



## PRÓLOGO A LA SEGUNDA EDICIÓN DEL IV CENTENARIO

### *EL QUIJOTE* (1605-1615): VISIÓN Y DICCIÓN. CUATRO SIGLOS DE MODERNIDAD NOVELÍSTICA

DARÍO VILLANUEVA  
Director de la Real Academia Española

En otoño de 1615 Miguel de Cervantes Saavedra transformaba el *ingenioso hidalgo* de 1605 en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cerrando así, con su segunda parte auténtica, la publicación de una de las obras clásicas de la literatura universal. Quisiera aprovechar la oportunidad de oro que me ofrece hoy la nueva salida de esta edición del cuarto centenario publicada por la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española para dar una explicación —mi explicación— de algunos de los porqués del tan alto reconocimiento que el *Quijote* ha obtenido desde la fecha de su primera publicación hasta hoy, así como de su palmaria modernidad.

En el año 2002, la Asociación de Escritores de Suecia, la patria de Alfred Nobel y sede del famoso premio concedido a la literatura que lleva su nombre, realizó una encuesta entre cien escritores de todo el mundo para determinar, entre otras, la lista de las cien mejores novelas de todos los tiempos. La ganadora fue, precisamente, el *Quijote*, que obtuvo un cincuenta por cien-

to más de votos que la segunda, *En busca del tiempo perdido*, del francés Marcel Proust, que precedía a la tercera mejor novela seleccionada por los encuestados: *Guerra y paz*, de Tolstoi.

Una obra determinada alcanza la condición de clásica mediante un complejo proceso que no resulta fácil objetivar. Se trata, en definitiva, de la adhesión de los lectores a ella de forma constante, sin fronteras espaciales ni temporales, de lo que son un buen indicio iniciativas como la de la Asociación de Escritores de Suecia que acabo de comentar.

Igualmente, para ser clásico hay que superar las barreras lingüísticas, culturales y temporales: seguir hablándoles de temas que les conciernen a hombres y mujeres nacidos en lejanos países varios siglos después de que el escritor escribiera su obra. Decía José Ortega y Gasset que todo gran poeta nos plagia, parece que está hablando de nosotros mismos en sus obras, y ello ocurre sin duda con el *Quijote*. Pero también tiene mucho que ver, en el reconocimiento de un clásico, la actitud hacia la obra así considerada por parte de los otros escritores, de los grandes académicos, de los más reconocidos eruditos, de los críticos en verdad influyentes.

Nada más oportuno, pues, que recordar ahora a Harold Bloom, crítico literario norteamericano de origen judío cuya voz es escuchada en el mundo entero, sobre todo a partir de la publicación de su controvertido libro sobre el canon occidental, en donde se atrevió a elaborar un repertorio de obras de todas las literaturas y de todos los tiempos que él estimaba realmente clásicas.

Considero un hito más de la conmemoración en 2005 del cuarto centenario de la primera parte del *Quijote*, y no por cierto uno de los menos relevantes, el hermanamiento entre William Shakespeare y Miguel de Cervantes que Bloom establece en uno de sus últimos libros, de pretencioso título, *¿Dónde se encuentra la sabiduría?* [Taurus, Madrid, 2005], en donde los sitúa, hombro con hombro, entre las parejas de autores en los que funda su concepto de literatura sapiencial.

Es un hecho demostrable el escaso conocimiento, o el manifiesto desinterés, del mundo cultural anglosajón hacia las literaturas escritas en otras lenguas. De todos modos, ese desdén es mucho más drástico en lo que se refiere al español que al francés o al alemán: resulta desesperante comprobar cómo nuestras obras

fundamentales y nuestros escritores más apreciados pasan totalmente desapercibidos en la bibliografía anglosajona.

Shakespeare, como es bien sabido, representa para el crítico de Yale la *summa* de las letras universales, a veces con argumentaciones que resultan, cuando menos, hiperbólicas. El propio Bloom parece consciente de ello cuando, después de haber afirmado que «Falstaff y Hamlet son la invención de lo humano, la inauguración de la personalidad tal y como hemos llegado a reconocerla», y añadir que, ni más ni menos, «la personalidad, en nuestro sentido, es una invención shakespeareana», concede que «a los eruditos les provoca bastante resistencia que yo diga que Shakespeare nos inventó».

En este orden de cosas, no menos interesante que esta equiparación entre el maestro inglés y nuestro Cervantes resulta el distincio que Bloom establece entre ambos: «La poesía, sobre todo la de Shakespeare, nos enseña cómo hablar con nosotros mismos, pero no con los demás. Las grandes figuras de Shakespeare son magníficos solipsistas [...]. Don Quijote y Sancho se escuchan de verdad el uno al otro, y cambian a través de su receptividad». Porque los dos personajes cervantinos «saben exactamente quiénes son, no tanto gracias a sus aventuras, sino a sus maravillosas conversaciones, ya sean riñas o intercambios de intuiciones». Volveré sobre esto.

Afirmaba René Girard [*Mensonge romantique et vérité romanesque*, Bernard Grasset, París, 1961] que ni una sola idea de la novela occidental deja de estar presente germinalmente en Cervantes, y, por ejemplo, una de las grandes figuras de la filología rusa, Mijail Bajtin, en gran número de sus trabajos, y especialmente en esa obra señera que es su *Teoría y estética de la novela* [Taurus, Madrid, 1989], concuerda con Girard al prestarle especial atención a Cervantes y el *Quijote*. Por cierto, ha sido Rusia uno de los territorios de promisión para el héroe cervantino, que es sumamente popular allí y ha dado motivo a grandes manifestaciones del arte ruso, entre ellas la que se considera la mejor versión cinematográfica de nuestro clásico, realizada en 1957 por Grigori Kozintsev.

