso de la editorial.



Esas palabras aparecen en el texto sustituidas por un pictograma.



El libro recoge todos los episodios más relevantes de la novela de Cervantes.



Se trata, pues, de un libro verdaderamente original y creativo sin par. Se publicaron otros libros creativos para los más pequeños que se pueden ver solos o con adultos, entre ellos un libro para jugar, *Un teatro divertido con Las Tres Mellizas*, de Roser Capdevila, que incluye un teatrillo recortable, con escenarios y personajes, y dos dramatizaciones, así como una colección de cuatro cuadernos con dibujos sobre la historia del ingenioso hidalgo, para ser coloreados, y cortos textos para rellenar. (Babelia, 2005: 14-15)

Huelga decir que no toda criatura española tiene la suerte de tener unos padres pacientes que le lean historias y le compren libros interesantes. Como es bien sabido, muchos chicos y adultos leen muy poco o casi nada y abundan las quejas sobre los libros de lectura fácil y los cómics a los que recurren. Pero también se ha pensado en esos lectores: deberían quedar satisfechos con las muchas versiones del *Quijote* en TBO como, por ejemplo, la divertida parodia que hizo el autor de cómics Francisco Ibáñez. En ésta, los emblemáticos personajes Mortadelo y Filemón, agentes de la TIA, se encuentran metidos en un enredo al ser utilizados como conejillos de indias en un invento del profesor Bacterio, una máquina que los convierte en Mortadelo de la Mancha y Filemoncho Panza, nombres que caben perfectamente dentro de la ‘onomástica’ cervantina. Con su nueva personalidad, los dos se lanzan a una alocada aventura que remite a algunos episodios del *Quijote*, como la de los molinos de viento, las bodas de Camacho, los galeotes, y con la permanente presencia de Dulcinea. Es un disparate total, lleno de alusiones a la actualidad política y social de España y del mundo, así como a otras obras literarias o de arte.

Como se desprende de lo arriba mencionado, entre las muchas adaptaciones, antologías y selecciones que se encuentran en el mercado, tanto para los preescolares como para los primeros lectores y los más crecidos con menos ganas de leer, parece verdad lo que alega José Saramago: de mucho leer uno no se vuelve loco, al contrario, cuanto más se lee, cuanto más temprano se lee, cuanto mayor la variedad de géneros que se abordan, tanto más se aprende a conocer el mundo, tanto mejor uno se conoce a uno mismo, tanto más fácil es distinguir la realidad de la ficción. Sigamos, por lo tanto, cantando las alabanzas de este loco cuerdo que continúa, después de cuatro siglos, cautivando a personas de todo el mundo.

Bibliografía

‘El día de Cervantes’. 2005. *Babelia*. *El País*. 700. 23 de abril de 2005.

Ibáñez, Francisco. 2004. *Mortadelo de la Mancha*. Barcelona: Ediciones B.

- Reviejo, Carlos. 2004. *Pictogramas en la historia de Don Quijote de la Mancha*. Ilustraciones de Javier Zabala. Madrid: Ediciones SM.
- Rodríguez Cáceres, Milagros. 2005. *Don Quijote de la Mancha*. Antología anotada. Prólogo de José Saramago. Madrid: Alfaguara. (“Serie Roja”).
- Sotomayor, María Victoria et al. 2005a. *Don Quijote para niños, ayer y hoy*. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica.
- Sotomayor, María Victoria. 2005b. ‘Ediciones del *Quijote* para niños y jóvenes. Historia y actualidad’ en Blanca-Ana Roig Rechou (coord.). *H.C. Andersen, Jules Verne e El Quijote na literatura infantil e xuvenil do marco ibérico*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia. 183-234.
- Van Ee, Alwin. <http://www.alwinvanee.nl/cervantes/> [27.07. 05].

Don Quijote e Italia: un viaje de ida y vuelta

Francesco De Nicolò

Lessius Hogeschool de Amberes

Como dice Frederick de Armas (Armas 2004) en su ensayo “Nero’s Golden House: Italian Art and the Grotesque”, la obra de Cervantes manifiesta una gran nostalgia de Italia y más concretamente de Nápoles, donde había intentado en vano hacer carrera. No cabe duda de que entre 1569 y 1571 estuvo en Italia en la compañía de Giulio Acquaviva y que participó en la batalla de Lepanto (1571).

De la fascinación por Italia dan fe tanto las múltiples referencias que se encuentran en el *Quijote* a textos italianos clásicos (empezando por el *Orlando furioso*) como las numerosas evocaciones de la arquitectura y pintura italianas. En el *Quijote*, la evocación del arte italiano es la de un mundo antiguo, clásico, puesto que muchas de estas obras o bien pertenecen al mundo antiguo mismo o bien lo recuerdan. Así, en algunos episodios centrales de la novela se pueden encontrar traslaciones de representaciones renacentistas prototípicas. En el capítulo diez de la segunda parte se nos presenta una escena en la que Sancho narra un relato en que están presentes los personajes de la *Primavera* de Botticelli. Don Quijote le ha encargado a Sancho que vaya a visitar a Dulcinea. Como ésta sólo existe en la imaginación de Don Quijote, Sancho recurre a un engaño: ve llegar a tres aldeanas y con el poder de las palabras las transforma en Dulcinea del Toboso y sus damas de compañía. El mismo Sancho interpreta el papel de Mercurio en su doble papel de mensajero y estafador que ya se le había asignado a este dios en la antigüedad. En sus descripciones de Dulcinea y sus damas de compañía, Sancho utiliza elementos que, sin lugar a dudas, están tomados de la pintura de Botticelli: “Sus doncellas y ella todas son una ascua de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes, todas telas de brocado de más de diez altos [...]”. (II, 10, 618) Esta descripción del vestuario de las tres señoras se aplica perfectamente a la representación de las tres Gracias en la pintura de Botticelli. Otro ejemplo: “[...] los cabellos, sueltos por las espaldas, que son otros tantos rayos del sol que andan jugando con el viento [...]”. (II, 10; 618)

Pero don Quijote no llega a ver esta imagen evocada por Sancho, ya que solo existe en las palabras del escudero. La imagen que se le presenta a Don Quijote es una imagen grotesca de tres aldeanas mal vestidas que apestan a ajo y que no responden en nada a la visión del mundo idealizada del primer renacimiento: aquí se produce una inversión de valores que se encuentra en algunos pinturos italianos del siglo XVI que permanecen alejados de los cánones de belleza predominantes, entre otros Giuseppe Arcimboldo, el pintor tan popular entre los surrealistas, gracias a sus figuras humanas construidas con frutas y verduras.

Es que la fascinación de Cervantes no se dirige al ‘Renacimiento hermoso’, sino a los artistas italianos que dan la vuelta al ideal de belleza renacentista¹. No cabe duda de que en el *Quijote* existen referencias a dos pinturas de Arcimboldo, *Verano* y *El hortelano*. *Cuadro invertido*, en la relación grotesca establecida por Cervantes entre el cuerpo humano y el mundo de las verduras:

Mas apenas dio lugar la claridad del día para ver y diferenciar las cosas, cuando la primera que se ofreció a los ojos de Sancho Panza fue la nariz del escudero del Bosque, que era tan grande que casi le hacía sombra a todo el cuerpo. Cuéntase, en efecto, que era de demasiada grandeza, corva en la mitad y toda llena de verrugas, de color amarotado, como de berenjena [...]. (II,14, 650)

El cuadro *El hortelano* resulta muy interesante porque en la base se encuentra el mismo mecanismo de trucaje que permite una doble lectura que en el *Quijote*. Invirtiendo el cuadro se obtiene o una imagen familiar (un bodegón que representa un recipiente con verduras) o una imagen distanciada (un retrato construido a base de hortalizas). Así, la nariz descrita en la novela es al mismo tiempo algo muy extraño que le da miedo a Sancho y algo familiar, puesto que se trata del disfraz detrás del cual se esconde el vecino de Sancho. Del mismo modo que no queda claro a quién representa el cuadro de Arcimboldo (¿un cocinero o un soldado?), tampoco Don Quijote y Sancho acaban de ver claro si el encuentro que tienen en el bosque es con figuras familiares o con seres extraños encantados y convertidos en seres familiares.

Resulta, pues, claro que la cultura italiana está muy presente en la base de *Don Quijote*, lo que no nos debe extrañar, teniendo en cuenta la época en que surgió la obra de Cervantes. Se necesitarán un par de siglos antes de que Don Quijote emprenda el viaje en el otro sentido, es decir antes de que *Don Quijote* tenga éxito en Italia. En la corte de Nápoles surge al final del siglo XVIII una

¹ Según Frederick De Armas, en el *Quijote* tiene lugar “a transformation of harmonious beauty and allegorised grandeur into quirky and grotesque lights of fantasy”. (Armas 2004: 144)

auténtica manía quijotesca. El lugar donde se introduce el *Quijote*, la corte del rey de Nápoles, tendrá sus repercusiones en la recepción de la novela y explica en parte las modificaciones cuantitativas y calitativas sufridas por el texto cervantino. Resultan interesantes sobre todo dos iniciativas del rey de Nápoles, que ponen de manifiesto su entusiasmo por la figura de Don Quijote: una serie de pinturas al fresco y de tapices² y la ópera de Paisiello, *Don Chisciotte della Manzia*.

