REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

El *Quijote* antes del cinema

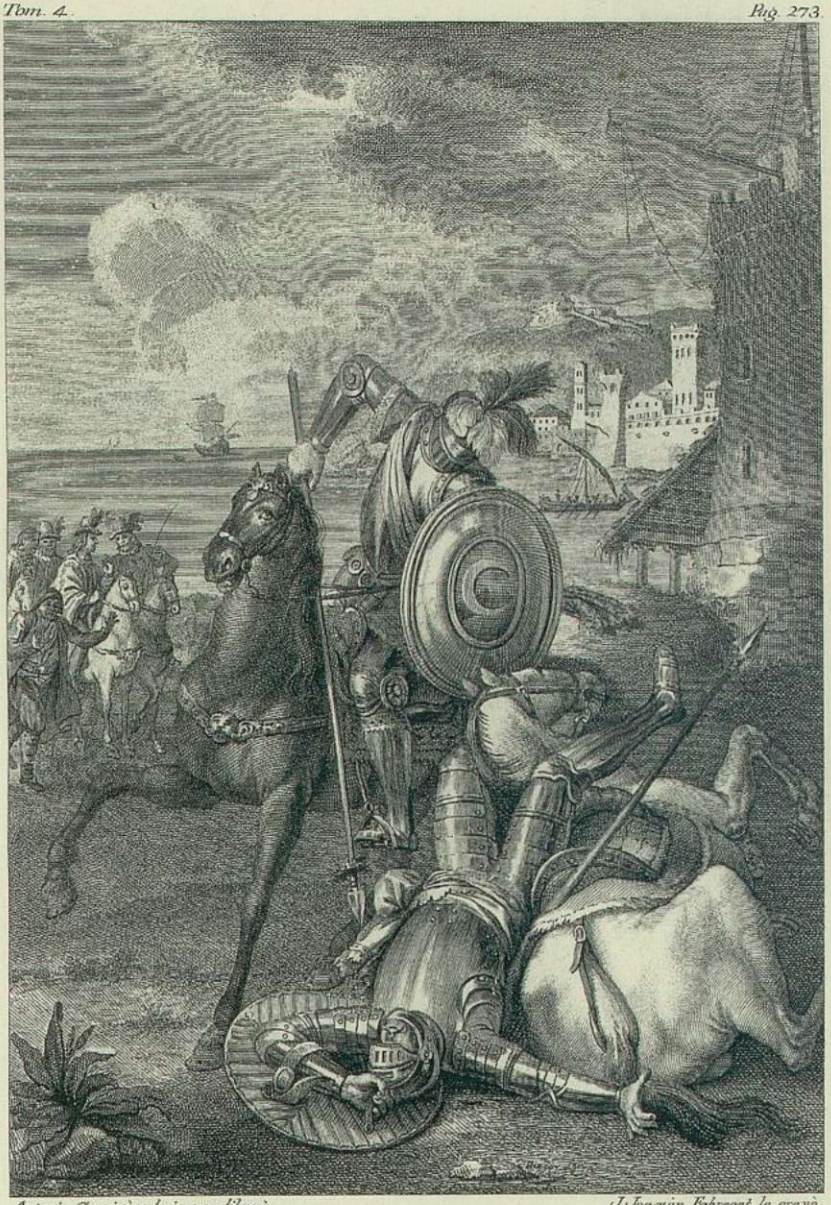
DISCURSO LEÍDO
EL DÍA 8 DE JUNIO DE 2008
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA

POR EL EXCMO. SR.
D. DARÍO VILLANUEVA

Y CONTESTACIÓN DEL EXCMO. SR.
D. PERE GIMFERRER

MADRID
2008

El *Quijote* antes del cinema



Antonio Carnicero la inv. y dibuxò. J. Joaquin Fabregat la grabò.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

El *Quijote* antes del cinema

DISCURSO LEÍDO
EL DÍA 8 DE JUNIO DE 2008
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA

POR EL EXCMO. SR.
D. DARÍO VILLANUEVA

Y CONTESTACIÓN DEL EXCMO. SR.
D. PERE GIMFERRER

MADRID
2008

Depósito legal: M. 17.938-2008
Imprime: VILLENA, A. G.

Discurso
del
Excmo. Sr. D. Darío Villanueva

EXCELENTÍSIMO SEÑOR DIRECTOR;
SEÑORAS Y SEÑORES ACADÉMICOS:

Ya hacia el final de *El Quijote*, la rara discreción que muestra Sancho en su respuesta al pleito de los dos corredores de desiguales carnes, lleva a un labriego allí presente a formular también esta sentencia: «Que todo es burla, sino estudiar y más estudiar, y tener favor y ventura; y cuando menos se piensa el hombre, se halla con una vara en la mano o con una mitra en la cabeza» (Cervantes, 2004: I, pág. 1279).

Permitidle al último en subir, tan ligero de equipaje, a este docto estrado que intente superar las limitaciones de su ingenio y palabra dirigiendo su mirada a quien, con guiño apócrifo, nos preside bajo el retrato del Rey fundador. Porque algo hay en la frase cervantina que me parece aplicable a la situación. Me siento, una vez más, gozosamente plagiado por el príncipe de nuestras letras cuando comienzo a leer unas páginas a cuyo final, con toda previsibilidad, me sobrevendrá la regalía de ser admitido entre vosotros, y recibir la medalla académica que tan dignamente

—en su caso, sí— llevó el siempre recordado maestro de filólogos don Alonso Zamora Vicente.

Medalla, no vara o mitra, que por el recuerdo ejemplar de su anterior depositario y por el histórico emblema que contiene de un crisol en el fuego con la leyenda *Limpia, fija y da esplendor*, apunta hacia los estudios filológicos que muy joven abracé y nunca abandonaría ya. Esa dedicación fiel, más que cualquier otro mérito o, incluso, el valor objetivo de lo cosechado por mí en el cultivo de los estudios literarios, podría hasta cierto punto justificarme, de acuerdo con la cita cervantina. Pero, además, luce en ella, resumida en cuatro palabras, la explicación del venturoso trance en que me encuentro y que todavía soy incapaz de ver como algo que me sucede en buena lógica a mí, y no a otro filólogo de más singulares méritos.

Habla Cervantes, por boca de su personaje, de *tener favor y ventura*, y ningún otro dictamen se acerca más a las circunstancias del caso. *Ventura*, por el azar favorable del que soy beneficiario, y quizá también por la oportunidad de estar en determinado lugar en el momento más apropiado. Y junto a ello, sobre todo, *favor:* el que me habéis hecho llamándome a formar parte de vuestra corporación, fiados más en vuestra generosidad que en un estricto enjuiciamiento.

Enunciar mi profunda gratitud para con todos vosotros como ahora lo hago, bien sé que no es suficiente. La acompañaré con el compromiso de esforzarme en ofrecer a la Academia lo mejor que mis estudios me hayan podido dejar como poso, y con la inquietud por seguir encontrando nuevos caminos y perspectivas en la tarea. Y para los momentos de duda, nunca dejaré de tener a mano, como siempre lo he hecho, doctos libros juntos, *si no siempre entendidos, siempre abiertos*, como el que me ha ayudado ya a daros las gracias y refrendar mi compromiso.

A lo largo de mi vida me he visto alguna que otra vez, al igual que el propio Sancho, mandado a administrar ínsulas, y siempre tuve presente, como ahora también lo tengo, el segundo consejo que don Quijote le proporcionó a su escudero en semejante tesitura: «has de poner los ojos en quien eres, procurando conocerte a ti mismo, que es el más difícil conocimiento que puede imaginarse. Del conocerte saldrá el no hincharte como la rana que quiso igualarse con el buey» (Cervantes, 2004: I, pág. 1059).

Llegado a este punto tengo vívidamente presente todo el favor que me hicieron quienes me acompañaron como maestros de la Filología. Por suerte para mí, la nómina de mis benefactores es ingente, pues incluye no sólo a aquellos de cuya atención personalizada gocé en las aulas, sino también a todos los que con los *músicos callados contrapuntos* de sus libros llegaron a hacerme sentir su proximidad. Y ello, tanto en virtud de sus escritos de lingüística, historia literaria, crítica, teoría o comparatismo como por gracia de esas palabras eminentes y esenciales en el tiempo que constituyen la literatura. Poesía, novela, teatro y ensayo, al tiempo que nos revelan el sentido genuino de lo que somos y de lo que nos rodea, actúan como instrumentos insuperables para la educación de nuestra sensibilidad y para la más correcta formación de nuestro intelecto. En las páginas de la verdadera literatura está, además, la llave insustituible para lograr la competencia cabal en el uso de esa facultad prodigiosa de los seres humanos que es el lenguaje, y para producirnos convenientemente como ciudadanos en el seno de la sociedad. Todos ellos —mis maestros presentes o *in absentia*— ahormaron una vocación en la que persevero y por la que sigo convencido de que el estudio de la lengua y de la literatura son inseparables, a la vez que imprescindibles para la formación de la nuevas generaciones como sujetos conscientes de sus derechos individuales y de sus deberes para con los demás.

En numerosas ocasiones esos maestros en las aulas o en las bibliotecas pertenecieron —pertenecen— a esta docta casa. Varios —que no todos— de ellos serán invocados por mí como apoyatura a mis argumentaciones en el discurso que voy a leer sobre *El Quijote antes del cinema*. En tal elección por mi parte no ha dejado de influir, sin duda alguna, la inspiración de un sevillano sucesor de Dámaso Alonso en el lectorado de Oxford y luego catedrático en Compostela, Enrique Moreno Báez, autor hace cuarenta años de unas *Reflexiones sobre El Quijote* que llegué a saber de memoria, y miembro correspondiente de esta Real Academia para la que preparó en 1955 una primorosa edición de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor. Pero, por aquellos mismos años, Francisco Ayala (1970), a la sazón profesor en los Estados Unidos, publicó un opúsculo titulado *Reflexiones sobre la estructura narrativa* que fue determinante para mí a la hora de orientar mis futuros trabajos posgraduados. Las propuestas teóricas de quien era a la vez uno de nuestros más interesantes narradores me abrieron los ojos ante las complejidades de la novela en la línea de lo que ya entonces se estaba configurando como una nueva rama en el seno de la semiótica literaria, la llamada *narratología*.

Pasarían años hasta que tuviese el privilegio de conocer personalmente a Francisco Ayala, pero he de admitir que aquellas reflexiones suyas ejercieron tanta influencia sobre mí como las reflexiones sobre *El Quijote* del maestro al que veía todos los días y con el que llegaría a doctorarme. Comprended, por tanto, señoras y señores académicos, la especial significación de que don Francisco Ayala haya sido uno de los tres académicos que me hayan aupado hasta aquí. Volviendo a la cita cervantina, mi ventura de hoy se debe al inmenso favor que de él he recibido, así como también de Luis Goytisolo y Guillermo Rojo. El primero es el

escritor en cuya saga de *Antagonía* se nos revela la trayectoria de la sociedad española de la posguerra, al tiempo que se nos ofrece una auténtica teoría de la novela incorporada al discurso narrativo, que trata sucesivamente de las relaciones entre realidad y literatura, autor y obra, novela y lector, y con él sigo aprendiendo, desde unas inolvidables jornadas quebequesas de 1989, acerca de las posibilidades y límites de la narratividad en nuestra cultura contemporánea. Guillermo Rojo, compañero de claustro y de aventuras varias, me prestaba en mi etapa de meritorio como investigador de la novela contemporánea y sus metamorfosis un impagable soporte lingüístico con sus estudios acerca de la temporalidad en el verbo español, y luego me secundaría con sus prodigiosas —para mí— habilidades informáticas en un ambicioso proyecto colectivo que sin él no hubiese sido posible: la *Cronología de la Literatura Española.*

Mas sería injusto con la verdad de las cosas si, en este recuento de favores para mi ventura recibidos de miembros de esta Academia, no tuviese un recuerdo especial para quienes me abrieron sus puertas. Un día de junio de 1991 me llegó la noticia de que, a instancias de doña Elena Quiroga, don Pedro Laín Entralgo y don Ángel Martín Municio, esta docta casa me acogía en calidad de miembro correspondiente. Pude así empezar a familiarizarme con el imponente recinto que nos acoge, en el que alguien como yo se siente inevitablemente empequeñecido por las voces sabias y eminentes de quienes lo habitan, y los ecos imperecederos de los que ya se han ido.

Mis contactos previos con esta institución no se limitan a lo dicho o sugerido. Hubo otros momentos especialmente significativos en los que me acompañaron académicos como don Gonzalo Torrente Ballester, don Camilo José Cela o don Alonso Zamora Vicente. ¡Quién me diría que años después habría de ser

llamado al sillón de la letra D mayúscula que éste último maestro de filólogos ocupó durante casi cuatro decenios, en la mitad de los cuales desempeñó, además, el cargo de Secretario! Don Alonso, que tuvo su primera cátedra en mi Universidad de Santiago de Compostela, como noticioso historiador de la Real Academia Española (Zamora Vicente, 1999: págs. 67-68) me proporciona además un dato de especial emotividad, aquí y ahora, para mí: el de los orígenes gallegos de don Andrés González Barcia, el académico fundador que se sentó por vez primera en esta silla que luego correspondería a figuras tan destacadas de nuestra vida política, social y literaria como el catalán don Pedro Felipe Monlau o los andaluces don Emilio Castelar, don Niceto Alcalá-Zamora y don Melchor Fernández Almagro.

Memoria de Alonso Zamora Vicente, filólogo

En el elenco de la silla D, el oficio más genuino que singulariza a Alonso Zamora Vicente es el de filólogo. Filólogo en el sentido etimológico y más completo del término: ante todo, amante de la palabra, pero también servidor de la ciencia que estudia una cultura tal y como se manifiesta en su lengua y en sus letras, principalmente —pero no sólo— a través de los textos escritos. Si algo hay que caracteriza al Alonso Zamora Vicente escritor e investigador es la impronta que la oralidad tiene en toda su labor. Y lo dicho vale tanto para sus investigaciones dialectológicas como para su crítica literaria e, incluso, para su propia obra de creación: libros de relatos tales como *A traque barraque* (1972), *El mundo puede ser nuestro* (1976) e *Historias de viva voz* (1995), y novelas suyas como *Un balcón a la plaza* (1965), *Vegas bajas* (1987) o *Mesa, sobremesa* (1980), que mereció el Premio Nacio-

nal de Literatura. Don Alonso fue un filólogo de una pieza: hablante que escuchaba con toda atención; lector de literatura que la escribía también; estudioso del lenguaje en todas sus manifestaciones, y entre ellas, la literaria. Y todo en función del ser humano como sujeto individual, dotado de identidad irrepetible, pero también partícipe de una sociedad y de una cultura que no podrían existir sin las palabras. Filólogo y humanista, Alonso Zamora Vicente no trazaba fronteras entre las tres nociones que dan título a uno de sus libros: *Lengua, literatura, intimidad* (1966).

La escuela filológica española, en cuya veta estilística bebe desde su juventud, le proporciona el bagaje necesario para su aproximación reflexiva a la literatura, hecha con todo respeto y arrobas de buen sentido. «Un crítico no puede ser nunca otra cosa que una modesta melodía, muy modesta, que se pone detrás de la producción del escritor, intentando, con la mejor fe del mundo, repetir los plurales caminos que han dado fin en la obra escrita», nos decía al analizar la obra de su amigo Camilo José Cela en el transcurso de un coloquio desarrollado en 1975 en el que tuve también la ventura de intervenir. Y continuaba: «Todo ello requiere esfuerzo, información, disciplina. Aunadas, conducen a la obra artística. Un crítico que no sea creador también, pierde bastante el tiempo» (Varios Autores, 1977: pág. 237).

Cuando Zamora Vicente escribe sobre sus autores preferidos, su «calidad de página» no desmerece ni en un ápice la de cualquier pieza de buena literatura. No en vano Azorín es una referencia continua a lo largo de su obra, como lo será Dámaso Alonso, quien asimismo supo hacer de la crítica una expresión creativa más. Junto a ellos, nuestro filólogo reconoce sus deudas para con lo más granado de la escuela encabezada por don Ramón Menéndez Pidal, y muy especialmente para con aquellos que fueron sus profesores en la mejor Facultad de Letras que nunca

tuviera la Universidad española, la de Madrid en los años de la República, donde profesaban Lapesa, Tomás Navarro Tomás, Américo Castro o Pedro Salinas, que tanto se ocupaba, en su *Índice literario*, de la literatura estrictamente contemporánea. En un emotivo texto autobiográfico, que se titula «Ciudad universitaria, 1935», publicado inicialmente desde la distancia de Buenos Aires, Zamora Vicente lo resume todo en una frase: «Nos han atornillado la propia vocación» (Zamora Vicente, 1958: pág. 139).

Esta última cita breve está tomada de su libro de 1958 *Voz de la letra*, que, amén de ese epílogo autobiográfico al que me refería, distribuye los trabajos allí reunidos en tres grandes capítulos que explican claramente los intereses literarios fundamentales de Alonso Zamora Vicente.

El apartado de *Libros y hombres vivos* representa lo mismo que hace un momento ponderábamos en Pedro Salinas: la atención académica a la literatura del hoy. Bien es sabido que por largo tiempo perduró el prejuicio de que la literatura del siglo XX no era objeto digno para la crítica y la investigación rigurosas. Consecuencia indeseable de semejante prejuicio fue el desinterés de los universitarios por el ejercicio de la lectura inmediata de las creaciones recientes en las páginas de la prensa periódica. Ello es sumamente perjudicial para nuestra república de las letras, y simplemente absurdo en un país en el que la época cultural más brillante del último siglo se fundamentó en gran medida en la apertura de los intelectuales más conspicuos a la colaboración habitual en los periódicos, forma idónea de acercamiento de la minoría más culta y creativa a la colectividad. El maestro Zamora Vicente continuó brillantemente la tradición de Pedro Salinas con sus aportaciones ininterrumpidas, que inició en el diario compostelano *El Correo Gallego* muy al principio de su carrera profesoral y luego continuó en uno de los grandes periódicos escritos

en español, *La Nación* de Buenos Aires, donde también publicó otra serie de artículos periodísticos reunidos en el volumen *Suplemento literario,* reservando en años posteriores la primera publicación de sus relatos al diario madrileño *Ya.*

Junto a esta dimensión contemporánea, el Zamora Vicente de *Voz de la letra* abre un capítulo central bajo el rubro, que no necesita mayor paráfrasis, de *Los clásicos, siempre.* O dicho de otro modo, con el título general de un libro suyo de 1951, la *Presencia de los clásicos.* Y sigue en *Voz de la letra* un tercer capítulo, *Una mirada a América*, esa dimensión sin la que el español y su literatura no pueden ser entendidos cabalmente. Zamora Vicente, que entre los años cuarenta y cincuenta dirigió el Instituto de Filología de Buenos Aires, luego de Américo Castro y Amado Alonso, cierra el libro que comentamos con el análisis de un poema de César Vallejo, pero también con sendos trabajos sobre novelas escritas por españoles que significan el reencuentro de la lengua peninsular con sus dimensiones ultramarinas, *Tirano Banderas* de Valle-Inclán y *La catira* de Camilo José Cela, dos de los autores a los que prestaría siempre mayor atención. Pero no faltarán tampoco sus páginas tempranas sobre las novelas de Carlos Fuentes, del mismo modo en que, en virtud de aquel respeto a la literatura del más inmediato momento, don Alonso dedicaba una de sus primeras reseñas en *Cuadernos de Literatura Contemporánea,* allá por 1942, a la reciente publicación de *República Barataria* de Gonzalo Torrente Ballester.

Zamora Vicente no gustaba de teorizar, bien es cierto, ni siquiera con la sutileza y la claridad con que se permite hacerlo Dámaso Alonso para erigir el edificio de su estilística. Pero ello no significa que su actividad crítica carezca de referencias teóricas, y que éstas no sean homologables en términos de la teoría literaria contemporánea. Así, por ejemplo, en el breve pero enjundio-

so prólogo de *Voz de la letra,* título que de por sí ya promete muchas implicaciones.

Zamora Vicente (1958: pág. 9) define las páginas de este libro como «mis apostillas de leal lector», que somete sus textos literarios preferidos a «un asedio de luz». Estamos en 1958, pero cuatro años más tarde, escribiendo ahora sobre Camilo José Cela, sus fundamentos críticos no han cambiado: «Estas páginas no asedian otra meta que la de acompañar —oscuramente, recogidamente— la lectura del novelista. Son, simplemente, el abecé de toda crítica: una práctica leal de voluntad de entendimiento» (Zamora Vicente, 1962: pág. 7).

El crítico, pues, como lector y como hermeneuta competente, lo que significa un esfuerzo por cerrar el círculo comunicativo dándole sentido al texto sin traicionar la voluntad del autor.

Voz de la letra postulaba exactamente lo mismo cuando afirmaba que en la «pura voluntad de entender» residía «el secreto de toda lectura compartida» (Zamora Vicente, 1958: pág. 11). Y no otra cosa era para él el ejercicio de la crítica, a la que pide sagacidad y pasión, más que exhaustivo aporte erudito. Si una diferencia hay entre el formalismo más radical de determinadas escuelas críticas contemporáneas y la estilística española de impronta filológica y humanista es esa búsqueda del autor a través de sus palabras, en una recreación vitalista que Zamora Vicente comparte sin reserva alguna. Para él, sólo con un protocolo de actuación como el descrito podrá el crítico literario hacer revivir las letras del texto. Ello es tanto como recuperar la vitalidad de los autores clásicos o contemporáneos de los que se trate. Y el crítico Zamora Vicente concluye convocando a su lector a una tarea común: «Escuchemos de nuevo, alerta el espíritu, su fructífera vigilia, hoy ya sólo sonante en la letra, en la voz de la letra» (Zamora Vicente, 1958: pág. 11).

Semejante paradoja, o sinestesia, nos sitúa en el centro de toda una tradición que yo mismo me he aventurado a relacionar con lo que llamo «la poética de la lectura en Quevedo» (Villanueva, 2007), y llevo luego hasta nociones fenomenológicas como la de actualización creativa del texto artístico leído para hacer de él un objeto estético pleno.

Cierto que don Alonso es, al menos en sus escritos, mucho más lopesco que quevediano, pero su *Voz de la letra* como programa de ejercicio crítico nos remite inconfundiblemente al *vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos.* Trescientos años más tarde, Zamora Vicente comparte también sus «ratos de soledad con los hombres de ayer, que vivieron y penaron como nosotros (...). Gozo y pesadumbre de ayer, de hoy y de mañana, que los muertos nos mandan a los vivos, desde su delgado silencio inquebrantable» (Zamora Vicente, 1951: pág. 10).

Queda fuera de toda duda que para nuestro filólogo, cuando ejerce como crítico, la lectura es el procedimiento más recto para dar vida a la intimidad de los escritores ausentes, en el espacio o en el tiempo, fundiéndola con la nuestra propia en un ejercicio de lo que un fenomenólogo de la literatura —como Amado Alonso lo comenzaba a ser cuando su prematura muerte— denominaría *cointencionalidad.*

Zamora Vicente se incardina así en una tradición hispánica que, amén de los dos Alonsos y los maestros del Centro de Estudios Históricos o de la Facultad de Letras madrileña ya mencionados, contaba con significativos aportes al otro lado del Atlántico. Y pienso, por caso, en Alfonso Reyes y su famosa conferencia «Aristarco o anatomía de la crítica» escrita en 1941, antes del famoso libro de Northrop Frye. De los tres grados que el polígrafo mexicano identificaba en la pirámide crítica, Alonso Za-

mora Vicente es maestro en los dos primeros: la impresión y la exégesis. No le interesa, por el contrario, lo que para Reyes era la «corona de la crítica»: el juicio, propio de los aristarcos militantes y de los curadores del canon.

Pero esta valoración no representaba, para Reyes, el descrédito del impresionismo, tan común entre los filólogos, porque la crítica impresionista le parecía, como también a Zamora Vicente, la «iluminación cordial» de la obra por parte de un lector experto. Ambos, el mexicano y el español, comparten también lo que Reyes resume en esta frase: «Poesía y crítica son dos órdenes de creación, y eso es todo» (Reyes, 1983: pág. 100).

