

**BIBLIOTECA DE NEDA**  
**DIA INTERNACIONAL DO LIBRO**  
**III XORNADAS LITERARIAS**  
**(DEDICADAS A CERVANTES E A “EL QUIJOTE”)**  
**21 A 23 DE ABRIL DE 2005.**

Xoves 21

Ás 18 horas.

INAUGURACIÓN (Verbas do Decano de Humanidades e do Alcalde)

Ás 18.30 horas:

EL QUIJOTE EN EL CINE, UN RECORRIDO HISTÓRICO.-José Manuel Sande  
(Universidade da Coruña).

Ás 19.30 horas:

ÚLTIMAS APROXIMACIONES CINEMATOGRÁFICAS AL QUIJOTE.-Verónica F.  
Peebles (Universidade da Coruña).

Ás 21 horas:

COLOQUIO

Ás 22 horas:

PROXECIÓNS CINEMATOGRÁFICAS.

Venres 22

Ás 18 horas:

EL QUIJOTE ¡MENUDO DISPARATE!.- Eduardo Riestra, editor.

Ás 20 horas:

LER “EL QUIJOTE”, HOXE.- Miguel Salas, editor e libreiro.

Ás 21.30 horas:

COLOQUIO.

Ás 22.30:

TEATRO

Sábado 23

Ás 10 horas:

EL QUIJOTE VISTO POR OS ESTUDANTES.-Alumnos do IES “Fernando Esquíó”.  
REALIDAD Y FICCIÓN EN EL QUIJOTE.-Alumnos/as de 3º de E.S.O do CPI de San  
Sadurniño.

Ás 11.30 horas:

INTERPRETACIONES DEL QUIJOTE.- Fernando Romo Feito.-Catedrático da  
Universidade de Vigo.

Ás 13 horas:

PAUSA CAFÉ

Ás 13.30 horas:

COLOQUIO

Ás 14.30 horas:

LECTURA COLECTIVA DE EL QUIJOTE

Ás 15.30 horas:

CERIMONIA DE CLAUSURA.

## EL QUIJOTE, ¡MENUDO DISPARATE! Por Eduardo Riestra

Estos dos tomos que tengo ante mí corresponden a la primera y la segunda parte del Quijote. La primera se publicó por primera vez en 1605 y la segunda en 1615, por lo que es de aquella y no de ésta de la que celebramos el cuarto centenario y la causa de que estemos hoy aquí. Por lo tanto vamos a olvidarnos del tomo segundo, del que hablaremos, si a ustedes les parece bien, dentro de diez años, para lo cual los emplazo desde este momento.

Ahora bien, ¿qué es este libro del que, como ocurre con la Biblia, todo el mundo conoce sin haber leído? ¿Por qué levanta tantas pasiones, sobre todo, entre las filas de los escritores y de los docentes? No seré yo quien responda a eso. Es más, les anticipo que este asunto está un poco turbio, y es mi objetivo aquí esta tarde aportar alguna luz en una situación sombría.

A finales del siglo XVI triunfaba en las listas de los más vendidos el conocido como Fénix de los Ingenios, que no era otro que Lope de Vega. Se dedicaba aquel autor a escribir españoladas de su época con gran éxito de crítica y público. Una especie de Antonio Gala o de Arturo Pérez Reverte pero con una diferencia fundamental. El autor de entonces era autor teatral. En una sociedad que no tenía cine ni televisión, quiere esto decir que era algo así como Amenabar, Almodóvar, Jackie Chang o el director de Aquí no hay quien viva. Es cierto que sus asuntos eran bastante profundos. Hablaba sobre todo del honor. Pero honor y humor son palabras

fáciles de confundir en los crucigramas (palabra de cinco letras que empieza por h termina por r). La verdad es que Cervantes andaba fastidiado con este fenómeno. Dense ustedes cuenta de que nuestro héroe era un hombre que había vivido intensamente la vida, pero que no había conseguido más que éxitos muy modestos. Intentaba seguir la onda del triunfador, y escribió él también algunas obras de teatro, pero qué quieren que les diga: no se podía compara con Lope ni de lejos. Era como las docenas de secuelas del *Código Da Vinci* que afloran como setas en los escaparates de las librerías. El caso es que don Miguel, ya bastante mayor y, sobre todo, muy maltratado por la vida, debió de encontrarse harto de fracaso en la búsqueda del éxito comercial, y se metió a escribir un novelón sin contemplaciones. Decidió escribir con la mayor libertad, de espaldas a los autores de su tiempo. De la manera, si quieren ustedes, más gamberra. Y al que no le guste, que le vayan dando.

A la historia la preceden algunos documentos que fijan el precio del libro (en doscientos noventa maravedíes y medio, una pasta) o certifican que no tiene erratas. También una del rey de entonces (Felipe III) autorizando su publicación. Hay además una dedicatoria pelotillera a un tal Duque de Béjar, que debe ser el Amancio Ortega de la época (o el Fraga, o el Méndez, en fin, alguien digno de que se le haga la pelota). Luego un prólogo con cierta coña marinera. Tras él, vienen unos versos bacilonos de varios personajes habituales de las novelas de caballerías (Amadís de

Gaula, Don Belanís de Grecia, Urganda la Desconocida, etc). Y luego, por fin, empieza la historia. Como ya he dicho la obra tiene dos partes que se publicaron con diez años de diferencia (róanse ustedes de la trilogía *Tu rostro mañana*, de Javier Marías).

Comienza Cervantes la narración presentándonos a un héroe que más parece Homer Simpson o Supermario Bros que el capitán Alatriste o el Keanu Reeves de Matrix. Es mayor, feo y bastante poco sociable. Lee compulsivamente y acaba por perder una cabeza que, yo me temo, nunca estuvo demasiado bien amueblada.

El inicio del libro, que es también, de manera brevísima, la creación del personaje más famoso de la literatura, nos enseña ya las cartas de Cervantes. Es en realidad una declaración de principios. De principios literarios, claro:

“En un lugar de la Mancha...  
...un punto de verdad.”

Lo que ocurre es que el autor lo hace salir de casa y recorrer los campos de Montiel y según se va encontrando gente nos damos cuenta de que los demás no están mucho más cuerdos que él. Ya en la primera parada, en la venta que cree castillo, se hace nombrar caballero en presencia de unos cuantos arrieros, con los que la emprende a palos y con unas simpáticas señoritas de vida relajada. Vamos, dos putas. Estas lo atienden y le ayudan a descabalgarse, y al atascársele la celada, que era una

especie de protección trapalleira que llevaba en la cabeza, le ayudan a cenar, metiéndole en la boca, como a los bebés, la comida, y por medio de una pajita, ayudándole también a beber el vino de una jarra:

“Pusiéronle la mesa...

“...las cintas de la celada.”

Ya está perfectamente establecida la postura de Cervantes hacia su personaje: no va a tener contemplaciones con él. Lo va a ridiculizar. Dentro de diez años veremos como en la segunda parte, esto llega a niveles extremos, no en la violencia física, de la que en este tomo primero hay más que suficiente, sino, sobre todo, de crueldad mental. Toda la parte que se desarrolla en la finca de los duques es tremenda, y yo sinceramente no comprendo como puede despertar risas. Yo me temo que en cierto modo es una trampa de Cervantes. Da crueldad a los crueles, para ver si entran al trapo; y entran, ya lo creo que entran. Yo prefiero el caballero sentado entre dos putas que recita:

“Nunca fuera caballero/ de damas tan bien servido/ como fuera don Quijote/ cuando de su aldea vino:/ doncellas curaban dél;/ princesas, del su rocino.”

Es en aquella venta donde también toma conciencia de que la vida es prosaica, y que incluso un caballero necesita llevar dinero en el bolsillo y algunas mudas de ropa, que los caballeros también tienen necesidades físicas.

Por otro lado, vemos que el hombre tampoco era una ursulina.

Cuando se va de la venta (o mejor dicho, cuando, después de desgraciar a unos cuantos arrieros que habían tenido el atrevimiento de tocar sus armas, le piden amablemente que desaparezca), se cruza, en su camino de vuelta a una partida de hombres a caballo y a pie, y se planta en el medio, completamente julai, y dice: por aquí no pasa ni Dios si no reconoce que mi chavala es la que está más buena. Obviamente, se mete en un lío:

“Y habiendo andado...

...Dulcinea del Toboso.”

Y continúa la historia:

“Señor caballero...

...estoy aquí tendido.”

Él desde luego se va metiendo en todo cuanto lío puede.

Pero en fin, vuelve a su casa molido y sólo llevamos dos días y cuatro capítulos. Y en estos cuatro capítulos, a mi modo de ver, se encierra toda la novela, en lo que a don Quijote se refiere. Claro que si este está loco, la familia no ayuda mucho, que digamos. Es decir, el ama, la sobrina, el cura y el barbero, que le hacen creer cuando regresa que un mago ha hecho desaparecer la habitación de la biblioteca, para lo que tapian la puerta mientras don Quijote duerme. Sobre esto del cura y el barbero habría también mucho que hablar. Yo, desde mis primeros años en los dominicos siempre miré a los curas con cierto recelo, pero créanme que desde que leí

el Quijote, guardo también cierto recelo hacia los peluqueros, de los cuales en este libro queda claro que uno no se puede fiar.

El caso es que don Quijote descansa unos días, se reorganiza un poco –mientras los representantes de Iglesia y de la Higiene le queman la biblioteca- y vuelve a salir, ahora ya con dinero para sus gastos, algunos calzoncillos limpios y un compañero de aventuras, el mundialmente conocido Sancho Panza. Y ya en esta primera, primerísima, parte de la novela se establece los caminos por donde se va a desarrollar la aventura: dentro de los insalvables límites de la terca y prosaica realidad. Aquí ya no hay honor ni tonterías. Se acabó Lope de Vega.

De la estructura del libro no les voy a contar, pero créanme que es de lo más chapucero. Uno cree que lo escribió Cervantes, pero ya en el inicio del capítulo primero, que antes he leído, nos dice su autor, hablando del nombre de don Alonso (si Quijada, si Quesada) que no se ponen de acuerdo los “autores que deste caso escriben”. Más tarde, cuando en el capítulo VI se quema la biblioteca, aparece entre los libros –y se salva- *La Galatea*, de Miguel de Cervantes, del cual el cura dice que es gran amigo suyo. Luego, en el capítulo IX, aparece el nombre de Cide Hamete Benengeli. Es probable que los conferenciantes cinéfilos de ayer se hayan referido a este pasaje de la novela, porque es un recurso absolutamente cinematográfico. Yo se lo recuerdo: estaba don Quijote implicado en una furiosa pelea contra el vizcaíno, cuando al alzar en su brazo la espada y encomendarse a

su Dulcinea para asestar el más tremendo mandoble que le permitiesen sus fuerzas... se interrumpe la acción y la “cámara” se va a otro sitio.