Seré breve en lo que respecta a los frescos y los tapices. Se hacen más o menos al mismo tiempo que la ópera y corresponden al gusto rococó claramente dominante en la corte de Nápoles. Resultan significativos de una lectura bastante superficial del texto de Cervantes y seleccionan los elementos compatibles con cierta representación idealizada de la vida en la corte: las escenas pastoriles y amorosas.

Se puede encontrar una tendencia similar en el libretto de la ópera de Paisiello. Pero primero unos datos acerca de este compositor a fin de situarlo. Giovanni Paisiello (Taranto 1740 - Nápoles 1816)³ es el compositor de óperas cómicas más importante después de Mozart. Estudió en Nápoles en el Conservatorio⁴ di Sant'Onofrio a Capuana. Empieza su carrera en 1764, en Bologna. También escribió óperas serias en libretos de Metastasio, uno de los poetas más populares de su tiempo y, entre otras cosas, poeta de la corte del emperador de Austria. En 1775 reside en la corte de Catalina la Grande en Petersburgo como maestro de capilla. En 1784 vuelve a Nápoles. Toma partido por la república napolitana (*Repubblica partenopea*) durante la revolución de 1799. Se le manda a París por un período de tres años (1801-1804) para reformar la capilla de música de Napoleón. Después de la Restauración y de la vuelta al poder de los Borbones pierde todos sus cargos. En un período de cincuenta años, Paisiello escribió centenares de óperas caracterizadas todas por un estilo patético y sentimental y una mezcla de elementos literarios y populares. También escribió música religiosa.

Don Chisciotte della Manzia es una ópera en tres actos en un libreto de Giovanni Battista Lorenzi, que se estrenó en el Teatro dei Fiorentini de Nápoles en 1769. El autor del libreto formaba parte de un grupo de intelectuales napolitanos

² En ocasión de una exposición con motivo de la celebración de Cervantes en Nápoles se ha editado un libro interesante: *Don Chisciotte e L'Utopia possibile delle reali manifatture dei Borbone di Napoli*.

³ Para más información sobre Paisiello, se puede consultar el siguiente sitio web: <http://www.operaitaliana.com/autori/autore.asp?ID=5>.

⁴ En aquella época, un 'conservatorio' era un orfanato. Debido a la decisión histórica de dar a los huérfanos una formación de música y canto, se convirtieron en auténticas escuelas de música. Los castrati italianos provienen de estas instituciones.

que querían otorgar más dignidad a la ópera bufa napolitana, utilizando no sólo farsas sino también temas literarios.

¿Cómo trabaja un libretista o un compositor a la hora de traducir para la ópera una obra tan compleja como el *Quijote*? El libretista es consciente del problema, puesto que hace referencia a él en el prefacio. El hecho de que sienta la necesidad de justificar, aunque de modo somero, la reelaboración, indica que el público conocía la obra. ¿Cómo se adapta el texto? Dejemos la palabra al libretista:

Al cortese Lettore / Dall'ingegnoso romanzo intitolato / Il Don
Chisciotte della Mancia/ Ho radunato i fatti, /Che vedi in questa
commedia ristretti./ Per dare alla medesima l'unità del luogo, / Ho
dovuto alterarli, / E sono talvolta uscito ancora / Dalle tracce del
romanzo / Per adattarmi alla Compagnia.

Fingo due Dame in Villa di allegro umore, /Tra le quali capita il gran
cavaliere errante / Don Chisciotte / Col suo famoso scudiero Sancio
Panza. / Queste con l'aiuto di una spiritosa donna di lor servizio, /
Tessono delle graziose avventure per quelli, / E non tralasciano nel
tempo stesso / Di prendersi gioco di loro amanti, /Di sciocco
carattere⁵.

Veamos primero los personajes: Don Chisciotte; Sancio Panza; La condesa (condesa); La Duchessa (duquesa); Don Calafrone (noble); Don Platone (noble); Carmosina (criada); Cardorella (criada); Ricciardetta (criada). Llama la atención que son poco numerosos: al lado de los protagonistas, hay cuatro personajes nobles y tres populares. Es llamativo que todos los personajes del entorno de Don Quijote, como el cura y el barbero, hayan desaparecido. La reducción del número de personajes seguro que se habrá hecho por motivos de representabilidad. Don Quijote se ha desatado de su medio social y de su entorno: en la ópera de Paisiello no hay ningún indicio de que pertenece a la hidalguía empobrecida que desempeñó un papel tan importante en la Reconquista y en la conquista del Nuevo Mundo. De este modo se evitaba un tema que hubiera tocado una fibra muy sensible en la corte: la crítica social de la nobleza y de la manera en que había perdido su papel en la sociedad. En la obra de Cervantes, Don Quijote es un hidalgo que quiere insuflar nueva vida en los antiguos ideales de la caballería andante, mientras que en la ópera

⁵ ‘Al cortés Lector de la ingeniosa novela llamada Don Quijote de la Mancha. He reunido los hechos que ves reducidos en esta comedia. Para dar a la misma la unidad de lugar, he tenido que alterarlos, y a veces he salido del trazado de la novela para adaptarme a la Compañía. Invento dos damas de alegre humor en la ciudad, tras las cuales anda el gran caballero errante Don Quijote con su famoso escudero Sancho Panza. Con una graciosa señora de su servicio tejen divertidas aventuras para ellos y tampoco dejan al mismo tiempo de burlarse de sus amantes de carácter estúpido’.

de Paisiello es un caballero andante que aparece acá y allá. Además se puede observar que aquí se juntan a los protagonistas de la novela cervantina unos personajes típicos de la ópera bufa: las enamoradas algo maliciosas que se burlan de sus amantes inocentes.

Acabamos de comprobar que en el libreto queda poco de la riqueza y variedad de personajes características del *Quijote*. ¿Qué ocurre con los aspectos metaliterarios y metanarrativos de la obra? La polémica literaria que está en la base del texto de Cervantes, con las muchas referencias metatextuales a los cánones literarios en vigor y la problemática de la relación entre literatura y realidad, también está ausente: la ópera de Paisiello despoja el texto de Cervantes de esta problemática y lo adapta a las expectativas de la corte: el texto se reduce a una diversión que podría representarse por cortesanos disfrazados, una historia en la que un grupo cerrado se burla de Don Quijote, convertido en un extraño.

Teniendo en cuenta estas modificaciones, no nos extraña que la intriga se haya recortado drásticamente. No sólo se reduce considerablemente, sino que también se reordenan varios elementos. Los episodios más conocidos del relato de Don Quijote están presentes, por ejemplo la lucha contra los molinos de viento, pero este combate se sitúa en otro marco, el de un duelo por la mano de la amada; también se produce el encantamiento de varios personajes por magas maliciosas, etc.

Pero tal vez valdría más empezar por el principio. El texto de Cervantes se reduce a tres grandes unidades temáticas, situadas cada vez en otro espacio. El primero es un claro en el bosque. Es llamativo que el libreto empiece *in medias res* y que la biografía del hidalgo se haya suprimido, probablemente porque el relato era suficientemente conocido. El escenario se puede comparar claramente con el de una pastoral: un claro en el bosque al final de una cacería, actividad típica de la aristocracia de la época. Como dice el Prefacio, el relato se ha adaptado a la “compañía”. En el momento de aprender que Dulcinea se ha transformado en campesina por encantamiento, Don Quijote encuentra la compañía de cazadores. Cree reconocer a su Dulcinea en la criada Carmosina y pierde la cabeza. La duquesa y la condesa deciden burlarse de él y le organizan un banquete. Esto también forma parte de un escenario cortesano.

El segundo acto se sitúa en la ficticia ínsula Barataria y consiste de dos cuadros. En el primero se cuenta sobre todo cómo Sancho es nombrado gobernador de la ínsula y cómo se continúa la burla con Don Quijote y su escudero. Este cuadro tiene las trazas de los espectáculos de disfraces no infrecuentes en las cortes italianas. La condesa y su criada Carmosina están

disfrazadas respectivamente de la encantadora Melissa y de Dulcinea. Encabezan un cortejo seguido por cortesanos travestidos con ropa de mujeres y barbas falsas. La condesa-encantadora Melissa le explica a Don Quijote que el encantamiento puede levantarse si él vuela al séptimo cielo con el hipógrifo (clara referencia al *Orlando Furioso* de Lodovico Ariosto) y si a Sancho le dan tres mil quinientos palos. El segundo cuadro se sitúa en el campo, con molinos de viento al fondo. Don Calafrone y don Platone luchan por los favores de la condesa y de la duquesa. Ambas declaran su amor por Don Quijote quien demuestra su valía como caballero partiendo al ataque de ... los molinos de viento.