En este mismo ensayo, incluido en el volumen *La experiencia literaria*, Reyes describe el segundo grado crítico, el de la exégesis, en términos perfectamente válidos para explicar la obra de Zamora Vicente. «Es el dominio de la filología», nos dice (Reyes, 1983: pág. 100), que, sin renunciar al amor a la obra, acentúa el aspecto del conocimiento con la ayuda de métodos específicos proporcionados al crítico por la historia y la estilística, con una patente función educativa imprescindible —dice Reyes— para la «preservación de caudales que llamamos cultura». Compárese esta propuesta con la que entresaco —y será la última— del prólogo a *Voz de la letra:* «Quizá la mejor tarea de una crítica honrada es su ejemplaridad. Desde la confusión que tanta gritería sin meta precisa provoca, hay que resignarse a un papel oscuramente pedagógico, de guía, de paciente orientador» (Zamora Vicente, 1958: pág. 10). Lo dicho vale tanto para los años cuarenta en que escribía Reyes, los cincuenta de nuestro autor o los mismos comienzos de nuestro siglo posmoderno.

Don Alonso hace crítica como quien realiza —son sus palabras— continuas «lecturas en voz baja» (Zamora Vicente, 1951: pág. 10), pero no olvida nunca su condición de maestro y sitúa

en el leer solidario el basamento de su método. A nadie se le escapan los efectos benéficos que esta actitud puede ejercer en el propio estudio de la literatura.

A fuer de romanista, Alonso Zamora Vicente lleva en el meollo de su formación el principio comparativo entre diferentes literaturas, y la percepción de las relaciones de comunicación e intercambio entre ellas. Precisamente, entre los primeros trabajos de nuestro autor se encuentran dos que obedecen a esta orientación, y que fueron posteriormente recogidos en su libro bonaerense de 1950 titulado *De Garcilaso a Valle-Inclán*. En él va incluido asimismo un estudio tematológico, «Observaciones sobre el sentimiento de la naturaleza en la lírica del siglo XVI», que data de 1943, y otro sobre «Portugal en el teatro de Tirso de Molina», publicado inicialmente en Coimbra en 1948, sobre el que habré de volver.

Pero aquellos otros dos trabajos noveles a los que me refería son la lección inaugural del año académico 1945-1946 en la Universidad de Santiago de Compostela, que versó sobre el petrarquismo, y un estudio de 1945 sobre la *Oración apologética por la España y su mérito literario*, en el que se ampliaba una aproximación inicial a Forner y a su obra que fue el primer trabajo dado a la imprenta por el joven Zamora Vicente en 1940, a los veinticuatro años de su edad.

Analizar el petrarquismo le obliga a Zamora Vicente a romper con el «tradicional casillero de las escuelas» salmantina y sevillana en que se venía encapsulando nuestra lírica del XVI. El joven filólogo denuncia esta postura por su comodidad poco exigente, intelectualmente hablando, y prefiere enfatizar el origen italiano de los temas y los recursos expresivos de esa poesía —la perspectiva comparatista— y aplicar al conjunto de poetas estudiados el principio vertebrador de las generaciones literarias —la perspectiva his-

tórica, que se utiliza aquí al modo orteguiano como manifestación de «un fenómeno compromisario entre individuo y masa, cada uno dentro de su jerarquía» (Zamora Vicente, 1950: pág. 18). Y sus conclusiones me parecen totalmente congruentes con las conocidas propuestas comparatistas de T. S. Eliot (1972):

> Además de Petrarca llegan a los escritores de la segunda generación otros poetas, y, a veces, Petrarca a través de otros poetas. Muchos traducen o se inspiran en poetas italianos de segunda o tercera fila. Así suenan nombres como los de Benedetto Varchi, Fortunio Spira, Giambattista Amalteo, Barignano, Giraldi, etc. En fin: se percibe con absoluta claridad el ininterrumpido esfuerzo por aumentar la herencia inmediata. Ambas generaciones llenan un amplio capítulo de la literatura castellana, repleto de elegancia formal y de ternura, y cuyos componentes no deben encastillarse —nada más amplio ni universalista que sus sentimientos— en pequeñas clasificaciones geográficas.
>
> (Zamora, 1951: págs. 61-62).

El interés de Zamora por Forner y su *Oración apologética* nace de su convencimiento de que la literatura constituye uno de los patrimonios más valiosos y reivindicativos de la dignidad de España en el concierto cultural de las naciones, e incide en una de las líneas de trabajo del comparatismo más genuino, de estirpe francesa, centrado sobre todo en los intercambios literarios, las influencias y las visiones recíprocas que unos pueblos tienen de otros y manifiestan preferentemente a través de sus correspondientes literaturas. La estimación despectiva de Nicolás Masson de Morvilliers, redactor de la *Enciclopédie Méthodique*, hacia lo que se debía a España en este orden de lo intelectual y lo creati-

vo no representaba un ejemplo aislado de menosprecio hacia nuestro país, sino que obedecía a un estado de opinión generalizada que acaso el joven Zamora Vicente, escribiendo en los oscuros años cincuenta, sentía peligrosamente actualizable en aquellos momentos —de 1940 a 1945— en que España aparecerá alineada con la barbarie histórica. Y para ello rescata la réplica a Masson de Morvilliers por parte del abate piamontés Carlo Denina y pondera a Forner como el «vengeur plus éloquent et plus instruit» que el botánico Antonio José de Cavanilles había reivindicado ya en su débil alegato parisino de 1784.

Es muy significativo, por otra parte, que en su estudio sobre el petrarquismo a la luz de la teoría historicista de las generaciones, Zamora Vicente no dude en incluir a Camões, que por su nacimiento en 1524 incurre en la misma comunidad de edad de los poetas castellanos (Ramírez Pagán nace hacia 1525; en 1527 Fray Luis; en 1530 Baltasar de Alcázar; Herrera en el 34, Pacheco en el 35, Figueroa en el 36 y Aldana en el 37). Casi cuarenta años más tarde, en 1981, Zamora Vicente retomará esta línea, en unas nuevas jornadas de la Fundación Juan March sobre el autor de *Os Lusiadas*, para abordar las «Relaciones literarias hispanoportuguesas». Igualmente, había estudiado ya otro tema de la misma estirpe, «Portugal en el teatro de Tirso de Molina», uno de los autores clásicos de su especial predilección, junto a los de la picaresca que analizó (Zamora Vicente, 1962a) y editó en 1974, y Lope, de cuya comedia también se cuidó como editor y al que dedicó todo un libro en donde se muestra una vez más totalmente refractario a la crítica aséptica, de laboratorio, y valedor, a este respecto, de una actitud mucho más próxima al humanismo vitalista que al formalismo radical. No olvida, sin embargo, recordar cómo dos años después de Lope nacen Shakespeare, Marlowe y Hardy (Zamora Vicente, 1961: pág. 19).

Zamora Vicente estaba también interesado en esa manifestación del contacto y comercio entre las lenguas que constituye la literatura híbrida, como las comedias del mercedario en donde los personajes hablan una u otra lengua, tal en el caso de *El amor médico* o *Por el sótano y el torno*, sin descuidar tampoco el ejemplo de poetas bilingües como el petrarquista Camões, que, escribe el maestro, «nos sigue valiendo a todos los peninsulares como seña de identidad» (Zamora Vicente, 1961: pág. 42).

Pero esta fascinación por el plurilingüismo, tan propia de un filólogo romanista, es la que explica también, al menos en parte, el gran interés de Zamora Vicente por la obra de dos escritores gallegos: Ramón del Valle-Inclán y su invariable amigo personal, desde la primera juventud, Camilo José Cela.

A estos efectos, me parece muy significativa la defensa a ultranza que el filólogo hace de una de las obras más incomprendidas y menos valoradas del novelista de Iria Flavia. Me refiero a *La catira.* Evidentemente, a Zamora Vicente le interesa de Cela lo innovador de sus técnicas narrativas en novelas madrileñas como *La colmena* o *San Camilo 1936*, que poseen un mismo valor autobiográfico para ambos, el creador y el crítico, y reviven lecturas de la vanguardia novelística de los años veinte y treinta —Dos Passos, Jules Romains, el propio Joyce— que Alonso Zamora Vicente recuerda siempre como decisivas en la fijación de su criterio estético en lo que a este género se refiere. Así, con *La colmena,* su autor —cito— propició el «destierro del aldeanismo nacional» (Zamora Vicente, 1962: pág. 174), igualando en habilidad técnica la trilogía *Les chemins de la liberté* de Jean Paul Sartre, y representando lo que nadie mejor que Alonso Zamora Vicente ha sido capaz de definir: «la España asustada por el peso de la paz que se le había venido encima» (Varios Autores, 1977: pág. 240). Pero, al mismo tiempo, Cela le parece un digno here-

dero del noventayochismo, sobre todo en sus libros de viajes, y en todo caso le fascina, como no podría ser de otro modo, por su tratamiento de la lengua, por «alcanzar esa prodigiosa supercheria de darnos un habla viva a través de una creación artística» (Varios Autores, 1977: pág. 243), armonizando idioma, vida y comunicabilidad en términos de rara perfección (Zamora Vicente, 1962: pág. 123).

Pero entre las múltiples virtudes que el filólogo y crítico ve en la prosa de su amigo el novelista destaca en especial una que Cela compartirá con su paisano Valle-Inclán: su cultivo no tanto de un español cerrado cuanto de una koiné hispánica. Para Zamora Vicente, «en lo lingüístico, en lo que *Tirano Banderas* llevaba de disciplina y de amor, de ordenada pasión por el idioma, ha sido *La catira* su continuador» (Zamora Vicente, 1962: pág. 170).

Acaso tenga que ver en esto un hecho compartido por ambos escritores: el de pertenecer por nación a un finisterre del idioma, en donde el español convive además con otra lengua, en este caso el gallego. Semejante origen periférico les permite ser lingüísticamente irreverentes, mucho más que en el caso de haber nacido en el epicentro castellano, irreverencia que tanto en el Valle-Inclán de *Tirano Banderas* como en el Cela de *La catira* redunda en una libertad y una creatividad puramente lingüísticas que cautivan al crítico filólogo.

Alonso Zamora Vicente se entregó muy pronto ante el embrujo irresistible de las palabras valleinclanianas. Medio siglo después de sus primeros escritos sobre el autor de las *Sonatas* dirigió una edición casi completa de sus obras, varias de las cuales él mismo editó, precedida de un libro sobre Valle-Inclán (Zamora Vicente, 1990) homólogo del que escribiera sobre uno de sus clásicos preferidos, Lope de Vega; y lo hizo después de haber editado también primorosamente *Tirano Banderas* (Zamora Vicen-

te, 1978) y de haberse ocupado de la incursión, *pane lucrando,* del gran don Ramón de las barbas de chivo en la literatura popular con el folletín *La cara de Dios* (Zamora Vicente, 1973).

Pero ya en una primera zambullida en el universo literario valleinclaniano, el Zamora Vicente de Buenos Aires aborda las *Sonatas* como una contribución al estudio de la prosa modernista, deslumbrado por la asombrosa capacidad, que en ellas se muestra, de renovar, de reavivar un idioma «apelmazado, rígido», al que no hizo falta sino «tratarle con rendido enamoramiento» para que recuperase toda su potencialidad expresiva. De Valle le interesa, pues, «la multiplicidad caleidoscópica de su lenguaje», como escribe Zamora en el prólogo argentino a la primera versión de su libro sobre las memorias del marqués de Bradomín.

Y de su discurso de ingreso en esta Real Academia, leído en mayo de 1967, procede su segundo gran libro valleinclanista, *La realidad esperpéntica*, donde la tesis es la genial literatización de una realidad, la de un Madrid absurdo, brillante y hambriento, rompeolas de todas las Españas, que el escritor logra captar desde una actitud y perspectiva claramente noventayochistas. «La lengua del esperpento —escribe Zamora Vicente— se me aparece ahora como un verdadero prodigio artístico, levantado sobre punzantes realidades, reducidas a un último brillo, a una delgadísima alusión» (Zamora Vicente, 1974: pág. 8).

Me he extendido en hacer memoria de nuestro académico como filólogo siempre atento al estudio de la literatura porque sus méritos como lingüista han sido ya ponderados por otras voces mucho más acreditadas que la mía (Varios Autores, 1996; José Carlos Rovira [compilador], 2003). Don Rafael Lapesa, al recibirlo en esta misma casa en mayo de 1967, destacaba ya cómo el nuevo académico había contribuido señaladamente con su primer libro sobre *El habla de Mérida y sus cercanías*, publicado en 1943,

al estudio entre nosotros de las hablas rurales de España, tarea hasta entonces confiada casi en exclusiva a los romanistas alemanes de la escuela «Wörter und Sachen», rubro que Alonso Zamora Vicente (1953) llevó al propio título de otra obra posterior, *Léxico rural asturiano. Palabras y cosas de Libardón.* Y a propósito de su compendio de *Dialectología española* (1960), que Lapesa no duda en calificar, siete años después de su primera publicación, como «una de las obras clásicas de la lingüística española», don Rafael afirma también que de acuerdo con su contenido era de justicia concluir que ningún otro especialista podría ofrecer «información tan rica y personalmente vivida sobre el habla hispanoamericana» (Zamora Vicente, 1967: pág. 132).

Pero mi memoria de Alonso Zamora Vicente podría recrearse todavía más, señoras y señores académicos, si hubiere tiempo —que no lo hay— para ello, con todos los recuerdos que, por suerte, guardo de mi trato personal con él, circunstancia que intensifica notablemente la emoción y el sentimiento de pequeñez que me embarga cuando estoy a punto de sucederle en la silla D. Por ejemplo, aquella intervención suya de 1975, magistral, sobre Camilo José Cela en la Fundación Juan March coincidió con lo que fue mi primera participación pública como conferenciante lidiando un encargo no demasiado fácil: analizar la obra de Juan Benet ante un numeroso y selecto auditorio y en presencia del propio escritor. Don Alonso fue especialmente benévolo con el conferenciante novicio, y ya nunca más desde entonces me desatendería. Tengo para mí, con todo, que en su cordialidad actuó también a mi favor un *quid pro quo* azaroso y afortunado. La edición del *Poema de Fernán González* que el flamante catedrático madrileño preparó en su primer destino universitario está dedicada a «Ulpiano Villanueva, amigo dilecto». Se trataba de un ilustre catedrático de la Facultad de Medicina compostelana con el

que Alonso Zamora Vicente recorrió Galicia, acompañándole en sus visitas profesionales que el filólogo, como ha dejado escrito, también aprovechaba para su propio trabajo: «Mientras Villanueva estaba con el enfermo, dialogando, vertiendo ese rotundo mensaje de sosiego que el médico esperado transmite a la familia y al propio enfermo, yo buscaba mis datos de gallego hablado. Lo hacía en la taberna, en un barucho suciote, en la sombra amiga de una carballeira donde aún se pisoteaban los residuos de la última romería. Fui así llenando mi red de lugares, que pude completar más tarde, en el verano, o con diálogos con gente que acudía a Compostela por alguna razón» (Zamora Vicente, 1993: págs. 25-26). Con la ayuda de Villanueva, no fue catedrático absentista ni filólogo desentendido de la realidad lingüística que le rodeaba, y así, con motivo de su jubilación, la Universidad de Santiago de Compostela reuniría en un libro los estudios de Alonso Zamora Vicente (1986) sobre el seseo, la geada y varias terminaciones del gallego moderno. Pero nadie me convencerá de que, al menos en un principio, el maestro vio con buenos ojos a aquel otro Villanueva tímido, ignaro e inseguro que yo era en 1975 atribuyéndole un crédito inicial que venía de su profunda amistad con don Ulpiano, con el que, sin embargo, no estuve emparentado.

Si don Alonso actuó, un año más tarde, en el tribunal de mi tesis leída en la Universidad Autónoma de Madrid del que también formaban parte Rafael Lapesa y Fernando Lázaro Carreter, dos décadas después me tocaba a mí, inmerecidamente, investirlo doctor *honoris causa* de una Universidad que dejó profunda huella en el Zamora Vicente joven profesor, y desde entonces para siempre. Hay un librillo suyo (A. Zamora Vicente: 1993) que recoge aquella etapa de su vida y se titula, precisamente, *Compostela, años atrás.* Cuenta allí, de forma velada, una situación real de la que fue estupefacto protagonista y que conmigo adornó con pelos y señales.

Un día recibió del bedel adscrito al Rectorado recado del rector para que se entrevistase con él al terminar sus clases matutinas. Intrigado por cuál pudiera ser el motivo de aquella cita, acudió, sin embargo, con toda franqueza a la hora indicada. Se le hizo guardar demorada antesala ante el despacho rectoral. Cuando el mismo bedel le indicó con prosopopeya que podía entrar ya, don Alonso vio a contraluz la frágil figura, en pie tras su escritorio, de quien por aquel entonces ocupaba el honroso puesto que Alfonso X el Sabio define en la *Partida segunda* como el de «mayoral e regidor del estudio». El flamante catedrático apreció un rictus entre adusto y atormentado en el rostro de su interlocutor. Un leve gesto le autorizó a sentarse en una especie de jamuga —que todavía existe— frente al Rector, quien tardó todavía unos interminables segundos en arrancarse. «Te harás cargo, Alonso, de que mi posición va acompañada de responsabilidades y sinsabores constantes, entre los cuales cuento la tesitura de tener que convocarte para un asunto que me resulta profundamente desagradable». El filólogo comprendió entonces que algo grave había ocurrido, sin que fuese capaz ni siquiera de imaginarse qué había sido y cuál era su implicación en ello. «Alonso, me dicen de buena tinta que algunas tardes se te ha visto en una tasca de la Rúa del Franco bebiendo cuncas de vino tinto acompañadas de queso del país. Alonso, Alonso... un catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela no debe entrar en ciertos sitios».

«No te puedes imaginar mi reacción inmediata —me diría medio siglo después—. Me embargó una inmensa ternura hacia aquel pobre hombre que probablemente durante meses había vivido atormentado por cómo afrontar un problema tan grave como el que yo estaba provocando y, sobre todo, por cómo encontrar un protocolo digno, lo menos oneroso posible, para abordarlo conmigo». Y don Alonso, que era tan cordial como socarrón, aña-

dió la puntilla: «Así que no vengas tú ahora, querido Darío, a darme la vara con tus cuitas rectorales, que yo me las sé todas...».

Incluso desde Buenos Aires, adonde se trasladaría en 1948 para suceder a Amado Alonso al frente del Instituto de Filología de su Universidad, Zamora Vicente recordará con nostalgia una ciudad que define así en el párrafo final del prólogo, fechado en 1945, a su edición del *Poema de Fernán González*: «También Santiago de Compostela es como un poema de clerecía: terquedad gris del cielo sobre la transparente bienaventuranza de sus campanas constantes, monorrítmicas». Y en estas sus palabras están ecoando, amén de tañidos, párrafos de *La lámpara maravillosa* valleinclaniana, como aquel en donde se dice que en Compostela «la cadena de los siglos tuvo siempre en sus ecos la misma resonancia. Allí las horas son una misma hora eternamente repetida bajo el cielo lluvioso». Hay una carta suya a Francisco Fernández del Riego que, de modo muy especial, me emociona recordar hoy para concluir su semblanza: «En el silencio de mi biblioteca, resuena dulcemente la calle enlosada, la lluvia terca, la queja de los mendigos. Santiago es un milagro vivo que no nos merecemos los españoles. Si yo fuera rico, me compraría uno de aquellos palacios, lo arreglaría por dentro para vivir y haría de su Universidad una de las mejores de Europa. Como no hay nada de eso, me conformo con soñarlo» (Alonso Montero, 2007: pág. 155).

La cinefilia española

Pero no puedo abandonar todavía su memoria cuando comienzo la exposición de la parte central de mi discurso sobre *El* Quijote *antes del cinema.* Porque en la ingente obra de mi predecesor no falta tampoco el análisis de un aspecto que habla

de ese compromiso con su tiempo que lo distinguía. A él, como también a Azorín y al propio Valle-Inclán, uno de los escritores más prematuramente cinéfilos, el cinematógrafo le parece un nuevo cauce de inagotables posibilidades expresivas, llamado a ejercer una poderosa influencia en la sensibilidad contemporánea, pero no incurre en el papanatismo de pensar que como tal séptimo arte surgió de la nada. Cualquier aspecto llamativo de la composición fílmica puede ser, así, fácilmente relacionado con procedimientos presentes en el teatro clásico o en alguna narración literaria del siglo XIX —allí reconocieron sus deudas David Wark Griffith y Serguei Eisenstein— o de épocas más remotas.

Por eso cabe puntualizar que inicialmente fue el cine el que, al perfeccionarse artísticamente con los dos grandes directores que acabo de mencionar, tomó ejemplo y lección de la literatura; sobre todo, pero no exclusivamente, de la novela realista decimonónica. Posteriormente se produjo un proceso complementario de retorno: los escritores y novelistas, conocedores de la tradición literaria pero también espectadores cinematográficos, reciben el influjo de técnicas de narración y presentación comunes pero que resultan mucho más espectaculares a través de sus plasmaciones fílmicas. Con motivo de su ingreso en esta casa, Luis Goytisolo (1995) abordó precisamente este juego de influencias recíprocas con el crédito que le otorgaba su condición de novelista indagador de todas las implicaciones de su arte.

Zamora Vicente (1958) atiende también a esos dos caminos, de ida y de vuelta, que van de la literatura al cine y viceversa, y, así, con sus apuntes sobre el cinematografismo de Tirso de Molina se convierte en uno de nuestros cultivadores de lo que los franceses han dado en llamar *precinema*, esto es, el análisis de

construcciones de tipo cinematográfico que se encuentran en obras literarias anteriores al invento de los Lumière, como cuando Paul Leglise esboza el guión técnico completo del primer canto de la *Eneida* o Umberto Eco identifica un perfecto zum en la descripción de las páginas iniciales de *I promessi sposi* de Alessandro Manzoni. Complementariamente, don Alonso estudia, por su parte, la imagen fílmica como clave del impresionismo de Azorín (1966: págs. 165-166) y la «condición cinematográfica de todo lo narrado» en la *Sonata de primavera* (Zamora Vicente, 1990: pág. 45), por no hablar de las obras donde este influjo es más obvio, si cabe: *Tirano Banderas* y *Luces de bohemia*, el primer esperpento valleinclaniano, que fue precisamente el objeto de su discurso de ingreso en la Academia.

Frente a las reticencias de otros escritores como Unamuno, a quien se debe la expresión «el fatídico cine», Valle-Inclán se convirtió enseguida en el abanderado de las enormes posibilidades estéticas y expresivas del nuevo arte, y su obra será sumamente representativa de un proyecto experimental de aprovechamiento y fusión de teatro, narración novelesca y cine. En ese sincretismo puede residir, en gran medida, el aire de modernidad que su obra literaria conserva hasta hoy.

Menudean las declaraciones periodísticas del escritor gallego sobre este tema, por lo general encomiásticas, lo que no empaña la objetividad de don Ramón a la hora de denunciar limitaciones o excesos, como lo hace en un artículo de *ABC* publicado en 1928 con el título de «La importancia artística del cinematógrafo» (Valle-Inclán, 1994: págs. 399-400), en el que se muestra muy crítico con la deriva del cine hacia la comedia sentimental o el melodrama apenas sin palabras, cuando debiera concentrarse en hacer suya la propuesta de Goethe: crear «un mundo más bello, una superior armonía de ritmos y formas».