Es entonces cuando el narrador se trasforma en un “lector” de la historia, que inesperadamente allí se interrumpe. Pero, ¡oh casualidad! Ese mismo lector se topa en Toledo con un chaval que anda vendiendo unos documentos, que están escritos en árabe por un Cide Hamete Benengeli, y que encarga a un morisco que traduzca al castellano. Y esos papeles no son otra cosa que la continuación de la novela que estamos leyendo. Entonces reanudamos la lectura y don Quijote descarga el mandoble que había dejado pendiente. Por tanto queda claro que el autor, quien quiera que sea, no hace más que transcribir lo que originalmente había escrito en árabe el citado Cide Hamete Benengeli. En fin, como ya he dicho en otra ocasión, el Quijote es una novela de moros sobre cristianos.

Por otro lado, los días se confunden, lo que en un capítulo son las primeras horas de la noche, en el otro ya son las del alba, etc. Las divisiones son también bastante caóticas: la primera parte tiene cuatro partes, de manera que hay dos segundas partes, la del primer tomo y todo el tomo segundo.

Y ahora vayamos al centenario. Este año estarán viendo ustedes Quijotes hasta en la sopa. Los hay para todos los gustos: ediciones ilustradas, anotadas, reducidas, infantiles, juveniles... hasta parece que hay un *Mortadelo* y *Filemón* sobre el Quijote. Yo mismo, aquí y ahora, les



estoy hablando del libro, que si patatín, que si patatán. Pero ante tanta voráGINE no deben de olvidarse de una cosa: del propio Quijote, que es en definitiva lo que importa.

Este año, la Real Academia ha publicado, junto con la editorial Alaguara una Edición del IV Centenario, con textos introductorios de Vargas Llosa, Francisco Ayala, Martín de Riquer y Francisco Rico y unos epílogos de otros tantos insignes lingüistas. Pues bien, no les hagan ustedes ni caso. El Quijote no es la panacea. Tampoco la Biblia. El Quijote es un libro que cuenta cosas de una manera libre y divertida, pero también cruel. Cervantes, a veces, maltrata tanto a su personaje que el lector se indigna ante semejante sadismo. Yo no soy de los que admiran a los personajes y buscan símbolos (todos somos don Quijote, todos somos Sancho, Sancho representa la sabiduría popular, el quijotismo es uno de los rasgos de los españoles, etc., etc.) Yo sólo veo palabras que cuentan cosas, pero sobre todo, palabras que hablan de una persona. De Cervantes. Palabras escritas con una sabiduría de la vida, con una descomunal cultura, con una fina ironía, con una inmensa riqueza léxica, con un agudo sentido del humor, con un ritmo, con una sonoridad que me causan verdadera fascinación. A mí, si quieren que les diga la verdad, don Quijote me da un poco igual. A mí quien me interesa –en contra de Unamuno- es Miguel de Cervantes. Y ahora quiero hablarles de esta fecha. Como ustedes saben, mañana es el Día del Libro porque se conmemora la muerte de Cervantes el 23 de abril

de 1616. El mismo día, nos dicen los cronistas, en que fallece Shakespeare en Inglaterra. Pues bien, les voy a contar una confidencia. Hay quien sospecha que lo de Cervantes no es más que una burda mentira, y que habrían sido el Conde de Lemos y el Duque de Béjar quienes habrían creado la leyenda. Según éstos, se habrían encontrado en la biblioteca de la Universidad de Alcalá de Henares unos legajos que hacen referencia a la extensa documentación testamentaria del Duque de Béjar, al que está dedicada la primera parte del Quijote. También habrían aparecido en una iglesia de Monforte unas cartas de puño y letra del propio conde de Lemos, al que se dedica la segunda parte, que coincidirían con los anteriores en la confirmación del engaño. Según estos documentos, el conde de Lemos y el Duque de Béjar habrían encargado a un grupo no determinado de “profesores en letras, bachilleres y autores de comedias de corral” la redacción de un conjunto de relatos que se agruparían en un volumen y que deberían de reflejar las características más comunes del pueblo español, mostrando, si fuera necesario, aspectos didácticos en lo social, lo político y lo religioso, y utilizando para ello formas literarias que se pudieran asemejar a los “enxiemplos” de don Juan Manuel adaptados a los “tiempos actuales” (año 1.601). Para dar unidad a la colección se habría de mantener un nexo entre los distintos capítulos por medio de un personaje común a todos ellos y que, por sugerencia del propio Lemos, se denominaría Don Quijote de La Mancha.

Parece ser que desde finales de 1.585 o principios de 1.586 el conde conservaba un pliego redactado en árabe y que habría mandado traducir en Toledo, el cual recogía íntegramente los tres primeros capítulos del libro tal como se reflejan en el “princeps”. Por tanto, si bien es cierto que el tal Miguel de Cervantes Saavedra es una invención de los citados mecenas, no así, en cambio, el supuesto apócrifo Cide Hamete Benenjeli, cuya real existencia quedaría, pues, confirmada.

De los verdaderos autores del Quijote seguimos sabiendo bastante poco. Conocemos, sí, los nombres de los cinco que escribieron la primera parte según la edición de 1.605, aunque el Duque de Béjar incluyó dos pasajes redactados por él mismo en la edición de 1.608. También sabemos que a la segunda parte se incorporaron, además de los escritores iniciales, el obispo de Alcalá de Henares y un profesor de Salamanca todavía sin identificar. Cabe señalar que los cinco autores del primer volumen propusieron el apellido Saavedra como anagrama de sus respectivos nombres, en claro afán de posteridad, ya que se les había obligado a jurar que jamás revelarían el secreto de su trabajo. Estos son Sansón Carrasco, Álvaro de Ávila, los portugueses Vasco Gonçalves y Eduardo Duarte y el mayordomo del propio Béjar, Ramiro de Alcocer. Es fácil suponer que el primero de los citados debió haber cobrado gran protagonismo en el grupo de literatos, pues se describe a sí mismo con extraordinaria benevolencia lo largo de la obra, y terminará por figurar, con su verdadero nombre, como el

salvador de Don Quijote: gracias a su intervención el caballero andante regresa de Barcelona a recobrar el juicio y morir en su casa del olvidado lugar de La Mancha.

En cuanto a la personalidad del falso autor, parece que el Duque de Béjar y el Conde de Lemos se encargaron personalmente de crear las facciones de una existencia imaginaria. Ésta y no otra es la explicación de la frenética biografía de Cervantes y su carácter exageradamente épico. La estrategia de los mecenas era simple: dispersar la vida del escritor para dejar innumerables rastros, pero todos superficiales. Así, nace en Alcalá de Henares, pero vive en Valladolid, Córdoba, Sevilla y Madrid; marcha con Aquaviva a Italia y viaja por el Mediterráneo; es cautivo en Argel; retorna a España, pero vuelve a partir enseguida, primero a Portugal y luego a Orán, y tras regresar de nuevo y contraer matrimonio en Esquivias, emprende otro viaje, esta vez a Sevilla, y aún así, viajando constantemente por Andalucía como “comisario de abastos para las galeras”, lo cual le acarrea la cárcel en un par de ocasiones. Luego de nuevo Granada, Madrid y Esquivias, y después Valladolid y otra vez Madrid, donde se le hace morir el mismo día que Shakespeare. Añádase a eso su heroica intervención en el acontecimiento histórico más relevante de la época, la batalla de Lepanto, donde pierde una mano, pero no la derecha, que lo hubiera impedido para la carrera de las letras. Es difícil imaginar existencia más fantástica, y

resulta sorprendente que haya sido aceptada por el mundo de la cultura durante cuatrocientos años.

Esto dicen algunos, pero yo que ustedes no me lo tomaría demasiado en serio.

Para finalizar, quiero recordarles, como ya he dicho en otra ocasión, que el Quijote, en definitiva, es la historia de un hombre que un día se va de casa con el propósito de vivir aventuras, como tantas veces hemos leído de niños que hacen el patito o la ratita. Nada más. Muchas gracias.

## El *Quijote* y las interpretaciones

**Fernando Romo Feito**

**Universidad de Vigo**

Dado nuestro tema<sup>1</sup>, intentemos primero perfilar brevemente qué es una interpretación. Un texto es una partitura que, al igual que ocurre con éstas (sin intérprete

---

<sup>1</sup> He preferido conservar el carácter de intervención hablada de este texto, y prescindir de notas, referencias, etc. El técnico reconocera sin esfuerzo el eco de las ideas de Anthony Close, Montero Reguera sobre la recepción del *Quijote*, y Martínez Bonati, además de una alusión heideggeriana a *Ser y Tiempo* y otra a *Verdad y método* de Gadamer. Me he servido además libremente de los comentarios que acompañan al texto en la edición de Francisco Rico (1998/ 2005).

y sólo con el papel no hay música), necesita de lectores para que se oiga la melodía, al menos interiormente. Pues bien, siempre que se nos ocurre fijar lo que hemos entendido en palabras estamos interpretando. Una interpretación no es más que la expresión de nuestra comprensión. Pues bien, sucede que el *Quijote* es, después de la Biblia, uno de los libros más interpretados. Desde el principio se interpretó; por ejemplo, el *Quijote* de Avellaneda, aparecido en 1614 para aprovecharse del éxito del de Cervantes, representa o presupone una cierta interpretación del auténtico; y, lo que es más extraordinario, el propio Cervantes, al comienzo de la Segunda Parte, interpreta la Primera, incluso la discute y se excusa por las novelas intercaladas, procedimiento en el que promete no insistir, para que no tengamos que apartarnos de las aventuras de don Quijote y Sancho, que es lo que realmente nos interesa.

Pero hay que reconocer que el número de las interpretaciones crece de forma exponencial a partir del s. XVIII, de modo que cabe preguntarse: ¿qué es lo que dispara el número de éstas? Y la respuesta no es otra que el paso del tiempo. La temporalidad que, cuando se hace historia, nos hace tomar conciencia de la distancia; mejor, esta conciencia es conciencia de la historicidad misma, el darse cuenta de que la obra responde a un mundo del que somos consecuencia, pero que ha desaparecido. Entonces surge la necesidad de notas aclaratorias, las glosas que nos facilitan la comprensión, a cambio de una indudable molestia. Hay un ejemplo bien sencillo: “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...” (I,i). Si se es consciente de lo que es un ‘hidalgo’, ya se entiende que el ‘astillero’ no es precisamente donde se hacen los barcos, sino la percha para aguantar las lanzas, cosa que no sabremos si no es por la nota que nos lo indica.