La obra concluye en un lugar indeterminado. Don Calafrone y don Platone se reconcilian con la duquesa y la condesa, dispuestas a casarse con ellos. Después de haber sufrido una última burla (le hacen creer que se ha hecho de piedra) Sancho y Don Quijote abandonan esta compañía en búsqueda de otras aventuras. Tenemos aquí, pues, un final abierto con muchos parecidos con los tebeos.

Podemos concluir que el *Don Chisciotte della Manzia* de Paisiello selecciona los episodios más conocidos de la novela de Cervantes y transforma al héroe en un extraño ser protorromántico que va de aventura en aventura. Al mismo tiempo, el texto de Cervantes debe abandonar su complejidad literaria y epistemológica.

Bibliografía

- De Armas, Frederick. 2004. 'Nero's Golden House: Italian Art and the Grotesque' en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 24, 1.
- AA.VV. 2004. *Don Chisciotte e L'Utopia possibile delle reali manifatture dei Borbone di Napoli*. Roma: RAI-ERI.

Historias que tergiversan. Tergiversando historias. Don Quijote en la obra de Vecchioni y Guccini

Annelies Van den Bogaert & Inge Lanslots

Universidad de Amberes & Lessius Hogeschool

1. Guccini y Vecchioni, herederos italianos de Don Quijote

En la cultura italiana, la herencia de Don Quijote ha cobrado distintas formas. De la pintura a la escultura, de la literatura a la música, en todas partes encontramos las huellas del héroe caballeresco. De entre este amplio panorama de herederos hemos optado por dos cantautores: Francesco Guccini que profundiza en el alma inquieta de Don Quijote y Roberto Vecchioni que mira a Don Quijote desde un original efecto de espejo; en su obra la figura central no es Don Quijote, sino Sancho Panza, ya que para Vecchioni éste es el auténtico héroe. Antes de analizar sus respectivas interpretaciones de la figura de Don Quijote ofrecemos un breve esbozo biobibliográfico.

2. Esbozo biobibliográfico

Vida

Vecchioni nació en Milán en 1943, pero en sus venas corre sangre napolitana. Nunca renegó de sus raíces importantes, sin duda, para su pasión por la música. Pronto Vecchioni pasó a escribir letras para otros cantantes (e.a. Gigliola Cinquetti...). Además, se pueden reconocer ciertos elementos napolitanos en su típico estilo narrativo a la hora de cantar. En sus canciones, a Vecchioni le gusta contar historias, a menudo con moraleja. De ahí que se le llama a veces *il professore*, lo que no resulta extraño ya que además de su carrera de músico lleva años dando clase. Ha enseñado historia de la religión y es profesor de griego y latín. Estos últimos años ejerce de profesor invitado de historia de la música en diversas universidades. Su profesorado ya lleva mucho tiempo corriendo parejas con una

carrera de cantautor – una vocación tardía, contrariamente al caso de Guccini –. Además es autor de varias obras narrativas, con una preferencia por el relato breve.

Guccini nació en 1940 en Modena, pero pasó su infancia y juventud en Pavana, un pueblo situado en los Apeninos tosco-emilianos. También fue profesor pero, contrariamente a Vecchioni, no pisó el aula más que esporádicamente. En 1989 – antes que Vecchioni, pues – empezó a escribir. Veamos ahora los aspectos más importantes de la obra de ambos.

Cantautores

Vecchioni debutó como cantautor en 1971 con *Parabola*, que le valió unas críticas positivas. El verdadero éxito llegó en 1977 con *Samarcanda*. Desde 1977 hasta hoy (su último CD, *Il Contastorie*, salió en 2005) realizó no menos de 31 discos.

Guccini, el guitarista rockero, debutó en 1967 con un género musical atípico para él: la balada. Entre su triunfo en 1972 con *La locomotiva (Radici)* y *Ritratti* (2004) se encuentran 20 discos que se sitúan sobre todo en la tradición anarquista que emana del período hippy. Su primer single, *L'antisociale* de 1961 (retomado más tarde en su primer álbum *Folkbeat N.1*, 1967) también es una muestra de ello.

Autores

Vecchioni, ‘escritor aficionado’, lleva publicadas tres novelas de formación, *Viaggio del tempo immobile* (1996), *Le parole non le portano le cicogne* (2000), y *Il libraio di Selinunte* (2003). Volveremos más adelante a su publicación más reciente (2006). La obra de Vecchioni ofrece muchos elementos meta e intertextuales. Los elementos paratextuales, en particular los títulos, enlazan su música con sus textos narrativos. Además, vemos que los personajes emprenden una búsqueda epistemológica a través de la semántica. Así se hace referencia a la teoría de Saussure y al *Cratilo* de Platón, en el que se plantea la pregunta si la relación que existe entre palabras y cosas es meramente convencional o bien intrínseca. A menudo es la lengua misma, y la impotencia de expresar algo a través de ella, la que ocupa el centro de las obras literarias de Vecchioni cuya escritura se caracteriza por un perfeccionismo estilístico.

En la producción de Guccini distinguimos dos corrientes: por un lado novelas rurales en las que describe la atracción y la repulsión que le provocan los

lugares de su infancia y por otro lado novelas de detective que ha escrito en colaboración con Lorian Macchiavelli y que se enmarcan en el funcionamiento del *Gruppo 13*, un colectivo de diversos novelistas del género radicado en Bologna, del que también forma parte el bastante conocido Carlo Lucarelli.

En las novelas de Guccini, como por ejemplo *Croniche epafániche* (1989) pero también en sus columnas (*La legge del bar e altre comiche*, 2005), encontramos elementos dialectales y experimentos con la lengua hablada.

Modelos y fuentes

Si consideramos las fuentes y los modelos de ambos cantautores, encontramos en Vecchioni un amplio abanico de referencias historico-literarias y mitológicas, de Rimbaud a Thomas Mann, Pessoa y Velázquez, de Alejandro Magno a Orfeo y Eurídice, Caperucita Roja y Blancanieves, por no citar más que algunas. Esto tiene que ver sin lugar a dudas con su trabajo de profesor y su amor por las lenguas.

En su música notamos de vez en cuenta una referencia a su propia producción. Así inserta fragmentos de canciones en sus textos literarios y establece enlaces entre el título de un libro y la cubierta de un CD o álbum. No hay que subestimar, pues, la importancia de los elementos paratextuales.

En la obra de Guccini encontramos claras huellas de la cultura narrativa popular. Las musas poéticas son sobre todo Villon, Baudelaire, Verlaine y Montale. Se inspira en el pensamiento existencialista, con referencias a Sartre y Camus. Además está Bob Dylan como omnipresente fuente de inspiración ya que, según Guccini, Dylan irradia una enorme fuerza comunicativa y emocional. También considera las historietas como una fuente de inspiración importante para su obra.

Existe un claro parentesco espiritual entre los coetáneos Guccini y Vecchioni de modo que a menudo se les califica de ‘amigos’. Los dos son profesores, aunque el uno de modo más manifiesto que el otro, y en la obra de ambos encontramos elementos fuertemente nostálgicos, pero también humorísticos e irónicos. Tanto Guccini como Vecchioni tienen una importante cultura literaria.

3. La herencia de Don Quijote: una comparación

El esbozo biobibliográfico de ambos cantautores ofrece un marco para nuestra búsqueda de la herencia de Don Quijote en la obra de Guccini y Vecchioni.

Distinguimos tres aspectos: primero, brevemente, unos aspectos relativos a la forma y al contenido, a continuación los retratos de los tres protagonistas cervantinos, Don Quijote, Sancho Panza y Dulcinea y, para terminar, la lucha solitaria del caballero. Así esperamos poder ilustrar el carácter único de la interpretación de Vecchioni.

El punto de partida de este estudio comparativo lo constituyen dos letras de canciones, *Chisciotte* de Guccini (*Stagioni*, 2000) y *Per amore mio* de Vecchioni, del álbum de 1991 que lleva este mismo título.

El caballero tiene la palabra

Al estudiar el contenido de ambas letras, nos llama la atención que tanto Guccini con *Chisciotte* como Vecchioni con *Per amore mio* ofrecen, en su estilo narrativo típico, una mirada retrospectiva y nostálgica sobre una vida casi acabada. En las dos canciones es como si Don Quijote, en el lecho de la muerte, hiciera un balance. En *Chisciotte* de Guccini, el héroe trágico lo lleva a cabo en diálogo con su fiel ayudante – Guccini interpreta *Chisciotte* a dúo con el guitarrista y cantante argentino Juan Carlos Biondini –, mientras que en *Per amore mio*, una canción mucho más corta, asistimos a un monólogo interior: el ‘yo’ lírico se dirige a una joven imaginaria: “In un paese d’ombra fra la terra e il cielo/ ora sogno di te”¹. La repetición múltiple del título “Per amore mio” no solo constituye el impulso de la autorreflexión sino que opera una repetitividad que transforma el monólogo interior en un flujo de consciencia.