Ya en 1922, la revista madrileña *El cine* lo había entrevistado, y en sus respuestas (Valle-Inclán, 1994: págs. 219-220) es patente que el escritor, pese a las carencias del nuevo arte en aquella su etapa incunable que estaba empezando ya a finalizar, identifica su especificidad estética, de la que la propia literatura podría asimismo beneficiarse. Recuerda Valle su condición de antiguo profesor de Artes Plásticas en la Academia de San Fernando, y utiliza un argumento muy novedoso que Marshall McLuhan empleará también, en 1962, para hablar de la escritura, de la Galaxia Gutenberg y de la nueva era de la comunicación «eléctrica», como él la llamaba. Me refiero a algo que me será obligado retomar más adelante a propósito de Cervantes y el *Quijote*: la vinculación entre las artes y los sentidos corporales. El cinematógrafo —estamos en los años veinte— pertenece exclusivamente a la vista:

> Todo en él es objetivo, plástico-místico, y entra derechamente por los ojos, tratando de recrear por esta línea estética. El oído se inhibe como anulado; no hay sonidos que lo despierten (la música es accesoria y la atención que se le presta es mecánica, inconsciente) y los letreros que van apareciendo y desapareciendo en la pantalla influencian también el nervio óptico, los ojos. El cine habla a los ojos y nada más. Pudiéramos decir que la pantalla es lo plástico animado en donde el movimiento y el color son los dos únicos componentes.

Al cine, según Valle-Inclán, le cumple *la misión artística de plasticidad... entrando derechamente por los ojos*, algo a lo que, como enseguida trataré de demostrar, Miguel de Cervantes no renuncia como novelista. Y así, las palabras de don Ramón que Federico Navas recoge en su libro de 1928 *Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro* son de admiración rendida:

> Ese es el teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo Arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y completarán el cinematógrafo y el teatro por antonomasia, los dos teatros en un solo teatro.
>
> (Valle-Inclán, 1994: 402).

Cuarenta años después, Alonso Zamora Vicente hará justicia, ante la corporación académica que lo recibía en su seno, a la impronta fílmica del estilo valleinclaniano que en *Luces de bohemia* define como «prosa de guión cinematográfico». Pero hay algo más que destacar. El cinema le parece «el gran introductor en la conciencia actual» del «sentido de la discontinuidad, del azar, de lo fragmentario» propio del «hombre dividido, escindido dentro de sí mismo en contradicciones y ambivalencias» (Zamora Vicente, 1967: pág. 115). Propio, pero no privativo de la contemporaneidad, pues algo de ello le lleva también a considerar a Tirso de Molina un «escritor cinematográfico» que en comedias como *Por el sótano y el torno* o *Averígüelo Vargas* nos hace pensar en un filme «con su aceleración y su claroscuro característico» (Zamora Vicente, 1958: pág. 98).

Esta vinculación entre la comedia nueva de nuestro siglo de oro y el cinema cuenta con una primera referencia de autoridad máxima. Me estoy refiriendo, ni más ni menos, que a sendas páginas de don Ramón Menéndez Pidal, el maestro de la Escuela Filológica Española, incluidas respectivamente en uno de los artículos de la serie que publicó en el *Boletín de la Real Academia Española* en fecha tan temprana como 1924 sobre la leyenda del rey Rodrigo en la literatura, y en la edición inmediatamente posterior del mismo trabajo, junto a los textos correspondientes, en

su *Floresta de leyendas heroicas españolas* (Menéndez Pidal, 1926). En ambas páginas, a la hora de valorar el tratamiento que el propio Lope de Vega le da a la de Rodrigo en su pieza *El último godo,* no duda en utilizar la expresión *cinedrama*:

> Semejante al cinematógrafo moderno, esa comedia busca el arte en la renovación súbita de impresiones entrecortadas, dispares y episódicas, sin querer desarrollarlas, sino sólo encomendarlas a la curiosidad e interés del espíritu, ensartadas en un hilo de unidad que atraviesa las mudables escenas. Es un verdadero cinedrama, superior a los modernos, claro es, por no desarrollarse sobre la pantalla, sino en los versos, pero muy dentro de las limitaciones y amplitudes especiales del cine visual de hoy en día.
> (Menéndez Pidal, 1924: pág. 142).

Uno de sus discípulos y ayudante en el Centro de Estudios Históricos, Antonio García Solalinde, a la sazón profesor de español en una Universidad norteamericana, publicará poco después en *La Gaceta Literaria* (número 7, 1 de abril de 1927), revista abanderada de la modernidad literaria y del reconocimiento del cine como el nuevo arte que mejor la expresaba, un artículo sobre «Lope de Vega y el cinematógrafo» en el que justifica precisamente la legitimidad de semejante planteamiento comparativo entre la comedia nueva y los filmes de Hollywood por el antecedente sentado por Menéndez Pidal en su estudio sobre *El último godo*.

En todo caso, es un hecho que el cine tuvo también su reconocimiento académico en la Facultad de Filosofía y Letras madrileña en la que Zamora Vicente estudiaría, y allí el hijo de don Ramón, Gonzalo Menéndez Pidal Goyri, futuro académico de la Historia y realizador de un filme documental, *Hijos de 1868*, sobre la generación de Valle, Azorín, Baroja y su propio padre, co-

menzó a realizar una tesis sobre el lenguaje del cine bajo la dirección de Pedro Salinas que hubiese sido la pionera de su género entre nosotros de no sobrevenir el cataclismo de la guerra civil.

Este interés por la comparación filmoliteraria, que fue precoz en la Universidad de Madrid, viene a representar una nueva faceta de lo que un discípulo de Heinrich Wölfflin, Oskar Walzel, denominó en una conferencia de 1917 «la iluminación recíproca de las artes» («Wechselseitige Erhellung der Künste»), lúcidamente abordada entre nosotros por José Luis Borau (2003) en lo que a la pintura y el cine se refiere. Gonzalo Menéndez Pidal será también, ya en los años cincuenta, el asesor histórico de Vicente Escrivá cuando éste preparaba un guión sobre el Cid por encargo de uno de los cineastas que llevó el *Quijote* a la pantalla, Rafael Gil. Ese proyecto acabaría en manos de Samuel Bronston, que compró a Gil los derechos de la historia, finalmente rodada, en 1961, con todos los atributos de una superproducción internacional dirigida por Anthony Mann, ahora con guión de los norteamericanos Philip Yordan y Fredric M. Frank (Barrio Barrio, 1999).

Esta temprana atención de nuestros filólogos más ilustres al nuevo arte del cine se correspondía con la que en las páginas de *Revista de Occidente* se le prestaba a los últimos filmes de aquellos años con el concurso de firmas prestigiosas como la de Guillermo de Torre o Fernando Vela. De hecho, tal y como han estudiado cumplidamente C. B. Morris (1993) o Román Gubern (1999), entre otros, España se destacó enseguida como una de las repúblicas literarias en la que los nexos entre cine y literatura se trenzaron más intensamente desde finales de los años diez, y dieron lugar a un cúmulo de realizaciones de todo tipo, entre las cuales no fueron las menos fecundas las que tuvieron que ver con el lugar de la imagen en la nueva poesía, como yo mismo he procurado destacar (Villanueva, 2008). Luis García Montero (2000,

pág. 387; 2006) también ha prestado especial atención a este significativo fenómeno en la literatura española de los años veinte, en lo que Valle-Inclán se pone al frente de los más jóvenes, quienes tanto en poesía como en narrativa o en el ensayo justifican por qué el séptimo arte «como género y realidad artística, venía a representar con una ajustada franqueza la atmósfera, los símbolos, los matices y los interrogantes más propios de la modernidad».

No se trataba solo, por cierto, de un capricho de nuestras élites intelectuales o artísticas, sino de todo un fenómeno social, e incluso popular. En Madrid, salas de proyección como el Palacio de la Prensa, el Cine Callao, el Royalty o el Goya competían ya por aquel entonces, en prestancia y capacidad, con los mejores teatros, pero el espectáculo cinematográfico se extiende también a las capitales de provincia, de lo que nos ha dejado testimonio privilegiado, por ejemplo, un Gonzalo Torrente Ballester estudiante de la Universidad de Oviedo, que asiste en el Campoamor al tumultuoso estreno de *Metrópolis* de Fritz Lang allá por el año de 1927 (Vázquez Aneiros, 2002: pág. 30).

Como índice de esta evidente popularidad temprana del nuevo espectáculo y de las inquietudes que llegó a suscitar, no me resisto a mencionar una información sumamente interesante que recoge C. B. Morris (1993: págs. 40-41). El *Heraldo de Madrid*, en su edición del 1 de marzo de ese mismo año, daba la noticia de una niña, de nombre Teresa González, que se había ausentado de su domicilio madrileño llevando consigo como todo equipaje su modesta colección de novelas sobre el cine y fotografías de actores famosos. El periódico, inmisericordemente, descartaba la hipótesis de un secuestro y calificaba a la desaparecida como una «perturbada cinematográfica» equiparable al Alonso Quijano que siglos atrás se había sumido en la insania por culpa de los libros de caballerías. Pedro de Répide publicaba simultáneamen-

te en la revista *Hespérides* un artículo titulado «La infancia y el cine» en el que advertía acerca de los peligros de la mediación cinematográfica, culpable, al parecer, de los audaces robos perpetrados por los «Apaches de Teruel», una sociedad de precoces delincuentes aficionados a las películas de ladrones. Poco tiempo después, Mariana Horffmann escribía, por su parte, acerca de la «Influencia del cine en la imaginación de los niños» (*Popular Film*, número 290, 3 de marzo de 1932), y llegaba a la conclusión de que la pantalla era capaz de turbar su juicio, debilitar su sentido moral y sugestionarlos para que cometieran actos delictivos. Como es bien sabido, a lo largo del siglo XVI tronaron contra los libros de caballerías con argumentos semejantes sesudos moralistas como Luis Vives, Guevara, Pero Mexía, Alonso Venegas, el doctor Laguna, Melchor Cano, fray Luis de Granada o Malón de Chaide, y las Cortes llegaron a ocuparse de ello en 1555.

Figura asimismo determinante a los efectos de la consideración intelectual del séptimo arte es la de Francisco Ayala, una promesa de la literatura nueva que con escasos veinte años había publicado ya narraciones vanguardistas como *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* e *Historia de un amanecer*. Ayala destacará enseguida por su dedicación a la crítica cinematográfica a través de las páginas de *Revista de Occidente* o *La Gaceta Literaria* y, sobre todo, por la publicación en 1929 de un ensayo pionero, titulado *Indagación del cinema*, que incluye también el poema «A Circe cinemática» (F. Ayala, 1929: págs. 177-180):

> En sábana tendida
> De agua feliz dispuesta en un cuadrado
> —alerta, no dormida: el pulso acelerado—
> escucha Circe al viento enamorado
> (...)

Esa dedicación nunca ha abandonado a don Francisco, asiduo visitante de nuestra Filmoteca Nacional. Él ha visto, así, con buenos ojos la elección por mi parte del tema del presente discurso, como también lo ha hecho otro de mis padrinos, Luis Goytisolo (1995), que, en lance parejo al que afronto hoy, disertó sobre el impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea y fue contestado por el propio Francisco Ayala.

En un escrito de 1995, evoca Ayala lo que representó para él la llegada a Madrid desde su Granada natal, su incorporación a la vida literaria y a los círculos de la vanguardia intelectual española que compartían ya «el gusto entusiasta por el cine» (Ayala, 1996: pág. 127). Participa activamente en las sesiones del Cine Club Español, que, después de las primeras actividades de este tipo organizadas por Luis Buñuel en la Residencia de Estudiantes bajo los auspicios de la Sociedad de Cursos y Conferencias, Ernesto Giménez Caballero promoverá desde *La Gaceta Literaria*, revista en la que, como hemos visto ya, colaboran sobre el tema Solalinde, Guillermo de Torre o el propio Ayala. Y luego, con motivo de su estadía en la Universidad de Berlín, podrá, según sus propias palabras, «empaparme yo a placer del espléndido cine alemán de aquel período» (Ayala, 1996: pág. 126), muy apreciado también en España gracias a las proyecciones de Wiene, Lang, Ruttmann, Grune, Murnau o Georg Wilhelm Pabst, quien, por cierto, llevará el *Quijote* a la pantalla en 1932.

Aparece así, en 1929, su ensayo *Indagación del cinema*, testimonio del máximo valor para acreditar el hecho de cómo aquel invento que muchos creyeron una mera curiosidad casi pueril, treinta años después de sus primeras proyecciones, se había convertido en el nuevo arte de la modernidad, merecedor de todo tipo de reflexiones por parte de filólogos, escritores, artistas plásticos o filósofos.

Al tiempo que el joven Ayala estudia en Berlín, un discípulo polaco del fenomenólogo de Gotinga Edmund Husserl, Roman Ingarden (1998), escribe una de las obras fundamentales de la Poética contemporánea, *La obra de arte literaria [Das literarische kunstwerk]*, publicada finalmente en 1931, donde se plantea si el espectáculo cinematográfico cabría dentro del concepto de literatura, en un capítulo titulado «Observación de casos límite», que trata asimismo del espectáculo teatral.

La conclusión de Ingarden es que el teatro resulta ser el punto más excéntrico al que llega la literatura antes de que se traspasen sus fronteras específicas, y que el cine es el primer territorio que asoma tras ellas. El criterio que le lleva a tratar de forma diferente a las comedias o dramas y a los filmes es que en estos últimos se aprecia la ausencia de dos estratos fundamentales, de naturaleza verbal, en la estructura de la obra de arte literaria: el estrato de las formaciones fónico-acústicas y el estrato de las unidades de significación.

La objeción posible que se podría hacer al argumento de Ingarden, la de que probablemente el autor escribía desde el conocimiento exclusivo del cine mudo, dado que el sonoro empieza a ser producido tan solo a partir de 1927 en los Estados Unidos, no es, sin embargo, de recibo, pues la idea de que en la estructura de la obra de arte cinematográfica los formantes lingüísticos no desempeñan un papel fundamental es válida también para el cine hablado.

Una obra de arte literaria es fenomenológicamente imposible sin palabras, pues éstas la constituyen; sin embargo, una obra de arte cinematográfica sonorizable lo es. Sirva como prueba el excelente filme realizado en 1961 por un discípulo de Mizoguchi, Kaneto Shindo, titulado *La isla desnuda.* Allí el esforzado combate del hombre contra la naturaleza se ofrece con impresio-

nante fuerza sin que los protagonistas pronuncien una sola frase, aun cuando, como ya destacara en su día Georges Sadoul, la banda sonora tenga gran importancia a la hora de reforzar la expresividad de la narración. Recuérdese también, a este respecto, la actitud radicalmente negativa hacia el sonido adoptada por Chaplin en cintas como *Tiempos modernos* (1935), o antes incluso con *Luces de la ciudad* (1931).

Por otra parte, aunque para Ingarden la obra de arte cinematográfica no sea una obra de arte literaria, sí le parece muy afín desde el momento en que en ella se da el estrato de lo que denomina, siguiendo a su maestro Husserl, las «objetividades representadas». Esto significa —y con ello muestra Ingarden una gran perspicacia teórica al adelantar uno de los axiomas centrales de la semiología del cine— que los objetos y cuerpos filmados no son simples objetos reales, sino que ejercen una función representativa, desempeñan un papel sígnico, a diferencia de lo que ocurre en un filme estrictamente científico o documental. Estos postulados sin duda serían compartidos por el director soviético Dziga Vertov cuando formula por aquellos mismos años las teorías del «cine-ojo» o el «cine-verdad».

La Gaceta Literaria, la revista de mayor difusión e influencia, órgano privilegiado, además, para la expresión de las vanguardias artísticas e intelectuales del momento, dedica al cine, en octubre de 1928, todo un número monográfico justificado en portada con palabras encendidas: «*Todos los años el Cinema tendrá nuevos aspectos, nuevas sugestiones. Es un arte que avanza. Hay que tener mucho cuidado de no perderle la vista (...). Nuestra juventud nos exime de justificar nuestros entusiasmos. Todos los jóvenes sentimos el Cinema. Es nuestro. Él es un poco nosotros (...) la inmensa mayoría de nuestros lectores tienen la espiritual juventud de amar el cine*». Y semejante fraseología

asomará también en los preliminares del ensayo que Francisco Ayala publica al año siguiente. Se refiere allí al cine como «mi coetáneo», «la nueva cosa estupenda», «un sueño concreto, cuajado», «chorro de luz estremecida» dotado de «una vibración, una agilidad, una instantaneidad insospechables antes» (Ayala, 1929: págs. 13-14). Pero su entusiasmo juvenil no le impide luego hacer honor a la *indagación* que el título de su libro promete, tarea en la que seguirá, ininterrumpidamente, hasta hoy mismo. En particular, y pensando en el desarrollo inmediato de mi discurso sobre «El *Quijote* antes del cinema», mencionaré aquí dos de entre sus propuestas.

Ayala viene a coincidir con los que, tanto desde el campo de la literatura como de la propia cinematografía, reconocen cierta proximidad, incluso genética, entre ambas artes, sobre lo que cuando él escribía *Indagación del cinema* estaría ya reflexionando en Gotinga Roman Ingarden:

> (...) aventuraría yo la sospecha de que, desde el comienzo mismo de la cinematografía, ya en el periodo del cine mudo, las creaciones de éste han estado siempre directamente inspiradas en la antiquísima tradición del relato escrito.
>
> (Ayala, 1996: pág. 135).

Esta consideración, que avala una de las dos perspectivas de trabajo que se ha dado en calificar como *precinema*, no significa por parte del escritor cinéfilo la propuesta de que el nuevo arte esté subordinado a la literatura, incluso cuando los filmes proceden de la adaptación de una historia previamente plasmada en forma de novela o pieza teatral. Francisco Ayala insiste en la autonomía estética de las dos formas de expresión en términos absolutamente inconfundibles:

> (...) la novela-base es (o quiere ser) una obra de arte, y la película sacada de ella será otra obra de arte distinta. Cada una tiene sus correspondientes intenciones estéticas, y aun cuando coincidieran en el problema artístico intentado, los distintos medios técnicos conducirían a creaciones diferentes.
>
> (Ayala, 1996: págs. 89-90).

Simultáneamente al comienzo de las reiteradas reflexiones valleinclanianas sobre el asunto, y antes de que los grupos de Ortega y Gasset o de Ernesto Giménez Caballero se hicieran también eco del mismo interés, la presencia del «elemento cinematográfico» en sus múltiples manifestaciones en el transcurso de la corta vida de la revista *Grecia* ha merecido estudios específicos como el de Laureano Núñez García (G. Morelli [compilador], 2000). Esa atención privilegiada comienza en el número 12, de abril de 1919, con la inclusión en la página 11 de un poema de Guillaume Apollinaire traducido a partir de la revista de Pierre Reverdy *Nord/Sud* por Rafael Cansinos-Asséns. Se titula «Antes del cinema», y en sus versos se apunta con deje irónico la modernidad artística emergente por él representada. Yo los citaré literalmente, pues me he inspirado en algunos de ellos para el título de mi discurso permitiéndome, además, la licencia de contradecir al poeta en el rechazo de la palabra que, según él, me correspondería, por mi condición profesoral, emplear en este caso:

> Y luego esta noche nos iremos
> al cinema
> Que son pues los artistas
> No son ya los que cultivan las Bellas Artes
> No son ya los que se ocupan en el Arte
> Arte poética o música

Los artistas son los actores y las actrices
Si fuéramos artistas
No diríamos el cinema
diríamos el cine
Pero si fuésemos viejos profesores de provincia
no diríamos ni cine ni cinema
sino cinematógrafo
Así Dios mío hay que tener gusto[1].

Apollinaire había sido en Francia uno de los pioneros en el reconocimiento del cine como arte, y había llegado a escribir en 1916/1917 un primer guión con André Billy titulado *Bréhative*. En dicho decenio, aquella actitud todavía se expresaría con cierta timidez, salvo en el caso de Ricciotto Canudo, cuyo «Manifiesto de las siete artes» data de 1911, y de los seguidores de Marinetti, quienes en el número 9 de *L'Italia futurista* publican en septiembre de 1916 su propio manifiesto «La Cinematografia futurista». El de Canudo será reeditado en uno de los órganos de difusión por él creados a este fin, *La Gazette des Sept Arts*, en el mismo año de su muerte (1923), cuando la cinefilia española a la que me estoy refiriendo está a punto de alcanzar su intensidad máxima y Luis Buñuel, terminados sus estudios de Filosofía y Letras, llega a París y consigue debutar, casi por azar, como *metteur en scène* para una representación en Ámsterdam de *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla dirigida por el maestro Mengelberg.

Él mismo reconoce, en las páginas autobiográficas escritas en 1939 para el American Film Center (Buñuel, 2000: pág. 25), que solo su osadía juvenil explica que se embarcase en un oficio totalmente nuevo, pero en semejante defecto —la improvisación—, que Buñuel consideraba muy propio de los españoles, radica, sin embargo, la virtuosa posibilidad que enseguida le permite

encontrar «mi camino en la vida, y en una profesión que parece ser definitiva para mí»: el cine.

Allí, en París, asiste a la proyección del filme de Fritz Lang *Les trois lumières* y el joven poeta e improvisado escenógrafo español comprende «que las películas podían ser un vehículo de expresión y no un mero pasatiempo, como yo había creído hasta entonces» (Buñuel, 2000: pág. 27). Entra, para ello, en contacto con el más famoso director de cine en Francia, Jean Epstein, y trabaja durante dos años con él en calidad de su asistente en filmes como *Mauprat*. En una carta al librero León Sánchez Cuesta, fechada el 10 de febrero de 1926, demuestra la clarividencia de su decisión a este respecto:

> Ha tomado mi vida un rumbo definitivo e inesperado. Me dedico a la cinegrafía. Voy a comenzar a ayudar a Jean Epstein en la *mise en scène* para aprender el oficio. Además, paralelamente, publicaré cosas relativas al cine. Teoría, escenarios, etc. Tal vez dentro de un par de años con lo publicado y con la experiencia adquirida al lado de tan buen maestro me declararé independiente. Excuso decirle que en España hay campo virgen para un cineasta. Lo hasta ahora existente es tan putrefacto que aleja de la pantalla a cualquier hombre de sensibilidad.
>
> (A. Sánchez Vidal, 1988: pág. 139, en nota).

En este espíritu de creciente revalorización del nuevo arte, frente a las reticencias que el influjo del teatro y de la novela suscitan entre los jóvenes cineastas, la poesía ofrece, por el contrario, un lugar apacible para el encuentro y el mutuo enriquecimiento: poesía pura y cine puro, el reino de las formas no contaminadas, el ámbito privilegiado de las imágenes. En Francia, Louis Delluc, Germaine Dulac o Jean Epstein conciben el cine como ritmo y no

como espectáculo, más cerca de la música o la poesía que de las representaciones diegéticas. Y en semejante empeño, la imagen se presenta como el vínculo compartido, la forma común que más aproxima las artes plásticas, y por lo tanto espaciales, a la temporalidad inherente a la música y la poesía. No por azar, como he estudiado ya (Villanueva, 2008: pág. 169), Luis Buñuel aprovechará para su famosa y polémica película de 1929, cuyo guión escribió con Salvador Dalí, traduciéndolo al francés, el mismo título de su volumen de poemas vanguardistas parcialmente publicado en revistas que ya estaba listo en 1927 pero nunca llegaría a aparecer como libro: *El perro andaluz*.

Ricciotto Canudo (1995: pág. 8), además de otros argumentos que traslucen cierta lejana inspiración en la dicotomía establecida en el siglo XVIII por G. Ephrain Lessing entre las artes espaciales y temporales, se había manifestado al respecto con no menor énfasis: «*Necesitamos al Cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes*». En la pantalla, por virtud de la confluencia armoniosa de Ciencia y Arte que ya había ambicionado, en el siglo XVII, un Atanasius Kircher, se podía por fin «*captar y fijar los ritmos de la luz*», y esta «*boda de las luces y de los sonidos en torno a una incomparable hoguera*» representaba para Canudo el mejor emblema de «*nuestro nuevo espíritu moderno*» (Romaguera y Alsina [compiladores], 2007: págs. 16 y 18).