Pues bien, nosotros somos deudores sobre todo de la interpretación romántica. Baste pensar en cómo nos representamos las figuras de don Quijote, alto y flaco, y Sancho, bajo y gordo, hasta el punto de que Gutiérrez Aragón, para su versión cinematográfica, sometió a una cura de adelgazamiento a Fernando Rey, y de engorde a Alfredo Landa, a fin de ajustarlos a unos tipos que, al menos el de Sancho, no es el de Cervantes. En efecto, si vamos a I,ix, nos encontramos que el texto dice:

Junto a él estaba Sancho Panza, que tenía del cabestro a su asno, a los pies del cual estaba otro rétulo que decía «Sancho Zancas», y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas, y por esto se le debió de poner nombre de «Panza» y de «Zancas», que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia. Otras algunas menudencias había que advertir, pero todas son de poca importancia y que no hacen al caso a la verdadera relación de la historia, que ninguna es mala como sea verdadera.

Alto, delgado y, eso sí, barrigudo, muy diferente a la imagen que llevamos con nosotros: tal fuerza tiene la imaginación romántica y, en concreto, los grabados de Gustavo Doré, esos que “parece mentira que estén hechos sólo a tinta y plumilla”.

No escasean las muestras de lo que decimos. En I,iv don Quijote se encuentra Andrés atado a un árbol, a quien el labrador Juan Haldudo está castigando. Como recordamos, lo libera fiado en la palabra del labrador, que, en cuanto don Quijote se da la vuelta, vuelve a atar a Andrés y lo castiga más cruelmente que antes. Para el romántico está claro que don Quijote es la encarnación misma del ideal que se enfrenta al mal del mundo. Pero olvida que el mismo Andrés reaparece bajo una faz mucho menos simpática en I,xxxii; y, si no lo olvida, lo ve como incomprensión hacia el héroe.

Aunque quizá el caso más representativo sea el de los galeotes (I,xxii), los delincuentes a los que los guardias del rey llevan a galeras. Éstas se movían a remo, porque en el Mediterráneo siempre hay demasiado viento o demasiado poco, y estaba además la amenaza de los piratas argelinos y turcos, capaces de llegar a las costas españolas y secuestrar para pedir rescate, experiencia esta bien conocida de Cervantes. En fin, que para el sentido común de la época había plena justificación para que se hiciera servir en galeras a quienes habían delinquido (otra cosa es la valoración que nos merezcan hoy los delitos). Primero hay un breve diálogo entre don Quijote y Sancho:

–Advierta vuestra merced –dijo Sancho– que la justicia, que es el mismo rey, no hace fuerza ni agravio a semejante gente, sino que los castiga en pena de sus delitos.

Llegó en esto la cadena de los galeotes y don Quijote con muy corteses razones pidió a los que iban en su guarda fuesen servidos de informalle y decille la causa o causas porque llevaban aquella gente de aquella manera.

Una de las guardas de a caballo respondió que eran galeotes, gente de Su Majestad, que iba a galeras, y que no había más que decir, ni él tenía más que saber.

El texto sigue con las preguntas de don Quijote a los galeotes para conocer sus culpas, y por fin:

–De todo cuanto me habéis dicho, hermanos carísimos, he sacado en limpio que, aunque os han castigado por vuestras culpas, las penas que vais a padecer no os dan mucho gusto y que vais a ellas muy de mala gana y muy contra vuestra voluntad, y que podría ser que el poco ánimo que aquél tuvo en el tormento, la falta de dineros déste, el poco favor del otro y, finalmente, el torcido juicio del juez, hubiese sido causa de

vuestra perdición y de no haber salido con la justicia que de vuestra parte teníades. Todo lo cual se me representa a mí ahora en la memoria, de manera que me está diciendo, persuadiendo y aun forzando que muestre con vosotros el efeto para que el cielo me arrojó al mundo y me hizo profesar en él la orden de caballería que profeso, y el voto que en ella hice de favorecer a los menesterosos y oprimidos de los mayores. Pero, porque sé que una de las partes de la prudencia es que lo que se puede hacer por bien no se haga por mal, quiero rogar a estos señores guardianes y comisario sean servidos de desataros y dejaros ir en paz, que no faltarán otros que sirvan al rey en mejores ocasiones, porque me parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y naturaleza hizo libres. Cuanto más, señores guardas –añadió don Quijote–, que estos pobres no han cometido nada contra vosotros. Allá se lo haya cada uno con su pecado; Dios hay en el cielo, que no se descuida de castigar al malo ni de premiar al bueno, y no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello.

Don Quijote, campeón de la libertad. La cosa es que, como sabemos, cuando a continuación pide a los recién liberados que carguen con su cadena para encaminarse a El Toboso y presentarse ante Dulcinea, la reacción de estos es clara:

Pasamonte, que no era nada bien sufrido, estando ya enterado que don Quijote no era muy cuerdo, pues tal disparate había acometido como el de querer darles libertad, viéndose tratar de aquella manera, hizo del ojo a los compañeros, y, apartándose aparte, comenzaron a llover tantas piedras sobre don Quijote, que no se daba manos a cubrirse con la rodela;

Es decir, que llueven piedras sobre don Quijote y Sancho. Notemos sobre todo que frente al epígrafe del capítulo, en el que se moteja a los galeotes de “desdichados”, ahora el narrador no vacila en calificar de “disparate” la liberación. Y todavía hará



Cervantes que en I,xxix, cuando el cura, el barbero y otros personajes llevan a don Quijote de vuelta a la aldea para curarle, el cura remate la cuestión diciendo:

Y es lo bueno que es pública fama por todos estos contornos que los que nos saltaron son de unos galeotes que dicen que libertó casi en este mismo sitio un hombre tan valiente, que a pesar del comisario y de las guardas los soltó a todos; y sin duda alguna él debía de estar fuera de juicio, o debe de ser tan grande bellaco como ellos, o algún hombre sin alma y sin conciencia, pues quiso soltar al lobo entre las ovejas, a la raposa entre las gallinas, a la mosca entre la miel; quiso defraudar la justicia, ir contra su rey y señor natural, pues fue contra sus justos mandamientos; quiso, digo, quitar a las galeras sus pies, poner en alboroto a la Santa Hermandad, que había muchos años que reposaba; quiso, finalmente, hacer un hecho por donde se pierda su alma y no se gane su cuerpo.

La interpretación romántica lee sobre todo la primera mitad, aquel discurso de la libertad con el que todos nos identificamos; pero olvida o bien resuelve mediante el expediente del ‘perspectivismo’ el evidente cambio de visión que suponen las palabras tanto del cura como del narrador. Y si las del cura pudieran resultar sospechosas, las del narrador —“disparate”— resultan inequívocas. Desde luego, el romanticismo llegaría a hacer de don Quijote un Cristo laico, lo que es perceptible en la *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), donde se afirma aquello de que, ante el atraso español, hay que españolizar Europa, donde ‘españolizar’ es sinónimo de ‘quijotizar’. Así que, resumiendo, el romanticismo es responsable de la visión del *Quijote* como el ideal frente a la mezquina realidad, como una obra que simbolizaba a España, y mediante el expediente del perspectivismo, como una especie de anuncio del *cogito* cartesiano. Esta idealización se extiende a la vida del autor, Cervantes, que tiende a convertirse en hagiografía —el “comedido hidalgo”—, lo que provoca a su vez reacciones. Así, Cesare de Lollis publica en 1924 su *Cervantes reazionario*, en el que se enfrenta la capacidad narrativa cervantina con la desconfianza contrarreformista frente al libro, lo que lleva al autor a proclamar su ejemplaridad y el carácter católico de sus personajes; al que responde Américo Castro con su libro de 1925, *El pensamiento de Cervantes*, según el cual Cervantes es un renacentista antes que cualquier otra cosa. Y el libro de Castro es clave para el cervantismo del presente, y a través de él algunos rasgos románticos se hacen casi ubicuos en la crítica.

Pero, ¿coincide la visión de Cervantes y de los primeros lectores con la esbozada? Para intentar precisarla hay que intentar volver al texto y separarlo del mito que a lo largo de los años se ha ido constituyendo, y que ha recibido además la inyección del nacionalismo a partir del s. XIX. Pues es un viejo principio interpretativo el de que el texto se interpreta a sí mismo y pocos como el *Quijote* dicen tan claramente lo que se proponen:

Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla. En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destes caballescros libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que, si esto alcanzádes, no habríades alcanzado poco. (Prólogo).

La risa como primer objetivo, y los libros de caballerías como blanco, por mentirosos, mal escritos, y dañosos para la moral. Reproches semejantes a los que hoy se dirigen a la televisión, pues, sin ánimo de sacarle la cara, dígase lo que se quiera, el entretenimiento puro siempre ha resultado sospechoso. Cervantes está convencido de que ese entretenimiento mayoritario, ahora en plena diseminación entre cuantos saben leer, es malo y se sabe en posesión de algo mucho mejor, y algo para todos. De ahí que se dirija en su prólogo a un “desocupado lector”, el que lee por gusto, a ratos. ¿Para quiénes su libro? Recordemos el diálogo entre don Quijote y Sansón Carrasco, que le informa de que ya es famoso, pues su historia es universalmente conocida:

—Y así debe de ser de mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla.

—Eso no —respondió Sansón—, porque es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: «Allí va Rocinante». Y los que más se han dado a su letura son los pajes: no hay antecámara de señor donde no se halle un *Don Quijote*, unos le toman si otros le dejan, éstos le embisten y aquéllos le piden. Finalmente, la tal historia es del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta agora se haya visto, porque en toda ella no se descubre ni por semejas una palabra deshonesto ni un pensamiento menos que católico (DQ II, iii).