Esta primera comparación nos permite concluir que la perspectiva de Guccini es más cercana a la de la primera parte de *Don Quijote*, en la que tenemos que considerar al amo y a su criado como dos personajes separados. Pero en la segunda parte de la obra maestra de Cervantes, esta perspectiva tradicional desaparece y los papeles se invierten: el criado adopta – exige, más bien – el papel de amo y viceversa y se dirigen sendos reproches. Esta desidentificación se refleja en *Per amore mio* de Vecchioni. La palabra la tiene Sancho Panza, el auténtico héroe según Vecchioni, una perspectiva casi única dentro de la herencia italiana de la tradición quijotesca. Cinco años más tarde, Vecchioni volverá a aplicar esta estragía en su debut literario de 1996, *Viaggi del tempo immobile*, un relato marco en el que un dios algo excéntrico le da clase a un grupo de dioses jóvenes acerca de la vida de los mortales, echando mano de relatos acerca de personajes importantes, algunos históricos, otros no, a cuya sombra vivió el dios profesor quien, a través de la labor didáctica, debería desatarse de su apego a la vida mortal. En el relato breve

¹ ‘En un país de sombra entre cielo y tierra / ahora sueño contigo’.

Cervantes, Sancho Panza está indignado porque Don Quijote no sólo le quitó la vida y la amada sino también su historia y, por ende, su autoría. En el mismo relato, a través del ‘yo’ narrativo, Vecchioni juega de modo sutil con la idea del *Quijote* apócrifo, salido a la luz justo antes de la publicación de la segunda parte del libro por Cervantes, lo que refuerza aún la conexión de Vecchioni con esta parte.

El caballero y su escudero

La elaboración del ‘yo’ narrativo de Vecchioni en *Per amore mio* se basa, pues, en la segunda parte del *Quijote*. El retrato que pinta Guccini del dúo Don Quijote – Sancho Panza, por otra parte, es el de las oposiciones tradicionales que el título de la novela suele evocar. El caballero idealista Don Quijote, que en un pasado lejano fue realista, sale a campaña con su escudero, al que los grandes principios le traen sin cuidado y que prefiere dejarse llevar por el sentido común. En situaciones de apuro es un gallina, mientras Don Quijote afronta los peligros con valentía. El afán del caballero, que le empuja a las aventuras más increíbles, contrasta con la lentitud y la indolencia naturales de Sancho Panza. Sancho escucha compasivo las peroratas de su amo. Parece, pues, inevitable que Don Quijote se pierda en el mundo creado por él mismo.

En la canción de Guccini, el sueño resulta contrapuesto a la realidad. En la obra de Vecchioni, ambos se funden y el cantautor le reconoce al sueño un alto grado de realidad (“niente ha più realtà del sogno”²). Además, la fuerza reveladora potencial de lo onírico es una constante en la obra de Vecchioni, junto con el alto grado de intertextualidad. En *Per amore mio* el cantautor retoma sobre todo los modelos de Don Quijote – Cervantes. Así lo hace Guccini. Ambos cantautores mezclan en su lenguaje los componentes literarios con elementos de la lengua oral.

Otra constante en la obra de los dos cantautores es el amor, encarnado en este contexto por Dulcinea. Un amor que puede conducir a la locura. En la canción de Vecchioni no encontramos más que una alusión, en su relato breve es una sombra, lo que les permite a los narradores modelarla a su gusto (“ti disegno”³). Guccini, por su parte, insiste en su evolución de moza de vida alegre a señora. En la obra de Cervantes, el personaje de Dulcinea no sufre ninguna verdadera transformación, al contrario de Don Quijote y Sancho Panza.

² ‘Nada tiene mayor realidad que el sueño’.

³ ‘Te creo / te dibujo’.

El caballero y sus molinos de viento

Finalmente, en el texto de Vecchioni falta cualquier referencia a la imagen estereotipada de los molinos de viento, aunque sí figura en el paratexto, más concretamente en la funda del álbum. Vemos la imagen de un caballero (¿a caballo?) que parece servir de veleta encima de un molino del cual sólo se ha fotografiado la parte superior. En el librito del CD encontramos más datos acerca de la fotografía: se trata del molino que inspiró a Alphonse Daudet a escribir *Les lettres de mon moulin* (*‘Cartas desde mi molino’*, 1869), un relato marco, al igual que el estreno literario de Vecchioni. El molino de viento en el paratexto constituye en primer lugar una referencia intertextual.

En la obra de Guccini, en cambio, la imagen de los molinos tiene una fuerte presencia. El cantautor hace de la lucha contra los molinos el símbolo de la insuficiencia de los actos de Don Quijote y del vacío que dejó. (“Nel mondo oggi più di ieri domina l’ingiustizia/ ma di eroici cavalieri non abbiamo più giustizia”⁴). Además, extrapola el tema a su propia vida en la que ha luchado contra la injusticia y el capitalismo que equipara con el poder y la maldad. Guccini no consiguió llevar a término de modo convincente su misión personal, lo que le llena de amargura. A pesar del tono amargo que siempre suena más fuerte, Guccini, al igual que Don Quijote, no abandona su “impegno ardimentoso”⁵, como lo demuestra la siguiente cita. Guccini no quiere terminar cobarde o cínico.

Il “potere” è l’immondizia della storia degli umani,
sputeremo il cuore in faccia all’ingiustizia giorno e notte:
siamo i “Grandi della Mancha”,
Sancho Panza e Don Chisciotte!⁶

No es fácil encontrar una llamada tan explícita en la obra de Vecchioni, incluso si invita a la actitud crítica, como lo demuestra su último y muy reciente relato *Diario di un gatto con gli stivali* (2006). Se trata una vez más de un relato marco en el que un cuentacuentos, un *contastorie* – referencia al título del álbum de 2005 –, entretiene al público reunido en la plaza con cuentos a primera vista tradicionales. Pronto el público se da cuenta de que el cuentacuentos ofrece su versión particular de los cuentos: así el bien y el mal, la verdad y la mentira se hacen

⁴ ‘Hoy más que ayer domina la injusticia en el mundo / pero ya no tenemos la justicia de heroicos caballeros’.

⁵ ‘Empeño fervoroso’.

⁶ ‘El poder es la inmundicia de la historia de los humanos / Día y noche miraremos de frente a la injusticia / ¡Somos los grandes de La Mancha / Sancho Panza y Don Quijote!’

intercambiables. De tal modo, el narrador permite que la Historia aparezca en sus cuentos y da al oyente-lector una lección alegórica – Vecchioni no reniega de su condición de profesor.

El estilo más indirecto de Vecchioni da al narrador mayor espacio para expresar su nostalgia y desde el inicio de la canción apunta a la insignificancia de la existencia: “Ragazza noi siamo bugie del tempo/ appesi come foglie al vento di Mistral”⁷. El ‘yo’ narrativo se pregunta cuál es la razón de su existencia: “ho cantato per lei ma perché?”⁸.

4. Conclusión

La nostalgia, la amargura y el compromiso quijotescos son palabras clave que contraponen pero también enlazan a Vecchioni en Guccini en una parte pequeña pero significativa de su obra. No solo a ellos, sino también a otros tantos cantautores italianos.

Lo que nos llama la atención es que a primera vista resulta muy extraño que una serie de cantautores italianos (Guccini, Lucio Dalla, Ivano Fossati, Vecchioni) no se refieran a Orlando, el héroe trágico y nostálgico inmortalizado por uno de los corifeos de la tradición caballeresca italiana, Torquato Tasso. ¿Tal vez se había apagado el fuego de Orlando?

Bibliografía

- Barwig, Angela. 2003. ‘*Radici*. Francesco Guccinis Romane und Erzählungen zwischen der Via Emilia und dem Apennin’ en Balletta, Felice & Barwig, Angela (ed.). *Italienische Erzählliteratur der Achtziger und Neunziger Jahre. Zeitgenössische Autorinnen und Autoren in Einzelmonographien*. Frankfurt: Peter Lang. 131-144.
- Cervantes, Miguel de. 1969. *L’ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche. I-II*. Traduction de Louis Viardot. Chronologie et préface par Louis Urrutia. Paris: Garnier Flammarion. (“GF” 196-197).
- Cervantes, Miguel de. 2005. *De vernunftige edelman Don Quichot van La Mancha*. Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Gennep. (Trad.: Barber van de Pol).

⁷ ‘Niña, somos mentiras del tiempo, aspirados como las hojas por el mistral’.

⁸ ‘He cantado para ella, pero ¿por qué?’