El precinema

En efecto, el nacimiento del cinematógrafo se produce en torno a los años noventa del siglo XIX gracias a un doble desarrollo que se remonta considerablemente en el tiempo. Por una parte está el progreso científico y tecnológico que permite a los

Lumière en Francia, y casi simultáneamente a otros inventores de varios países como los hermanos alemanes Max y Emil Skladanowsky, los norteamericanos Grey y Otway Latham, Louis Edmée Auguste Leprince, los ingleses, Birt Acres y Robert William Paul, Jean Aimé Le Roy y Thomas Alva Edison, construir también máquinas capaces de captar primero, y de proyectar después, imágenes en movimiento. Pero no menor importancia tiene la evolución estética experimentada por las artes espaciales o figurativas y las temporales o narrativas a lo largo de varios siglos. Así, desde su mismo origen el cine incluirá dos dimensiones complementarias: la de una invención técnica y la de una síntesis nueva de diversas artes. Ricciotto Canudo hablaba, a este respecto, de un «prodigioso recién nacido de la Máquina y del Sentimiento» (Romaguera y Alsina [compiladores], 2007: pág. 15).

Por esta razón, el término *precinema* posee también dos acepciones distintas. La más extendida actualmente es la que se refiere al periodo anterior a 1895 y atiende a todos los aparatos inventados a lo largo de los años para animar y proyectar imágenes. Esta verdadera *arqueología* del cine, que dio título a un conocido libro de C. W. Ceram (1965), se reconstruye, expone y estudia en museos especializados como, por ejemplo, el del Palazzo Angeli, de Padua, donde se encuentra la colección «Minici-Zotti», el «Museu del Cinema» de Gerona, con el fondo Tomás Mallol, o la muestra tan expresivamente denominada «Artilugios para fascinar» que el cineasta Basilio Martín Patino confió en Salamanca a la Casa de las Viejas, sede de la Filmoteca Regional de Castilla y León, donde ha sido objeto de demorada atención por parte de investigadores como Francisco Javier Frutos Esteban (1996; 1999). En su conjunto, se trata de la aportación española más señalada a un campo de indudable interés al que internacionalmente han contribuido con sus obras D. B. Thomas (1964),

Hermann Hecht (1993), Laurent Mannoni (1994), Donata Presenti Campagnoni (1995) y Deac Rossell (1998), entre otros.

Le interesa, pues, a esta rama tecnológica del *precinema* la secuencia histórica por la que a lo largo de los siglos XVIII y XIX se fueron desarrollando juguetes ópticos como el motuscopio de Philippe Jacob Lautenburger, el taumátropo de John Ayron Paris, el zoótropo de William George Horner y su transformación en el praxinoscopio de Emile Raynaud, el megalitoscopio de Carlo Ponti, el taquiscopio de Ottomar Anschütz, el fenaquistiscopio de Joseph Plateau y Simon Stampfer, el filoscopio de Henry William Short y tantos más; pero incurren también en el campo de su atención prácticas espectaculares como el teatro de sombras, las fantasmagorías, panoramas, dioramas o el llamado teatro óptico, con el antecedente fundamental de la *cámara oscura*.

El mismo Aristóteles describió esta última como un cuarto totalmente cerrado con solo un pequeño orificio en una de sus paredes, a través del cual la penetración de la luz procedente del exterior acabaría formando en la opuesta la imagen invertida de lo que se encontrase enfrente. A partir de su regularización experimental, muy a finales del siglo XVI, realizada por Giambattista Della Porta, la cámara oscura fue profusamente utilizada por artistas como Vermeer en sus talleres de dibujo y pintura. Según ha estudiado Jonathan Crary (1992) en su libro *Techniques of the Observer*, la trascendencia de la cámara oscura no está en que sea considerada un precedente de la fotografía, porque en puridad lo que con ella se pretende no es captar, sino aislar imágenes efímeras de la realidad. La gran aportación de Della Porta está en concebirla a partir del descubrimiento de que la luz viene de las cosas exteriores al seno del ojo humano, y no al revés. La cámara oscura resulta, así, el mejor procedimiento para dar cuenta de nuestra visión tal y como se produce, y para representar el vínculo

entre el protagonista de la percepción y el mundo exterior, así como para definir la posición del sujeto cognitivo en su relación con el entorno.

Las conexiones que este último principio mantiene con la literatura son más que evidentes. A lo largo del siglo XIX se va imponiendo como el gran asunto de la reflexión acerca de la novela el famoso debate sobre el llamado, precisamente, «punto de vista», sobre la objetividad en la mimesis narrativa o la falta de ella. *El Quijote* es, a este respecto, una pieza de riqueza ilimitada, como tendremos oportunidad de comentar más adelante, y la extrema visualidad que caracteriza la novela de Cervantes, que tan bien se compadece, por otra parte, con la estética barroca de su siglo, promete a todo investigador de lo precinematográfico abundantes hallazgos.

En este orden de cosas, merece mención aparte el invento de la linterna mágica o de «taumaturgo» atribuido al jesuita alemán Atanasio Kircher (2000), que en el libro décimo de su obra *Ars Magna Lucis et Umbrae in Mundo,* publicada en Roma en 1646, treinta años después de la muerte de Cervantes, aborda lo que él denomina «Parastática» o «Magia representativa», y reconoce los avances en la misma dirección alcanzados por el matemático danés Tomás Walgenstein.

Kircher realizó, en la segunda mitad del siglo XVII, varias exhibiciones con una linterna que proyectaba sobre una pantalla blanca imágenes pintadas sobre cristal transparente, potentemente iluminadas mediante un foco cuya luz se concentraba en una lente o prisma de vidrio, que él llega a denominar «tubo óptico», y podía ayudarse con el efecto potenciador de un espejo. Con ciertas implicaciones extracientíficas, que incluyen lo teológico y lo mágico como probablemente no podía ser de otro modo en el momento y la situación en la que Kircher compone

su tratado, lo cierto es que el interés del autor por «las variadas aplicaciones de los efectos más desconocidos de la Luz y de la Sombra», según él mismo escribe, lo lleva a introducirse en terrenos claramente precinematográficos.

De hecho, Kircher define su «Parastática» como aquella ciencia «en la que, por medio de las variadas mezclas de luz y sombra, reflexiones catóptricas y refracciones, les serán mostrados espectáculos admirables a los oyentes» (*«Magia Parastatica, sive Repraesentativa, nihil aliud est, quam ea reconditior Lucis & Umbrae scientia, qua per varias Lucis & Umbrae mistiones, per Catoptricas reflexiones, refractionesque, mira Auditoribus exhibentur spectacula»*. Kircher, 2000: pág. 703). Él mismo nos cuenta cómo en una habitación a oscuras del Colegio Romano solía exhibir con su aparato, «con sumo estupor» de los asistentes, hasta «cuatro novedades», y que no veía inconveniente alguno en poder ofrecer «incluso escenas satíricas completas, piezas teatrales trágicas y similares, por orden y en vivo» (*«Nos in Collegio nostro in obscuro cubiculo, 4. novissima summo intuentium stupore exhibere solemus. Est autem res visu dignissima, cum ejus ope, vel integras scenas satyricas, Tragicas theatrales & similia ordine ad vivum exhibere liceat»*. Kircher, 2000: pág. 769).

Es de notar la consonancia entre las ideas y los propósitos de Atanasio Kircher y el espíritu del barroco como una cultura de lo espectacular y de lo sensible, que de tal modo se expresa mediante la arquitectura, la escultura, la pintura o la propia literatura. Ese espíritu está muy presente también en el *Quijote* y en la teoría narrativa de Cervantes, cuyo intento no era otro que aprovechar los recursos de lo insólito, de lo que él mismo llamaba lo *peregrino*, incluso para *mostrar con propiedad un desatino*, como leemos en su *Viaje del Parnaso*; es decir, para admirar, suspender los ánimos de los lectores, alborozarlos y entretenerlos *de*

modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas, en palabras tomadas del famoso y muy comentado parlamento del canónigo toledano en el capítulo 47 de la primera parte. De hasta qué punto fue logrado este objetivo nos habla el éxito inmediato y ecuménico que *El Quijote* tuvo y sigue teniendo hasta hoy. En gran medida ello tiene que ver con esa espectacularidad de raíz barroca, que es la misma que explica todos los episodios de la segunda parte que se desarrollan en torno al palacio de los Duques aragoneses. Estos personajes, príncipes de la frivolidad, urden enredos sin fin, de abigarrada escenografía, para su diversión y la de su corte ducal conforme a lo que era práctica común por aquel entonces mediante las fiestas barrocas que enseguida aprovecharon la inspiración quijotesca y sanchopancesca, de lo que tenemos numerosos testimonios.

Contrasta, así, la idea muy clara que el inventor de la linterna mágica tiene de cuál pudiera ser una de sus utilidades no menos importante, la producción de verdaderos espectáculos, con la absoluta falta de visión de futuro de que adolecían los hermanos Lumière para quienes su cinematógrafo era un simple logro profesional, una mera invención que perfeccionaba los instrumentos de la fotografía a la que se dedicaban con considerable éxito. Ello los lleva a menospreciar y desatender las demandas de un prestidigitador, actor y empresario teatral como Georges Mèlies cuando les quiere comprar uno de sus aparatos para montar con él funciones de divertimiento.

Kircher, como hemos apuntado, publica su tratado sobre la Luz y la Sombra treinta años después de la muerte de Cervantes de quien, habiendo nacido en Geysen, cerca de Fulda, en 1602, fue, no obstante, riguroso coetáneo. Pero tanto de la considerable repercusión que tuvieron sus estudios y trabajos como de su pertenencia a las mismas entrañas de la sensibilidad barroca y de

su vinculación a la literatura de la época nos habla la huella que dejó en una de las grandes figuras de nuestras letras del XVII, sor Juana Inés de la Cruz.

La monja de Nepantla tuvo, ciertamente, entre sus lecturas favoritas las obras de Atanasio Kircher, como muestra, incluso, que su nombre aparezca sobre el lomo de alguno de los libros que lucen como fondo de los retratos tardíos de Sor Juana, pintados en el siglo XVIII por Juan Miranda o Miguel Cabrera. La escritora se permitirá, incluso, crear un neologismo a partir de la latinización del nombre del jesuita alemán como *Kirkero* para referirse a su debilidad por los juegos matemáticos propuestos por él en su *Ars Combinatoria.* Así, en uno de sus romances en respuesta al que el Conde de la Granja le había remitido calificándola de «Mejicana Musa», sor Juana Inés de la Cruz (1951: pág. 158) escribe: «Pues si la Combinatoria, / en que a veces *kirkerizo*, / en el cálculo no engaña / y no yerra en el guarismo / (...)». Asimismo, encontramos de nuevo esta significativa alusión, asociada ahora a un estilo conceptista por barroco, en el soneto con el que Juana de Asbaje (Cruz, 1951: pág. 302) felicita por su cumpleaños al Virrey Marqués de la Laguna:

> Vuestra edad, gran Señor, en tanto exceda
> a la capacidad que abraza el cero,
> que la combinatoria de Kirkero
> multiplicar su cantidad no pueda.

De todos modos, lo más interesante a nuestros propósitos es constatar cómo la Décima Musa conocía y apreciaba, junto a las obras matemáticas, doctrinales o, incluso, esotéricas de Kircher, el tratado de la *Ars Magna Lucis et Umbrae in Mundo*, hasta el extremo de incluir una referencia explícita a la linterna

mágica en unos versos de 1685, pertenecientes a su poema intelectual y formalmente más ambicioso, *Primero Sueño, que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora*:

> Y del cerebro, ya desocupado,
> las fantasmas huyeron,
> y —como de vapor leve formadas—
> en fácil humo, en viento convertidas,
> su forma resolvieron.
> Así linterna mágica, pintadas
> representa fingidas
> en la blanca pared varias figuras,
> de la sombra no menos ayudadas
> que de la luz: que en trémulos reflejos
> los competentes lejos
> guardando de la docta perspectiva,
> en sus ciertas mesuras
> de varias experiencias aprobadas,
> la sombra fugitiva,
> que en el mismo esplendor se desvanece,
> cuerpo finge formado,
> de todas dimensiones adornado,
> cuando aun ser superficie no merece.
> (Cruz, 1951: pág. 357).

No es ésta, ciertamente, la acepción de *precinema* que nos interesa por más que en su desarrollo hayamos llegado al punto de confluencia entre las disquisiciones teóricas, fundadas en la física óptica, de un Atanasio Kircher y la visión literaria del mundo, radicalmente barroca, que manifiesta una de las más

grandes figuras de nuestras letras clásicas, Juana de Asbaje. Por el contrario, para aproximarnos al estudio de el *Quijote* de 1605 y de 1615 nos inspirará otra dimensión de aquel concepto, fundamentalmente estética y artística, que se refiere al análisis de las estructuras y recursos formales presentes en los filmes y también en obras literarias escritas antes del descubrimiento de los hermanos Lumière. Procuraremos sortear, eso sí, el riesgo que Hassan El Nouty (1978: págs. 97-98) advierte en su estudio sobre *Théâtre et pré-cinéma*: que este tipo de pesquisas deriven peligrosamente hacia meros ejercicios de estética comparada, acaso brillantes en sí mismos, pero fútiles porque no llegan a probar nada definitivo a favor o en contra del concepto de precinema.

Procede, por el contrario, desarrollar un trabajo de prospección histórica con un punto de equilibrio entre las dimensiones de la *Máquina* y del *Sentimiento* que Ricciotto Canudo mencionaba como basamentos del séptimo arte. *Sentimiento* entendido como arte, y más concretamente como arte literario. En relación a lo otro, la secuencia es objetivamente mensurable: desde épocas muy antiguas —algunos llegan a hablar, incluso, del precedente remoto de Altamira para una historia genética del cine (Staehlin, 1981)— podemos documentar los esfuerzos de científicos e inventores por ir avanzando en el logro de lo aparentemente imposible, la captación plástica de instantáneas de la realidad empírica, lo que se comienza a producir a finales del siglo XVIII gracias al desarrollo de la fotografía, y el logro posterior de lo mismo, a finales del XIX, pero ahora en cuanto a las imágenes dinámicas de aquella misma realidad. La pregunta que se han formulado, previamente a nuestro trabajo, los historiadores del cine es la siguiente: ¿Todos estos avances de la física óptica y de la mecánica, incluso de la química, hubiesen sido suficientes por

sí mismos para que, hace ya más de cien años, surgiera el nuevo arte de la modernidad al que llamamos cine?

La respuesta a semejante pregunta es, obviamente, negativa, y en ese punto es en el que empieza a cobrar sustancia la posibilidad de otra línea de estudios precinematográficos a la que se adscribirá inequívocamente mi discurso de hoy sobre el *Quijote*.

Según acabo de apuntar, no se trata tanto de una objeción que desde fuera de este campo se le haya hecho al precinema entendido en una clave exclusivamente maquinística como de una carencia que alguno de entre sus más perspicaces cultivadores llegó a denunciar. Como escribe Àngel Quintana (Varios Autores, 2000: pág. 71), se había llegado en tales estudios a un «procés de sobredimensió del pes de la tecnología per sobre les idees i les formes culturals», lo que conducía inevitablemente a una visión reduccionista, ajena al enfoque multidisciplinar que tanto podría contribuir, como perspectiva de trabajo, a los buenos resultados de la pesquisa en un contexto amplio referido a la Historia cultural.

Apunta también Santos Zunzunegui (Varios Autores, 2000: pág. 89) que el cine no hizo desaparecer la pintura, como tampoco lo había logrado la fotografía, pero igualmente la televisión no ha acabado con el cine, ni éste ha conseguido lo propio con el teatro. Porque, como el citado especialista en la historia y la teoría de los medios audiovisuales destaca, «buena parte de los problemas que afectan al cine no son (valga la paradoja) cinematográficos». Pero tampoco son, *sensu stricto*, problemas literarios: competen por igual a una narratividad sustanciada mediante diversos medios expresivos, que en última instancia responden al «deseo humano de contar historias para intentar poner orden en el desorden de un mundo que se levanta ante nuestros ojos sin que estemos muy seguros de que posea, como dice Umberto Eco,

unas reglas de juego que lo hagan inteligible, ni mucho menos un autor» (Varios Autores, 2000: pág. 93).

No es inoportuna, llegados a este punto, la referencia a Eisenstein que Santos Zunzunegui hace: cuando él creaba un nuevo filme, no estaba meramente produciendo una película más, sino haciendo una aportación nueva al abigarrado y eminente tapiz de la historia de la cultura, para lo que tiene bien presentes tanto a Balzac y Zola como a Beethoven, Pushkin, El Greco o Piranesi.

De hecho, hoy parece ya superada definitivamente la perspectiva solo técnica o mecánica del precinema a favor de una investigación que tenga como horizonte la contextualización cultural e interdisciplinaria de lo que algunos, como Sandro Machetti, han dado en denominar «universo precinematográfico». En él tienen cabida no solo los modos de representación visual y los espectáculos ópticos anteriores a finales del XIX, sino también las tradiciones iconográficas, las diversiones populares, el teatro junto a otras manifestaciones escénicas y, señaladamente, los relatos y la literatura novelesca en general, en el supuesto, además, de que entre todos ellos existieron siempre interferencias y tránsitos de considerable enjundia, enfoque que no ha dejado de ser aplicado por autores de referencia en este campo como, por caso, John L. Fell (1977) en su monografía acerca del filme y la tradición narrativa, o Frank D. McConnell (1977) cuando estudia el cine y la imaginación romántica.

Desde semejante atalaya, el nacimiento del arte fílmico no es sino la culminación de una plétora de experiencias precinematográficas que, por supuesto, no fueron producidas inicialmente como tales. Me refiero a la falacia teleológica que podría sugerir que todos los avances en esa dirección miraban ya, inexorablemente, a un objetivo final al que los ingenios participantes apun-

taban, sin saber exactamente a favor de qué gran logro definitivo estaban contribuyendo. Precisamente por este prurito antiteleológico he renunciado a titular mi discurso como *El* Quijote, *obra de arte precinematográfica* o algo semejante, pues ello significaría tanto como admitir que con su genio Cervantes aspiraba a ascender un peldaño más por la ardua escala que conduciría finalmente al esplendor de una pantalla. Sandro Machetti (Varios Autores, 2000: pág. 33) considera precine «todo aquello anterior al cine y que lo explica», para lo que reclama el concurso de la Historia del Arte, del Teatro, de la Literatura y de la Cultura en general. En particular, estima imposible no integrar la tradición narrativa en una historia de la percepción visual que nos conduzca necesariamente hasta el cinematógrafo.

En este sentido, resulta obligado recordar aquí al pionero Paul Leglise (1958), que estudió hace cincuenta años la *Eneida* de Virgilio como una obra de precinema. Ya en el Congreso Internacional de Filmología realizado en la Sorbona en 1955, el profesor Francastel había encontrado en obras literarias clásicas claros indicios que hacían presagiar la llegada del cinematógrafo. Se trataba de ciertas formas de comprensión de los fenómenos narrativos y de asociación en series de las imágenes naturales que pasan ante nuestros ojos. Pero no estará de más recordar a la vez que, asimismo, Francisco Ayala (1929: pág. 54) había postulado en *Indagación del cinema* que «el poema épico, la epopeya, parece haber volcado su contenido en el ecrán, inagotable fuente heroica de nuestros días», idea que desarrolla enseguida al afirmar que *La quimera del oro* de Charles Chaplin «es la epopeya de América», pues el «aliento épico» de la gran nación ha cuajado «en las cintas de celuloide, rapsodas mecánicos ante la multitud» (Ayala, 1929: págs. 83 y 85).

No es el caso, sin embargo, de presentar a los autores clá-

sicos, por ejemplo a Virgilio, a Shakespeare o a Cervantes, como Sibilas del cine. Éste se rige por ciertas reglas relativas a la percepción visual de los objetos. Una mirada abarca un campo de visión más o menos vasto y está ligada a los movimientos del observador. Un poeta antiguo puede reflejar los paisajes, los hechos y los gestos anotándolos tal y como sus ojos los perciben, y la cámara de cine le parece a Leglise un «ojo artificial». Lo que cambia, en todo caso, es el lenguaje mediante el cual se transmiten esas visiones. Partiendo de la distinción de Gilbert Cohen-Seat entre «hecho fílmico» y «hecho cinematográfico», Leglise (1958: pág. 23) pretende analizar las características del arte visual de Virgilio en la *Eneida*, obra que en su opinión «sostiene un ritmo fílmico de una extraordinaria y deslumbrante pureza» (Leglise, 1958: pág. 25). Este «arte fílmico» de los escritores precinematográficos consiste en pintar cuadros animados, enriquecerlos mediante todos los artificios de la visión, situarlos según planos diferentes y encadenarlos entre sí conforme a una sintaxis artística que asegure la continuidad de la acción con un ritmo agradable a la imaginación visual del lector.

Para hacer más evidente la posibilidad de su planteamiento teórico, Leglise (1958: págs. 55 y 116) pide que se le acepten expresiones tales como «la cámara–ojo de Virgilio» o «la cámara virgiliana» en términos que la narratología actual no podría admitir por lo que comportan de confusión entre autor empírico y autor implícito o narrador. Lo que pretende, en todo caso, es demostrar que Virgilio buscó sistemáticamente efectos de desplazamiento de la mirada de su narrador análogos a los movimientos de la cámara cinematográfica hoy en día.

No creo que se deba postular, en modo alguno, el sometimiento del cine a una especie de tutelaje genético por parte de la literatura, más allá de lo que los propios cineastas, desde Griffith

y Eisenstein, reconocieron espontáneamente, sino demostrar que cada uno de los dos lenguajes, el literario y el fílmico, afronta la solución de los problemas del relato con recursos fácilmente equiparables. Esta homología tiene su fundamento en la relación natural existente entre la realidad narrable y la perspectiva de quien la observa desde un determinado «punto de vista» (y también «de oído», como ha destacado François Jost en un libro de 1987), y puede luego realizar el correspondiente relato de los hechos y la descripción de paisajes, objetos o personas.

Resulta curioso que Leglise ofrezca a la crítica y a la pedagogía su método de análisis fílmico de las obras literarias como un instrumento más para avanzar en su conocimiento cabal. Su modo de proceder consiste en tratar el texto latino del primer canto de la *Eneida* como si fuese un guión literario y manipularlo luego, anotando en paralelo las indicaciones precisas para su eventual rodaje, a modo de lo que sería un guión técnico. Distribuye, así, las páginas finales de su estudio en cinco columnas. Las primeras reseñan por su número los versos de cada secuencia virgiliana. Las segundas y las terceras, respectivamente, enumeran los planos a que darían lugar dichos versos y la condición de cada uno de ellos: plano general, plano de situación, plano medio, plano corto, plano principal, primerísimo primer plano, plano de detalle, etcétera. La cuarta columna corresponde a una breve descripción de la imagen que se visualizaría y la quinta, finalmente, a los monólogos de una voz narrativa que Leglise denomina «Le Récitant» y a los diálogos de los personajes entre sí. El autor argumenta que, si el cine toma de la Literatura procedimientos antiguos que parecen pertenecerle en propiedad, no resultará paradójico que los neologismos técnicos del séptimo arte puedan definir exactamente ciertos artificios literarios de los clásicos. Pero, en todo caso, el ser humano utilizó para narrar técnicas

como las elipsis, los saltos retrospectivos, los comienzos *in medias res* o los relatos en paralelo antes del descubrimiento de los aparatos que permiten ahora «la animación material y continua de imágenes reales» (Leglise, 1958: pág. 22).

Leglise añade varios capítulos en los que comenta, siempre en clave fílmica, sendos episodios del primer canto de la *Eneida*, como los de la descripción del litoral de Libia (versos 88 a 156), el reencuentro con Venus (versos 223 a 417), Eneas en Cartago (418 a 438), Eneas ante Dido (versos 509 a 636) o el festín real (637 a 756), entre otros. También aborda por menudo el episodio de la caverna de Eolo (versos 12 a 87 de la *Eneida*), y se fija en especial en los siguientes versos (34 a 38):

> Vix e conspectu Siculae telluris in altum
> vela dabant laeti et spumas salis aere ruebant,
> cum Iuno aeternum servans sub pectore volnus
> haec secum: «Mene incepto desistere victam
> nec posse Italia Teucrorum avertere regem?»
> (Virgilio, 1973: pág. 176).