Se trata, pues, de un libro que todos leen, y en particular los pajes, los jóvenes que saben leer y buscan ganarse la vida sirviendo a algún señor. A diferencia de la Biblia, las obras jurídicas o las ediciones de clásicos, necesitadas de comentario para poder entenderlas —como nos ocurre hoy con el *Quijote*— todo el mundo en la época puede leerlo y lo lee sin dificultad, pues es libro de entretenimiento. Así lo entendieron incluso los censores, por ejemplo, la aprobación primera que figura al frente de la Segunda Parte:

Por comisión y mandado de los señores del Consejo, he hecho ver el libro contenido en este memorial. No contiene cosa contra la fe ni buenas costumbres, antes es libro de mucho entretenimiento lícito, mezclado de mucha filosofía moral. Puédesele dar

licencia para imprimirle. En Madrid, a cinco de noviembre de mil seiscientos y quince. (Aprobación, por el Doctor Gutierre de Cetina).

Entretenimiento y filosofía moral, tal es la fórmula del éxito. Pues Cervantes se jacta de que se imprime en Barcelona, Valencia, Amberes, se ha traducido al inglés (en 1612) y al francés (1614); incluso bromea con que el emperador de la China va a poner colegio para aprender español y quiere que el libro de texto sea el suyo.

Por otra parte, este carácter del libro, su facilidad y destinatario universal, conlleva una forma nueva de leer, que define en el prólogo:

Pero yo [...] no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres, que ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor della, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice, que «debajo de mi manto, al rey mato», todo lo cual te esenta y hace libre de todo respecto y obligación, y, así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calunien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della.

(Prólogo).

Una novedad que se resume en la palabra libertad, a diferencia de aquellas otras obras acompañadas de comentario para garantizar la interpretación “correcta”. Hay que tener en cuenta que estamos ante una verdadera innovación tecnológica, comparable a lo que hoy es *Internet*: basta pensar que la división de Europa en norte y Mediterráneo, todavía hoy viva, surge en parte gracias a la reforma luterana, y que ésta es impensable sin la imprenta. Lutero es además de un gran escritor un gran publicista, que se da cuenta de que además de en latín ha de escribir en alemán si quiere llegar a todos. El resultado es el que conocemos. En fin, volviendo a nuestro tema, está claro que la visión que compartían Cervantes y sus lectores nada tenía que ver con la romántica, sino que se basaba en el entretenimiento, la risa, y el humor.

¿Disminuye esto el valor del libro? Reflexionemos un momento. Cervantes ha contrapuesto una pareja cómica y basada en contrastes tajantes, don Quijote y Sancho, con un escenario reconocible, que si bien empieza en blanco y negro, se va aproximando cada vez más a la zona del gris. La idea del héroe es genial, pues él se constituye precisamente por el efecto de esa nueva tecnología que posibilita la difusión del libro de caballerías, si se quiere y amplificando, por el efecto de la ficción en general. Pero contrastarlo con escenarios reconocibles permite a Cervantes contraponer la “verdad de su historia” con la mentira de la caballerescas. Y al extender las aventuras, favorece que produzca la sensación de representar a la totalidad de la España de la época. Pero ni siquiera restringida al aspecto social, sino que también las regiones de la imaginación de la época —de la pastoral a la morisca— se ven incorporadas y con frecuencia parodiadas en el libro. Una representación completa, pues, de una sociedad y de su imaginario colectivo: muy pocas veces la historia de la literatura nos permite asistir a algo semejante. Y cuando lo ha hecho, ha sido posibilitado por la obra de Cervantes. Por otra parte, Cervantes no es lineal ni consecuente, y hace que don Quijote y Sancho se contradigan y varíen: como en la vida. Así que estamos ante un verdadero monumento del realismo, una de las tendencias artísticas decisivas en la historia de Occidente. Pues la esencia del realismo consiste en el reconocimiento de la diversidad: la Antigüedad sólo presenta a los de abajo, esclavos y gentes de baja condición social, para reírse de ellos, mientras que en el *Quijote* resultan ampliamente interesantes en sí mismos considerados, y no sólo como materia cómica. La contrapartida es el diálogo, pues ¿cómo entenderse si no es hablando? Así, el diálogo entre don Quijote y Sancho, constituye una de las mayores y más decisivas aportaciones del libro, pues ellos hablan realmente como si estuvieran vivos; es más, es el hablar lo que les hace vivir. El resultado global es una dilatación del territorio de lo novelable como la historia no había conocido antes. Para lo cual, si bien se mira, nos podemos pasar bastante bien sin el contraste romántico entre el ideal y la mezquina realidad.

¿Cuánto tiempo duró la visión originaria, de la que extraemos las consecuencias estéticas citadas? Realmente, el siglo XVIII desconfió del entretenimiento popular y acentúa el didacticismo y el estilo elevado, lo que le lleva a preferir en muchos casos el *Persiles y Segismunda*. Por otra parte, es responsable también de la visión retórica, que ve a Cervantes como modelo de estilo, y de la relación de éste con el nacionalismo: es lo que España puede oponer a la famosa pregunta de Masson de Morvilliers de qué debe Europa a España. Pues a Cervantes, contestarán los ilustrados españoles, que admite el parangón con el clasicismo francés o italiano. Al Romanticismo ya nos hemos referido al principio.

Digamos algo, para terminar, respecto de la interpretación del *Quijote* en el siglo XX. Desde luego, conviene diferenciar entre los lectores y la crítica. Los primeros nunca han abandonado el libro; incluso se aprendía a leer y a escribir con el *Quijote*, lo que suscita a principios del siglo XX una polémica interesante en la que interviene Ortega y Gasset. Cierta apartamiento se produce después, entre otras cosas porque las formas de hablar que se aprenden en la televisión desplazan los refranes y el léxico que, todavía en pleno siglo XX, mantenía cierta continuidad con el cervantino. Precisamente, el presente centenario provocará —esperemos— que, si se es capaz de discernir entre mito y texto, se recupere la lectura. En cuanto a la crítica, se ha diversificado y aumentado, hasta el extremo de que se conozca como cervantismo una rama específica de la investigación literaria. Hoy sabemos mucho más de la historia del texto y disponemos de una edición, la de Francisco Rico, cuyo texto reproduce la RAE, superior a las anteriores. Hemos aprendido mucho acerca incluso de los detalles: por ejemplo, que Andrés es nombre de pícaro en los Siglos de Oro, por lo que probablemente está muy bien que se le castigue (lo que no implica que nos identifiquemos con la mentalidad de la época, pero sí que la tengamos en cuenta); o que, respecto de la expulsión de los moriscos, lo único claro es que Ricote es el único personaje del libro que no motiva la ironía cervantina.

Y hablando más en general, tenemos mejores hipótesis acerca de la composición del libro. Conocemos mucho mejor la historia de la época y sabemos más de las ideas estéticas, que Cervantes sin duda conocía. Tenemos una idea más clara del papel de lo folklórico y popular en la composición de los protagonistas y en muchos episodios. Conocemos mejor la poética del Renacimiento, y estamos en posesión de teoría de la narración que se han aplicado al texto y han producido resultados a veces interesantes; incluso lo hemos pasado por el psicoanalista... En síntesis, si somos capaces de conjurar el peligro de lo que Heidegger llamaba “historicidad impropia” que comprende el pasado por el presente sin conciencia de la distancia histórica, estamos mejor situados para entender a Cervantes de lo que estaban siglos anteriores.

Pero aquí no se trata del trabajo de la investigación sino de disfrutar todos de la lectura de una obra extraordinaria. Por eso termino invitando a separar mito de texto y acercarse al texto con esa actitud que Gadamer define como atender a “lo que el autor habría querido decir si yo fuera su interlocutor originario”. En la certeza de que la riqueza del libro, que no se ha agotado a lo largo de cuatro siglos, no se va a agotar ahora, y atestigüa siempre la grandeza de Cervantes.

## **Historia dunha insatisfacción: *Don Quijote* no cine.**

José Manuel Sande

O escepticismo que convén manter ante toda efeméride oficial, non pode ocultar no caso que se nos ofrece -o publicitado IV Centenario da publicación de Don Quijote- os contidos específicos da obra de Cervantes, ese brillante carácter de metáfora sobre a vida, a literatura, as formas de expresión e percepción, os xéneros e un sinfín de compoñentes máis que representa con toda a súa vixencia -dende personaxes (tipos) a plantexamentos narrativos e estéticos- esta novela fundacional e que deriva no seu conseqüente e necesario coñecemento. Fartos de interesadas operacións de mercado ou maquillaxe —confróntese nesta era global, na hora do seu pasamento, a estupefacción

que producen as recentes e ousadas santificacións de personaxes tan dubidosas como Karol Wojtyła, cando non directamente xenocidas como Ronald Reagan-, constatemos algunhas mistificacións en torno á súa inxente retahíla de versións fílmicas, sen esquecer un achegamento a eses límites tan difusos e controvertidos establecidos entre a literatura e o cinema.

Existen ó redor de oitenta versións da novela cervantina. O traballo de animación da produtora Filmax en 3-D e a posibilidade de reavivar o proxecto “The man who killed Don Quixote” do entusiasta ex membro dos Monty Python, Terry Gilliam, que deu lugar ó documental *Lost of La Mancha* (2002) de Keith Fulton y Louis Pepe, crónica narrada polo actor Jeff Bridges, dunha proposta imaxinativa, onde as ilustracións de Gustave Doré parecerían metamorfosearse dende unha perspectiva que contemplaría ó fidalgo como un creador de mundos, soñador, idealista e iluso, coa exuberancia precisa que deriva en rodaxe fallida atravesada por toda unha serie de peripecias accidentadas engádense a esta nómina. Como síntese, observando coa necesaria cautela a diferenza de linguaxes entre o cinema e a literatura, a pesares da súa obvia narratividade común, a mestría do texto literario correspóndese sen embargo cunha xeneralizada mediocridade da maioría das versións fílmicas. Adquire unha significación emblemática que dous dos traballos máis fascinantes e persoais, os concibidos durante anos por Orson Welles e o mesmo Gilliam, sexan dúas películas frustradas e problemáticas que axudan a suxerir o sambenito de gafe ou de maldición que acompaña o proxecto.

## 1. RASGOS E TENDENCIAS.

Como ben recorda Francisco Rico, a novela nas súas dúas entregas é fundamentalmente un éxito popular polo atinado proveito e recepción dos seus compoñentes de comedia. Razón engadida para que o cinema se fixase nun relato que ademais revelaba claves de fundamentos, metodoloxías, técnicas e usos da narración, aínda que presenta problemas grandes radicados precisamente nesa aparente e perogrullesca diferenza de linguaxe. Se sometemos o orixinal literario, cal viacrucis, a 12 pasos ou compoñentes nucleares, os elementos resultantes virían a ser: Mito; Viaxe; Identidade; Humor; o Xogo, o Lúdico; Tratado de Humanidade, unha análise certa de Valores Humanos (Coraxe, xenerosidade,...); o culto ó Relato, á Narración (literatura, libros, metaficción); a Intertextualidade; os Xéneros; a Lóxica (e os principios de causalidade do relato); a Loucura; a Morte. A dobre visión da obra no seu apego á

fantasía e a realidade define as fronteiras e loitas establecidas na Historia da arte. Sinalemos algunhas das características máis significativas, en moitos casos produto da combinación dalgúns dos doce aludidos, neste mosaico versátil de filmes inspirados na novela.