Según Bajtin, uno de los dos modelos —el más evolucionado, clásico y puro— del género novelesco es *Don Quijote*, «que realiza, con una profundidad y amplitud excepcionales, todas las posibilidades literarias de la palabra novelesca plurilingüe y con diálogo interno». Porque Cervantes hizo suyo el objetivo de que «la

novela precisa un ensanchamiento y profundización del horizonte lingüístico, un perfeccionamiento de nuestro modo de percibir las diferenciaciones socio-lingüísticas», y lo convirtió en modelo de lo que Bajtin denominaba *dialogismo*, entendido como «el diálogo de lenguajes» que puede adquirir, en el seno de la obra narrativa, múltiples manifestaciones.

En ese complejo verbal del dialogismo novelístico se ha de incluir no solo el lenguaje de los protagonistas en su relación mutua y recíproca, sino también el lenguaje del autor referido al mundo organizado a través de ellos, bien entendido, además, que el autor empírico, el autor real de una novela se manifiesta internamente en su texto a través de la voz del autor o autores implícitos, así como de la del narrador o narradores, de lo que el *Quijote* ofrece un ejemplo de rara sofisticación.

También interesa reparar en cómo la imprenta jugó un papel decisivo en la difusión de la novela de caballerías y en la ampliación y diversificación de su público. Pero también que contribuyó —dice Bajtin— «al paso, esencial para el género novelesco, de la palabra al registro mudo de la percepción», de la expresión puramente oral al universo escrito y silencioso de la lectura. Y también tuvo mucho que ver, me permitiría añadir yo, con el perfeccionamiento de los recursos de la verosimilitud que consolidaron el paradigma de la moderna narrativa realista, la que cuenta cosas que aunque no hayan ocurrido bien podrían haberlo hecho, sucesos a los que concede carta de veracidad precisamente el mero hecho de aparecer impresos.

Frente a quienes se empeñan en contraponer la apreciación de la obra literaria como puro texto analizable en sí, sin otras consideraciones, y los que todo lo fían a la recepción de ese texto por parte de los lectores, la teoría novelística de Cervantes estima ambas perspectivas como inseparables. Por eso el *Quijote* trata, ante todo, de las demasías caballerescas hechas narración no siempre «bien atada», esto es, bien construida, y de los efectos que producían o deberían producir en sus lectores.

Cervantes abogaba ya por un efecto mimético o realista engendrado como vivencia intencional del que lee [Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004 (segunda edición, corregida y aumentada)], y no por esa otra identificación ingenua, o incluso patológica, con el mundo que supuestamente está detrás del texto, fenómeno del que con-

servamos numerosos testimonios históricos a partir de la popularización de la literatura caballeresca.

Por ejemplo, Melchor Cano recordaba a un cura que creía cierto todo lo narrado en los *Amadises* y *Floriseles* porque si no lo fuese las autoridades no permitirían su divulgación por escrito, argumento que en el *Quijote* no solo contrapone el propio protagonista al canónigo toledano en I, 50, sino también el ventero al cura: «¡Buena es que quiera darme vuestra merced a entender que todo aquello que estos buenos libros dicen sea disparates y mentiras, estando impreso con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que habían de dejar imprimir tanta mentira junta, y tantas batallas, y tantos encantamientos, que quitan el juicio!» (I, 32, pág. 325).

A este respecto, hay que destacar que el *Quijote* se escribe en un momento trascendental para la historia de la comunicación. En *La galaxia Gutenberg* [Aguilar, Madrid, 1969], Marshall McLuhan estudió dos innovaciones tecnológicas que cambiaron radicalmente a la humanidad: la primera de ellas fue el descubrimiento del alfabeto y de la escritura; la segunda, lógicamente, la invención por Gutenberg de la imprenta de tipos móviles, a raíz de la cual «la tipografía quebró las voces del silencio».

El alfabeto fonético «produce la ruptura entre el ojo y el oído, entre el significado semántico y el código visual», escribía McLuhan; y así, «solo la escritura fonética tiene el poder de trasladar al hombre desde el ámbito tribal a otro civilizado, de darle el ojo por el oído». En las culturas analfabetas el oído tiraniza la vista, exactamente lo contrario de lo que ocurre tras la aparición de la imprenta, que lleva el «componente visual a su extrema intensidad en la experiencia occidental». McLuhan aduce el *King Lear* como el primer texto en el que este hecho se explicita, concretamente en el llamado «Dover Cliff speech», cuando Edgar tiene dificultades en persuadir al ciego Gloucester de que está al borde de un acantilado y profundo precipicio (y cuando, por supuesto, no lo está).

Aunque McLuhan menciona que «Cervantes tuvo una intuición semejante, y su *Don Quijote* está galvanizado por la nueva forma de los libros», no aduce, a este respecto, ningún ejemplo concreto. Por mi parte, siempre relacioné, en clave macluhiana, los versos citados de Shakespeare con el episodio cervantino de los batanes (I, 20). En él, asimismo, el oído aparece todavía como el

sentido predominante, y es el cauce por el que comienza a erigirse todo un proyecto de aventura caballeresca que con la luz del alba la vista convertirá en una escena risible.