En su traducción de 1427-1428, don Enrique de Villena (1994: pág. 75) les dará el siguiente traslado a la lengua castellana:

> A poca de hora que los troyanos las velas tendidas alegremente partidos de la çiçiliana tierra, veyendo aún aquélla, guiando en alta mar, los remos derribavan las espumas saladas d'ella, cuando Juno, guardando en su voluntad la eternal llaga, siquiere mancilla, estas entre sí dixo palabras:
>
> —«¿Por qué soy destorvada de los fados; e vençida, dexar lo començado, ne poder desechar el rey de los troyanos de la itálica tierra?»

Leglise (1958: págs. 36-37) destaca cómo lo que equivale a tres breves planos cinematográficos le basta a Virgilio para situar ante el lector el movimiento de la flota troyana. Después de una panorámica del mar, que enmarca a los navíos alejándose de Sicilia, sigue un plano medio de los marineros izando el aparejo —*vela dabant laeti*— y un «plan rapproché» de una proa hendiendo las olas: *spumas salis aere ruebant*. Y la secuencia concluye magistralmente con un primerísimo primer plano del rostro de la encolerizada diosa: *cum Iuno, aeternum servans sub pectore volnus, / haec secum*. El poeta juega sistemáticamente con los desplazamientos de la mirada del narrador de un modo que Leglise considera análogo a los movimientos de una cámara, lo que demuestra por su parte «la conciencia manifiesta de un arte sutil para el encadenamiento de las imágenes animadas» (Leglise, 1958: pág. 37). Igualmente, en el episodio del templo de Juno (versos 439 a 508) descubre Leglise una secuencia magnífica en términos de narratividad cinemática, lo que inspira una pregunta retórica como ésta: «¿Cómo imaginar que veinte siglos separan a Virgilio de la invención de los hermanos Lumière?» (Leglise, 1958: pág. 85).

A propósito del episodio de la tempestad (versos 88 a 156), repara Leglise en algo que nos será del máximo interés para abordar las virtualidades precinematográficas del *Quijote*. Cuando las tinieblas de la noche se extienden sobre el mar y se desencadena una tormenta semejante a la que Homero describía ya en la *Odisea*, la originalidad de Virgilio consiste en acomodar el punto de vista de la narración al de sus personajes, los Teucros que van en su barco:

> Insequitur clamorque virum stridorque rudentum.
> Eripiunt subito nubes caelumque diemque
> Teucrorum ex oculis (...)
>
> (Virgilio, 1973: pág. 178).

Ese explícito *Teucrorum ex oculis* habla de una deliberada adscripción de la perspectiva visual desde la que la historia es abordada por el narrador a un punto de referencia preciso y limitado, equivalente al que el encuadre de la cámara impone a todo lo que se sitúa delante de ella. Leglise estudia con detalle el uso del verbo *constare* en la *Eneida*, con el que se representa la detención del movimiento de los ojos en un punto concreto y cuya reiterada ocurrencia en el texto de Virgilio indica la misma voluntad de visualización encuadrada de la historia que encontraremos en el *Quijote*, donde las diferentes realizaciones léxicas del campo semántico de la vista y de la mirada son tan frecuentes como los *dijo* y *respondió* que sirven al omnipresente dialogismo cervantino. El recurso reiterado y sistemático a construcciones sintácticas con el verbo *constare* —por ejemplo, Júpiter *siv vertice caeli / constitit et Libyae defixit lumina regnis*, versos 225-226— indican, según Leglise, el propósito de Virgilio de seguir el desarrollo de las imágenes de su epopeya como si el narrador las estuviese contemplando en verdad, y este «souci évident est à la base de la conception filmique de *l'Eneide*» (Leglise, 1958: pág. 61). Lexemáticamente, tal intencionalidad cinemática se expresa también mediante otros índices, como, por caso, los aportados por el verbo *circumspicio* que Leglise relaciona con la panorámica. El *constitit* y el *circumspexit* van de la mano, junto a un inconfundible *oculis*, en el famoso pasaje del canto segundo de la *Eneida*, cuando el traidor Sinón, que ha sido apresado, empieza a hablar a los troyanos con el propósito, finalmente logrado por él, de que introduzcan el caballo de madera en la ciudadela:

> Namque ut conspectu in medio turbatus, inermis
> constitit atque oculis Phrygia agmina circumspexit:

'Heu, quae nunc tellus' inquit, 'quae me aequora possunt accipere ?' (...)

(Virgilio, 1973: pág. 216).

La traducción de Villena (1994: pág. 275) reza así:

> E desque se vido en presençia e medio de todos desarmado, estovo ansí como turbado e cató enderredor la gente troyana que allí armada conviniera, e dixo: «-Guai de mí, ¿qué tierra ho que mares me pueden resçebir (...)?»

Ese *catar enderredor* refleja a la perfección, como quería Leglise, desde el castellano del siglo XV la noción de *panorámica* que los diccionarios de terminología técnica del cine definen como todo plano en que la cámara se mueve horizontalmente sobre un eje fijo para examinar con detalle un área determinada. Y en su totalidad, los versos de la *Eneida* que acabamos de citar muestran la extraordinaria capacidad que la épica virgiliana tiene ya para vincular el discurso narrativo con perspectivas visuales precisas y concretas, en beneficio de una mimesis de la historia contada lo más cercana a la realidad que fuese posible.

El prologuista de la obra de Leglise, B. Georgin, propone que, una vez sentadas las bases del método aplicado al primer canto de la *Eneida*, tal concepción del precinema continúe inspirando a los estudiosos de la literatura, siempre que estén suficientemente interesados en sus relaciones artísticas y estéticas con el cine. Mi propósito es, precisamente, dar respuesta a esta demanda en lo que a el *Quijote* se refiere. El propio Leglise (1958: pág. 109) reconoce que su metodología de análisis fílmico no podrá aplicarse sino a un número restringido de textos, entre los cuales no tengo la menor duda de que se cuenta la gran novela de

Cervantes. Existen, no obstante, diferencias fundamentales entre las dos obras. El poema épico de Virgilio tiene una extensión limitada en contraste con la expansión característica de la prosa cervantina. Además, Leglise tan solo analiza 179 versos del primer canto, lo que le permite algo imposible para nosotros: ofrecer en un apéndice final el «découpage technique», el desglose completo del fragmento distribuido en las cinco columnas ya comentadas. Nuestro propósito será, obligadamente, más modesto: una primera aproximación a los elementos precinematográficos presentes en algunos capítulos cervantinos.

Al reto planteado por el análisis sobre la *Eneida* al que acabamos de prestar atención no dejaron de responder enseguida los estudiosos de William Shakespeare, probablemente el clásico al que el cine deba más, incluso antes en términos cualitativos que cuantitativos. Así, Russel Jackson (2007: pág. 2), en su compendio de Cambridge *Shakespeare on Film* apunta la paradoja de que, frente a la cifra de cuatrocientos filmes mudos, el cine sonoro haya producido en su primer siglo de vida un número menor de películas sonoras basadas en ese filón inagotable de historias, personajes, escenarios y pasiones humanas que el dramaturgo de Stratford-on-Avon creó, como si la poderosa verbalidad de su genio fuese el mayor inconveniente para la adaptación de sus obras a la pantalla. Sin embargo, esta aparente contradicción es lo que más le interesa subrayar a Pere Gimferrer (1985: pág. 111) en su libro sobre cine y literatura. Shakespeare es, sin duda, «la cima y el modelo cabal del teatro como palabra», razón por la cual la generosa acogida de que ha sido objeto por el séptimo arte hace de su caso «el paradigma idóneo para el examen de las relaciones entre palabra escénica y palabra fílmica» y para el estudio del acomodo más acertado entre los dos ritmos que les son inherentes. Gimferrer (1985:

pág. 91) destaca, a este respecto, la mayor proximidad del cine sonoro «a las intenciones del teatro isabelino que a las del teatro actual»; lo mismo cabe afirmar a propósito de la comedia nueva española de la misma época, en lo que muy pronto el propio Menéndez Pidal reparó a cuenta de Lope de Vega, y su discípulo Alonso Zamora Vicente en el caso de Tirso de Molina, como hemos apuntado ya.

No procede enfrascarnos ahora en la historia de las adaptaciones cinematográficas de Shakespeare, ya compendiada por Kenneth S. Rothwell (2004) a finales del pasado siglo. Más interés encierra para nosotros, en los estudios sobre Shakespeare, la dimensión precinematográfica que tuvo, sobre todo en Francia, continuidad inmediata después de la publicación del libro de Leglise. Así, en 1960 Henri Lemaitre escribe acerca de lo que él denomina las «orientaciones precinematográficas de la dramaturgia shakesperiana» y René Lalou define al autor de *Macbeth*, tragedia de la que se registran hasta el momento más de una treintena de versiones, como un verdadero «precursor del cinema». Desde entonces, no ha cesado de cultivarse en el país vecino esta nueva línea de investigación, una de cuyas últimas aportaciones, a cargo de Henri Suhamy (2002), habla abiertamente del «profetismo cinematográfico» de Shakespeare.

Suhamy destaca aspectos técnicos y estéticos que justifican esa «presciencia» shakesperiana del cinematógrafo como, por caso, la sintaxis de las escenas y secuencias que adelantan el desglose característico del montaje fílmico, el juego del campo/contracampo consustancial al diálogo, la importancia concedida por el dramaturgo a la visualidad de los cuerpos y de los objetos, a la luz y a los ruidos, o la comicidad de los gags que Shakespeare incluye en *La comedia de las equivocaciones*, *La fierecilla domada* o *Las alegres comadres de Windsor*.

No me demoraré más en afirmar, desde ya, que todos estos rasgos están igualmente en el *Quijote* de Cervantes, cuya escritura y publicación coincide con la última etapa de Shakespeare, entre *Hamlet* (1600) y *La tempestad* (1611-1612). Quiere ello decir que gran número de los argumentos que la crítica ha aportado hasta el momento para justificar el precinematografismo del dramaturgo inglés valen también para lo propio en el caso del novelista español, como tendré la oportunidad de demostrar más adelante.

Insistiré en algo que Henri Lemaitre enfatiza: esa suerte de «pasión visual» de Shakespeare por apurar la potencialidad de sugerir imágenes que la palabra tiene. De ella procede, según el crítico francés, la generación de un «filme imaginario» a partir de la «mirada interior del espectador» que las piezas shakespeareanas provocan. Lemaitre contrapone la estética fundamentalmente verbal de un dramaturgo tan retórico como Ben Johnson a la estética visual, y por lo tanto precinematográfica, de Shakespeare. Para éste último, la palabra es como una pantalla, la puerta por la que se precipitan, en la imaginación del espectador, una copia de seres y objetos del universo dramático. En definitiva, se trata de la contraposición entre el *decir* y el *mostrar.* El teatro, según Shakespeare, representa un esfuerzo de visualización total de la humanidad y del mundo, y esa obsesión visual que Lemaitre le atribuye va orientada hacia la fascinación del espectador, que en su caso bien puede ser calificado de «espectador total», como lo será modernamente el del cine. Cuenta para ello, no obstante, con una base icónica de la que Cervantes carece en el *Quijote*: los signos de la representación, por pobres que fueran en el desnudo tablado del Teatro del Globo. El texto cervantino es exclusivamente

verbal, si bien, como tendremos oportunidad de comentar brevemente, muy pronto empezó a ser adornado con ilustraciones, hasta el extremo de que el *Quijote* sea una de las obras de la literatura mundial que ha suscitado más y mejores *écfrasis inversas*, si se me permite reiterar ahora una atrevida acuñación que he utilizado ya con anterioridad (Villanueva, 2008: págs. 37-41).

A partir de Dionisio de Halicarnaso, en las retóricas clásicas la *écfrasis* (Krieger, 1992) es una figura equiparada a la hipotiposis y entendida como una descripción vívida e intensa que persigue evidenciar casi visualmente una realidad que se representa y materializa así mediante palabras en el discurso. Con el siglo XVIII, sin embargo, el significado de *écfrasis* experimentó una notable restricción, pues el término pasó a designar la descripción literaria de una pieza artística de naturaleza plástica, ya fuese escultórica, arquitectónica, un dibujo, un grabado o, principalmente, una pintura. Esto es, la representación verbal de la representación visual. Algo habrá, entonces, en el arte de Cervantes como para provocar semejante cascada de *écfrasis inversas*, de representaciones visuales del universo por él creado tan solo mediante palabras en *El Quijote*, y este hecho será, obligadamente, objeto de nuestra atención en páginas posteriores. Pero sírvanos, de momento, a modo de meros apuntes de esa identificación cervantina entre el oír y el ver, títulos como el del capítulo IX, que reza «Donde se cuenta lo que en él se verá», o el siguiente párrafo del capítulo XXV de esa misma segunda parte: «... el trujumán comenzó a decir lo que oirá y verá el que le oyere o viere el capítulo siguiente» (Cervantes, 2004: I, pág. 923).

Shakespere, en la tradición tomista, define el ojo en *Troilo y Crésida* (III, 3) como «el más puro espíritu de los sentidos» («*that most pure spirit of sense*»). Lo mismo se puede afirmar de Cervantes. Ambos escriben en un momento trascendental para la his-

toria de la comunicación. En *La Galaxia Gutenberg,* 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 (1969: pág. 48); 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, 1969: pág. 50).

McLuhan aduce el *King Lear*, pieza datada en 1605-1606 y por tanto rigurosamente coetánea del *Quijote*, 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 cegado Gloucester de que está al borde de un acantilado y profundo precipicio (y cuando, por supuesto, no lo está):

> GLOUCESTER. Me parece que el suelo está llano.
> EDGAR. Horriblemente empinado. Escuchad, ¿oís el mar?
> GLOUCESTER. No, de veras.
> EDGAR. Entonces es que vuestros demás sentidos se han vuelto imperfectos con el dolor de vuestros ojos[2].
> (Shakespeare, 1968: pág. 831).

En lo que sigue, McLuhan (1969: pág. 32) destacó «la primera alusión verbal, que yo sepa la única en cualquier literatura, a la perspectiva tridimensional», cuando Edgar añade (vv. 11-24):

> Venid acá, señor: este es el sitio. Quedaos quieto. ¡Qué terrible y qué vértigo da lanzar los ojos tan bajo! Los cuervos y las chovas, volando a media altura, parecen apenas como escarabajos; a mitad de camino, allá abajo, cuelga uno que recoge hinojo, ¡peligroso oficio! Creo que no parece mayor que mi cabeza. Los pescadores que andan por la playa, parecen como ratones, y aquella alta embarcación anclada es tan pequeña como su chalupa; su chalupa, es una boya casi demasiado pequeña para verse. El murmullo de las olas, rompiendo en los vanos guijarros innumerables, no se puede oír desde tan alto. No miraré más, no sea que me dé vueltas la cabeza, y con la vista perdida, me caiga de cabeza.[3]

Aunque McLuhan (1969: pág. 34) 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. Mas, por mi parte, siempre relacioné, en clave macluhiana, aquellos versos de Shakespeare con el episodio cervantino de los batanes (I, 20), que citaré por la edición que sigo, la del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico en la que, como miembro fundador del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, tuve el privilegio de participar. 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 desta noche, su estraño silencio, el sordo y confuso estruendo destos árbo-

> les, 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 mesmo 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.
> (Cervantes, 2004: I, pág. 228. 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» (Cervantes, 2004; I, pág. 233).

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 ese, 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 escusar 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:
>
> —Paréceme, Sancho, que tienes mucho miedo.
>
> (Cervantes, 2004: I, pág. 236).

La llegada del alba no tranquiliza al Caballero de la Triste Figura porque el estruendo rítmico de los golpes no cesaba, sin que se supiese 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 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 melanconía 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, para no reventar riendo.
>
> (Cervantes, 2004: I, pág. 239).

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 destinguir 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.
>
> (Cervantes, 2004: I, pág. 240).

Tanto los estudiosos franceses del precinema como Pere Gimferrer se fijan en el *Enrique V* (1598-1599) como una de las obras de Shakespeare más interesantes a este respecto. En especial, destaca en ella el papel que se le confiere al personaje llamado CORO, que abre la pieza con un interesantísimo prólogo cuyos argumentos principales luego repetirá a lo largo de los actos. Se trata, sustancialmente, de la queja, que el dramaturgo formula expresamente de esta manera, por las limitaciones insuperables que el teatro tal y como entonces se representaba le impone a la hora de presentar cabalmente una historia heroica, llena de escenarios, de acontecimientos y de figuras imponentes. Solo la cooperación activa del espectador será capaz de solventar semejantes carencias, construyendo ese «filme imaginario» en cuya propuesta hace radicar Henri Lemaitre la esencia del precinematografismo shakespeareano.

Esa complementación cooperativa pertenece a la misma entraña ontológica de la obra de arte literaria, que siempre es, según la fenomenología de Roman Ingarden (1998), un puro esquema, pero se modula de forma diferente de acuerdo con las

especificidades de cada género, y dentro de cada uno de ellos conforme a los distintos estilos y registros. La creación de un universo espacio-temporal humanizado en la novela exigirá, por cierto, doble esfuerzo por parte de sus lectores, pero esta condición ventajosa del teatro no obsta para que una de las más cristalinas formulaciones metaliterarias de este proceso cooperativo se encuentre en el *Enrique V* de William Shakespeare.

Concretamente, desde el mismo parlamento que abre la función, el CORO ideado por el dramaturgo inglés procura, sobre todo, estimular al público del Teatro del Globo para que supla con su imaginación las carencias de un escenario tan esquemático y austero como lo era también, coetáneamente, el de los corrales castellanos donde representaban Lope de Vega y los demás cómicos españoles:

> ¿Puede esta gallera contener los vastos campos de Francia? ¿O podemos apretujar en este cerco de madera nada más que los cascos que espantaron los aires de Agincourt? Ah, perdonad: puesto que una cifra en garabato puede indicar un millón en poco sitio, permitid que nosotros, cifras de esa gran cuenta, actuemos sobre vuestra fuerza de imaginación[4].
>
> (Shakespeare, 1967: pág. 1347).

Repárese en la sutil argumentación semiológica *avant la lettre*: el autor se amparará en la convencionalidad del propio lenguaje y en la imaginación de su público para suplir el esquematismo del mundo representado, que en esta obra sobre las batallas armadas y las escaramuzas diplomáticas entre Inglaterra y Francia incluye escenarios correspondientes a ambos reinos. Por lo mismo, continúa el CORO de este tenor:

> Suponed que, dentro del cinturón de estas paredes, están ahora encerradas dos poderosas monarquías cuyas altas frentes, de elevado remate, separa el peligroso estrecho del océano. Completad nuestras imperfecciones con vuestros pensamientos, dividid en mil partes a un solo hombre, y haced ejércitos imaginarios. Cuando hablemos de caballos, pensad que los veis, imprimiendo sus orgullosos cascos en la blanda tierra: pues vuestros pensamientos han de ser los que revistan a nuestros reyes, y los lleven de acá para allá, saltando sobre los tiempos, y convirtiendo en una hora de reloj lo realizado en muchos años[5].
>
> (Shakespeare, 1967: pág. 1347-1348).

Mas esa función del CORO no quedará limitada al prólogo de la pieza, sino que se reactivará al comienzo de cada acto. Así ocurre en el segundo:

> La suma está pagada, los traidores están de acuerdo, el Rey ha salido de Londres, y ahora, señores, la escena se traslada a Southampton: allí está ahora el teatro y allí habréis de sentaros. Y desde allí, os transportaremos sanos y salvos a Francia, y os volveremos a traer, hechizando los estrechos del mar para daros cómodo paso, pues, si podemos, no hemos de revolver un solo estómago con nuestra función[6].
>
> (Shakespeare, 1967: pág. 1360).

En los parlamentos del coro se hace, por cierto, un uso magistral del imperativo, la forma verbal más genuinamente perlocutiva, con mayor voluntad de incidencia en la conducta del oyente. Aquí el destinatario es, por supuesto, el público, al que cumple convertir en cómplice activo para la recreación del mun-

do cortesano y militar del que se trata. En el acto tercero se lee: «Así, con alas de imaginación, vuela nuestra veloz escena, con movimiento tan rápido como el pensamiento»[7] (Shakespeare, 1967: pág. 1375). Y siguen sendas oraciones precedidas por cada uno de los imperativos que citamos, desencadenados en catarata: *suponed, jugad con vuestra fantasía, y en ella observad, oíd, pensad, seguidla, seguidla, haced trabajar, haced trabajar vuestros pensamientos, seguid siendo benévolos y completad nuestra actuación con vuestra mente*. Especial valor tiene, con todo, para la teorización del «filme imaginario» sugerido por Lemaitre, el último imperativo del prólogo al acto cuarto: «*seguid sentados y ved, imaginando las cosas verdaderas por lo que sean sus caricaturas*»[8] (Shakespeare, 1967: pág. 1397).

Nada hay que objetar a la consideración de Shakespeare como un «cineasta por anticipación», tal y como hemos visto que lo denomina un crítico (Suhamy, 2002) ya citado. Las cualidades de su escritura teatral así lo acreditan, como también su deseo de superar las limitaciones técnicas y expresivas a las que la escena de su época le sometía en su calidad de autor del Teatro del Globo, donde, por cierto, se estrenaron varias de sus obras principales, y que desde su restauración y apertura hace un decenio pasó a llamarse «Shakespeare's Globe Theatre». En consecuencia, bien podríamos añadir el precinematografismo a los múltiples logros del autor de *Hamlet* que tan encendidamente vienen siendo ponderados por críticos e investigadores.

Entre estos últimos, destaca a este respecto Harold Bloom. Shakespeare le parece, así, el único escritor que se ha convertido en un «dios mortal», en el primer «autor universal» capaz de sustituir a la *Biblia* «en la conciencia secularizada» (Bloom, 2002: págs. 25 y 33). Y ello porque nadie como él ha sido capaz jamás de crear «tantas individualidades separadas», hasta el extremo de

que sus obras completas merecerían, según Bloom, denominarse el *Libro de la Realidad* (Bloom, 2002: págs. 23 y 39). El dramaturgo inglés fue quien de enriquecernos con «la invención de lo humano, la inauguración de la personalidad tal y como hemos llegado a reconocerla» (Bloom, 2002: pág. 26). Pero alguno de sus elogios puede llegar a parecernos, incluso, desmesurado: «No sé si Dios creó a Shakespeare, pero sé que Shakespeare nos creó a nosotros, hasta un grado completamente asombroso» (Bloom, 2002: pág. 634). Bloom parece consciente de sus excesos cuando, después de afirmar 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 mayo de 2002, *The New York Times* destacaba la noticia de que la Asociación de Escritores de Suecia, la patria de Alfred Nobel y sede de los premios que llevan su nombre, había realizado una encuesta entre cien escritores de cincuenta países diferentes 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 ciento de votos más que la segunda, *A la búsqueda del tiempo perdido* del francés Marcel Proust. La tercera mejor novela proclamada por los encuestados resultó ser *Guerra y Paz* de Tolstoi.

La obra de un determinado escritor alcanza la condición de clásica mediante un complejo proceso que no resulta fácil objetivar. Todo depende, en definitiva, de la adhesión de los lectores a ella mantenida de forma constante, más allá de las fronteras espaciales y temporales, de lo que constituye un buen indicio iniciativas como la de los escritores suecos que acabo de comentar. Igualmente, para ser clásico hay que superar las barreras lingüísticas, culturales e ideológicas: seguir hablándoles de temas que les

conciernen a hombres y mujeres nacidos en lejanos países varios siglos después de que el autor escribiera su obra, y esto ocurre sin duda con el *Quijote*, que, como ha estudiado José Manuel Marín Morán (2005: pág. 465), ha dado lugar, incluso, en las lenguas europeas principales a un nombre y un adjetivo con carga semántica dual, pues al sema de «generoso» se le añaden los de «ingenuo», «ridículo» y «poco práctico». Pero también tiene mucho que ver, en semejante proceso de canonización literaria, la actitud hacia la obra así considerada por parte de los otros escritores, de los académicos, de los más reconocidos eruditos, de los críticos en verdad influyentes.