### **A. Versións fílmicas sonoras moi variadas.**

O proceso de entrada nun mundo irreal exposto no texto literario colabora na propia miscelánea ou heteroxeneidade de textos fílmicos. Distribúense tanto en infantís – a versión de García Maroto de 1961-, como traballos para Televisión Española e outras televisións mundiais, documentais, películas de animación, escenificacións, ballet, teatro, filmes biográficos (*biopics* sobre Cervantes) ate filmes-ensaio de autores como Jean-Luc Godard, o hispano exiliado en Francia José María Berzosa (*Mourir sage et vivre fou*, 1973) e Eric Rohmer. Moitas tentativas de autores afamados -a máis relevante é a de Eisenstein- rematan de modo estéril. A presenza de Quijotes no cinema esténdese á vertebración e desenvolvemento de moitos máis personaxes (e tramas) quiméricas, excesivas, precedentes de tantos antiheroes e seres románticos que definen os camiños da ficción.

### **B. Intereses temáticos das adaptacións.**

Preséntanse varias tendencias: División entre o predominio da historia amorosa ou aspectos directamente exóticos (“Dulcinea”, “El hombre de la mancha”, versións eróticas,...), o itinerario ou viaxe (estrutura de filme de carreteira), a aventura (a acción), o retrato da loucura e a cordura (por enriba da realidade e a ensoñación), os fortes vínculos que establecen entre sí as dúas personaxes principais (québrase a habitual relación amo-escudeiro), o retrato nacional (Welles interpreta axeitadamente estas claves, trazando un camiño que recorre da España decadente de Felipe III ó século XX e o réxime franquista); a relación libresca e literaria, as nocións de relato, ficción, fantasía, creación (vai á esencia mesma da arte da narración); o uso do mito; o apunte documental (rutas topográficas, lugares da vida do escritor, pasaxes literarias rexistradas, etc); o amor cortés e a construción dun imaxinario masculino nacional que revelará o ridículo desequilibrio que sustenta as relacións entre sexos na Historia de España.

### **C. Apelación e xogo con outros xéneros:**

Literatura pastoril, novela sentimental, relato picaresco, poesía amorosa, crónica épica, novela de cabalerías, entremeses. A metanarrativa produce interpelacións constantes. No cinema, elementos como o suspense e o humor pasan a un primeiro plano.

### **D. Relación dos personaxes:**

Terra, humorística (chanzas, desenfado, descarado, entrañable). A confianza e franqueza permiten unha desmitificación incluso das xerarquías. Alternancia de ambas condutas: fantasioso, obsesivo / realismo que se vai disolvendo, pois evolucionan. Propóñense cuestións como o popular e a fidalguía, a fusión cabaleiresca das armas e as letras e non se escatima unha gozosa parte escatolóxica ou desagradable (luxuria, vómitos, heces, mula morta,...). Sancho máis cercano ó espectador cinematográfico nunha correlación de inocencia. Don Quijote<sup>2</sup> representa a defensa dos débiles, a coraxe, o desexo de xustiza, a aventura. Todos estes rasgos explican a vixencia da personaxe. Castilla del Pino apunta esa idea de ser outro, unha ruptura coa grisura e monotonía.

### **E. Aventuras máis frecuentes recollidas**

(equívocos ou consecuencias das visións erróneas de Don Quijote): episodios como os dos muíños de vento, os coiros de viño, o ataque ós rabaños, a liberación da corda de presos, o manteamento de Sancho, as visitas a ventas, os encontros con mercaderes e doncelas, os enterros e comitivas, a queima de libros; o episodio do anacoreta Cardenio en Sierra Morena. Duelos, castelo/ pazo dos duques (farsa base do segundo libro), morte. Unha síntese de boa parte destes motivos recorrentes aparece no inicio da película mexicana de 1972, dirixida por Roberto Gavaldón, nada menos que con Fernando Fernán Gómez e Cantinflas como amo e escudeiro, *Don Quijote cabalga de*

---

<sup>2</sup> O recente estudo do psiquiatra andaluz Carlos Castilla del Pino, *Cordura y locura en Cervantes*, Atalaya/ Península, Barcelona, 2005, resulta inestimable para unha óptima e completa análise de Don Quijote.

*nuevo*. As historias dentro de historias, o modelo de narración de caixas chinesas ou bonecas rusas, vai ser reiteradamente eliminada no cinema por non asumir unha estrutura narrativa máis complexa.

Elúdese o episodio do vizcaíno comprendendo a cuestión vasca como un problema nacional de difícil expresión pola vertente da sátira, unha circunstancia a todas luces anoxosa e reducionista.

#### **F. Principais dificultades:**

Os principais obstáculos no transvase de elementos que detectamos neste corpus de títulos teñen que ver principalmente coas imprecisións co ton no tratamento da personaxe de Don Quijote (paródico, tolo, risible, atormentado, lúcido, previsible, tráxico, prerromántico,..); coa necesidade en ocasións artificial e sen resolución visual ou fluidez narrativa nas conversacións amo-escudeiro (adaptacións retóricas); o complexo equilibrio entre acción, comedia, desvelamento dos mecanismos de narración e imaxinación creadora e as enormes dificultades de adaptar os xogos de niveis narrativos en torno ós que xira a novela, que empobrecen ostensiblemente as posibilidades autorais fílmicas .

## **2. CINEMA E LITERATURA.**

As relacións entre estas dúas disciplinas artísticas supoñen un punto de partida interesante pero enfocado en demasía dun modo global, sen concretar os seus diferentes puntos de fricción, atracción ou (des)encontro. Así proposta, a tarefa comparatista resulta estéril, inútil. Hai vínculos rabiosos do cine á realidade que se nos furtan dentro da progresiva despolitización da sociedade, e nese senso róubanse os mecanismos entrelazados de construción de significado moito máis elaborados (que é un dos descubrimentos do documental de creación máis recente: véxase un título da significación de “Cravan versus Cravan” (2002), de Isaki Lacuesta, que nos achega ó interese por un cinema que procure camiños propios e se ofrezca como alternativa) cunha posta en escena como lugar desa singularidade, máis aló de narracións referenciais de narrativa lineal, artificiosa e de enunciación pouco problemática -ninguén suxeito á industria adapta “Autobiografía de Federico Sánchez” de Jorge Semprún, para entendermos-. Dende a posmodernidade a demanda de narracións estereotipadas



redúcese ó descrédito e urxen outros modos, polo menos para o espectador máis avezado. O que se adapta xeralmente é o modelo contrario. Literatura e cinema son ámbitos diferentes que deben estudarse dende a súa produtividade (ou multiplicidade de significado) e especificidade, o que require vastos coñecementos -entendendo o cine, tal é como dicían Susan Sontag ou Godard como un pan-arte ou arte total-. As relacións establecidas na súa orixe a través do espectáculo de feira, o teatro de situación burgués, a fotografía ou a novela realista levan a unha ruptura ou separación posterior que non impide un suxerente e rico intercambio de compoñentes, unha influencia mutua suxeita a dependencia da narratividade.

Hoxe a primacía xeneralizada do cine histórico e biográfico sobre a adaptación literaria, máis as frutíferas vías de ensaio, diario, viaxes ou crónica que se abren nos traballos de non ficción máis estimulantes (vid. tamén o filme-enquisa de Agnes Varda “Los espigadores y la espigadora”) inauguran novas e frutíferas vías ou liñas de investigación no cinema, en detrimento da tendencia á selección de narracións de xénero pouco convulsas, nas que importa máis a adscrición xenérica e as súas retóricas de identificación que posibilidades máis complexas de elaboración. No noso país o decreto-lei Miró do primeiro goberno socialista vai marcar a relación cine-literatura pois provoca unha estandarización narrativa no cinema subvencionado dos anos 80 co cliché da adaptación como elemento exportador básico da nosa cultura, fomentando tópicos como o da fidelidade ó texto base. Unha suposta ética profesional, algo previamente estipulado que se relaciona co argumento, a trama e “o espírito”, que remata producindo polémicas estériles: “La pasión turca” e “El último viaje de Robert Rylands” enfrentan nos anos 90 a autores de cada ámbito. Observamos aínda certa carencia de lexitimación cultural do cine, e en xeral das nosas tradicións neste ámbito, xa sexa por vías sainetescas, críptico-metafóricas, esperpénticas, míticas ou experimentais, mentres a consistencia ou prestixio da literatura, máis a priori que dunha forma razoable, permanecen por motivos de formación.

As posibilidades combinatorias no traballo cun texto poden producir diversos tipos de filmes. Tres exemplos: variacións lúcidas e adecuadas ó ton requirido polos seus facedores no momento histórico que ocorre; unha apropiación mediante o proveito de compoñentes compartidos ou un proceso apaixonante de construción de significados intercambiabes. As opcións van da operación cultural e/ou oportunista con escaso relevo industrial, si exceptuamos casos míticos con públicos universais ben delimitados

na súa preferencia pola espectacularización (*El señor de los anillos*), á reafirmación do xa lido e a moito máis rica da implantación de elementos propios. Realmente nos preguntamos se existen literatos seguidos por un público e ese público vai a constatar, comparar ou a ver un relato distinto. Non queda en absoluta clara a eficacia no caso español destas operacións, que teñen a Juan Marsé e Fernando Trueba (e un Victor Erice obrigado a claudicar), *El embrujo de Shangai*, como último gran fiasco.