En la primera verbalización por parte de don Quijote de lo que parece estar ocurriendo no falta, incluso, la transferencia que el protagonista hace de lo que son meros sonidos hacia la órbita de la *pintura*:

Bien notas, escudero fiel y legal, las tinieblas de esta noche, su extraño silencio, el sordo y confuso estruendo de estos árboles, el temeroso ruido de aquella agua en cuya busca venimos, que parece que se despeña y derrumba desde los altos montes de la Luna, y aquel incesable golpear que nos hiere y lastima los oídos, las cuales cosas todas juntas y cada una por sí son bastantes a infundir miedo, temor y espanto en el pecho del mismo Marte, cuanto más en aquel que no está acostumbrado a semejantes acontecimientos y aventuras. Pues *todo esto que yo te pinto* son incentivos y despertadores de mi ánimo, que ya hace que el corazón me reviente en el pecho con el deseo que tiene de acometer esta aventura, por más dificultosa que se muestra (pág. 175. Subrayado mío).

De esa hipertrofia de lo auditivo frente a lo visual podemos encontrar otras referencias, sumamente significativas para nosotros, sin abandonar este capítulo del molino de los batanes. Así, por ejemplo, cuando, para distraer el miedo, caballero y escudero deciden pasar la noche contándose consejas, Sancho comienza con la historia de la pastora Torralba «que era una moza rolliza, zahareña, y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos de bigotes, que parece que ahora la veo». Ante tal descripción, don Quijote no puede menos que preguntarle: «—Luego ¿conocístela tú?», a lo que Sancho responde en términos igualmente aplicables a la argumentación que estamos desarrollando: «—No la conocí yo [...], pero quien me contó este cuento me dijo que era tan cierto y verdadero, que podía bien, cuando lo contase a otro, afirmar y jurar que lo había visto todo» (I, 20, pág. 179).

Poco después, cuando la situación toma un sesgo escatológico, lo primero que alerta a don Quijote ante las maniobras fisiológicas emprendidas por Panza es de nuevo el sonido —«¿Qué rumor es ése, Sancho?»—, enseguida ratificado por el olor:

Mas como don Quijote tenía el sentido del olfato tan vivo como el de los oídos y Sancho estaba tan junto y cosido con él, que casi por línea recta

subían los vapores hacia arriba, no se pudo excusar de que algunos no llegasen a sus narices; y apenas hubieron llegado, cuando él fue al socorro, apretándolas entre los dos dedos, y con tono algo gangoso dijo:

—Páreceme, Sancho, que tienes mucho miedo (I, 20, págs. 181-182).

La llegada del alba no tranquiliza al Caballero de la Triste Figura porque el estruendo rítmico de los golpes no cesaba, sin que se viese cuál era su origen. La intriga que Cervantes logra transmitir a los lectores se mantiene por mor del miedo que entra por los oídos hasta que aparecen a la vista seis mazos de batán. El cierre de la aventura se describe en un breve párrafo fácilmente traducible en un juego precinematográfico de plano y contraplano entre los dos personajes, en el que destaca, además, la reiteración de cinco ocurrencias léxicas relacionadas con la visión y dos con mirar, tal y como subrayamos:

Cuando don Quijote *vio* lo que era, enmudeció y pasmose de arriba abajo. *Mirole* Sancho y *vio* que tenía la cabeza inclinada sobre el pecho, con muestras de estar corrido. *Miró* también don Quijote a Sancho y *viole* que tenía los carrillos hinchados y la boca llena de risa, con evidentes señales de querer reventar con ella, y no pudo su melancolía tanto con él, que a la *vista* de Sancho pudiese dejar de reírse; y como *vio* Sancho que su amo había comenzado, soltó la presa de manera que tuvo necesidad de apretarse las ijadas con los puños, por no reventar riendo (I, 20, pág. 184).

Y ante la actitud burlona que Sancho adopta, la airada respuesta de su amo vuelve otra vez a plantear la dialéctica entre voz y escrito, entre lo auditivo y lo visual que comenzamos abordando a propósito de Shakespeare:

¿Estoy yo obligado a dicha, siendo como soy caballero, a conocer y distinguir los sones y saber cuáles son de batán o no? Y más, que podría ser, como es verdad, que no los he visto en mi vida, como vos los habréis visto, como villano ruin que sois, criado y nacido entre ellos (I, 20, pág. 185).

La revolución tecnológica de la escritura es relativamente reciente. El *homo sapiens* data de hace unos cincuenta mil años, y solo hacia el 3500 o 3000 a. de C. los sumerios descubrieron en Mesopotamia la escritura alfabética. Cincuenta siglos después, aproximadamente, se produjo la nueva revolución de Guten-

berg: cuando Shakespeare y Cervantes escriben se trata todavía de una conmoción apenas asimilada.

Todo lo dicho tiene que ver con las características del peculiar, y muy acusado, dialogismo cervantino, asunto que yo veo, además, en relación con el gran tema de la verosimilitud y el pacto correspondiente que se establece con el lector del *Quijote*.

Estamos ante un texto en el que se da el máximo aprovechamiento de las diferentes instancias que enuncian la narración para producir efectos de verosimilitud y favorecer una lectura intencionalmente realista de la novela [Villanueva, ob. cit., 2004]. Cervantes cree en las capacidades de convicción que la palabra tiene, y lo hace en un momento de transición todavía no resuelta entre la oralidad arcaica y la modernidad tipográfica. Dicho de otro modo: en el *Quijote* se da un uso sumamente eficaz del valor performativo —como dirían los lingüistas— de la enunciación plural para generar un discurso verosímil.