Harold Bloom ejerce, a este respecto, un magisterio muy destacado, sobre todo a partir de la publicación de su controvertido libro sobre el canon occidental en donde se atreve a elaborar un repertorio de obras de todas las literaturas y de todos los tiempos que él estima realmente clásicas. Es proverbial el escaso conocimiento, o el manifiesto desinterés, del mundo cultural anglosajón hacia las literaturas escritas en otras lenguas; al menos en nuestros días, porque no podríamos olvidar aquí la fecunda recepción del *Quijote* por parte de los escritores ingleses del siglo XVIII. Precisamente por todo ello merece la pena destacar cómo en vísperas del cuarto centenario de la publicación de la primera novela moderna, Harold Bloom bendijo el hermanamiento entre William Shakespeare y Cervantes en un libro de prometedor título, *¿Dónde se encuentra la sabiduría?* Allí los sitúa, hombro con hombro, entre las parejas de autores en los que funda su concepto de literatura sapiencial y les atribuye «la supremacía entre todos los escritores occidentales desde el Renacimiento hasta ahora» (Bloom, 2005: pág. 81).

En este orden de cosas, no menos interesante que esta equiparación resulta el distingo que Bloom (2005: pág. 84) establece

entre ambos genios: «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».

Ya en 1914 José Ortega y Gasset, en sus *Meditaciones del Quijote,* definía la obra como un conjunto de diálogos. Y del análisis informático de frecuencias a que se puede someter la novela cervantina José Manuel Blecua deduce que, después de la forma *es* del verbo *ser,* las dos ocurrencias léxicas con mayor presencia en el texto son *dijo* y *respondió*, a las que cabe añadir otras formas igualmente reiteradas como *dicho*, *decir* o *digo.* De este modo, concluye Blecua, se puede obtener «un panorama muy exacto de cómo los datos de frecuencias corresponden a la estructura de diálogo de la obra» (Cervantes, 2004a: pág. 1118). Por otra parte, la demanda formulada por Mijail M. Bajtin (1989: pág. 225) de que «la novela debe ser un microcosmos de plurilingüismo» se cumple a rajatabla en el *Quijote*, tal y como es expresamente reconocido por el teórico ruso: «El objetivo intrínsecamente polémico de la palabra ennoblecida en relación con el plurilingüismo, aparece en *Don Quijote* en los diálogos novelescos con Sancho y otros representantes de la realidad plurilingüe y grosera de la vida, así como en la dinámica misma de la intriga novelesca» (Bajtin, 1989: pág. 199). Cervantes pone cara a cara, y en comunicación directa, 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 me-

diatizado por un lenguaje anacrónico y elevado que, gracias a la imprenta, hace pervivir las esencias caballerescas. Es difícil pensar en un escenario más abiertamente dialogístico, heterofónico, heteroglósico y heterológico, que el que Miguel de Cervantes nos ofrece en su obra inmortal.

Mi tesis es que el Príncipe de los ingenios españoles no se queda por detrás de nadie tanto en lo que se refiere a sus planteamientos precinemáticos como al impresionante reflejo de la condición humana que también lo caracteriza como un clásico entre los clásicos. En el primero de sus discursos ante esta Real Academia sobre Cervantes, que data de 1864, don Juan Valera aplaude el merecido ensalzamiento internacional del novelista, pero recela calificarlo como «el ilustrador del género humano» (2006: pág. 188), pese a que le reconoce sin ninguna reserva su capacidad, semejante a las de Homero y el propio Shakespeare, de «crear figuras vivas, individuos humanos, determinados y reales, a pesar de su hermosura» y considera que el alcalaíno «era un gran observador y conocedor del corazón humano» (Valera y Díaz de Benjumea, 2006: páginas 202 y 207, respectivamente). 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 esta misma 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 im-

pronta 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 (Heaut. 77), *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 mímesis nace de una visión integradora, nunca depuradora —y menos, sublimadora— de la realidad más real.

Y se me disculpará el pleonasmo, porque no hago más que aprovechar un bizarro argumento de Erich Auerbach (1950: págs. 311-312), quien, en su admirable obra sobre la representación de la realidad en la literatura occidental, 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 eran representados por 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 intento 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*, 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 crea-

ción 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 y complaciente de la realidad. Otro de nuestros maestros, Claudio Guillén, lo destacaba oportunamente en la edición académica del cuarto centenario (Cervantes, 2004a: pág. 1145) cuando ponderaba «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», de lo que habrá más adelante nuevo testimonio cuando el Caballero de la Triste Figura se encuentra por fin a la entrada de El 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, la realidad de las cosas, 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 encalabrinó y atosigó el alma.

(Cervantes, 2004: I, pág. 773).

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 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» (Cervantes, 2004: I, pág. 189).

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», y en su plática con el acompañante del Caballero del Bosque (II, 13) se jacta de venir de una reconocida estirpe de mojones, y estar dotado de «un instinto tan grande y 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» (Cervantes, 2004: I, pág. 799). 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 demora su vista en lo que podríamos calificar como la *écfrasis* 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.
>
> (Cervantes, 2004: I, pág. 866).

Más cruel será todavía 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 señoril, entre los que no faltaba alguno de su máxima preferencia:

> —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.
>
> (Cervantes, 2004: I, pág. 1098).

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 desta manera, meneando las cabezas a un lado y a otro, señales que acreditaban el gusto que recebían, se estuvieron un buen espacio, trasegando en sus estómagos las entrañas de las vasijas.
>
> (Cervantes, 2004: I, pág. 1169).

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 Crossland. 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 cinemático. 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 della, 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...
>
> (Cervantes, 2004: I, pág. 936).

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 consideración, el discurso evoluciona con gran dinamismo por virtud de una secuencia de encuadres que, a modo de auténtico trávelin, 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 II, 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». 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», cuyos «tristes acentos» les mueven 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 II, 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». Y 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» (II, 42). 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 recio estruendo y son de esquila que por entre unas zarzas y espesas matas que allí junto estaban sonaba», anuncio de la aparición del cabrero Eugenio (II, 50).

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.
>
> *Mirola* 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 fechuría 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*?
>
> (Cervantes, 2004: I, pág. 1108).

El *Quijote* consiste fundamentalmente en una auténtica apoteosis de lo sensitivo, en la que no faltan a la cita referencias extremadamente significativas al olfato, al gusto y al 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 la reciente edición de las Academias 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 que ya hemos citado 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 nuestro siglo, en el llamado Séptimo Arte. Pero también, antes del cinema, ahí está el más recio fundamento para considerar a la primera novela moderna como toda una enciclopedia narrativa genuinamente precinematográfica.

Las imágenes del *Quijote*

Del mismo modo que Cervantes hace del *Quijote* el primer gran modelo de metaficción, es decir, de novela que cuenta una historia pero al tiempo cuenta cómo esa historia está siendo contada, no faltan tampoco en sus páginas auténticas premoniciones de la fecunda suerte que le esperará en cuanto a su recepción creativa por parte de los artistas plásticos. Ya al comienzo de su primera salida (I, 2), el caballero andante invoca la «dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a la luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronces, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro» (Cervantes, 2004: I, pág. 50), y a esta profecía del *Quijote* de 1605

dará nuevos bríos Sancho Panza cuando la segunda parte de 1615 está ya terminada (II, 71):

> —Yo apostaré —dijo Sancho— que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón o tienda de barbero donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas.
> (Cervantes, 2004: I, pág. 1315).

De 1614, sin que todavía se hubiese publicado la segunda parte de *El Quijote,* datan las primeras imágenes conocidas del caballero andante, su escudero y otros personajes de la novela. Todo parece indicar que estas representaciones iconográficas, atribuidas a Andreas Bretschneider, nacen relacionadas con otro de los aprovechamientos tempranos que de las imaginaciones cervantinas se hace enseguida para ilustrar e inspirar los desfiles, pantomimas y gags de las fiestas barrocas, pues las encontramos en una publicación de Leipzig conmemorativa de las celebraciones que tuvieron lugar en Dassau, en octubre de 1613, con motivo del bautizo de un vástago de la casa de Sajonia. Ese mismo año, el casamiento de Federico V del Palatinado con Isabel Estuardo justifica la organización de un torneo en Heildelberg en el que un don Quijote pronuncia también un discurso.

No era la primera vez que la materia quijotesca servía para tales fines. Ya en junio de 1605, cuando la tinta de la edición de Juan de la Cuesta estaba todavía fresca, con motivo de las fiestas que tienen lugar en Valladolid por el nacimiento del príncipe heredero, el futuro Rey Felipe IV, el portugués Jorge de Lima Barreto se disfraza de Quijote, y se hace acompañar de otro Sancho Panza, de lo que tenemos testimonio por el relato de su compatriota Thomé Pinheiro da Veiga y un soneto atribuido a Góngora. Y en los festejos taurinos que en 1608 honraron al Duque de

Lerma cuando tomó posesión de la villa de Tudela de Duero se incluía ya una representación de las «Aventuras del caballero don Quijote».

Estas prácticas festivas, que se extienden desde los fastos oficiales a las mascaradas del pueblo llano, llegan muy pronto a las Indias. Allí, en 1607, don Pedro de Salamanca, corregidor de Pausa, en la provincia indiana de Parinacocha, celebra el nombramiento del Virrey de Perú a favor de don Juan de Mendoza con un torneo o «sortija» al que, junto a otros caballeros andantes, concurre el de la Triste Figura, «don Quixote de la Mancha, tan al natural y propio como lo pintan en su libro», referencia esta última que nos habla de la fácil e inmediata traslación del personaje literario a la cultura popular del Barroco. Porque, como bien hace notar Mario Vargas Llosa en su prólogo a la edición del cuarto centenario publicada bajo los auspicios de la Asociación de Academias de la Lengua Española, «antes que nada, *Don Quijote de la Mancha*, la inmortal novela de Cervantes, es una *imagen:* la de un hidalgo cincuentón, embutido en una armadura anacrónica y tan esquelético como su caballo» que va «acompañado por un campesino basto y gordinflón montado en un asno» (Cervantes, 2004a: pág. XIII). Y subrayo la palabra *imagen* que Vargas Llosa utiliza por lo que tiene de pertinente a las consideraciones que estamos desarrollando.

Igualmente, en su prólogo se alude a cómo en los episodios centrados en el palacio de los Duques se «aceleran y multiplican las mudanzas de los hechos de la vida diaria en fantasías teatrales y novelescas» (Cervantes, 2004a: pág. XVII). Quiere ello decir que el genio de Cervantes no solo atinó al incorporar a la segunda parte de la novela la huella que la lectura de la primera y del apócrifo de Avellaneda había dejado en ciertos personajes como los propios Duques, sino que recogió también esa prácti-

ca tan barroca por la que los protagonistas de su ficción pasaron a engrosar el elenco de los figurones en las fiestas tanto áulicas como populares.

No se nos oculta, por supuesto, que sus ideaciones gozaban de las circunstancias idóneas para ello, se acomodaban punto por punto a las expectativas de aquel vasto movimiento ideológico y cultural del Barroco, que alcanzó en España su cenit y cuyas manifestaciones artísticas, tanto plásticas como literarias o musicales, jugaban deliberadamente con la seducción de los sentidos de los lectores, espectadores u oyentes. El teatro, otro de los puntales del Barroco como la primera cultura de masas tal y como lo estudió José Antonio Maravall (1975; 1990), se hará inmediatamente eco de las ilimitadas posibilidades espectaculares de las criaturas cervantinas, y así entre el año de la primera edición del *Quijote* y 1608 el dramaturgo valenciano Guillén de Castro se estrenará con una comedia titulada *Don Quixote de la Mancha,* que en realidad desarrolla exclusivamente la historia de los amores y desamores de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando. La misma historia que interesará al propio William Shakespeare, autor junto a John Fletcher de la pieza «The history of Cardenio» que fue representada dos veces ante la corte inglesa en 1613 y luego se ha perdido, según nos ilustró Roger Chartier en la conferencia inaugural, todavía inédita, del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas realizado en París en julio de 2007. Asimismo, el propio Molière interpretará el papel de Sancho en *Don Guichot ou les enchantements de Merlin*, versión de la comedia de Guérin de Bouscal que se representa en 1660 en el Palais Royal.

Sirvan estos contados ejemplos para fundamentar los comienzos de la cumplida suerte de Don Quijote sobre las tablas, que nos llevaría también desde los ballets de Marius Petipa, Alexander Gorsky, Nureyev o George Balanchine hasta las óperas

de Salieri, Caldara, Paisiello, Mendelssohn, Massenet, Cristóbal Halffter o José Luis Turina, y desde estos espectáculos musicales al aprovechamiento de la inspiración quijotesca en el arte de Euterpe (Lolo [compiladora], 2007), donde destacará el poema sinfónico *Don Quijote* estrenado por Richard Strauss en 1898, *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla (1923) y otras piezas de músicos españoles como Jesús Guridi, Óscar Esplá, Gerardo Gombau, Ernesto Halffter o Joaquín Rodrigo.

Ante semejante alud de secuelas artísticas de todo tipo, parece evidente que Cervantes no habría podido llevar sus ínfulas sibilinas hasta el extremo de agotar todas las posibilidades de aprovechamiento iconográfico de su genial creación. De hecho, James Iffland (2005: pág. 530) habla de una auténtica «iconosfera» en la que la novela ha vivido inmersa desde el mismo momento de su primera aparición en 1605 para referirse a la «pletórica representación plástica» que «satura nuestra cultura» y constituye, a la vez, en su secuencia diacrónica un documento impagable de cómo el *Quijote* ha sido leído, de cuál haya sido en cada momento la recepción del texto cervantino en virtud de las distintas «comunidades interpretativas» que en torno a él se han constituido, de acuerdo con el sentido que le da a este concepto (*interpretive communities*) Stanley Fish (1980). Recepción visual en cuanto iconográfica, pero no por ello menos interesante que la que la crítica pudo rastrear a través de las distintas lecturas que del *Quijote* realizaron a lo largo del tiempo escritores, filósofos e intelectuales como Byron, Flaubert, Nietzsche, Turguéniev, Dostoievsky, Freud, Bergson, Kafka, Borges, Hemingway, Thomas Mann, Nabokov, Calvino, Ungaretti o Cioran, entre otros (Armero [compilador], 2005).

Atención demorada merecen las ilustraciones que han acompañado desde muy pronto las sucesivas ediciones del *Quijote*, y que han sido objeto ya de una rigurosa familia de estudios, entre

los que destacan los compilados por Patrick Lenaghan (2003) y, sobre todo, dos obras de José Manuel Lucía Megías (2005; 2006), que tratan, respectivamente, de los primeros ilustradores de la novela cervantina y de los modelos iconográficos que nos ayudan a leerla en imágenes.

Las primeras ilustraciones librescas aparecen en forma de un frontispicio y cuatro estampas interiores en la edición alemana de Mathias Götzen impresa en Fankfurt en 1648, y ya con mayor amplitud —dos frontispicios y veinticuatro viñetas— en la traducción holandesa de Jacob Savery publicada en Dordrecht en 1657 y en la primera edición castellana, ilustrada con dieciséis estampas, que Juan Monmartre imprime en Bruselas en 1662. Comienza así una larga serie de *écfrasis* inversas sobre el *Quijote* que nos llevarán hasta las brillantes ilustraciones de Salvador Dalí para la edición parisina de Joseph Foret en 1957, las no menos inspiradas de Antonio Saura en 1987 o los seiscientos dibujos de Antonio Mingote que acompañan la edición académica de Martín de Riquer nuevamente publicada en 2005, y nos ofrecen la primera lectura humorística de una de las más geniales obras de humor de todas las literaturas. *Écfrasis inversas* porque, como hemos comentado ya, al significado que la Retórica le daba a esta figura comprehensiva de todas las que servían a la descripción tanto de acciones (pragmatografía), tiempos (cronografía), lugares (topografía) o personas (retrato, prosopografía y etopeya), sucedió modernamente otro sentido por el cual la écfrasis pasa a ser la descripción literaria de una obra de arte, ya sea pictórica o escultórica, que es el que Leo Spitzer (1955) aplica en su conocido análisis de la «Oda a una urna griega» de John Keats. Pero en el caso de las numerosas ilustraciones del *Quijote* nos encontramos con el tránsito contrario: *ut poesis, pictura*.

El proyecto Cervantes y la biblioteca Cushing de la Universidad de Texas A&M no descuidan la tradición iconográfica

del *Quijote* como «elemento clave de su canonización como texto y de la transformación de don Quijote como personaje en un icono cultural», en palabras del director del citado proyecto Eduardo Urbina (2005: pág. 504). Cuando el cuarto centenario de la primera parte, el *Quijote* contaba con 265 ediciones publicadas a partir de 1620, proveedoras de unas 7000 imágenes susceptibles de ser incorporadas a un archivo digital. Estas nuevas tecnologías, aliadas con la red, nos permiten ahora consultar ya en línea (http://www.qbi2005.com/) el *QBI (1605-1905)*, el Banco de Imágenes del Quijote dirigido por el propio José Manuel Lucía Megías, que en su última actualización de febrero de 2008 ofrece 320 ediciones y 10300 estampas. Pero es este mismo investigador el que, a partir de su formación filológica y de editor de textos, e inspirándose en los postulados de la llamada «Estética de la recepción», dispone todo su esfuerzo por categorizar las tradiciones iconográficas relacionadas con el *Quijote* al servicio de lo que denomina una «teoría de la lectura coetánea», en el supuesto plausible de que los grabados que acompañan un texto literario contribuyen a destacar, complementar e interpretar los fragmentos del mismo que han sido previamente seleccionados por los editores y los artistas.

Lucía Megías (2006) identifica a este respecto cuatro modelos iconográficos nacionales, en alguno de los cuales se aprecia, además, una evolución significativa a través de programas sucesivos. El primero, cronológicamente considerado, es el holandés, que arranca con la edición ya mencionada de 1657, y pone el énfasis en el *Quijote* como un libro caballeresco de entretenimiento, lo que le da una cierta preeminencia, pues las primeras representaciones de las escenas quijotescas y sanchopancescas actuarán como horizonte visual para las que luego las sucedan, aunque sea díscola o críticamente.

El programa iconográfico francés tiene su punto de partida en los cartones de Charles Antoine Coypel, con su visión de un Quijote cortesano, pero alcanzará su máximo logro con la lectura romántica de Gustavo Doré en la suntuosa edición parisina de Hachette en 1863, cuyos 370 dibujos grabados por Henri Pisan se convirtieron desde entonces en las imágenes librescas del *Quijote* por antonomasia. El modelo inglés, más tardío que los anteriores, es por ello señaladamente novedoso, y tiene su referencia primordial en la primera edición de lujo de la novela, la de Londres de 1738, que los hermanos Tonson publicaron con 68 estampas de John Vanderbank y una biografía de Cervantes a cargo del ilustrado español Gregorio Mayáns y Siscar. Será también en Londres donde Fisher Unwin publique, entre 1901 y 1902, una edición ilustrada por el dibujante español, radicado en París, Daniel Urrabieta Vierge, al que se considerará desde entonces el gran renovador de la iconografía textual del *Quijote*.

El modelo iconográfico español había comenzado, un tanto tímidamente, gracias a una edición realizada en 1662 y en Bruselas por Juan Mormarte con ilustraciones de un artista anónimo que copia al holandés Savery. En 1674 la primera edición ilustrada impresa en España, a costa de María de Armenteros, incorpora estampas del pintor Diego de Obregón realizadas sobre las de la reedición que publican Jerónimo y Juan Bautista Verdussen en Amberes, hacia 1672-1673, tras haber adquirido los correspondientes derechos a los herederos de Monmarte.

La conciencia de que España no estaba a la altura de Holanda, Inglaterra o Francia en la ilustración textual de la obra maestra del Príncipe de sus ingenios pesa en la decisión que la Real Academia Española toma en su junta ordinaria de 11 de marzo de 1773 para promover «una impresión correcta y magnífica de Don Quixote que es la principal y más perfecta obra de Cervan-

tes (...) con láminas inventadas para la propiedad de los ropages y abiertas por los mejores Profesores de la Academia de San Fernando y con los demás adornos correspondientes para que en todas sus partes tenga esa edición la perfección posible, respecto de que siendo muchas las que se han publicado del Quixote no hay ninguna buena ni tolerable». Para ello, mediando el marqués de Grimaldi, se consigue presto «la mayor aceptación y aplauso» del Rey Carlos III, con lo que se comienza una empresa admirable en la que no se escatiman medios técnicos, materiales ni intelectuales para el logro de su mejor fin.

Contaba también, entre los propósitos de la Academia, el alentar «la mayor perfección de nuestra Imprenta», que puede en justicia afirmarse como conseguido con el trabajo finalmente rematado en 1780 por el impresor madrileño Joaquín de Ibarra. A los cuatro volúmenes en cuarto mayor de este extraordinario *Quijote* contribuyen con su esforzado acierto el abridor de matrices y punzones Jerónimo Antonio Gil, el molino catalán de Josep Llorens que proporciona el papel, el análisis de la vida y de la novela de Cervantes escrito para la ocasión por el académico honorario Jerónimo Antonio Gil y una quincena de pintores, dibujantes y grabadores entre los más reconocidos del momento, que la Real Academia de San Fernando selecciona para que se hagan cargo de un completo aparato iconográfico. Este diseño, como se revelará en el prólogo de la edición, se fija escogiendo «para los asuntos de las láminas (...) las aventuras más principales, cuidando de representarlas en aquel punto, o acción, que las distingue o caracteriza más». Por razones todavía hoy no aclaradas, no será incluida, junto a las de Antonio Carnicero o José del Castillo grabadas por Manuel Salvador Carmona o Fernando Selma, la estampa de la aventura del rebuzno que un joven Francisco de Goya entregó y cobró, y Joaquín Fabregat grabaría.

Este ambicioso programa *ecfrástico*, que por fin sitúa el modelo iconográfico español del *Quijote* a la altura que le correspondía, es objeto de detalladísimas directrices por parte de nuestra Academia, como ha vuelto a destacar James Iffland (2005: pág. 530) con motivo del cuarto centenario del *Quijote* de 1605. Se comisiona a tal fin al propio Vicente de los Ríos, al mexicano Manuel de Lardizábal y al extremeño Ignacio de Hermosilla, pues se persigue la máxima fidelidad buscando los modelos reales de trajes, armas y armaduras en las colecciones de la Corona, de lo que conservamos el mudo testimonio de trece cabezas de terracota que sirvieron de inspiración para las láminas. De todo este impresionante despliegue, coronado con el mejor de los éxitos, da cuenta un magnífico volumen, compilado por Elena Santiago Páez (2006), cuyo título —*De la palabra a la imagen*— habla por sí solo en la línea de la *écfrasis* inversa que proponemos. Porque se pretendía, en definitiva, como escribe Emilio Lledó, «dar forma y figura para los ojos de aquel mundo ideal que las palabras diluían en el inabarcable espacio de la mente (...) para que la imagen, empujada por las palabras que interpretaban, encontrase, en su figuración, el abstracto y hermoso universo educador e ilustrador de la sensibilidad y la inteligencia» (Santiago Páez [compiladora], 2006: pág. 21). La Real Academia Española seguirá contribuyendo, por lo demás, a la renovación de nuestro modelo iconográfico propio con la segunda y la cuarta de sus ediciones del *Quijote*, publicadas en 1782 y 1819, respectivamente.