A Historia está chea de fracasos notables en forma de versións de novelas como “Ulises”, “Trópico de Cáncer” ou “Bajo el volcán” e de acertos, de perfecta sintonía entre os dous eidos (o John Huston de “Dublineses”). Welles, o que logo mencionaremos máis amplamente, ou Hitchcock, auténticos creadores de imaxes, fan obras mestras con novelas infames. Cineastas moi particulares como David Cronenberg traspoñen relatos, de xentes como William Burroughs, J.G. Ballard ou Patrick McGrath, que teñen que ver coa súa idiosincrasia e que poderían parecer a priori imposibles de adaptar dun modo lineal ou ortodoxo. A exploración complexa pola narración e enunciación fílmica ofrece termos como narrador, narratorio, enunciación, perspectiva, “cine-ollo” (Vertov), “cine-cámara” que a análise textual, a semiótica fílmica, a teoría literaria e a historiografía cinematográfica aportan para esclarecer estes vínculos e particularidades de cada campo. Por outra banda, é doado localizar narracións que se constrúen cara a un tratamento ou vía mítica e que se axustan á súa vez no sentir do especialista a pautas literarias sensibles, emotivas (obras de Erice, o primeiro Gutiérrez Aragón, Chávarri, Suárez), asociadas a principios vertebradores do mundo, a capacidades de evocación, o silencio, a palabra ou o sensitivo. Hai máis engarce entre estes mundos nestes textos fílmicos que en boa parte das inanes adaptacións. Ben ilustrado pode verse isto nas extremas dificultades de filmes que mesturan vidas de escritores e plantexamentos sobre modelos e estruturas narrativas. Títulos como “La salamandra”, “Epílogo” ou “Providence” vencen o academicismo e a monotonía con maior habilidade que calquera biopic ó uso.

O universo cervantino, coa súa fusión perfecta de reflexión sobre os propios mecanismos de produción de sentido (metanarración) e de relato plenamente imaxinativo, máis ou menos lineal (asequible en termos xerais para un lector ou espectador popular), ofrece unha arte lúdica e reflexiva, elaborada. Os xogos sobre a creación mesma ós que ten acceso o artista, un conxunto de artificios e invencións, intencionais a través da súa estrutura, que nos presentan, por citar uns cantos casos

significativos, outros autores, como Juan de Flores (*Grimalte y Gradisa*), Cervantes no “Coloquio de los perros” Cipión y Berganza das *Novelas ejemplares*, Laurence Sterne, as estratexias especulares ou intromisións autorais, Pirandello, *Niebla* de Unamuno, *El amigo manso* de Galdós, Borges, Cabrera Infante, a lectura múltiple, circular e ate infinita de *Rayuela* de Cortázar, Lezama Lima, Kafka, Nabokov, Beckett, O’Neill ou o *Don Juan* (1963) de Gonzalo Torrente Ballester. Tamén compre subliñar os tratamentos modernos que reubican a obra por xentes da enxundia de Andrés Trapiello, Ortega e Gasset, Unamuno ou Francisco Ayala.

En Cervantes están case tódolos elementos que estimulan a lectura dunha obra, dende a mestura de xéneros e rexistros, os niveis de ficción, a capacidade de inserir contos ou relatos nunha historia principal (como Apuleyo ou don Juan Manuel). Posmodernidade. Non obstante, así como o plantexamento do seu legado aparece tan obvio como enriquecedor, dende unha heterodoxia que ilumina, a literatura nacional parece darlle as costas á súa influencia, instalándose nun sempiterno, ramplón e caduco realismo social, sen fortalecer en demasía os epígonos ou continuadores. Os nomes de Silverio Lanza, Gonzalo Suárez, Aquilino Duque ou a novela de Cargenio (Carlos y Eugenio) Trías, *Santa Ava de Adis Abeba* (1970), son exemplares próximos ó seu modelo narrativo. A tradición literaria e oral, á súa vez, fainos evocar as obras existentes a partires de un relato marco ou da inserción de historias ou contos nunha historia principal (Apuleyo, Cervantes, Chaucer, Boccaccio, Don Juan Manuel,...), así como toda a vertente oral dende os populares e nómades contacontos, a poesía épica e xogaresca ou os cantos e himnos recitados.

### **3. Recorrido polas diferentes versións<sup>3</sup>.**

Deixando a un lado o innegable interese da primitiva versión muda da casa francesa Pathé realizada en 1902 ou a rigorosa transposición de Pabst, realizada en 1933, onde o episodio da queima de libros nos remite á implacable ascensión do fascismo en Europa, en paralelo a algunhas tropelías do nazismo logo empregadas polas

---

<sup>3</sup> O estudo completo sobre Cervantes, Don Quixote e a súa plasmación audiovisual continúa a ser a obra colectiva *Cervantes en imágenes*, 28 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1998.

autoridades franquistas, ou a de Kosintsev, cun sobresañte actor, Nikolai Cherkasov, observamos os puntos esenciais a partires dunha selección doutras versións.

En España, Rafael Gil dirixe en 1947 unha esforzada produción de CIFESA interpretada por Rafael Rivelles e Juan Calvo que supón unha síntese reverente da obra (algo máis de dúas horas e cuarto de duración) escenificada en lugares propios da Mancha e que procura unha operación de prestixio cultural co referente literario en primeiro plano. Maior interese contén “Dulcinea” de Vicente Escrivá (1962), mostra dos xogos ficción/ realidade do orixinal literario que acude a un emblemático pasaxe da novela, a representación de marionetas do “Retablo de Maese Pedro”. As dúas versións de Manuel Gutiérrez Aragón, serie de televisión (1991) e recreación da segunda parte (2002) insírense na lexitimación cultural emanada da tradición (e apoiada polas sucesivas políticas culturais respecto ó cinema) e permanecen sumidas, sobre todo no primeiro caso, nos condicionantes de produción, significación e construción da recepción propio das audiencias da televisión, tamizado por un anoxoso e pulcro academicismo falto de auténtico brío narrativo.

*El hombre de la Mancha* de Arhur Hiller (1972), banal versión dunha exitosa obra de teatro musical, presenta tres elementos importantes: o reforzo da historia amorosa (servidumes dun star-system con Peter O’Toole e Sophia Loren como cabeceira do reparto), a mestura de autor e personaxes (Cervantes-Don Quixote), os cambios de acordo á espectacularización do argumento paralela ás restritivas e pouco arriscadas leis do cinema industrial ou corporativo.

O éxito literario leva a traballos máis desenfadados, como as parodias eróticas *Don Pichote* (1971), corto pornográfico de animación alemana ou *Las eróticas aventuras de Don Quijote* (1976), onde o fidalgo devén en heroe sexual. Entre as curiosidades a serie de debuxos animados española dirixida por Cruz Delgado entre 1979 e 1981 perfila a través de 36 capítulos de 25 minutos, coas voces recoñecibles de Fernando Fernán Gómez e un Antonio Ferrandis que disfrutaba entón o éxito televisivo pola serie de ficción dirixida por Antonio Mercero “Verano azul”, algunhas das peripecias máis afamadas tendo en conta destinatarios infantís.

Durante 28 anos, entre 1957 e a data da súa morte, 1985, Orson Welles<sup>4</sup> traballa na versión que deixa inacabada de Don Quijote. A sólida e entrañable relación de Orson

---

<sup>4</sup> Para unha procura de información máis ampla e axeitada ó respecto da experiencia de Welles en España é pertinente recomendar as lecturas de Juan Cobos, *Orson Welles*:

Welles con España (e con clásicos da literatura, de Shakespeare a Kafka) se prefigurara xa a través da súa produción fílmica anterior, rodaxes como *Mister Arkadin* (1955), *Campanadas a medianoche* (1966), onde o seu Falstaff mezcla a Quijote con Sancho, ou *Una historia inmortal* (1968). A poliédrica labor de Welles, dificultada nos seus últimos anos -pensemos que deixa ate sete traballos fílmicos inconclusos- impide unha montaxe definitiva propia. A versión que coñecemos é perpetrada en 1992, froito dun encargo da Exposición Internacional de Sevilla de 1992, logo dun acordo coa viúva de Welles, a escultora Oja Kodar. Finalmente coa acreditación de ate sete cámaras e cinco montadores, o filme fusiona materiais procedentes de catro fontes: a) filme de Welles (rodadas directamente); b) planos engadidos por Jesús Franco; c) documental para a RAI “Nella terra di Don Chisciotte” (1961-1965); d) imaxes do NO-DO.

Os actores, Francisco Reiguer e Akim Tamiroff, morren logo de completar os seus papeis e a rodaxe ten lugar en Italia, México e España. Hai un xogo posmoderno e manierista de actualización, anacronismo, mestura de xéneros, épocas e estilos. A montaxe final presentada en Sevilla, probablemente moi lonxe e ó mesmo tempo próxima das intencións de Welles, é obra de Jesús Franco, axudante de dirección de Welles e lendario cineasta autor de máis de dous centenares de películas de xénero con diferentes pseudónimos –entre elas “Gritos en la noche” ou “Necronomicon”-, un francotirador, músico e aventureiro.

A fascinación de Welles por España fíltrase en todo o relato. Ve nos españois unha xente sincera que sorteou escurantismo e represión; entende a Quijote e Sancho como personaxes trágicas, seres que confrontan actitudes vitais e modelos de narración (fantasía/ realidade, perspectiva ilusionista /antiilusionista), sentando as bases de tantas reflexións e amosando con crueza o conflito progreso/ tradición.

O filme estrutúrase en torno a tres puntos esenciais:

- 1) Un percorrido antropolóxico ou catálogo polas tradicións populares que funciona como sutil retrato da vida e identidade española. Procesións, toros,

---

*España como obsesión*, Fimoteca Española y Fimoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1993 e, como complemento díptico o libro de Esteve Riambau *Orson Welles. Una España inmortal*. Cátedra acaba de publicar o estudo monográfico de Santos Zunzunegui *Orson Welles* con abundantes referencias a todo o aquí comentado.

flamenco, campesiños (mesmo se fala de Fraga e Franco inaugurando un pantano), desfiles de cabezudos, festas de mouros e cristiáns, San Fermín.

- 2) A relación e caracterización da parella protagonista.
- 3) Unha reflexión, omnipresente en toda a obra do cineasta, sobre o poder, a identidade e a soidade.

A metanarración atinxe aquí ó mesmo cinema: cuestiónase a xerarquía das propias películas, fálase de rodaxes e Sancho, no seu longo periplo en solitario, traballa nunha película...do propio Welles. Constitúese unha acción de finalidade alegórica e chegamos a ver a Henry Fonda no San Fermín. Quixote e Sancho resultan atrapados pola película e convertidos en personaxes carnavalescas. De feito, o prólogo previsto inicialmente non era outro que un baile de máscaras coa presenza de personaxes célebres como Madame Bovary, Drácula, Don Juan, Brancaneves,...