En la obra maestra de Cervantes se produce la ficcionalización de una alambicada estructura narrativa que pretende producir un relato peregrino, es decir: insólito o extraño, pero verosímil, fundamentado en una pragmática de la verdad poética que juega con todas las posibilidades que le ofrecen a este respecto los diferentes actos de lenguaje y sus respectivos agentes. Para Cervantes, la verosimilitud productora de realismo depende de dos factores: «casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren» (I, 47, pág. 490) por una parte, y multiplicar, por otra, la fuerza de veredicción discursiva multiplicando las fuentes de la enunciación del relato, tanto orales como escritas.

En este sentido, no es tan importante determinar el número y rango de los autores, narradores y narradores secundarios del *Quijote* [Santiago Fernández Mosquera, «Los autores ficticios del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, XXIV (1986), págs. 47-65], cuanto reparar en la fragmentación de las instancias enunciativas principales, pareja al dialogismo básicamente constitutivo de la relación entre los dos protagonistas y el resto de los personajes, alguno de los cuales se eleva, llegado el momento, al rango de narrador de alguna de las historias intercaladas.

Ello significa que el *Quijote* se sitúa de pleno derecho en el centro de la transición macluhiana entre lo oral y lo escrito, y aprovecha la impronta de ambas posibilidades para otorgar fuerza de veredicción a lo dicho, a lo narrado.



Ya en 1914 José Ortega y Gasset, en sus *Meditaciones del Quijote*, definía la obra como un conjunto de diálogos. Y el análisis informático de frecuencias a que se sometió el texto del *Quijote* demostró que su eje central es precisamente el diálogo, y que las dos palabras más frecuentes en su texto son *dijo* y *respondió*.

Por otra parte, la demanda bajtiniana de que «la novela debe ser un microcosmos de plurilingüismo» se cumple a rajatabla en la novela cervantina, tal y como es expresamente reconocido por el teórico ruso. Es difícil pensar en un escenario más abiertamente dialogístico, con varias voces, jergas, idiolectos o niveles de expresión diferentes, que el que Miguel de Cervantes nos ofrece en su obra. Pone en ella, cara a cara y en comunicación directa, a caballeros y escuderos, duques y cabreros, curas y moriscos, canónigos y galeotes, bandoleros y alguaciles, bachilleres y barberos, mozas de partido y amas, vizcaínos y manchegos, pastores e hidalgos, poetas y menestrales. Y todo ello mediatizado por un lenguaje arcaizante, anacrónico y elevado que, gracias a la imprenta, hace pervivir las esencias caballerescas.

Pero hay otra dimensión del dialogismo en el *Quijote* a la que quisiera prestar especial atención, pues tiene además un inmediato enlace con su realismo intencional. Y me guiaré para ello por otra sutil propuesta del propio Bajtin, cuando afirma que la palabra del héroe sobre sí mismo y sobre el universo propio se une orgánica e intrínsecamente a la palabra del autor sobre el protagonista y sobre su mundo.

Hay, en efecto, dos dialogismos que conviven dialécticamente en el seno de la misma novela. Uno, el más obvio, podría ser calificado de *social*: es el de los personajes —con sus diferentes registros, niveles y variedades lingüísticas de todo tipo— que entran en contacto mediante la relación que entre ellos introduce la propia trama novelesca. Pero hay otro dialogismo que se exhibe con especial riqueza en el *Quijote*, y al que quisiera prestar especial atención. Me refiero, lógicamente, al encuadrable en la órbita de la enunciación *autorial*, que se manifiesta en el texto no solo mediante los autores implícitos y explícitos presentes en él, sino también a través de los diferentes narradores, aunque muchas veces resulte imposible diferenciar entre las funciones de unos y otros. A los primeros, los autores, cabría atribuirles en principio la responsabilidad de alguno de los actos de escritura de los que resulta el discurso quijotesco, de los que emana la

justificación material de la novela como un texto escrito e impreso. Los segundos, los narradores, por su parte, serían meramente titulares de la función narrativa pura, y sus relatos vienen a aparecer, en cierto modo, como transcritos. De todo ello hace generosa ostentación la novela cervantina.

Sobre este que Fernando Lázaro Carreter [«La prosa del *Quijote*», en Aurora Egido (comp.), *Lecciones cervantinas*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y La Rioja, Zaragoza, 1985] denominó «complejo sistema narrativo» han reflexionado numerosos estudiosos del *Quijote*. Coincido, a este respecto, con quienes avalan un esquema claro y certero que distingue cinco autores-narradores en el *Quijote*, ninguno de ellos identificado con el propio Cervantes, que en el prólogo de la primera parte declara: «Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote [...]».

Si bien el primer autor justifica lo que es su relato de los ocho capítulos iniciales como mero ejercicio de su capacidad de contar oralmente, actitud en la que le secundaría el que se suele calificar de «autor definitivo» o «autor final», las otras tres figuras reseñables tienen que ver con el texto como fenómeno material, y por lo tanto con la escritura: uno de ellos encuentra un manuscrito en árabe que le compra a un muchacho vendedor de cartapacios y papeles viejos en el Alcaná de Toledo, otro —un morisco aljamiado— lo traduce por encargo suyo y el tercero, el historiador arábigo Cide Hamete Benengeli, lo ha escrito. El resultado será, además, tal y como veremos en la segunda parte, un libro editado, que circula ya profusamente por el mundo adelante. Son, por lo tanto, otros tantos agentes de la veracidad que se atribuye espontáneamente a todo lo escrito, y muy especialmente a lo que luego ha sido impreso. Pero no faltan tampoco factores de veredicción nacidos de la propia oralidad, sobre todo en la primera parte, gracias a las numerosas voces que relatan, que asumen la enunciación narrativa consecutivamente.