Pero este destacado capítulo de las ilustraciones librescas que tan esplendorosamente representa la edición académica de 1780 no constituye sino uno de los manantiales para lo que enseguida se convertiría en una verdadera cascada iconográfica. Como ha escrito José Manuel Blecua (Giménez-Frontín [compilador], 2005: pág. IX): «la palabra se transforma en imagen y la imagen

se ha universalizado independientemente de la lectura de la obra». Se sucederán, así, sin solución de continuidad, álbumes de estampas como los de Lagniet (1650) o Bartolomeo Pinelli (1833-1835), plafones de Jean Mosnier en el castillo de Cheverny (1640), frescos del XVIII en el palacio de recreo de Víznar, azulejos sevillanos en la villa francesa de Blasco Ibáñez, murales de Sert en el Waldorf Astoria, tapices de Francis Poyntz (1675), Charles-Joseph Natoire (1736-1737) o los dieciochescos de la Real Fábrica de Santa Bárbara, gobelinos según cartones rococós de Charles-Antoine Coypel, cerámica y porcelanas de Talavera, de la Real Fábrica del Buen Retiro, la Cartuja o Sargadelos, caricaturas francesas de Guey, inglesas como las de James Gillray y Williams o norteamericanas como las de Victor Gillam, carteles comerciales, naipes, viñetas publicitarias del concentrado de carne Liebig, del café Lavazza, de los pantalones Sweet, Orr & Co., de zapatillas deportivas Reebok o de Iberia Líneas Aéreas, pasquines satíricos, etiquetas de cajas de cigarros, aleluyas, tebeos, calendarios de bolsillo, sellos, cromos, recortables, dibujos animados, óleos y dibujos de Domenicus van Wynen, Fragonard, William Turner, Goya, Leslie, Camille Corot, Honoré Daumier, Paul Cézanne, Paul Klee, Marcel Duchamp, George Grosz, Edward Hopper, Jacson Pollock, fotografías como las que el financiero Luis de Ocharán realiza con figurantes seleccionados *ad hoc* para reproducir fielmente los más famosos episodios quijotescos a lo largo de 1905 hasta que el cambio en sus condiciones de vida destruye la verosimilitud del campesino vallisoletano que inicialmente calcaba la triste figura del caballero andante, etcétera. Y, cómo no, películas.

Existen, a la par, testimonios del aprovechamiento de la materia quijotesca para los espectáculos de linterna mágica que recorrían España desde el siglo XVIII. Así, la factoría francesa

Lapierre produjo en torno a 1860-1880 una serie de placas de cristal para ser proyectadas con el aparato inventado por Kircher tituladas *Don Quichotte,* de las que se conservan seis estampas distintas en la Colección de Tomàs Mallol y doce en la Filmoteca Española. Otra serie distinta, también conservada en el «Museu del Cinema» gerundense, según documenta Jordi Pons i Busquet (Rosa, González y Medina [compiladores], 2005: págs. 17-24), fue producida por la empresa alemana Gefährlicher Ruheplatz y tiene especial interés, pues consiste en placas realizadas con técnica fotográfica sobre distintos grabados de Gustavo Doré, lo que representa el vínculo entre la tradición iconográfica de las ilustraciones del libro y las nuevas posibilidades precinematográficas.

En realidad, en el periodo inmediatamente anterior a la aparición del cine, tanto en los países ya citados como en Francia proliferaron las casas que ofrecían miles de cristales para linterna mágica, con destino no solo a exhibidores públicos, ambulantes o estables, sino también para el consumo doméstico. El juego de las imágenes proyectables iba acompañado de libreto en la oferta de sus Quijotes por parte de Theobald & Co. o Millikin & Lawley, ambas de Londres, Alfred Pumphrey de Birmingham o E. Mazo de París. Pero como nuevo índice del poderoso influjo que la imaginación de Cervantes tuvo sobre los primeros creadores audiovisuales, es de destacar la banda de imágenes quijotescas para zoótropo conservadas en el «Museu del Cinema» que representan al ingenioso hidalgo cabalgando a Rocinante delante de un molino de viento cuyas aspas giran sin cesar.

En la edición dirigida por Francisco Rico, el distinguido cervantista británico Anthony Close pasa revista a las tendencias dominantes en la crítica del *Quijote,* en lo que ya habían reparado con anterioridad José Montero Reguera (1997) y el propio Clo-

se (1995). Para éste, son doce las «categorías temáticas» en que pueden agruparse, entre las que destacan las interpretaciones de tendencia existencialista o psicoanalítica, los análisis estilísticos, el estudio de las fuentes intelectuales y literarias de Cervantes, las relaciones del *Quijote* con el folclore, la literatura oral y popular, o las visiones centradas en el trasfondo sociohistórico de la obra cervantina. De todos modos, será fácil admitir que Cervantes y su inmortal novela constituyen un universo prácticamente inagotable para los estudios literarios y, en general, para todo tipo de investigaciones. Alguna de las líneas apuntadas por Close, como la de la genética y la crítica textual, que parecían haber apurado ya parte considerable de sus argumentos, han visto cómo aportaciones últimas —por caso, la del propio Francisco Rico (2005: pág. 9)— abrían desde el *Quijote* nuevas vías para promover «un estilo más riguroso y pertinente de editar las grandes obras del Siglo de Oro». Pero basta con que un selecto grupo de especialistas, dirigidos por José Manuel Sánchez Ron (2005), se ponga manos a la obra para que se abra un nuevo foco de pesquisas a costa de las palmarias, pero no por ello menos sorprendentes conexiones del *Quijote* con la ciencia y la técnica de su época, perspectiva en la que simultáneamente incide un libro de José María Paz Gago (2006) que dedica, por cierto, sendos capítulos a las artes plásticas y a las tecnologías audiovisuales en su relación con la primera novela moderna.

Anthony Close incluye en su panorama de la última crítica cervantina dos categorías temáticas que tienen que ver muy directamente con el enfoque de mi discurso. Me refiero, en primer lugar, a las aplicaciones que se han hecho para el conocimiento del *Quijote* a partir de la gran ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social, la *Semiología* según la denominó Ferdinand de Saussure o *Semiótica* conforme al nombre que

simultáneamente le daba Charles Sanders Peirce. Pero Close recoge también los estudios de la recepción del *Quijote*, «incluidas su interpretación en distintos períodos históricos y su influencia sobre la literatura posterior» (Cervantes, 2004: pág. CLXXXI). Ambas perspectivas tienen que ver con el creciente interés por el estudio de las imágenes: la iconografía pertenece por derecho propio al ámbito de esa ciencia general de los signos y, en no desdeñable medida, los artistas plásticos, con sus recreaciones de los personajes y episodios cervantinos, han promovido ciertas maneras de leer el *Quijote*, o simplemente se han limitado a sancionar determinados registros en su hermenéutica.

De todos modos, no creo que resulte gratuito a estas alturas postular el reconocimiento de una línea autónoma en el conjunto de la crítica cervantina comprehensiva de todos los estudios iconográficos que, en el sentido más amplio del término, investiguen sobre la interacción entre la imagen y el texto literario del *Quijote*. El mismo Cervantes parece abrir las puertas a semejante posibilidad en la medida en que el *Quijote* parece mostrarse muy proclive al *ut pictura poesis* horaciano, como cuando, ya a punto de concluir las aventuras de Don Quijote, pone en boca de su personaje la tantas veces recordada expresión de *el pintor o escritor, que todo es uno* (II, 71).

Mas si los artistas plásticos supieron apreciar enseguida la fecundidad imaginística del *Quijote*, casi tres siglos más tarde los cineastas madrugaron a la vez en poner su nuevo arte al servicio de la inmortal novela. La plasticidad de los cuadros cervantinos explica la atención prestada a la obra por ilustradores, grabadores, pintores o, incluso, publicistas, y aquella característica sobresaliente, junto al extraordinario dinamismo de su sintaxis narrativa, explican también la riqueza de adaptaciones cinematográficas del *Quijote* con que contamos. El proyecto de «Catalo-

gación del patrimonio cinematográfico universal» basado en la vida y obra del escritor alcalaíno, que se presentó con el rubro de *La Cinemateca de Cervantes* en el transcurso del congreso internacional *El cine y El Quijote* realizado en la Biblioteca Valenciana en noviembre de 2005, contaba entonces con no menos de 339 entradas, de las cuales 202 correspondían a obras cinematográficas y 110 a realizaciones televisivas, no todas ellas, pero sí la mayoría, centradas en la primera novela moderna.

Con un precedente incierto y no suficientemente documentado, una cinta de unos veinte metros con una breve escena del *Quijote* rodada en 1898 por encargo de la casa Gaumont, el feliz encuentro entre literatura y cine que nos ocupa tiene su hito fundacional en 1903, momento en el que Ferdinad Zecca y Lucien Nonguet filman para la gran productora francesa Pathé *Les aventures de Don Quichotte de la Manche,* que se estrenó en Washington en 1903, muy a tiempo de la conmemoración del tercer centenario de la novela. Concebida como una «escena cómica en quince cuadros», la duración de veinte minutos que inicialmente alcanzaba aconsejó, por criterio de los distribuidores, prescindir de ocho de sus cuadros, pese a lo que ésta será considerada por los historiadores del séptimo arte la primera película de ficción extensa, al margen ya de lo estrictamente documental que hasta entonces predominaba. Amén del arduo y oneroso coloreado manual que la singulariza, y habla de la relevancia que Pathé le dio a esta producción, el Quijote de Zeca y Nonguet incorpora por primera vez la textualidad verbal de las cartelas entre escena y escena, inaugurando una práctica que será común en Griffith y, en general, en todos los filmes más importantes del cinema mudo.

Quiere ello decir que este nuevo apartado autónomo, reconocido como tal en el conjunto de la crítica cervantina, que aco-

gería todos los estudios relacionados con la imagen y el texto del *Quijote,* no podría ignorar los aportes del séptimo arte. Si la versión pionera de Zecca y Nonguet representó una de las grandes novedades cuando la conmemoración del tercer centenario del *Quijote* de 1605, estamos en condiciones de afirmar con toda exactitud que entre los frutos más apreciables del cuarto, que se acaba de celebrar, se contará el espaldarazo dado a los estudios de la recepción que durante ya más de un siglo el cine ha deparado a la gran novela de Cervantes.

El congreso antes mencionado, de cuyo comité científico formé parte, fue motivo de una magna exposición, igualmente titulada *Don Quijote y el cine,* de la que resultó un completo catálogo ilustrado (Cervera e Iriarte [compiladoras], 2005). A ella hay que sumar otra muestra presentada en Madrid sobre *Don Quijote en la pantalla*, recogida en otro interesante catálogo (Varios Autores, 2005) que viene a engrosar la ya nutrida biblioteca sobre el tema con la que hoy contamos. La nueva edición, aparecida también en 2005, de una obra colectiva publicada inicialmente en 1998 con el título de *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra* (Rosa, González y Medina [compiladores], 2005), confirma las cifras propuestas por el proyecto de la cinemateca de Cervantes al que he hecho alusión hace un momento: un posible repertorio con más de trescientas realizaciones televisivas, cortos y largometrajes, obras de carácter experimental, de animación, documentales y versiones fieles o libérrimas del *Quijote* y otras narraciones cervantinas.

Lo cierto es que, luego de aportaciones pioneras como, entre otras, las de Carlos Fernández Cuenca (1947; 1948), habría que esperar al cuarto centenario de la primera parte del *Quijote* para que se enriqueciera considerablemente el corpus bibliográfico so-

bre el tratamiento que de esta novela hizo el cine con obras colectivas como la compilada por Miguel Juan Payán (2005) o sustanciosas monografías como las de Ferrán Herranz (2005) o Antonio Santos (2006). Con todas estas aportaciones, más las mencionadas con anterioridad, y tomando provecho asimismo de la disponibilidad actual que proporcionan la tecnología del DVD o el acceso a través de internet a filmes imposibles de visionar por otros medios que no sean las filmotecas oficiales, los investigadores de la recepción cinematográfica del *Quijote* disfrutan hoy de las condiciones más favorables para trabajar sobre tan sugerente campo, que tanto contribuirá, a la vez, a profundizar en las distintas lecturas que de la obra de Cervantes se han hecho a lo largo del último siglo y se seguirán haciendo, según corresponde a uno de los textos clásicos más consolidados como tal en el seno de lo que Goethe gustaba denominar la *Weltliteratur*.

Lógicamente, entre esas ciento cincuenta versiones fílmicas y televisivas del *Quijote* hay obras de disparejo empeño, muy diferente factura y acierto desigual. Algunas de ellas, con todo, han pasado a la historia del cine. Así, la del expresionista alemán Georg Wilhelm Pabst, producida en 1932 con el concurso de Paul Morand para el guión y del cantante de ópera ruso Feodor Chaliapine, o la de Rafael Gil, de 1948, protagonizada por Rafael Rivelles y con música de Ernesto Halffter, que contó con la asesoría literaria del académico Armando Cotarelo y es acaso la única adaptación que atiende a los aspectos metanarrativos, tan difíciles de trasladar a la pantalla tal y como Pere Gimferrer (1985: pág. 65) nos hace notar. Es igualmente muy apreciable la película del discípulo de Eisenstein Grigori Kozintsev, superproducción soviética protagonizada por Nicolai Cherkasov, el actor oficial del régimen, que se rodó en Crimea en 1957 con la supervisión del escultor español Alberto Sánchez

y los medios más avanzados para el momento en cuanto al color y al sonido.

Capítulo especial demanda el proyecto inconcluso de otro *Quijote* que Orson Welles, uno de los grandes adaptadores de Shakespeare a la pantalla con su *Macbeth* expresionista de 1948, su *Otelo* de 1952 y *Campanadas a medianoche* (1966), escribió primero y luego arrastró, sin llegar nunca a terminarlo, hasta su muerte. Welles había comenzado este filme en México en 1957, y luego continuó, a salto de mata, rodándolo en Italia y España, para que finalmente se exhibiese en una versión montada en 1992 por Jesús Franco sobre la base de un copión con más de 300.000 metros de rodaje y ciertas anotaciones manuscritas del propio Welles. Por último, resulta especialmente interesante el doble trabajo que el director español Manuel Gutiérrez Aragón realizó a este respecto.

En 1991 filmó para la Televisión Española una serie de cinco capítulos con más de cinco horas de duración centrada exclusivamente en la primera parte de la novela a partir de un guión de Camilo José Cela revisado por el propio director. El papel de protagonista en esta producción, titulada *El Quijote de Miguel de Cervantes*, le correspondió al actor Fernando Rey, que ya se había estrenado en la película de Rafael Gil interpretando al bachiller Sansón Carrasco. Y, aparte otras consideraciones, fue determinante la disponibilidad de un amplio metraje de que Gutiérrez Aragón gozó, condición muy favorable, y hasta entonces nunca explorada, para llevar a la pantalla una historia tan extensa y llena de episodios como es la del Ingenioso Hidalgo. Baste comparar, a este respecto, la versión de la novela de Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* que Phil Jutzi rodó en 1931 con una duración estándar de noventa minutos, y la serie que sobre la misma obra Rainer Werner Fasbinder produjo en 1980 para la tele-

visión alemana con catorce entregas que suman en total más de quince horas de proyección.

Posteriormente, Gutiérrez Aragón volverá sobre el mismo tema, ahora ya en formato estrictamente cinematográfico. Su filme *El caballero Don Quijote*, de 2002, resume en dos horas los acontecimientos de la segunda parte al hilo de un guión que el propio director escribió y con el protagonismo, en esta oportunidad, de Juan Luis Galiardo y Carlos Iglesias en el papel de Sancho Panza.

Los estudios sobre la recepción cinematográfica del *Quijote,* que no han hecho sino comenzar por muy fecundos que estos inicios nos parezcan, deben encuadrarse, a lo que creo, en esa amplia secuencia de la iconografía cervantina estudiada ya en un considerable corpus teórico y analítico. Y la mejor justificación para profundizar en semejante empeño la encontramos en la propia naturaleza del arte literario, en modo alguno irreflexivo, de Miguel de Cervantes Saavedra.

Edward C. Riley (1962), autor de una admirable *Teoría de la novela en Cervantes* que sentó nuevas bases para la justa valoración de la poética narrativa de nuestro escritor, se interesó también, en uno de sus últimos estudios sobre el *Quijote*, por ese tránsito «from Text to Icon», del Texto a la Imagen, que a nosotros nos ocupa hoy. Convenimos totalmente con él en su afirmación de que «el *Quijote* es una novela concebida en términos fuertemente visuales, y las cuestiones fundamentales de percepción visual se plantean dentro de la estructura del libro» (Riley, 2001: pág. 177). Cierto es que no fue Riley el primero en proponer semejantes consideraciones. Entre los atisbos previos en esta misma dirección destacaré solamente dos. En 1981, Diane Chaffe estudia las técnicas del retrato, del cuadro, del bodegón y del paisaje puestas en juego por Cervantes, que es finalmente defi-

nido como «the painter of *Don Quijote*». Repara la autora en lo mismo que Henri Suhamy (2002) destacaba a propósito del teatro de Shakespeare, en el que el dramaturgo no desaprovecha ninguna ocasión para destacar como auténticos protagonistas de la escena objetos, instrumentos, utensilios, armas, muebles, documentos, libros, líquidos, joyas, alimentos y ropajes, cuando no la espectacularidad de los lugares o la visualidad expresionista del aspecto físico de sus personajes: la obesidad de Falstaff, las verrugas y la congestión del rostro en el caso de Bardolhp, la delgadez de Pinch o de Casius, lo cativo de Talbot en *Henry VI* y lo imponente de Charles en *As You Like It.*

Pensemos, por nuestra parte, tan solo en un ejemplo, tomado del capítulo 14 de la segunda parte. Amanece la heroica jornada en que el Caballero de la Triste Figura y el Caballero del Bosque, arropados por sus respectivos escuderos, van a contender por quién sea la más hermosa dama, si Dulcinea del Toboso o Casildea de Vandalia. Y el relato es como sigue:

> Mas apenas dio lugar la claridad del día para ver y diferenciar las cosas, cuando la primera que se ofreció a los ojos de Sancho Panza fue la nariz del escudero del Bosque, que era tan grande, que casi le hacía sombra a todo el cuerpo. Cuéntase, en efecto, que era de demasiada grandeza, corva en la mitad y toda llena de verrugas, de color amoratado, como de berenjena; bajábale dos dedos más abajo de la boca; cuya grandeza, color, verrugas y encorvamiento así le afeaban el rostro, que en viéndole Sancho comenzó a herir de pie y de mano, como niño con alferecía, y propuso en su corazón de dejarse dar docientas bofetadas antes que despertar la cólera para reñir con aquel vestiglo.
>
> (Cervantes, 2004: I, pág. 807).

Chaffe no selecciona este ejemplo, que nosotros hemos preferido citar por razones más que obvias, sino otros varios, antes de concluir con un argumento que sin reserva suscribimos: que en el *Quijote*, Cervantes pinta con palabras retratos, naturalezas muertas y paisajes haciendo gala de tan rara habilidad que consigue suscitar en sus lectores las correspondientes imágenes mentales con la misma inmediatez característica de los pintores, que trabajan con signos icónicos: «Cervantes, the painter, excited and enriched the imagination with his dazzling word pictures, an accomplishement which is the ultimate goal of all visual art» (Chaffe, 1981: pág. 56).

«Cervantes escritor y pintor de *El Quijote*» es también el rubro que encabeza todo un libro posterior de Helena Percas de Ponseti. El estudio detallado de la *écfrasis* cervantina le permite hablar de «pictorial writing techniques», precursoras en más de un aspecto de las que arrancaron de sus paletas los impresionistas, expresionistas e, incluso, surrealistas a lo largo de los siglos siguientes. Pero lo que más me seduce de las conclusiones a las que llega la autora es la vinculación que establece entre todos estos recursos formales y el profundo y sutil humanismo que caracteriza a nuestro escritor, y que nosotros hemos relacionado, en clave del Barroco, con los sentidos y con la representación integradora y no depuradora, como sucedía de acuerdo con el neoplatonismo renacentista, de nuestra tanto sublime como descarnada condición humana. Porque «Cervante's use of the atributes of painting in his writing in order to imitate human nature fatihfully thus proclaims his conviction that graphic language is a universal art form» (Percas de Ponseti, 1988: pág. 66).

En todo lo dicho radica ciertamente el origen de la extraordinaria atracción que el *Quijote* ha ejercido siempre sobre los artistas de la imagen, ya fuesen pintores o sean cineastas. Y como consecuencia de ello, la novela de Cervantes se ha convertido en

inmortal, en una obra clásica entre las clásicas, por encima de las contingencias del espacio y del tiempo, y la mejor en su género como no ha poco se la ha vuelto a consagrar.

Bien sé, señoras y señores académicos, que elegir el *Quijote* como tema de mi discurso de ingreso en esta docta casa, en la que desde su misma fundación tanto se ha trabajado para promover, perpetuar y perfeccionar el conocimiento de la obra del escritor alcalaíno, supera las lindes de lo que la prudencia aconseja. Permítaseme, en mi alivio, una última argumentación. Tomaré para ello como puntal la distinción que Pere Gimferrer (1985: pág. 51) establece, a este respecto, entre novela y película, y él mismo, que enseguida tomará la palabra para dar respuesta a mi discurso, no me dejará mentir. Si aquélla, la novela, organiza la realidad verbal, y ésta, la película, hace lo propio con la realidad visual, podríamos aventurar como hipótesis de trabajo que en el *Quijote* hay también una deliberada predeterminación verbal de lo visual, y no solo en lo que afecta a las coordenadas puramente estáticas, pictóricas, descriptivas, sino también dinámicas, relacionales, cinemáticas. Complementariamente a lo dicho, esta circunstancia facilita sobremanera la aproximación de guionistas y cineastas al texto de Cervantes, y es el aval mayor que nos autoriza a hablar del precinematografismo del *Quijote*. Crédito que confío ampare este mi discurso sobre el *Quijote* antes del cinema, territorio menos explorado hasta la fecha que el del *Quijote* después del cine.

El *Quijote* de 1605

El director cinematográfico y novelista David Trueba (Alegre, 2003: pág. 199), a propósito de su película basada en la novela de Javier Cercas, confesaba lo siguiente: «A mí *Soldados de*

Salamina me pareció cinematográfica porque su cenit es una mirada. Ni un pensamiento, ni una reflexión, ni una frase, ni una atmósfera, ni una descripción prolija. No, una mirada. Y no hay nada más cinematográfico que una mirada». Otro novelista, Luis Goytisolo (1995: pág. 25), en la ocasión de su ingreso en la Academia, cifraba la huella del cine en la literatura contemporánea sobre todo en los siguientes tres rasgos: «visualidad de las descripciones, carácter enunciativo y coloquial de los diálogos y estructura narrativa articulada en secuencias». Este último aspecto fue, ciertamente, la clave de lo que los padres del cine concebido ya como séptimo arte aprendieron en la narrativa moderna, a la cual Pere Gimferrer (1985: págs. 55 y 11), por su parte, identifica con la tradición que va de Cervantes a Balzac.

Según el poeta y académico, «a partir de Griffith, el cine se convierte en un lenguaje narrativo estructurado (...) en el que el montaje alterna las diversas posibilidades del plano, desde el primer plano hasta el plano general». Sintaxis, visión y dicción representan, así, tres puntos nucleares en lo que se refiere a las relaciones bidireccionales entre ambas artes, lo que vale tanto para explicar la influencia del cine en la novelística a partir de los años veinte del siglo pasado como para abrir el capítulo de los aportes precinematográficos que podemos rastrear en la primera parte de la novela cervantina.

Ya quedó dicho que el *Quijote* está fundamentalmente basado en el diálogo, según Ortega destacaba en su libro de 1914 y el análisis informático de concordancias ratifica, pues las dos palabras más frecuentes en su texto son *dijo* y *respondió*. Este diálogo se construye unas veces mediante largos y retóricos parlamentos, pero no faltan, sin embargo, momentos en los que se agilizan extraordinariamente las frases y sus réplicas, tal y como el lenguaje del cine demandaría. No en vano don Quijote, ya en

su primera salida con Sancho, capítulo 21 de la primera parte, lo amonesta con un «sé breve en tus razonamientos, que ninguno hay gustoso si es largo».