- Guccini, Francesco. 1989. *Croniche epafániche*. Milano: Mondadori.
- Guccini, Francesco. 2005. *La legge del bar e altre comiche*. Milano: Mondadori.
- Guccini, Francesco & Macchiavelli, Lorianò. 1998. *Macaroní*. Milano: Mondadori.
- Guccini, Francesco & Cerami, Vincenzo. 2003 [2001]. *Storia di altre storie*. Casale Monferrato: Edizioni Piemme. ("Piemme Pocket").
- Jachia, Paolo. 2002. *Francesco Guccini. 40 anni di storie romanzi canzoni*. Roma: Editori Riuniti. ("Momenti Rock").
- Lanslots, Inge. 2001. 'Le lezioni di Roberto Vecchioni' en *Narrativa*. 20/21. 229-242.
- Lanslots, Inge. 2004. 'Musica, parole e cicogne: il cantastorie Roberto Vecchioni' en *Sguardo sull'Italia in movimento e la letteratura all'inizio del terzo millennio: atti del Convegno internazionale, Bruxelles, 15-16/03/2002*. Firenze: Cesati. 235-247.
- Lanslots, Inge. 2005. 'Le nuove lezioni di Vecchioni ovvero sul peso delle parole ovvero il peso delle parole' en Menet-Genty, J. (ed.). *Mélanges offerts à Marie-Hélène Caspar. Littérature italienne contemporaine. Musique*. Paris X: C.R.I.X. 581-590.
- Lanslots, Inge & Van den Bogaert, Annelies. 2005. 'Cantautori als Autoren' en *Zibaldone*. 40. 83-98.
- Pol van de, Barber. 2000. *Cervantes & co. In plaats van voetnoten (essays)*. Amsterdam: Querido.
- Vecchioni, Roberto. 1996. *Viaggi del tempo immobile*. Torino: Einaudi. ("I coralli" 50).
- Vecchioni, Roberto. 2000. *Le parole non le portano le cicogne*. Torino: Einaudi. ("I coralli" 128).
- Vecchioni, Roberto. 2003. *Il libraio di Selinunte*. Torino: Einaudi. ("I coralli" 191).
- Vecchioni, Roberto. 2006. *Diario di un gatto con gli stivali*. Torino: Einaudi. ("I coralli" 206).

Discos

- Guccini, Francesco. 1967. *Folkbeat N.1*. Emi.
- Guccini, Francesco. 1972. *Radici*. Emi.
- Guccini, Francesco. 2000. *Stagioni*. Emi.

- Guccini, Francesco. 2004. *Ritratti*. Emi Music Italy.
- Vecchioni, Roberto. 1971. *Parobola*. Ducale.
- Vecchioni, Roberto. 1977. *Samarconda*. Philips.
- Vecchioni, Roberto. 1991. *Per amore mio*. Emi.
- Vecchioni, Roberto. 2000. *Canzoni e cicogne*. Emi.
- Vecchioni, Roberto. 2005. *Il contastorie*. Universal Music Italia.

Páginas web

- www.liberliber.it/biblioteca/c/cervantes/don_chisciotte_della_mancia/html/
(edición de la traducción italiana: Cervantes, Miguel de. 1888. *Don Chisciotte della Mancia*. Roma: Edoardo Perino editore) [03/12/2005].
- www.caterweb.rai.it/radio3/radio3_suite/archivio.cfm (versión radiofónica italiana de *Don Quijote*) [03/12/2005].
- www.francescoguccini.it [03/12/2005].
- www.vecchioni.it [03/12/2005].

Al son del trombón. Integración conceptual y multimodalidad en el concierto para trombón n°2

Don Quixote de Jan Sandström

Paul Sambre

Lessius Hogeschool de Amberes

La música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu. (I, 28, 279)

Cuando Don Quijote entrega el alma, Sancho se regocija, “que esto del heredar algo borra o templa en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto”. (II, 74, 1104) En la música occidental, el tema de Don Quijote adquirió valor perenne. En el mismo último capítulo de la obra maestra de Cervantes, leemos cómo un escribano da testimonio de la muerte natural del hidalgo, para evitar que algún autor “le resucitase falsamente y hiciese inacabables historias de sus hazañas”. (Ibídem) En esta contribución mostramos cómo la tradición musical contemporánea rompe de modo póstumo este último acuerdo con Don Quijote. Queremos demostrar cómo el tema del caballero andante, en cita a primera vista literal, constituye la fuente de creatividad conceptual y multimodal, en el punto de encuentro entre la lengua, la música y la teatralidad. Estudiamos el caso del segundo concierto para trombón *Don Quixote* del compositor sueco Jan Sandström de 1994. Nuestro flujo de pensamiento transcurre como un *glissando* musical en tres movimientos. Empezamos con algunas notas teóricas acerca de la integración conceptual y la multimodalidad. A continuación nos deslizaremos hacia la interacción entre música y lenguaje en el *Quijote* y en un tercer movimiento dirigiremos la atención a la tradición musical, el mundo de Richard Strauss y su influencia en la obra de Sandström.

1. 'Notas' teóricas

En líneas generales, esta contribución se sitúa en la frontera entre las ciencias cognitivas y la semiótica. Más específicamente se combinan dos marcos teóricos: la teoría de la integración conceptual y la de la multimodalidad. Situamos brevemente estos marcos sin entrar en detalles técnicos. La integración conceptual o *blending theory* surgió a mitades de los años noventa a partir del concepto de espacio mental de Fauconnier (Fauconnier 1994: 1997). Esta teoría ofrece una posible explicación de la integración conceptual. Un espacio de fusión combina elementos conceptuales que pertenecen a diferentes espacios mentales, llamados dominios de entrada o *input spaces*. Estos espacios mentales suelen manifestar topologías divergentes. La combinación o proyección entre partes de espacios mentales es posible cuando un espacio genérico, con una estructura más abstracta, funciona como marco abarcador de las entradas. Lo importante es que el espacio de fusión proyecte una selección de elementos de los espacios de entrada y los integre en una constelación nueva, llamada estructura emergente, que no se puede considerar como la mera suma de estos elementos. Es que en el seno del espacio de fusión se realiza una dinámica semántica gracias a un proceso inconsciente de elaboración. (Fauconnier & Turner 2002: 43-48) La integración conceptual lleva, pues, a la creación de sentido o creatividad conceptual. Esta teoría conoce un gran número de aplicaciones, sobre todo dentro de la lingüística. La multimodalidad también es un campo de investigación reciente. Este campo se basa en la hipótesis de que la comunicación forma una combinación potencial de varios modos que, a pesar de sus principios semióticos comunes, disponen de leyes, medios y elementos propios para representar el sentido como una configuración semántica del mundo social. (Kress & van Leeuwen 1996, 2001) Estos modos pueden ser de tipo gráfico, lingüístico-textual e incluso auditivo. (Kress 2003) Aquí nos interesamos por los dos últimos modos.

Nuestra contribución es renovadora en dos aspectos. Por un lado combina la integración conceptual con la multimodalidad. En ninguno de los dos ámbitos teóricos se ha puesto de relieve el uso de varios modos a la hora de realizar nuevos lenguajes creativos. Por otro lado, no se ha prestado la atención suficiente al impacto específico de la música en la creación del significado, tanto en la tradición de las ciencias cognitivas como en la de la multimodalidad. (Rheindorf 2004, Ventola et al. 2004) Recientemente, Zbikowski (2002, 2004), de la comunidad investigadora cognitiva, y Van Leeuwen (1999) y Kress & van Leeuwen (2002: 2), de la comunidad investigadora multimodal, han lanzado el reto del análisis conceptual o sociosemiótico de la música. Hablando en términos corteses, recogemos el guante y estudiaremos la interacción entre lenguaje y música a partir de este doble marco teórico. En un trabajo anterior (Sambre 2005) hemos

estudiado el papel de la música en el discurso lingüístico de una novela filosófica. Ahora invertimos la perspectiva: estudiaremos la relación entre música y lenguaje a partir de la misma composición musical de Sandström. Nuestra hipótesis es la siguiente: la experiencia musical del que escucha la obra de Sandström combina, integra y excede las entradas parciales de lenguaje, música y movimiento. Pero antes de fundamentar esta hipótesis, haremos un pequeño paseo musical por la obra de Cervantes.

2. Música y lenguaje en el *Quijote*

Entre el *Quijote* y la música existe una relación evidente que se puede formular mediante la siguiente paradoja: no sólo el *Quijote* está integrado en la música sino que también hay música en el *Quijote*.

Desde las primeras páginas del *Quijote* nos adentramos en un universo sonoro y nuestro flamante aventurero, al ver la venta, confunde el cuerno de un porquero con la marcial trompeta (I, 2, 37). Cervantes continúa esta ambigüedad entre el cosmos rural, bajo, y el cortés, elevado, en su lenguaje musical. Numerosos autores subrayan la omnipresencia de la música y del canto en la obra maestra de Cervantes (ver Pastor Comín 1999 para un estudio de conjunto). A menudo se sacan al escenario instrumentos musicales en contextos sociales específicos: la percusión en el duelo, la corneta del trovador, la gaita en las fiestas campesinas. (Rey 2005) Esta música suele cumplir una función estilística: sirve de preludio (Pastor Comín 2005: 7) o transición hacia un capítulo siguiente. Lo que llama la atención es que la música y el ruido se presentan sin solución de continuidad sonora, como en los dos fragmentos siguientes, en los que el chirrido de las ruedas de los carruajes, mezclado con los instrumentos disonantes, deja espacio al armonioso carro triunfal cuyo compás dirige literalmente la mirada:

Finalmente, las cornetas, los cuernos, las bocinas, los clarines, las trompetas, los tambores, la artillería, los arcabuces, y sobre todo el temeroso ruido de los carros, formaban todos juntos un son tan confuso y tan horrendo [...].