Comprobar que esto es así nos hace reafirmarnos en que la complejidad del sistema novelístico de Cervantes y sus estrategias para casar verosímilmente su fábula mentirosa con la inteligencia de sus lectores están poderosamente condicionadas por la encrucijada en la que, como también Shakespeare y todos sus contemporáneos, se encuentra: la del solapamiento de la galaxia Gutenberg con la pervivencia, muy vívida todavía, de formas de

coexistencia y comunicación arcaicas en las que sigue muy arraigada la oralidad. Hay un párrafo feliz, en el capítulo 12 de la segunda parte, donde ese sincretismo de la autenticidad veredictora de un hecho narrado, debida tanto a la fuerza de una enunciación oral como de la escrita, se manifiesta palmariamente. Se habla de la íntima camaradería que con el tiempo fueron criando Rocinante y el rucio de Sancho, y el texto reza así: «*Digo* que *dicen* que dejó el autor *escrito* que los había comparado en la amistad a la que tuvieron Niso y Euríalo, y Píldes y Orestes; y si esto es así, se podía echar de ver, para universal admiración, cuán firme debió ser la amistad de estos dos pacíficos animales, y para confusión de los hombres, que tan mal saben guardarse amistad los unos a los otros» (II, 12, pág. 633. *Cursivas mías*).

El dialogismo del *Quijote* no solo se expresa, pues, a través de la intensa relación oral que establecen los personajes entre sí sino también, y en un plano que afecta a la estructura profunda de la novela, gracias al complejo sistema de enunciación del discurso en el que aquellos personajes están inmersos y que corresponde a las instancias de autores-narradores ya mencionadas. Pero restan por analizar otras dos manifestaciones del dialogismo cervantino no menos relevantes, la una relacionable directamente con la oralidad, la otra con la reciente irrupción de la galaxia Gutenberg en la sociedad de la época.

Ya ha sido cumplidamente estudiada, y la propia novela hace de ello asunto de discusión, la profusión de narraciones intercaladas en el cuerpo central de la historia, que multiplica el número de narradores presentes en ella y convierte a otros personajes en destinatarios ocasionales de dichos relatos secundarios cuya existencia justifican por la atención que les prestan como oyentes.

Menudean, a lo largo de todas las páginas del *Quijote*, expresiones inconfundibles del placer que produce la narración, bien nacida del relato oral de un contador, bien directamente leída o escuchada al lector de un manuscrito o impreso en donde la historia está contenida. La narración como diálogo placentero es la expresión más característica del dialogismo cervantino, así como, en términos estructurales, la proliferación de circuitos narrativos proteicos y mudables, en virtud de los cuales un narrador que lo es en un momento determinado pasa sin solución de continuidad a desempeñar el papel de destinatario de la narración, generalmente como oyente de ella.

Pero hay una última manifestación de este dialogismo que no se puede obviar, relacionada como está, por lo demás, con la nueva galaxia Gutenberg en la que Cervantes y sus criaturas de ficción ya viven.

Me refiero a que los personajes del *Quijote* de 1615 se convierten en lectores de la primera parte de 1605. Más aún: todos los episodios relacionados con los duques tienen que ver con el hecho de que «los dos, por haber leído la primera parte de esta historia y haber entendido por ella el disparatado humor de don Quijote, con grandísimo gusto y con deseo de conocerle le atendían, con prosupuesto de seguirle el humor y conceder con él en cuanto les dijese, tratándole como a caballero andante los días que con ellos se detuviese, con todas las ceremonias acostumbradas en los libros de caballerías, que ellos habían leído, y aun les eran muy aficionados» (II, 30, pág. 781).

Esta relación dialogística entre un referente impreso —la primera parte del *Quijote*— y el desarrollo *in fieri* de la segunda ofrece otra interesante muestra por cuenta de la continuación apócrifa de Alonso Fernández de Avellaneda, publicada en 1614. En II, 59, don Jerónimo y don Juan se la enseñan al propio don Quijote, que decide cambiar su ruta a este propósito: «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» (págs. 1003-1004). Llegado, por el contrario, a Barcelona, ve en una imprenta cómo se corrigen las pruebas de una nueva edición del *Quijote* de Avellaneda, y ello le da pie para denostarlo.

Aparte de la dimensión dialogística de todo lo dicho, es fundamental destacar aquí la intromisión de un texto, un libro —el *Quijote* de Avellaneda—, que desde el mundo empírico, al que pertenece también la primera parte de Cervantes publicada en 1605, irrumpe en el universo textual de la segunda parte auténtica para incrementar así, dada su condición apócrifa, la veracidad del *Quijote* verdadero, el cervantino.

Valgan estos indicios, entre los muchos posibles, para acreditar el fundamento básicamente lingüístico de muchas de las virtudes que han hecho del *Quijote* uno de los grandes libros de la literatura universal.

Mi tesis es que el Príncipe de los ingenios españoles no se queda atrás de William Shakespeare tanto por el impresionante

reflejo de la condición humana, que también lo caracteriza como un clásico entre los clásicos, cuanto en lo que se refiere a sus planteamientos profundamente visuales y cinemáticos de la realidad y de las acciones que nos presenta sobre todo en el *Quijote*.