Empero, a película resultante ten moitos problemas. Pode considerarse verborreica, retórica (moitos dos soliloquios amorosos), extravagante, as carencias de produción fanse palpables con planos de costas, nunha tentativa de garantir a continuidade ou lóxica na planificación cun raccord dubidoso, escasa calidade de moitos planos ou desproporción de granulado e factura. Pero, non obstante, nela permanece parte do talento de Welles<sup>5</sup> e, por extensión, de Cervantes, aportando unha inusual e rica relectura dun texto xa lendario.

---

<sup>5</sup> Durante esta conferencia proxectáronse fragmentos escollidos da obra, así como do convencional documental sobre o filme frustrado de Gilliam. Unha procesión na que advertimos o xogo entre tradición e modernidade, antigüidade e anacronismo deliberado, e a célebre secuencia dos muíños onde a inserción de cadros de Goya nos devolve ás pantasma da España negra que Welles rememora constantemente.

# El *Quijote* y las interpretaciones

**Fernando Romo Feito**

**Universidad de Vigo**

Dado nuestro tema<sup>6</sup>, intentemos primero perfilar brevemente qué es una interpretación. Un texto es una partitura que, al igual que ocurre con éstas (sin intérprete y sólo con el papel no hay música), necesita de lectores para que se oiga la melodía, al menos interiormente. Pues bien, siempre que se nos ocurre fijar lo que hemos entendido en palabras estamos interpretando. Una interpretación no es más que la expresión de nuestra comprensión. Pues bien, sucede que el *Quijote* es, después de la Biblia, uno de los libros más interpretados. Desde el principio se interpretó; por ejemplo, el *Quijote* de Avellaneda, aparecido en 1614 para aprovecharse del éxito del de Cervantes, representa o presupone una cierta interpretación del auténtico; y, lo que es más extraordinario, el propio Cervantes, al comienzo de la Segunda Parte, interpreta la Primera, incluso la discute y se excusa por las novelas intercaladas, procedimiento en el que promete no insistir, para que no tengamos que apartarnos de las aventuras de don Quijote y Sancho, que es lo que realmente nos interesa.

Pero hay que reconocer que el número de las interpretaciones crece de forma exponencial a partir del s. XVIII, de modo que cabe preguntarse: ¿qué es lo que dispara el número de éstas? Y la respuesta no es otra que el paso del tiempo. La temporalidad que, cuando se hace historia, nos hace tomar conciencia de la distancia; mejor, esta conciencia es conciencia de la historicidad misma, el darse cuenta de que la obra responde a un mundo del que somos consecuencia, pero que ha desaparecido. Entonces surge la necesidad de notas aclaratorias, las glosas que nos facilitan la comprensión, a cambio de una indudable molestia. Hay un ejemplo bien sencillo: “En un lugar de la

---

<sup>6</sup> He preferido conservar el carácter de intervención hablada de este texto, y prescindir de notas, referencias, etc. El técnico reconocera sin esfuerzo el eco de las ideas de Anthony Close, Montero Reguera sobre la recepción del *Quijote*, y Martínez Bonati, además de una alusión heideggeriana a *Ser y Tiempo* y otra a *Verdad y método* de Gadamer. Me he servido además libremente de los comentarios que acompañan al texto en la edición de Francisco Rico (1998/ 2005).

Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero...” (I,i). Si se es consciente de lo que es un ‘hidalgo’, ya se entiende que el ‘astillero’ no es precisamente donde se hacen los barcos, sino la percha para aguantar las lanzas, cosa que no sabremos si no es por la nota que nos lo indica.

Pues bien, nosotros somos deudores sobre todo de la interpretación romántica. Baste pensar en cómo nos representamos las figuras de don Quijote, alto y flaco, y Sancho, bajo y gordo, hasta el punto de que Gutiérrez Aragón, para su versión cinematográfica, sometió a una cura de adelgazamiento a Fernando Rey, y de engorde a Alfredo Landa, a fin de ajustarlos a unos tipos que, al menos el de Sancho, no es el de Cervantes. En efecto, si vamos a I,ix, nos encontramos que el texto dice:

Junto a él estaba Sancho Panza, que tenía del cabestro a su asno, a los pies del cual estaba otro rétulo que decía «Sancho Zancas», y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas, y por esto se le debió de poner nombre de «Panza» y de «Zancas», que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia. Otras algunas menudencias había que advertir, pero todas son de poca importancia y que no hacen al caso a la verdadera relación de la historia, que ninguna es mala como sea verdadera.

Alto, delgado y, eso sí, barrigudo, muy diferente a la imagen que llevamos con nosotros: tal fuerza tiene la imaginación romántica y, en concreto, los grabados de Gustavo Doré, esos que “parece mentira que estén hechos sólo a tinta y plumilla”.

No escasean las muestras de lo que decimos. En I,iv don Quijote se encuentra a Andrés atado a un árbol, a quien el labrador Juan Haldudo está castigando. Como recordamos, lo libera fiado en la palabra del labrador, que, en cuanto don Quijote se da la vuelta, vuelve a atar a Andrés y lo castiga más cruelmente que antes. Para el romántico está claro que don Quijote es la encarnación misma del ideal que se enfrenta al mal del mundo. Pero olvida que el mismo Andrés reaparece bajo una faz mucho menos simpática en I,xxxi; y, si no lo olvida, lo ve como incompreensión hacia el héroe.

Aunque quizá el caso más representativo sea el de los galeotes (I,xxii), los delincuentes a los que los guardias del rey llevan a galeras. Éstas se movían a remo, porque en el Mediterráneo siempre hay demasiado viento o demasiado poco, y estaba además la amenaza de los piratas argelinos y turcos, capaces de llegar a las costas españolas y secuestrar para pedir rescate, experiencia esta bien conocida de Cervantes. En fin, que para el sentido común de la época había plena justificación para que se hiciera servir en galeras a quienes habían delinquido (otra cosa es la valoración que nos merezcan hoy los delitos). Primero hay un breve diálogo entre don Quijote y Sancho:



–Advierta vuestra merced –dijo Sancho– que la justicia, que es el mismo rey, no hace fuerza ni agravio a semejante gente, sino que los castiga en pena de sus delitos.

Llegó en esto la cadena de los galeotes y don Quijote con muy corteses razones pidió a los que iban en su guarda fuesen servidos de infórmalle y decille la causa o causas porque llevaban aquella gente de aquella manera.

Una de las guardas de a caballo respondió que eran galeotes, gente de Su Majestad, que iba a galeras, y que no había más que decir, ni él tenía más que saber.

El texto sigue con las preguntas de don Quijote a los galeotes para conocer sus culpas, y por fin:

–De todo cuanto me habéis dicho, hermanos carísimos, he sacado en limpio que, aunque os han castigado por vuestras culpas, las penas que vais a padecer no os dan mucho gusto y que vais a ellas muy de mala gana y muy contra vuestra voluntad, y que podría ser que el poco ánimo que aquél tuvo en el tormento, la falta de dineros déste, el poco favor del otro y, finalmente, el torcido juicio del juez, hubiese sido causa de vuestra perdición y de no haber salido con la justicia que de vuestra parte teníades. Todo lo cual se me representa a mí ahora en la memoria, de manera que me está diciendo, persuadiendo y aun forzando que muestre con vosotros el efeto para que el cielo me arrojó al mundo y me hizo profesar en él la orden de caballería que profeso, y el voto que en ella hice de favorecer a los menesterosos y opresos de los mayores. Pero, porque sé que una de las partes de la prudencia es que lo que se puede hacer por bien no se haga por mal, quiero rogar a estos señores guardianes y comisario sean servidos de desataros y dejaros ir en paz, que no faltarán otros que sirvan al rey en mejores ocasiones, porque me parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y naturaleza hizo libres. Cuanto más, señores guardas –añadió don Quijote–, que estos pobres no han cometido nada contra vosotros. Allá se lo haya cada uno con su pecado; Dios hay en el cielo, que no se descuida de castigar al malo ni de premiar al bueno, y no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello.

Don Quijote, campeón de la libertad. La cosa es que, como sabemos, cuando a continuación pide a los recién liberados que carguen con su cadena para encaminarse a El Toboso y presentarse ante Dulcinea, la reacción de estos es clara:

Pasamonte, que no era nada bien sufrido, estando ya enterado que don Quijote no era muy cuerdo, pues tal disparate había acometido como el de querer darles libertad, viéndose tratar de aquella manera, hizo del ojo a los compañeros, y, apartándose aparte, comenzaron a llover tantas piedras sobre don Quijote, que no se daba manos a cubrirse con la rodela;

Es decir, que llueven piedras sobre don Quijote y Sancho. Notemos sobre todo que frente al epígrafe del capítulo, en el que se moteja a los galeotes de “desdichados”, ahora el narrador no vacila en calificar de “disparate” la liberación. Y todavía hará Cervantes que en I,xxix, cuando el cura, el barbero y otros personajes llevan a don Quijote de vuelta a la aldea para curarle, el cura remate la cuestión diciendo:

Y es lo bueno que es pública fama por todos estos contornos que los que nos saltaron son de unos galeotes que dicen que libertó casi en este mismo sitio un hombre tan valiente, que a pesar del comisario y de las guardas los soltó a todos; y sin duda alguna él debía de estar fuera de juicio, o debe de ser tan grande bellaco como ellos, o algún hombre sin alma y sin conciencia, pues quiso soltar al lobo entre las ovejas, a la raposa entre las gallinas, a la mosca entre la miel; quiso defraudar la justicia, ir contra su rey y señor natural, pues fue contra sus justos mandamientos; quiso, digo, quitar a las galeras sus pies, poner en alboroto a la Santa Hermandad, que había muchos años que reposaba; quiso, finalmente, hacer un hecho por donde se pierda su alma y no se gane su cuerpo.