Poco desviados de allí hicieron alto estos tres carros, y cesó el enfadoso ruido de sus ruedas, y luego se oyó otro, no ruido, sino un son de una suave y concertada música formado, con que Sancho se alegró, y lo tuvo a buena señal, y, así, dijo a la duquesa, de quien un punto ni un paso se apartaba:

—Señora, donde hay música no puede haber cosa mala.

—Tampoco donde hay luces y claridad —respondió la duquesa.

A lo que replicó Sancho:

—Luz da el fuego, y claridad las hogueras, como lo vemos en las que nos cercan y bien podría ser que nos abrasasen; pero la música siempre es indicio de regocijos y de fiestas. (II, 24, 820-821)

Al compás de la agradable música vieron que hacia ellos venía un carro de los que llaman triunfales [...]. (II, 25, 822)

No sólo se asocian la música y la alegría festiva; del mismo lenguaje de Cervantes brota la musicalidad. El *Quijote* es, pues, un libro para escuchar, “un mar de escuchas”. (Berber 2005) Los ecos se convierten en palabras. En los pueblos suenan cantos. Y de las voces de los personajes también emana la música: “El *Quijote* es un libro en conversación. La voz es el instrumento musical que todo lo canta, colorea [...]”. (Berber 2005). A menudo es el mismo Don Quijote quien hace las veces de narrador, y para ello importa que reine “un grande silencio” antes de que “con voz agradable y reposada” empiece su “discurso verdadero” (I, 38, 398), interrumpido a veces por el griterío y la algarabía (musical):

Cuando estaban don Quijote y Sancho en las razones referidas en el capítulo antecedente, se oyeron grandes voces y gran ruido, y dábanlas y causábanle los de las yeguas, que con larga carrera y grita iban a recibir a los novios, que, rodeados de mil géneros de instrumentos y de invenciones, venían acompañados del cura y de la parentela de entrambos y de toda la gente más lucida de los lugares circunvecinos, todos vestidos de fiesta. (II, 21, 708)

En las citas anteriores resuenan repetidas veces unos instrumentos musicales como las trompetas y los clarines. Como vamos a interesarnos por un concierto para trombón, vale la pena comentar brevemente el papel de este instrumento, o al menos, de su antecesor, el sacabuche. El sacabuche surgió probablemente hacia 1500. Fue el primer instrumento de viento metálico que permitiera un fraseo más refinado, cromático y continuo. Gracias al fraseo y a la tesitura de cuatro octavas se convirtió en el instrumento por excelencia para acompañar la música vocal, una técnica que en la Venecia del siglo XVI, por ejemplo, sería refinada por Giovanni Gabrieli. En cuanto a la sonoridad, el instrumento actual con el que más parecido tiene es tal vez el trombón soprano, de tono agudo. Al contrario de la trompeta militar, el sacabuche se utilizaría sobre todo en la música sacra y popular. A pesar de que, en el siglo XV, el instrumento hiciera su entrada en todas las grandes ciudades europeas, Cervantes apenas si lo menciona. En realidad, el sacabuche sólo figura una vez en el *Quijote*:

¡Buena sería, por cierto, que todos estos insignes pueblos se corriesen y vengasen y anduviesen contino hechas las espadas sacabuches a cualquier pendencia, por pequeña que fuese! (II, 27, 764)

Llama la atención el uso metafórico del instrumento, como una espada sacada continuamente sin ton ni son. La etimología de ‘sacabuche’ remonta al francés *sacqueboute*, un compuesto del francés antiguo *sacquer* (‘sacar’) y *bouter* (‘empujar’). Con este hápax Cervantes refiere, pues, a la misma etimología cinética ambigua del concepto. El arma del caballero se convierte en trombón. El trombón, a su vez, se hace arma.

En lo que precede nos hemos interesado por el papel de la música en el *Quijote*. En lo que sigue consideramos el papel de la novela en la música. Aquí la noción de género ocupará el lugar central. Sabemos de sobra que el *Quijote* se puede leer como la parodia (Mancing 1975) de un género, el de la novela de caballerías, luego como una parodia de los lectores de la época (o incluso de la nuestra) por parte de Cervantes. Esta parodia se lleva a cabo gracias a la multiplicidad o el ensamblaje de géneros (Ardila 2001: 11) y voces (Reed 1987: 30-31), también llamado perspectivismo por Spitzer. (Cascardi 1986: 47) En otras palabras: tiene lugar una representación estilística renovadora. Es importante darse cuenta de que esta representación de una pluralidad de voces se retraducirá de modo continuo por los epígonos musicales de Cervantes a fin de enriquecer al *Quijote* como género.

3. El *Quijote* en la música: de Richard Strauss a Jan Sandström

Antes de descubrir la retraducción por Sandström, hagamos un breve recorrido por las referencias musicales a Don Quijote, sin querer enumerarlas todas: H. Purcell y J. Eccles con *The comical History of Don Quixote* (Londres, 1694), *Sancio oder die siegende Grossmut* de G. Ph. Telemann (Hamburgo, 1728), *Don Chisciotte alle nozze di Gamace* de Salieri (Viena 1770), *Die Hochzeit des Camacho* de Mendelssohn-Bartholdy (Berlín 1827), la ópera de Jules Massenet, *El retablo de maese Pedro*, de Manuel de Falla, una ópera para marionetas (1930-1933), *Le Chevalier errant* de J. Ibert (1940-41), sin olvidar otros como Donizetti, Ravel, y algo más cercano a nosotros *Man of La Mancha* de Dale Wasserman (1969) y su interpretación inolvidable por Jacques Brel, así como el *Don Quichote und die Polyphonie* de Norbert Stein. (Colomé 2005, Casares Rodicio 1999: 503) Este patrimonio musical trasciende no sólo los estilos y los períodos, sino también las fronteras de los diversos géneros de música vocal, sinfónica o de ballet.

Don Quijote ha inspirado, pues, generaciones de compositores. Lo que nos apasiona es la búsqueda intelectual y abstracta por la cual la música reformula el carácter lingüístico de la novela de Cervantes en otro modo, el de la música. Ilustramos la búsqueda de Jan Sandström echando mano de su referencia musical clave, Richard Strauss (1864-1949). En el seno del modernismo, Strauss resulta fundamental (Edelmann et al 2001) para una comprensión adecuada del *Quijote*, por tres motivos: el papel de la intertextualidad, la transfiguración y la redefinición genérica del poema sinfónico. Empecemos por la intertextualidad. Hacia 1888, Strauss escribió una serie de poemas sinfónicos, a los que pertenecen, además de *Till Eulenspiegel*, *Also sprach Zarathustra* y *Don Juan*, también *Don Quixote* y *Ein Heldenleben* (Hansen 2003); estas dos últimas composiciones se tienen que considerar como un díptico musical. *Don Quixote* constituye la cara cómica de la moneda, una orquestación burlesca en la que el violonchelo hace de voz de Don Quijote. A través de una introducción, diez variaciones y una coda se esboza un retrato del antihéroe y su criado, diez de sus burlescas aventuras y la muerte del hidalgo. *Ein Heldenleben* constituye el contrapeso heroico: el mismo Strauss es la imagen del héroe serio. En seis secuencias se representan el héroe (Strauss), sus adversarios (los críticos musicales, balando como ovejas, que habían vapuleado el *Quixote* de Strauss en el estreno) y la amada (Pauline, la esposa de Strauss, una cantante de ópera muy dotada). El motivo de la amada es el idílico, la vuelta a un estado de paz después de una larga lucha. Encima de las diferencias formales, existe, pues, un arco de tensión antagónico pero temático y un paralelo entre ambas obras (Barlow & Morgenstern 1957): la lucha en la vida del hombre. Podemos, pues, considerar esta analogía contrafactual como una forma de intertextualidad musical, en la que Strauss, en *Ein Heldenleben*, cita profusamente su *Don Quixote*. El motivo de Don Quijote ya no se confía aquí al violonchelo, sino al trombón bajo, y dialoga con el violín que representa a la amada. Hasta en la notación musical se continúa la predominancia del trombón bajo, *fortissimo* y *vivace* (*sehr lebhaft* en la terminología alemana) con un ataque *sforzando* que en las notas redondas se tienen que mantener más allá de la barra del compás. Estos patrones se repiten y se multiplican hacia el final. Para Strauss, la complejidad forma parte del auténtico heroísmo, como lo hace el poder desde una perspectiva nietzscheana. Apuntemos que en la obra de Strauss la técnica musical del trombón bajo no sólo figura la temática heroica, sino que de este modo también proporciona una autobiografía disimulada del compositor y una reflexión sobre su obra. Esta estructura estratificada y la puesta en abismo no es única en la obra de Strauss: incluso en *Tod und Verklärung*, del mismo período y las *Metamorphosen*, más tardías, este mecanismo de transfiguración tiene una presencia dominante. Es justamente a causa de esta transfiguración que Strauss, mediante nuevas técnicas y orquestaciones, traspone los datos pictóricos y textuales de Cervantes en una forma y género renovados: el poema sinfónico. Strauss combina aquí elementos del concierto, del ballet y de la ópera (Mann 1964) e

incluso del cine (Sadie 2001²) para transformar texto e imagen en música. Strauss utiliza, pues, técnicas de composición multimodales. Tanto *Don Quixote* (a través de las variaciones para violonchelo) como *Ein Heldenleben* (a través de las citas) llevan a una nueva concepción sobre y a una nueva forma del género 'poema sinfónico' en el que la muerte del héroe forma cada vez el punto culminante. Esta problemática y los tres procedimientos clave de Strauss, es decir la intertextualidad, la transfiguración y el género serán utilizados de manera renovadora por Jan Sandström.