En el primero de sus discursos ante la Real Academia Española sobre Cervantes, que data de 1864, don Juan Valera aplaude el merecido ensalzamiento internacional de Cervantes, pero re-cela calificarlo como «el ilustrador del género humano», pese a que le reconoce sin ninguna reserva su capacidad, semejante a la de Homero y el propio Shakespeare, de «crear figuras vivas, individuos humanos, determinados y reales, a pesar de su hermosura» y considera que el alcañino «era un gran observador y conocedor del corazón humano». Acaso tal contención en el calificativo elogioso, que tanto contrasta con los arrebatos entusiastas de Bloom para con Shakespeare, provenga del rechazo de Juan Valera hacia lo que, prescindiendo de la correspondiente palabra francesa, él prefiere denominar «arrogante jactancia nacional» en su discurso póstumo que leyó don Alejandro Pidal y Mon en aquella Docta Casa con motivo del anterior centenario de la primera parte del *Quijote*.

No incurriremos en semejante exceso si reclamamos atención sobre el modo específico que Miguel de Cervantes tiene de recrear la condición humana en términos que no desmerecen en nada a los de cualquier otro gran escritor reconocido universalmente. Lo hace no tanto poniendo en juego recursos puramente discursivos, de impronta intelectual, que nos conduzcan racionalmente al reconocimiento de la lograda identidad personal de sus criaturas. Cervantes no ejemplifica en cada una de ellas el arquetipo de sendas pasiones humanas, sino que prefiere ofrecernos una descripción de sus conductas que apele más al testimonio de los sentidos que al dictamen del intelecto. La conocida máxima de Terencio, *Homo sum, humani nihil a me alienum puto*, se cumple con justeza en una obra que, como el *Quijote*, respira intensamente el espíritu de un Barroco cuya mimesis nace de una visión integradora, nunca depuradora –y menos, sublimadora–, de la realidad más real.

Y se me disculpará el pleonasma, porque no hago más que aprovechar un bizarro argumento de Erich Auerbach, quien en su admirable obra sobre la representación de la realidad en la literatura occidental [*Mimesis. La representación de la realidad en*

*la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950], a propósito del *Enrique IV* de Shakespeare afirma que el realismo español del XVII es más popular que el realismo inglés coetáneo porque «nos presenta en general mucha más realidad contemporánea corriente». Pero este resultado no se debe tan solo a criterios puramente cuantitativos, en lo que la novela puede que juegue con ventaja en relación a un teatro que ofrecía muy parvos recursos escenográficos y en donde, por ejemplo, los papeles femeninos los representaban mancebos. El mayor realismo del *Quijote* nace también del magistral aprovechamiento que Cervantes hace de las palabras como reclamo para los sentidos antes que para el raciocinio en el designio de presentar y transmitir un universo de ficción verosímil que llama a la entrega incondicional de los lectores.

En este sentido, el subtítulo que Bloom le da a su libro sobre Shakespeare, *La invención de lo humano* [Círculo de Lectores, Barcelona, 2002], tiene cabal aplicación a lo que nosotros postulamos a propósito del *Quijote* si recurrimos a la primera raíz etimológica de *invención*, al verbo latino *inuenire* que, lejos de significar ideación embustera o creación ficticia, equivale a *descubrimiento*. Cervantes busca y encuentra nuestra condición más genuina en esa dignísima ridiculez de los seres humanos, que son tan ínfimos y ruines como, a la vez, esforzados y sorprendentes. Semejante dualidad concuerda a la perfección con esa *ars magna oppositorum*, como fue definido el Barroco de la época en la que Cervantes escribe sus últimas obras, y entre ellas su inmortal novela. Estilo barroco que en todas sus manifestaciones apela sin veladura a los sentidos y ofrece una visión descarnada, nunca edulcorada ni complaciente de la realidad. Otro de nuestros maestros, Claudio Guillén, lo destaca oportunamente en esta misma edición académica del cuarto centenario cuando pondera «la profusión cervantina» que se manifiesta en «la abundancia de lo real», la «presentación de la abundancia del mundo» a través de una prosa que juega deliberadamente con el potencial de nuestros cinco sentidos.

En el episodio ya comentado de los batanes, capítulo vigésimo de la Primera parte, el narrador de la historia apunta que «don Quijote tenía el sentido del olfato tan vivo como el de los oídos» (pág. 182), de lo que habrá más adelante nuevo testimonio cuando el Caballero de la Triste Figura se encuentra por fin a la

entrada del Toboso con las que el falsario de Sancho presenta como su amada Dulcinea y sus doncellas de compañía (II, 10). Don Quijote ve, sin embargo, esta vez la realidad de las cosas: a tres labradoras sobre tres pollinos, y de tan frustrante encuentro le quedará un recuerdo sensitivo imborrable:

... 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 encalabrino y atosigó el alma (II, 10, pág. 622).

Olfato y tacto habían sido ya, de consuno, los protagonistas del encuentro nocturno de don Quijote y Maritornes en la venta de Palomeque (I, 16), apenas iluminada por «una lámpara que colgada en medio del portal ardía». El descalabrado andante le tienta la camisa de arpillera y la siente «de finísimo y delgado cendal»; las cuentas de vidrio de la muñeca le dan «vislumbres de preciosas perlas orientales»; los cabellos que «tiraban a crines» le parecen «hebras de lucidísimo oro de Arabia»; y el aliento de la moza, «que sin duda alguna olía a ensalada fiambre y trasnochada», se le figura «suave y aromático». Porque «era tanta la ceguedad del pobre hidalgo, que el tacto ni el aliento ni otras cosas que traía en sí la buena doncella no le desengañaban, las cuales pudieran hacer vomitar a otro que no fuera arriero» (págs. 141-143). Por lo que a Sancho se refiere, en el episodio de los cabreros (I, 11) se nos dice que el escudero se va «tras el olor que despedían de sí ciertos tasajos de cabra que hirviendo al fuego en un caldero estaban» (pág. 96), y en su plática con el acompañante del Caballero del Bosque (II, 13) se jacta de venir de una reconocida estirpe de mojonos, de buenos catadores, y estar dotado de «un instinto tan grande y tan natural en esto de conocer vinos, que, en dándome a oler cualquiera, acierto la patria, el linaje, el sabor y la dura y las vueltas que ha de dar, con todas las circunstancias al vino atañederas» (pág. 643). Pero en cuanto al gusto, bien es cierto que al menos en dos ocasiones en que la narración cervantina podría

haberse regodeado en el sentido del paladar todo se resuelve de modo un tanto decepcionante.