La interpretación romántica lee sobre todo la primera mitad, aquel discurso de la libertad con el que todos nos identificamos; pero olvida o bien resuelve mediante el expediente del ‘perspectivismo’ el evidente cambio de visión que suponen las palabras tanto del cura como del narrador. Y si las del cura pudieran resultar sospechosas, las del narrador —“disparate”— resultan inequívocas. Desde luego, el romanticismo llegaría a hacer de don Quijote un Cristo laico, lo que es perceptible en la *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), donde se afirma aquello de que, ante el atraso español, hay que españolizar Europa, donde ‘españolizar’ es sinónimo de ‘quijotizar’. Así que, resumiendo, el romanticismo es responsable de la visión del *Quijote* como el ideal frente a la mezquina realidad, como una obra que simbolizaba a España, y mediante el expediente del perspectivismo, como una especie de anuncio del *cogito* cartesiano. Esta

idealización se extiende a la vida del autor, Cervantes, que tiende a convertirse en hagiografía —el “comedido hidalgo”—, lo que provoca a su vez reacciones. Así, Cesare de Lollis publica en 1924 su *Cervantes reazionario*, en el que se enfrenta la capacidad narrativa cervantina con la desconfianza contrarreformista frente al libro, lo que lleva al autor a proclamar su ejemplaridad y el carácter católico de sus personajes; al que responde Américo Castro con su libro de 1925, *El pensamiento de Cervantes*, según el cual Cervantes es un renacentista antes que cualquier otra cosa. Y el libro de Castro es clave para el cervantismo del presente, y a través de él algunos rasgos románticos se hacen casi ubicuos en la crítica.

Pero, ¿coincide la visión de Cervantes y de los primeros lectores con la esbozada? Para intentar precisarla hay que intentar volver al texto y separarlo del mito que a lo largo de los años se ha ido constituyendo, y que ha recibido además la inyección del nacionalismo a partir del s. XIX. Pues es un viejo principio interpretativo el de que el texto se interpreta a sí mismo y pocos como el *Quijote* dicen tan claramente lo que se proponen:

Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla. En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destes caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que, si esto alcanzásedes, no habríades alcanzado poco. (Prólogo).

La risa como primer objetivo, y los libros de caballerías como blanco, por mentirosos, mal escritos, y dañosos para la moral. Reproches semejantes a los que hoy se dirigen a la televisión, pues, sin ánimo de sacarle la cara, dígase lo que se quiera, el entretenimiento puro siempre ha resultado sospechoso. Cervantes está convencido de que ese entretenimiento mayoritario, ahora en plena diseminación entre cuantos saben leer, es malo y se sabe en posesión de algo mucho mejor, y algo para todos. De ahí que se dirija en su prólogo a un “desocupado lector”, el que lee por gusto, a ratos. ¿Para quiénes su libro? Recordemos el diálogo entre don Quijote y Sansón Carrasco, que le informa de que ya es famoso, pues su historia es universalmente conocida:

—Y así debe de ser de mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla.

—Eso no —respondió Sansón—, porque es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: «Allí va Rocinante». Y los que más se han dado a su letura son los pajes: no hay antecámara de señor donde no se halle un *Don Quijote*, unos le toman si otros le dejan, éstos le embisten y aquéllos le piden. Finalmente, la tal historia es del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta agora se haya visto, porque en toda ella no se descubre ni por semejas una palabra deshonesta ni un pensamiento menos que católico (DQ II, iii).

Se trata, pues, de un libro que todos leen, y en particular los pajes, los jóvenes que saben leer y buscan ganarse la vida sirviendo a algún señor. A diferencia de la Biblia, las obras jurídicas o las ediciones de clásicos, necesitadas de comentario para poder entenderlas —como nos ocurre hoy con el *Quijote*— todo el mundo en la época puede leerlo y lo lee sin dificultad, pues es libro de entretenimiento. Así lo entendieron incluso los censores, por ejemplo, la aprobación primera que figura al frente de la Segunda Parte:

Por comisión y mandado de los señores del Consejo, he hecho ver el libro contenido en este memorial. No contiene cosa contra la fe ni buenas costumbres, antes es libro de mucho entretenimiento lícito, mezclado de mucha filosofía moral. Puédesele dar licencia para imprimirle. En Madrid, a cinco de noviembre de mil seiscientos y quince. (Aprobación, por el Doctor Gutierre de Cetina).

Entretenimiento y filosofía moral, tal es la fórmula del éxito. Pues Cervantes se jacta de que se imprime en Barcelona, Valencia, Amberes, se ha traducido al inglés (en 1612) y al francés (1614); incluso bromea con que el emperador de la China va a poner colegio para aprender español y quiere que el libro de texto sea el suyo.

Por otra parte, este carácter del libro, su facilidad y destinatario universal, conlleva una forma nueva de leer, que define en el prólogo:

Pero yo [...] no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres, que ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor della, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice, que «debajo de mi manto, al rey mato», todo lo cual te esenta y hace libre de todo respecto y obligación, y, así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere,

sin temor que te calunien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della.

(Prólogo).

Una novedad que se resume en la palabra libertad, a diferencia de aquellas otras obras acompañadas de comentario para garantizar la interpretación “correcta”. Hay que tener en cuenta que estamos ante una verdadera innovación tecnológica, comparable a lo que hoy es *Internet*: basta pensar que la división de Europa en norte y Mediterráneo, todavía hoy viva, surge en parte gracias a la reforma luterana, y que ésta es impensable sin la imprenta. Lutero es además de un gran escritor un gran publicista, que se da cuenta de que además de en latín ha de escribir en alemán si quiere llegar a todos. El resultado es el que conocemos. En fin, volviendo a nuestro tema, está claro que la visión que compartían Cervantes y sus lectores nada tenía que ver con la romántica, sino que se basaba en el entretenimiento, la risa, y el humor.

¿Disminuye esto el valor del libro? Reflexionemos un momento. Cervantes ha contrapuesto una pareja cómica y basada en contrastes tajantes, don Quijote y Sancho, con un escenario reconocible, que si bien empieza en blanco y negro, se va aproximando cada vez más a la zona del gris. La idea del héroe es genial, pues él se constituye precisamente por el efecto de esa nueva tecnología que posibilita la difusión del libro de caballerías, si se quiere y amplificando, por el efecto de la ficción en general. Pero contrastarlo con escenarios reconocibles permite a Cervantes contraponer la “verdad de su historia” con la mentira de la caballerescas. Y al extender las aventuras, favorece que produzca la sensación de representar a la totalidad de la España de la época. Pero ni siquiera restringida al aspecto social, sino que también las regiones de la imaginación de la época —de la pastoral a la morisca— se ven incorporadas y con frecuencia parodiadas en el libro. Una representación completa, pues, de una sociedad y de su imaginario colectivo: muy pocas veces la historia de la literatura nos permite asistir a algo semejante. Y cuando lo ha hecho, ha sido posibilitado por la obra de Cervantes. Por otra parte, Cervantes no es lineal ni consecuente, y hace que don Quijote y Sancho se contradigan y varíen: como en la vida. Así que estamos ante un verdadero monumento del realismo, una de las tendencias artísticas decisivas en la historia de Occidente. Pues la esencia del realismo consiste en el reconocimiento de la diversidad: la Antigüedad sólo presenta a los de abajo, esclavos y gentes de baja condición social, para reírse de ellos, mientras que en el *Quijote* resultan ampliamente interesantes en sí mismos considerados, y no sólo como materia cómica. La contrapartida es el diálogo, pues ¿cómo entenderse si no es hablando? Así, el diálogo entre don Quijote y Sancho, constituye una de las mayores y más decisivas aportaciones del libro, pues ellos hablan realmente como si estuvieran vivos; es más, es el hablar lo que les hace vivir. El resultado global es una dilatación del territorio de lo novelable como la historia no había conocido antes. Para lo cual, si bien se mira, nos podemos pasar bastante bien sin el contraste romántico entre el ideal y la mezquina realidad.

¿Cuánto tiempo duró la visión originaria, de la que extraemos las consecuencias estéticas citadas? Realmente, el siglo XVIII desconfía del entretenimiento popular y acentúa el didacticismo y el estilo elevado, lo que le lleva a preferir en muchos casos el *Persiles* y *Segismunda*. Por otra parte, es responsable también de la visión retórica, que ve a Cervantes como modelo de estilo, y de la relación de éste con el nacionalismo: es lo que España puede oponer a la famosa pregunta de Masson de Morvilliers de qué debe Europa a España. Pues a Cervantes, contestarán los ilustrados españoles, que admite el parangón con el clasicismo francés o italiano. Al Romanticismo ya nos hemos referido al principio.

Digamos algo, para terminar, respecto de la interpretación del *Quijote* en el siglo XX. Desde luego, conviene diferenciar entre los lectores y la crítica. Los primeros nunca han abandonado el libro; incluso se aprendía a leer y a escribir con el *Quijote*, lo que suscita a principios del siglo XX una polémica interesante en la que interviene Ortega y Gasset. Ciertamente se produce después, entre otras cosas porque las formas de hablar que se aprenden en la televisión desplazan los refranes y el léxico que, todavía en pleno siglo XX, mantenía cierta continuidad con el cervantino. Precisamente, el presente centenario provocará —esperemos— que, si se es capaz de discernir entre mito y texto, se recupere la lectura. En cuanto a la crítica, se ha diversificado y aumentado, hasta el extremo de que se conozca como cervantismo una rama específica de la investigación literaria. Hoy sabemos mucho más de la historia del texto y disponemos de una edición, la de Francisco Rico, cuyo texto reproduce la RAE, superior a las anteriores. Hemos aprendido mucho acerca incluso de los detalles: por ejemplo, que Andrés es nombre de pícaro en los Siglos de Oro, por lo que probablemente está muy bien que se le castigue (lo que no implica que nos identifiquemos con la mentalidad de la época, pero sí que la tengamos en cuenta); o que, respecto de la expulsión de los moriscos, lo único claro es que Ricote es el único personaje del libro que no motiva la ironía cervantina.

Y hablando más en general, tenemos mejores hipótesis acerca de la composición del libro. Conocemos mucho mejor la historia de la época y sabemos más de las ideas estéticas, que Cervantes sin duda conocía. Tenemos una idea más clara del papel de lo folklórico y popular en la composición de los protagonistas y en muchos episodios. Conocemos mejor la poética del Renacimiento, y estamos en posesión de teoría de la narración que se han aplicado al texto y han producido resultados a veces interesantes; incluso lo hemos pasado por el psicoanalista... En síntesis, si somos capaces de conjurar el peligro de lo que Heidegger llamaba “historicidad impropia” que comprende el pasado por el presente sin conciencia de la distancia histórica, estamos mejor situados para entender a Cervantes de lo que estaban siglos anteriores.

Pero aquí no se trata del trabajo de la investigación sino de disfrutar todos de la lectura de una obra extraordinaria. Por eso termino invitando a separar mito de texto y acercarse al texto con esa actitud que Gadamer define como atender a “lo que el autor habría querido decir si yo fuera su interlocutor originario”. En la certeza de que la riqueza del libro, que no se ha agotado a lo largo de cuatro siglos, no se va a agotar ahora, y atestigüa siempre la grandeza de Cervantes.