4. Sandström, Lindberg y Don Quijote

Jan Sandström (°1954) se conoce como el más internacional de los compositores contemporáneos suecos. Enseña composición y sus raíces se encuentran sobre todo en la música vocal y la ópera. Su interés por la filosofía oriental hizo que se adentrara en el minimalismo y el serialismo. La temática central de su obra es la del héroe incomprendido y la representación de la abstracción internacional. Sandström compuso una serie de conciertos para trombón dedicados al trombonista estrella de Suecia, Christian Lindberg. Su segundo concierto para trombón *Don Quixote* se cortó a la medida de Lindberg. Este dato es importante para comprender la transfiguración ulterior de Don Quijote en la música de Sandström. Los últimos quince años, Lindberg convirtió el trombón, algo menospreciado, en un instrumento solista de pleno derecho. Como todo tocador de instrumentos de cobre, Lindberg tiene un *sound* muy peculiar; este concepto inglés se refiere tanto al timbre específico de su instrumento como a su dinámica y al alcance de su tesitura; es el único en el mundo capaz de alcanzar tanto notas muy profundas, notas pedal, como un registro agudo y superagudo, que hacen que el trombón se vaya pareciendo a un *flügelhorn*. Es esta tesitura, sobre todo, la que llevó a la creación de un repertorio totalmente nuevo para trombón, imposible de tocar previamente. Lindberg, no sólo instrumentista sino también director y compositor, desarrolla él mismo instrumentos nuevos que sirven de banco de pruebas para esta nueva sonoridad. Lindberg no sólo ensancha límites en lo musical sino también en la corporeidad de la práctica interpretativa. Como alternativa al diálogo postromántico y estático entre solista y orquesta tiende a la teatralidad y la interacción: el director y el público también se convierten en participantes del concierto. Así, en este segundo concierto para trombón se quita ropa y zapatos y se ata el cinturón a la cabeza hasta que la metamorfosis en Don Quijote musical sea completa. En la actuación, la forma alargada típica del trombón funciona, sea de espada, sea de lanza, sea de palo de tambor.

5. Transfiguración e integración conceptual

Entre Don Quijote, Cervantes, Strauss, Sandström, Lindberg, y posiblemente el propio auditor se realiza, pues, un intercambio de papeles o transfiguración. Antes de que miremos esta transformación a partir de nuestro marco teórico, echemos una mirada a la estructura y progresión del segundo concierto para trombón *Don Quixote* de Sandström. Totalmente en la línea del díptico de Strauss, encontramos seis movimientos (*Ein Heldenleben*) y otras tantas variaciones sobre un tema: la ciega disposición de don Quijote al amor, el valor y la fuerza visionaria. Detengámonos un momento en los títulos de estas partes:

1. Introduction - A windmill ride
2. To walk where the bold man makes a halt
(“Who is this man ... who looks so strange and talks so oddly?...”)
3. To row against a rushing stream
(The dream of Zoraida, the daughter of the Algerian muslim king)
4. To believe in an insane dream
(The madness of Don Quixote, and the letter to Dulcinea)
5. To smile despite unbearable pain
(The captivity, the bewitchment and the fight against the goatherd)
6. And yet when you succumb, try to reach this star in the sky
(Epitaph. A sorrowful tribute to Don Quixote, "the victor... and looser...of all battles")¹.

Todos los títulos se refieren a la condición humana. Están formulados de tal modo que la referencia al compositor innovador sólo es indirecta. Los subtítulos hacen referencia al texto de Cervantes. En la quinta parte aparecen las cabras (¿los críticos?). La sexta parte es un epitafio, un homenaje y una síntesis del conjunto. Como en el díptico de Strauss, esta última parte trata de la muerte y de la herencia de Don Quijote. Nos concentraremos en esta última parte para explicitar nuestra hipótesis central sobre multimodalidad e integración conceptual. Esta parte, que

¹ 1. Introducción – Una carrera de molinos de viento
2. Seguir andando donde el hombre atrevido se detiene
 (“¿Quién es ese hombre ... de mirada tan extraña y de palabra tan rara?”)
3. Remar contra un torrente
(El sueño de Zoraida, la hija del rey musulmán de Argelia)
4. Creer en un sueño demente
(La locura de Don Quijote, y la carta a Dulcinea)
5. Sonreír a pesar del dolor insoportable
(El cautiverio, el encantamiento y la lucha contra el cabrero)
6. Aún así, cuando sucumbas, intenta alcanzar esta estrella en el cielo
(Epitafio. Un tributo doloroso a Don Quijote, “vencedor ... y perdedor ... de todas las batallas”).

nos encantaría poder hacerle escuchar al lector, intentaremos esquematizarla por medio del lenguaje. Primero escuchamos un relato breve. Se repite hasta convertirse en un lamento hablado o letanía cantada. Resuena un *vibrato* cambiante, transparente y frágil de las cuerdas, que, a consecuencia del contacto con los *glissandi* del trombón oscila entre tonal y atonal, melodioso o burlesco. El trombón alterna con un motivo de oboe prolongado. En el nivel de la dinámica y de la tesitura se da una clara evolución. La pieza alterna entre el *forte* y el *pianissimo*, entre lo grave y lo agudo, una muestra de la virtuosidad técnica de Lindberg. Esta tendencia general se interrumpe con frecuencia por breves secuencias con notas pedal, *multiphonics* y *flutter tongue*, aspectos a los que volveremos. Todo esto se apoya en la teatralidad de los gestos del intérprete – Don Quijote. Durante toda la obra se desvive actuando, esgrimiendo y blandiendo el trombón – espada. Al final, su cuerpo se tiende hacia a la tierra, mientras que su mirada y su instrumento, como dice el título de la pieza, procuran alcanzar el cielo y las estrellas. En el fragmento final, el solista irá hasta sacar la vara de su trombón y seguir tocando de modo enajenante en su instrumento alicortado, hasta que se muera.

Dentro de los límites de esta contribución es imposible desmenuzar toda la complejidad de la obra. Hacemos hincapié en cinco mecanismos nuevos en el marco de la interacción tridimensional de los modos lingüístico, musical y teatral. Es que las técnicas más tradicionales como hablar o gritar, las repeticiones del recitativo, la lamentación o letanía, el tocar *con sordino* o los *glissandi* (utilizados a menudo en el jazz), la *cadenza*, el silencio (*G.P.* o *gran pausa* en la notación musical tradicional) o el canto, ya no son novedad. Lo nuevo es la simultaneidad de voz, sonido y movimiento en el trombón de Lindberg. (Duke 2001) La técnica del trombón y de la orquestación hace que estas dimensiones se envainen literalmente una en otra.

La primera técnica es la de la indeterminación, conocida también del serialismo o la ‘patamúsica’ (Stein 2006): la notación musical se libera de un diálogo uniforme y estrictamente causal entre el solista y el acompañamiento. Ambos actores producen patronos cambiables e intercambiables. Así el *vibrato* siempre cambiante de las cuerdas, combinado con el *glissando* del trombón, produce una alternancia continua e impredecible entre patronos sonoros tonales y atonales. En la obra de Sandström esta indeterminación es renovadora en la medida en que utiliza una característica técnica típica del trombón: el fraseo *glissando* no discreto.

La segunda técnica es la del *flutter tongue*. Aquí el trombonista produce chasquidos con la lengua al tocar notas por lo general graves, por lo cual se interrumpe continuamente el flujo de aire. Este estertor en la garganta representa la

respiración entrecortada del hidalgo doliente o moribundo y se usa, pues, más en la última parte.

La tercera técnica son los llamados *multiphonics*, una técnica muy difícil que consiste en que el solista hace vibrar al mismo tiempo los labios y las cuerdas vocales. El sonido resultante es una extraña combinación de un tono de trombón (armonioso o no) y un sonido gutural. Lo interesante es que la voz de Don Quijote adquiere una doble dimensión: se relaciona con el discurso (el gemido jadeante del último suspiro) y con la música. Es como si el cuerpo del solista se fundiera con el instrumento. Esta simbiosis también es una forma de integración conceptual.

La cuarta técnica ya fue mencionada: el solista toca sin vara (*valve out* en inglés), una notación que establece una referencia paródica a la más tradicional *con sordino*, en la cual se coloca una sordina en el pabellón. Debido a la ausencia de la vara en forma de U, el instrumento pierde su sonoridad; se produce un efecto de distanciamiento. Nos acordamos del significado etimológico del sacabuche, precursor del trombón: empujar y tirar. Parece como si Don Quijote, triunfando pero en vano, desenvaina la espada por última vez: vencedor y perdedor de todas las batallas. Jan Sandström utiliza, pues, la teatralidad del trombón – espada exactamente del mismo modo en que lo hace Cervantes en el fragmento con el hápax ‘sacabuche’. Una correspondencia tal vez inconsciente, pero llamativa.