En el capítulo vigésimo de la segunda parte, Sancho regodea su vista en lo que podríamos calificar como la *écfrasis* —esto es, la figura retórica que reúne todos los recursos para la más detallada descripción— de un bodegón formado por todas las viandas que se están disponiendo para las bodas de Camacho el rico: un novillo espetado con vara de olmo, carneros, liebres, gallinas, rimeros de pan blanquísimo, quesos enrejados como ladrillos:

Todo lo miraba Sancho Panza, y todo lo contemplaba y de todo se aficionaba. Primero le cautivaron y rindieron el deseo las ollas, de quien él tomara de bonísima gana un mediano puchero; luego le aficionaron la voluntad los zaques, y últimamente las frutas de sartén, si es que se podían llamar sartenes las tan orondas calderas; y así, sin poderlo sufrir ni ser en su mano hacer otra cosa, se llegó a uno de los solícitos cocineros, y con corteses y hambrientas razones le rogó le dejase mojar un mendrugo de pan en una de aquellas ollas (II, 20, pág. 700).

Más cruel todavía será la burla del doctor Pedro Recio Agüero de Tirteafuera, cuando con su varilla de ballena y sus letanías hipocráticas provoca la ira del Sancho gobernador de la ínsula Barataria, que tan felices se las hacía pensando en degustar por fin los manjares de una mesa señorial, entre los que no faltaba alguno de su máxima preferencia (II, 47):

—Aquel platonazo que está más adelante vahando me parece que es olla podrida, que, por la diversidad de cosas que en las tales ollas podridas hay, no podré dejar de topar con alguna que me sea de gusto y de provecho (pág. 901).

El paladar de Sancho Panza tendrá, por fin, oportunidad de realizarse felizmente, aunque de manera mucho más modesta cuanto sumamente placentera. El encuentro con su vecino el morisco Ricote dará lugar a un convivio descrito morosamente y con deleitosa plasticidad:

Comenzaron a comer con grandísimo gusto y muy de espacio, saboreándose con cada bocado, que le tomaban con la punta del cuchillo, y muy poquito de cada cosa, y luego al punto todos a una levantaron los brazos y las botas en el aire: puestas las bocas en su boca, clavados los



ojos en el cielo, no parecía sino que ponían en él la puntería; y de esta manera, meneando las cabezas a un lado y a otro, señales que acreditaban el gusto que recibían, se estuvieron un buen espacio, trasegando en sus estómagos las entrañas de las vasijas (II, 54, pág. 962).

De todos modos, los dos sentidos que reinan parejos en el universo y la narración del *Quijote* son los mismos que sustentan ontológica y fenomenológicamente los filmes a partir de finales de los años veinte, cuando el cine se hizo sonoro tras el estreno de *El cantor de jazz* de Alan Crosland. Se puede hablar desde entonces, como François Jost (1987) lo hace en su narratología filmoliteraria, de *ocularización* y *auricularización* para justificar la doble perspectiva desde la que la historia que se quiere narrar se transforma en un discurso cinematográfico. El oído y la voz conforman el intenso dialogismo de la novela cervantina al que nos hemos referido ya, con ese intensísimo uso del *dijo* y el *respondió* a modo de plano y contraplano verbales y auditivos. Pero no menor es la importancia que la visión tiene en el *Quijote*. De hecho, la gran mayoría de los episodios o aventuras de los protagonistas comienzan con voces, sonidos o ruidos que luego más tarde, como apuntábamos ya en el comentado episodio de los batanes, la vista vendrá a completar. Así, en la aventura del rebuzno (II, 27), cuando don Quijote camina dos días «sin acontecerle cosa digna de ponerse en escritura» hasta que al tercero:

... al subir de una loma, oyó un gran rumor de atambores, de trompetas y arcabuces. Al principio pensó que algún tercio de soldados pasaba por aquella parte, y por verlos picó a Rocinante y subió la loma arriba; y cuando estuvo en la cumbre, vio al pie de ella, a su parecer, más de docientos hombres armados de diferentes suertes de armas, como si dijésemos lanzones, ballestas, partesanas, alabardas y picas, y algunos arcabuces y muchas rodelas. Bajó del recuesto y acercose al escuadrón tanto, que distintamente vio las banderas, juzgó de las colores y notó las empresas que en ellas traían... (págs. 761-762).

Es de apreciar, en el párrafo transcrito, ese protocolo por el que lo auditivo precede a lo visual en la información que el narrador hace llegar a los lectores, sin la más mínima solución de continuidad ciertamente. Pero también descubrimos cómo una vez que ya se ha establecido contacto entre el punto de vista selectivo del personaje y la realidad que se le ofrece a su conside-

ración, el discurso evoluciona con gran dinamismo por virtud de una secuencia de encuadres que, a modo de auténtico travelín, nos acerca con don Quijote a tan intrigante tropa.

Equivale, también, esta secuencia novelesca a un fundido entre lo que correspondería en un filme a la banda sonora y a las imágenes luego desencadenadas por una primera percepción auditiva. Así, en I, 27, se dice del cura y el barbero que «Estando, pues, los dos allí sosegados y a la sombra, llegó a sus oídos una voz, que, sin acompañarla son de algún otro instrumento, dulce y regaladamente sonaba» (pág. 260). Es Cardenio cantando sus cuitas amorosas, pero al final de su relato autobiográfico, que ocupa el mencionado capítulo, «le suspendió una voz que llegó a sus oídos» (pág. 273), cuyos «tristes acentos» les mueve a buscar a la persona que hay detrás de ella, que no será otra que Dorotea embozada de mancebo. Pero más adelante, ya en el capítulo I, 29, la llegada del escudero se anuncia a los oídos antes que a la vista: «En esto oyeron voces y conocieron que el que las daba era Sancho Panza» (pág. 291). Y algo menos de doscientas páginas después, en la venta donde han acabado por reunirse con don Quijote todos estos personajes y otros más, «faltando poco para venir el alba, llegó a los oídos de las damas una voz tan entonada y tan buena, que les obligó a que todas le prestasen atento oído» (I, 42, pág. 446). Incluso, cuando se acerca el final de la primera parte y el Caballero de la Triste Figura camina enjaulado hacia sus lares, él y sus acompañantes «oyeron un reoico estruendo y un son de esquila que por entre unas zarzas y espesas matas que allí junto estaban sonaba», anuncio de la aparición del cabrero Eugenio (I, 50, pág. 513).

Hemos mencionado ya cómo los índices de frecuencias léxicas en el texto completo del *Quijote* revelan la preeminencia numérica de los llamados *verba dicendi*, que son el soporte sintáctico del plano/contraplano dialogal. Pero no muy lejos de esa reiterada ocurrencia de los verbos *decir* y *responder* cuentan los *ver* y *mirar*, junto con los sustantivos correspondientes al campo semántico de la visión. Está a nuestro alcance avalar este aserto con toda exactitud estadística gracias al banco de datos textuales preparado por Joan Torruella para la edición dirigida por Francisco Rico que seguimos. Sabremos, así, de las 410 ocurrencias de *ver*, las 250 de *vio*, las 288 de *visto*, las 61 de *vea*, las 59 de *veo*, las 58 de *mirar*, las 25 de *miró*, las 98 de *vista* o las 287 de *ojos*. Quizá sea suficiente, como prueba de

muestra, con apreciar esta rara concentración léxica en uno de los párrafos que, entre otros varios, podríamos citar a este propósito. Lo haremos subrayando las ocurrencias del campo semántico de la visión, la mirada y los ojos, reforzado por el de la iluminación, en el episodio de don Quijote y doña Rodríguez (II, 48):

*Clavó los ojos* en la puerta, y cuando esperaba *ver* entrar por ella a la rendida y lastimada Altisidora, *vio* entrar a una reverendísima dueña con unas tocas blancas repulgadas y luengas, tanto, que la cubrían y enmantaban desde los pies a la cabeza. Entre los dedos de la mano izquierda traía una media *vela encendida*, y con la derecha se hacía *sombra*, porque no le diese la *luz* en los *ojos*, a quien cubrían unos muy grandes *antojos*. Venía pisando quedito y movía los pies blandamente.

*Miro*la don Quijote desde su atalaya, y cuando *vio* su adeliño y notó su silencio, pensó que alguna bruja o maga venía en aquel traje a hacer en él alguna mala fechoría y comenzó a santiguarse con mucha priesa. Fuese llegando la *visión*, y cuando llegó a la mitad del aposento, *alzó los ojos* y *vio* la priesa con que se estaba haciendo cruces don Quijote; y si él quedó medroso en *ver* tal figura, ella quedó espantada en *ver* la suya, porque así como le *vio* tan alto y tan amarillo, con la colcha y con las vendas que le desfiguraban, dio una gran voz, diciendo:

—¡Jesús! ¿Qué es lo que *veo*? (págs. 909-910).

El *Quijote* consiste fundamentalmente en una auténtica apotheosis de lo sensitivo, en la que no faltan a la cita referencias extremadamente significativas al olfato, el gusto y el tacto, pero en la que la parte del león les corresponde a la vista y las miradas, al oído y las voces, a las perspectivas y los diálogos en los que insiste Claudio Guillén en su estudio incluido en esta edición de las Academias de la Asociación de Academias de la Lengua Española a partir de sendas proposiciones previas de Américo Castro y Leo Spitzer.

Visión y dicción. Trescientos años más tarde, un escritor que ya conoce y admira el cine todavía mudo, Ramón del Valle-Inclán, lo definirá en palabras como «la visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo Arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva». En el dominio de esas mismas capacidades expresivas por parte de su autor reside la extraordinaria receptividad que el *Quijote* encontró desde muy pronto en las artes plásticas y, ya en nuestros siglos, en el llamado Séptimo Arte [Darío Villanueva, *El «Quijote» antes del cinema*, Real Academia Española, Madrid, 2008].

Pero también, antes del cinema, ahí está el más recio fundamento para considerar a la primera novela moderna toda una enciclopedia narrativa genuinamente precinematográfica, en el sentido que le daba a este novedoso concepto Paul Leglise en su estudio de 1958 sobre la *Eneida* de Virgilio que pronto fue secundado por distinguidos críticos franceses, uno de los cuales, Henri Suhamy, ha llegado a denominar a William Shakespeare como «cineasta por anticipación». También en esto son equiparables ambos genios de la literatura universal, cuyo cuarto centenario de sus respectivos fallecimientos conmemoraremos muy pronto, en 2016.