La quinta técnica es la más sutil y se refiere a la tesitura, que se extiende desde el pedal extremadamente grave hasta el registro superagudo. Ya hemos aludido al timbre único que Lindberg realiza gracias al alcance de su tesitura. Lo específico de esta última parte del concierto es que esta tesitura solapa la dimensión vertical de la teatralidad y la temática de la muerte y la herencia del hidalgo: el cuerpo tiende hacia abajo, hacia la madre tierra, mientras que la mirada se eleva hacia el cielo estrellado. En una mano la vara, en el escenario, en la otra el trombón dirigido hacia el cielo. En la armonía tampoco se llega a una solución definitiva del acorde, el *diminuendo* se detiene mucho antes en un efecto – y cómo podría ser de otro modo – *morendo*. Aquí también texto, música y movimiento quedan entrelazados.

La integración conceptual multimodal es la continuación en el nivel de la técnica musical de la transfiguración de Strauss. Don Quijote no sólo coincide con el compositor, sino que su papel se prolonga hasta el solista-actor y la persona autobiográfica de Christian Lindberg como intérprete privilegiado. En la interpretación, la integración recorre tres modos: la música, el lenguaje y la teatralidad. En las tres primeras técnicas discutidas, las dos primeras dimensiones del lenguaje y la música se combinan en un dato indivisible. Las dos últimas

técnicas añaden la dimensión o el modo de la teatralidad. (Duke 2001) La práctica interpretativa interactiva del concierto de Sandström por Lindberg llega a borrar incluso la frontera entre Don Quijote y el público. Lo interesante es que esta vez, la integración se pone en marcha a partir de la intertextualidad con Cervantes y Strauss. Aquí la intertextualidad no tiene que considerarse, pues, exclusivamente como un dato pictórico o textual sino también musical.

6. Coda

Terminamos con una consideración final acerca del concierto para trombón de Sandström. La integración conceptual a través de la multimodalidad lleva por excelencia a la ampliación genérica, o incluso a una redefinición completa. En este sentido, Lindberg y Sandström son auténticos herederos de Cervantes y Strauss. En este sentido también, la complejidad de Don Quijote es por excelencia la del héroe inmortal. Recordemos un momento este espacio mental genérico abarcador, que hace posible la fusión. Es el tema reconocible, universal de Don Quijote, héroe ambiguo, cómico y trágico, que hace de enlace entre los modos y las expresiones artísticas individuales. Inmortal, porque lleva a interacciones imparables e interpretaciones intelectuales. Van Peer (2002: 254 ss.) define un tema como ‘parte de un cableado cognitivo que abarca informaciones de nivel inferior’². Esta capacidad abarcadora también es la que provee el espacio mental genérico. Pero hay más, los temas también tienen un colorido emocional; es gracias a estas emociones como nosotros los auditores y espectadores nos identificamos con las preocupaciones del protagonista, no solo en el plano intelectual sino también en el emotivo.

El mismo Sandström dice que el significado de su concierto va más allá de la búsqueda musical de reglas y convenciones técnicas en el marco de la música contemporánea: “Todo lo que ocurre en el concierto para trombón tiene un valor simbólico más allá de la misma música – realmente como en una esfera de ideas puras”³. (Sandström 1996) Esta simbolización me lleva a una doble meditación acerca de la integración conceptual y el papel del *moment musical*. Por un lado, Don Quijote sigue siendo la fuente de interpretaciones – incluso después de este año del *Quijote* – porque nuestra interpretación de este héroe coincide con la (im)posible actividad de la existencia humana misma. La estrella de don Quijote no se puede apagar, puesto que el deseo humano no se puede sofocar. Por otro lado, la música

² “Part of a cognitive wiring that links lower level informations together”.

³ “Everything that happens in the trombone concerto has a symbolic value beyond the music itself – very much in a realm of pure ideas”.

nos proporciona el combustible por excelencia de nuestro deseo inextinguible de ideas abstractas. Estas ideas surgen por definición en el punto de contacto entre nuestro espíritu sensible y racional, nuestro cuerpo y el mundo en el que coexisten: “Visto de tal manera, la conceptualización de la música es, pues, tanto una celebración como una exploración de los modos mediante los que nuestras mentes salen para encontrarse con el mundo”⁴. (Zbikowski 2002: 334)

Bibliografía

- Ardila, John G. 2001. ‘Cervantes y la *Quixotic Fiction*: El Hibridismo Genérico’. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 21.2. 5-26.
- Barber, Llorenç. 2006. ‘La empalabra escucha de don Quijote’ en Instituto Cervantes 2006.
- Barlow & Morgenstern. 1957. *A Dictionary of Musical Themes*. New York: Crown.
- Casares Rodicio, Emilio (ed.). 1999. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Cascardi, Anthony J. 1986. ‘Genre Definition and Multiplicity in *Don Quixote*’. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 6.1. 39-49.
- Colomé, Delfín. 2006. ‘El *Quijote* en la música y la danza’ en Instituto Cervantes 2006.
- Duke, C.A. 2001. *A Performer’s Guide to Theatrical Elements in Selected Trombone Literature*. Notre Dame du Lac: Emory University. (Ph.D. Thesis School of Music)
- Edelmann, B. et al. (eds.). 2001. *Richard Strauss und die Moderne*. Berlin: Henschel.
- Fauconnier, Gilles. 1994. *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. New York: Cambridge University Press.
- Fauconnier, Gilles. 1997. *Mappings in Thought and Language*. New York: Cambridge University Press.
- Fauconnier, Gilles & Mark Turner. 2002. *The Way we Think. Conceptual blending and the mind’s hidden complexities*. New York: Basic Books.
- Hansen, M. 2003. *Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen*. Kassel: Bärenreiter.

⁴ “Conceptualizing music, seen in this way, is thus both a celebration and an exploration of the means by which our minds go out to meet the world”.

- Instituto Cervantes. 2006. *El Quijote y la música*. Centro Virtual Cervantes. cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica [12/7/2006].
- Kress, G.R. 2003. *Literacy in the new media age*. London: Routledge.
- Kress, G.R. & van Leeuwen, T. 1996. *Reading Images: the grammar of graphic design*. London: Routledge.
- Kress, G.R. and Van Leeuwen, T. 2002. *Multimodal Discourse: the modes and media of contemporary communication*. London: Edward Arnold.
- Lindberg, Christian. 2006. *Biography*. Stockholm: Tarrodi. www.tarrodi.se/cl/christian.asp [24/6/2006].
- Louwerse, M. & W. van Peer (eds). 2002. *Thematics. Interdisciplinary Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Mancing, Howard. 1975. 'Cervantes and the tradition of chivalric parody'. *Forum for Modern Language Studies*. XI, 2. 177-191.
- Mann, W. 1964. *Richard Strauss. A Critical Study of the Operas*. London: Cassell.
- Pastor Comín, Juan José. 1999. 'De la música en Cervantes: estado de la cuestión'. *Anales Cervantinos*. 35. 383-396.
- Reed, Walter L. 1987. 'The Problem of Cervantes in Bakhtin's Poetics'. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 7.2. 29-37.
- Tarazona Ruiz, Andrés. 2005. 'Al son de la locura: Don Quijote en el repertorio español'. *El Cultural*. 6-12 enero 2005. www.elcultural.es/HTML/20050106/MUSICA/MUSICA11108.asp [10/8/2005].
- Tarazona Ruiz, Andrés. 2006. 'El *Quijote* en la música sinfónica' en Instituto Cervantes 2006.
- Rey, Pepe. 2006. 'La música en el *Quijote*' en Instituto Cervantes 2006.
- Rheindorf, Markus. 2004. 'The Multiple Modes of Dirty Dancing: A Cultural Studies Approach to Multimodal Discourse Analysis' en Eija Ventola et al (eds.). *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. 137-152.
- Sadie, Stanley (ed.). 2001². *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 24. London: Macmillan.
- Sandström, Jan. 1996. *Lindberg plays Sandström*. Lahti Symhnu Orchestra conducted by Osmo Vänskä, recorded in the presence of the composer. Djursholm: Grammophon AB BIS. BIS-CD-28-828.
- Stein, Norbert. 2006. *Pata Music*. www.patamusic.de [18/6/2006].

Van Leeuwen, T. 1999. *Speech, music, sound*. London: Macmillan.

Sambre, P. 2005. 'Some of these days: over conceptuele (des)integratie in Sartres *La Nausée*' en Van Huffel B et al. (eds.). *Sartres verjaardagen: giften en gaven*. Leuven: Acco. 211-224.

Zbibowski, Lawrence M. 2002. *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford: Oxford University Press.

Zbikowski, Lawrence M. 2005. 'Music Theory, Multimedia, and the Construction of Meaning'. *Intégral*. 16/17. 251-268.