Con la autoridad que le confiere su doble condición de guionista y director de dos versiones del *Quijote*, Manuel Gutiérrez Aragón reconoce que «Cervantes era un hombre de teatro, escribía muy bien los diálogos, por lo que no es difícil hacer una adaptación para el cine o para la escena, porque los diálogos sí se pueden mantener» (Lolo [compiladora], 2007: pág. 724). Las versiones realizadas en el extranjero no nos permiten apreciar este extremo pero sí, y muy convincentemente, la que Rafael Gil dirigió en 1947, para la que contó con la supervisión académica de Armando Cotarelo Valledor y en la que nos encontramos con parlamentos enteros reproducidos con absoluta fidelidad al texto original.

Pero este carácter enunciativo y coloquial de los diálogos al que se refería Luis Goytisolo pertenece a la misma entraña del *Quijote* como el revolucionario proyecto de un escritor genial que era. A este respecto, Fernando Lázaro Carreter, el cuarto de mis maestros que la línea de este discurso me hace recordar, expresa en su estudio preliminar, incluido en la edición que seguimos, observaciones muy próximas a las teorías de Mijail M. Bajtin (1989). Ambos coinciden en relacionar el realismo con la plasmación literaria de lo cotidiano y, sobre todo, con la plurivocidad del discurso novelístico. Esta fórmula representa ni más ni menos que el nacimiento de la novela moderna.

Cuando Cervantes introduce la realidad de la calle y de los caminos en el seno de su obra, hace penetrar también en el relato, en expresión de Lázaro Carreter (Cervantes, 2004: I, pág. XXV), «la verdad del idioma». El talante verista del escritor, congruente con la intencionalidad realista del lector, que siempre es espon-

tánea y natural según mi criterio (Villanueva, 2004), lo lleva no sólo a perseguir una perfecta imitación de lugares, sucesos y personajes, sino a captar con no menos congruencia las múltiples expresiones lingüísticas con que la vida se produce. El novelista dejará espacio a las diferentes voces que pueblan el mundo imaginario, correlato del real, a que su obra da cuerpo, pero también respetará la multiplicidad de estilos orales y escritos característicos de la época en que sitúa la acción. Los mismos personajes —cada uno de ellos— podrán cambiar, incluso, el registro de su expresión lingüística, en consonancia con el decoro de su condición, de sus circunstancias y de las situaciones en las que se vean inmersos. Más aún, la misma definición de los protagonistas principales se alcanzará, fundamentalmente, a través de su lengua, en virtud de la forma singular e irrepetible que tienen de utilizar el lenguaje. Hay en tal estrategia discursiva un detallismo y una voluntad de singularización equivalente a las *écfrasis* tan extraordinariamente visuales de objetos, cuerpos, lugares y fisonomías que sugieren a estudiosas como Chaffe o Percas de Ponseti calificar a Cervantes con lo que son sus propias palabras puestas en boca de su protagonista: *pintor o escritor, que todo es uno.*

Porque ya sabemos que también menudean en el *Quijote* los *vio* y *miró.* En sus salidas por el mundo adelante, el protagonista ve una realidad que el resto de los personajes no comparten. Don Quijote transforma lo real en sus quimeras desquiciadas y esto confiere a la novela una gran visualidad. Frente a él, Sancho y los narradores perciben las cosas tal y como son, perspectiva fidedigna que el lector considerará como tal. En última instancia, el significado del *Quijote* nace de la contraposición entre las imágenes de dos realidades: la que ven Sancho y los demás personajes, o nos describen los narradores, y la que el protagonista altera, mixtifica y distorsiona por influjo de una mediatización constan-

te: la de los libros de caballería. La novela cervantina está concebida como un juego de voces, pero también de visiones. La obstinada insania del Caballero de la Triste Figura proporciona continuos motivos de contrapunto, y algunos de los episodios más famosos de la novela están concebidos en términos claramente precinematográficos.

En cierto modo, esta sistemática prevaricación visual de don Quijote no hace sino exagerar hiperbólicamente lo que constituye una de las condiciones comunes de la ilusión pictórica, incluso en el contexto del figurativismo realista, tal y como estudia E. H. Gombrich en su libro ya clásico sobre la psicología de la representación en pintura. A partir de la anécdota contada por Plinio acerca de la competencia que entre ellos mantuvieron Zeusis y Parrasio por causa de cuál de los dos sería capaz de engañar más al otro con el verismo de sus respectivos cuadros, Gombrich (1982: págs. 181-182) desarrolla su teoría de la «proyección guiada». En gran medida, las expectativas del observador crean la ilusión de lo observado: «Donde podemos anticipar no necesitamos escuchar. En un tal contexto, la proyección hará las veces de la percepción». Don Quijote sale al camino motivado por toda una enciclopedia de expectativas plasmadas en imágenes caballerescas. Por eso ve lo que quiere ver, yelmos, fortalezas, gigantes o ejércitos, del mismo modo como Zeuxis se precipitó a descorrer una cortina pintada para ver los paneles de Parrasio que suponía detrás.

Ya en su primera salida, «como a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído, luego que vio la venta se le representó que era un castillo con sus cuatro torres y chapiteles de luciente plata, sin faltarle su puente levadiza y honda cava, con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan»

(Cervantes, 2004: I, pág. 52). No es ésta, lógicamente, la perspectiva del narrador, que por eso alude enseguida «a la venta que a él le parecía castillo», como dos mozas de partido son para don Quijote «hermosas doncellas», y el ventero, «alcaide de la fortaleza». El discurso cervantino, por otra parte, hace uso reiterado de lo que cinematográficamente se resolvería mediante varios planos móviles, que con gran labilidad nos alejan o nos aproximan al objeto descrito o a la escena narrada, como comprobamos precisamente al final de este segundo capítulo, cuando a don Quijote, que no quiere desprenderse de su celada y visera, se le da de beber a través de una caña:

> Pusiéronle la mesa a la puerta de la venta, por el fresco, y trújole el huésped una porción del mal remojado y peor cocido bacallao y un pan tan negro y mugriento como sus armas; pero era materia de grande risa verle comer, porque, como tenía puesta la celada y alzada la visera, no podía poner nada en la boca con sus manos si otro no se lo daba y ponía, y, ansí, una de aquellas señoras servía deste menester. Mas al darle de beber, no fue posible, ni lo fuera si el ventero no horadara una caña, y, puesto el un cabo en la boca, por el otro le iba echando el vino; y todo esto lo recebía en paciencia, a trueco de no romper las cintas de la celada.
>
> (Cervantes, 2004: I, págs. 57-58).

El mismo *quid pro quo* reaparece en el capítulo dieciséis, el que trata «De lo que le sucedió al ingenioso hidalgo en la venta que él se imaginaba ser castillo», en donde el episodio risible entre Maritornes, un arriero celoso y el caballero andante, comentado ya a propósito del sentido del tacto, posee ritmo de vodevil. La visión está, por lo demás, limitada porque en toda la venta «no

había otra luz que la que daba una lámpara que colgada en medio del portal ardía» (Cervantes, 2004: I, pág. 187), y se apaga el candil con que el ventero acude para apaciguar la contienda entre Sancho, la moza, su pretendiente y don Quijote, a la que se suma también un cuadrillero de la Santa Hermandad. Por cierto, las páginas anteriores de este capítulo aportan buenos ejemplos de diálogo suelto y conciso, en este caso a tres voces, perfectamente extrapolable al guión de un filme:

> —¿Cómo se llama este caballero? —preguntó la asturiana Maritornes.
>
> —Don Quijote de la Mancha —respondió Sancho Panza—, y es caballero aventurero, y de los mejores y más fuertes que de luengos tiempos acá se han visto en el mundo.
>
> —¿Qué es caballero aventurero? —replicó la moza.
>
> —¿Tan nueva sois en el mundo, que no lo sabéis vos? —respondió Sancho Panza—. Pues sabed, hermana mía, que caballero aventurero es una cosa que en dos palabras se ve apaleado y emperador: hoy está la más desdichada criatura del mundo y la más menesterosa, y mañana tendría dos o tres coronas de reinos que dar a su escudero.
>
> —Pues ¿cómo vos, siéndolo deste tan buen señor —dijo la ventera—, no tenéis, a lo que parece, siquiera algún condado?.
>
> (Cervantes, 2004: I, pág. 184-185).

Pareja virtualidad precinematográfica ostenta la vivaz conversación entre el cura, el ama, la sobrina de don Quijote y el barbero en el episodio del donoso escrutinio (I, 6). Pese al asunto de que se trata, que tanto ha dado que hablar a cuenta de las ideas y valoraciones literarias que Cervantes parece transmitir aquí, al dinamismo de las replicas y contrarréplicas entre los personajes se

añade, en clave del tema que nos ocupa, la plasticidad cinemática de los libros lanzados por los aires camino de la hoguera:

> —Es —dijo el barbero— *Las sergas de Esplandián*, hijo legítimo de Amadís de Gaula.
>
> —Pues en verdad —dijo el cura— que no le ha de valer al hijo la bondad del padre. Tomad, señora ama, abrid esa ventana y echadle al corral, y dé principio al montón de la hoguera que se ha de hacer.
>
> Hízolo así el ama con mucho contento, y el bueno de Esplandián fue volando al corral, esperando con toda paciencia el fuego que le amenazaba.
>
> (Cervantes, 2004: I, págs. 84-85).

También en el capítulo dieciocho nos encontramos con otra situación que ejemplifica el juego de visiones característico del *Quijote*. El narrador relata cómo el coloquio del caballero y su escudero se ve interrumpido por la aparición a lo lejos de una «grande y espesa polvareda». Cuando su amo se la describe como «un copiosísimo ejército», Sancho advierte una segunda nube de polvo: «Volvió a mirarlo don Quijote y vio que así era la verdad y, alegrándose sobremanera, pensó sin duda alguna que eran dos ejércitos que venían a embestirse y a encontrarse en mitad de aquella espaciosa llanura» (Cervantes, 2004: I, pág. 205). Aunque el narrador adelanta enseguida que se trataba de dos «grandes manadas de ovejas y carneros», «con tanto ahínco afirmaba don Quijote que eran ejércitos, que Sancho lo vino a creer» (Cervantes, 2004: I, pág. 206), máxime cuando el caballero empieza a enumerar y describir los paladines que forman tanto entre las huestes de Alifanfarón, señor de la isla Trapobana, como en las de Pentapolín del Arremangado Brazo, de acuerdo con un *topos* regis-

trado por Hans Robert Curtius que encontramos también en la *Eneida* (VIII, versos 724 a 728): *Hic Nomadum genus et discinctos Mulciber Afros, / hic Lelegas Carasque sagittiferosque Gelonos / finxerat* ... (Virgilio, 2006: pág. 492).

Mas a la poderosa *écfrasis* retórica, estudiada por Karl-Ludwig Selig (1974-1975), que el escritor pone en juego aquí, hay que añadir una notoria estrategia precinematográfica. Para mejorar la situación de su perspectiva, ambos protagonistas se desplazan además hasta «una loma, desde la cual se vieran bien las dos manadas que a don Quijote se le hicieron ejército» (Cervantes, 2004: I, pág. 207), y así el discurso descriptivo del caballero se resuelve como una verdadera panorámica. Con todo, esta ocularización quijotesca no es compartida por Sancho, que atiende más a sus oídos, a los que llegan «muchos balidos de ovejas y de carneros», en vez de «el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los atambores» que su amo proclama. Después de la panorámica vienen sucesivos planos en movimiento para narrar el ataque de don Quijote y su derribo a pedradas por parte de los pastores. Y no terminará el capítulo sin sendos primerísimos planos correspondientes al doble vómito, del amo y del escudero («Llegóse Sancho tan cerca, que casi le metía los ojos en la boca...», pág. I, 213), y al recuento que éste hace de los dientes y muelas que le faltan a aquél por culpa de la buena puntería de los ganaderos.

El traslado de los personajes de un punto a otro para favorecer la perspectiva de una ocularización que el narrador hace propia reaparecerá varias veces a lo largo del *Quijote,* y recuerda inmediatamente, más que los efectos ópticos del zum, los desplazamientos físicos de la cámara hacia delante y hacia atrás o hacia arriba con el auxilio de una grúa, así como también el giro sobre su propio eje, para facilitar los planos en picado, las pano-

rámicas o lo que en inglés se conoce como «*tracking*», «*trucking*» o «*dollying shot*» y nosotros bien podríamos traducir como «planos en movimiento». Sírvanos como nuevo ejemplo el episodio del combate entre los Caballeros del Espejo y de la Triste Figura que hemos citado con anterioridad (segunda parte, capítulo 14). Para seguir con la mejor de las perspectivas los acontecimientos, Sancho se atreve a pedirle a don Quijote que le ayude a subir a un alcornoque «de donde podré ver más a mi sabor, mejor que desde el suelo, el gallardo encuentro que vuesa merced ha de hacer con este caballero», petición a la que su amo da otra interpretación menos airosa para el escudero:

> Antes creo, Sancho —dijo don Quijote—, que te quieres encaramar y subir en andamio por ver sin peligro los toros.
> (Cervantes, 2004: I, pág. 810).

Ese reiterado entrecruzamiento de visiones, en el que por algunos momentos Sancho parece compartir la misma que don Quijote tiene, se da en el capítulo 36, cuando el escudero interrumpe en la venta la lectura del «Curioso impertinente»:

> —Acudid, señores, presto y socorred a mi señor, que anda envuelto en la más reñida y trabada batalla que mis ojos han visto. ¡Vive Dios que ha dado una cuchillada al gigante enemigo de la señora princesa Micomicona, que le ha tajado la cabeza cercen a cercen, como si fuera un nabo!
> (Cervantes, 2004: I, pág. 454).

El ventero, dueño de los odres de vino que en realidad don Quijote estaba acuchillando, arremete contra él mientras Sancho atribuye todo a otro encantamiento más, porque «ahora no pa-

rece por aquí esta cabeza, que vi cortar por mis mismísimos ojos, y la sangre corría del cuerpo como de una fuente» (Cervantes, 2004: I, pág. 456).

El lector de la novela puede imaginarse a la vez lo que don Quijote ve, lo que ven los otros personajes y lo que los narradores certifican, pero ese doble o triple enfoque, mediante oportunos fundidos encadenados, puede ser visualizado en la pantalla por virtud de las extraordinarias posibilidades expresivas de que el cine disfruta. Así, en su *Don-Kihot*, película de exacerbado realismo como cabría esperar de una producción soviética de 1957, Grigori Kozintsev rompe sólo por una vez con la ocularización objetiva precisamente en este episodio. En el transcurso de las chanzas de todo tipo a que lo someten los huéspedes de la venta, el protagonista cae en una sombría bodega. Cuando se incorpora, aturdido y confuso, vislumbra los cuerpos de una ristra de odres que la cámara, en un ágil barrido, nos deja también entrever. Don Quijote recula, amedrentado, y es entonces cuando la imagen se subjetiviza, pues de los tres odres solo permanece en su figura el del medio, y los otros dos se transforman en sendos rostros abotargados, groseros y horribles, un tanto difuminados en sus contornos, que hacen visajes y muecas e incluso le sacan la lengua a don Quijote, el cual, cuando los embiste con su espada, abre los previsibles regueros a cuenta del vino que contienen.

Así ocurre también no sólo con éste, sino con todos los episodios hasta el momento comentados y varios más —singularmente, el de los molinos de viento— en una versión fílmica más reciente de *Don Quijote*. Me refiero a la producción televisiva que en 2000 dirigió Peter Yates. En contraste con la absurda, por anacrónica, escenografía de este filme, que parece representar una ambientación supuestamente española más propia del Romanticismo que del siglo XVII, el guión de John Mortimer es muy fiel

al original cervantino, y el director se ha ocupado meticulosamente de que cuando don Quijote llega a la venta, por momentos la veamos también como castillo; que ante nuestros ojos aparezcan, entreverados con los rebaños, Pentapolín, Alifanfarón, Laurcalco, señor del Puente de Plata, el gran duque de Quirocia y el descomunal Brandabarbán, todos ellos con sus mesnadas; y que los cueros de vino adquieran la faz de un gigante terrible. Esta versión de Peter Yates, a falta de otros méritos notables, sirve perfectamente para confirmar todo el potencial precinematográfico que el *Quijote* de 1605 encierra.

Para concluir este sucinto acercamiento a tema tan rico como es el que estamos abordando, nos fijaremos en cuatro capítulos que constituyen sendas unidades: el octavo y noveno de una parte, y el vigésimo y vigésimo primero de otra.

El primero de ellos comienza con uno de los episodios quijotescos más característicos: el de los molinos de viento. Desde el primer párrafo el narrador los nombra como lo que son, pero en la frase siguiente don Quijote se los presenta a Sancho como «treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas» (Cervantes, 2004: I, pág. 103). El diálogo que sigue, ágil e imbricado perfectamente con la situación de los dos interlocutores, es éste:

> —¿Qué gigantes? —dijo Sancho Panza.
>
> —Aquellos que allí ves —respondió su amo—, de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.
>
> —Mire vuestra Merced —respondió Sancho— que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.
>
> (Cervantes, 2004: I, pág. 103).

Aquí se puede apreciar con toda claridad el verdadero montaje dinámico con que Cervantes construye su narración. A partir de una panorámica, de planos generales o de situación, nos va conduciendo a través de planos medios a primeros planos o planos de detalle, sin que falten tampoco, como hemos visto ya al final del episodio de los rebaños, los primerísimos primeros planos.

Así sucede en las páginas que estamos comentando. Comienzan con una visión a distancia de los molinos, siguen con la carga, lanza en ristre, de don Quijote contra ellos, recogen el momento del brutal impacto que da con el caballero andante en el suelo y la aproximación del escudero para socorrerle, y terminan con el primer plano de un don Quijote doliente que justifica lo sucedido como una nueva añagaza del sabio Frestón.

La siguiente aventura, que se produce sin solución de continuidad en el mismo capítulo, es la del vizcaíno. Lo primero es la arremetida del Caballero de la Triste Figura contra dos frailes benedictinos cuyas mulas preceden en el mismo camino a un coche de alguien principal con su correspondiente séquito. Esta nueva carga pone en huida a los religiosos, después de lo cual don Quijote entra en conversación con la señora que va en el coche, a la que cree haber liberado de un secuestro, y le pide en pago al servicio prestado que vaya al Toboso para cumplimentar a Dulcinea.

Es entonces cuando el relato introduce, como en un primer plano, la figura de un escudero que escucha atentamente la conversación y que luego increpa a don Quijote. Su habla revela la condición de vizcaíno, y enseguida de las palabras se pasa a las obras, pues ambos se enzarzan en un combate singular que la dama contempla desde una perspectiva distante: «admirada y temerosa de lo que veía, hizo al cochero que se desviase de allí algún poco, y desde lejos se puso a mirar la rigurosa contienda» (Cervantes, 2004: I, pág. 112).

No llegaremos, sin embargo, a conocer en este capítulo el desenlace de la pelea, aunque se relate cómo ésta entraba en su fase decisiva: «Venía, pues, como se ha dicho, don Quijote contra el cauto vizcaíno con la espada en alto, con determinación de abrirle por medio, y el vizcaíno le aguardaba ansimesmo levantada la espada y aforrado con su almohada» (Cervantes, 2004: I, pág. 113). Es el momento en que el llamado «autor desta historia» no puede continuar su narración, porque la fuente en que se basaba queda interrumpida, lo que el «segundo autor desta obra» intentará, con éxito, subsanar, tal y como se cuenta en el capítulo siguiente. Pero a efectos de la narración de la historia principal, siempre en términos precinematográficos, Cervantes juega aquí magistralmente con la posibilidad del llamado *frame stop*, el fotograma fijo, que se queda como congelado. Precisamente Francisco Ayala dedicaba en 1929 un breve capítulo de su *Indagación del cinema* a lo que él definía como el «efecto cómico del ralentí»:

> Pero nada tan impresionante como la súbita detención de una cinta. No es posible asistir a un suceso más conmovedor. Una cinta se ha detenido de improviso. La vida corre, fluye, líquida y esquiva; pero en un momento la cinta se ha parado como ante la vista de una serpiente. El estrépito visual se ha hecho puro silencio; la mueca se ha enfriado y la sonrisa se ha cuajado. Los automóviles, inmóviles... (El ecrán es una Pompeya insepulta.).
>
> (Ayala, 1929: pág. 60).

El capítulo noveno se inicia con una descripción que se corresponde literariamente al mencionado recurso propio del séptimo arte: «Dejamos en la primera parte desta historia al valeroso vizcaíno y al famoso don Quijote con las espadas altas y desnu-

das, en guisa de descargar dos furibundos fendientes» (Cervantes, 2004: I, pág. 115). Sigue el relato del hallazgo, en el Alcaná de Toledo, de un cartapacio con el texto árabe de la *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*, que una vez traducida al castellano por un morisco aljamiado se convertirá en la nueva fuente para el resto de las aventuras quijotescas. Se comienza, lógicamente, por el punto en que se había detenido el relato: «Puestas y levantadas en alto las cortadoras espadas de los dos valerosos y enojados combatientes, no parecía sino que estaban amenazando al cielo, a la tierra y al abismo: tal era el denuedo y continente que tenían» (Cervantes, 2004: I, pág. 121). Pero como si Cervantes quisiera reforzar la dimensión espacial, estática, de su foto paralizada, el famoso cartapacio contiene también una pintura «muy al natural» de la batalla «de don Quijote con el vizcaíno, puestos en la mesma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas, el uno cubierto de su rodela, el otro de la almohada, y la mula del vizcaíno tan al vivo, que estaba mostrando ser de alquiler a tiro de ballesta» (Cervantes, 2004: I, pág. 119).

Los otros dos capítulos que forman unidad y resultan sumamente pertinentes a nuestros efectos son el 20 y el 21, y se centran fundamentalmente en dos episodios, la aventura de los batanes y la del yelmo de Mambrino.

Desde el mismo arranque del primero de ellos, del que me he ocupado ya a propósito de Cervantes y Shakespeare en clave macluhaniana, queda bien sentada la importancia que en la focalización del relato va a tener, junto a la *ocularización*, lo que François Jost (1987: pág. 45) denomina *auricularización*, entendida como las relaciones entre las informaciones auditivas y el personaje. El escritor resuelve de forma magistral una trama que nos mantiene en suspenso a los lectores durante más diez páginas po-

niendo en juego un recurso equivalente a un largo trávelin que resuelve la intriga a medida que la vista sustituye gradualmente al oído como perspectiva de los protagonistas y del propio narrador. Éste se esfuerza muy bien ahora, a diferencia de su actuación en el episodio de los rebaños, en no desinflar el globo de nuestra curiosidad, en no traslucir la realidad de lo que está sucediendo sino cuando don Quijote y Sancho lo descubren por sí mismos:

> Otros cien pasos serían los que anduvieron, cuando al doblar de una punta pareció descubierta y patente la misma causa, sin que pudiese ser otra, de aquel horrísono y para ellos espantable ruido que tan suspensos y medrosos toda la noche los había tenido. Y eran (si no lo has, ¡oh lector!, por pesadumbre y enojo) seis mazos de batán, que con sus alternativos golpes aquel estruendo formaban.
>
> (Cervantes, 2004: I, pág. 239).

Tras el fiasco de esta falsa aventura de los batanes, en el capítulo siguiente se abre la perspectiva de otra que comienza, una vez más, por vía de una ocularización divergente entre don Quijote y Sancho. El narrador apunta la aparición de «un hombre a caballo que traía en la cabeza una cosa que relumbraba como si fuera de oro», hecho en el que don Quijote se fija inmediatamente y procesa en clave caballeresca: «hacia nosotros viene uno que trae en su cabeza puesto el yelmo de Mambrino». La respuesta de Sancho no deja lugar a dudas: «Lo que yo veo y columbro (...) no es sino un hombre sobre un asno pardo, como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra» (Cervantes, 2004: I, pág. 244). Es finalmente el narrador quien explica la realidad del «yelmo y el caballo y caballero que don Quijote veía»: un barbero que lleva sobre la cabeza su bacía de azófar.

El final del pleito se demorará hasta los capítulos 44 y 45 de esta primera parte, cuando en la venta se vuelven a encontrar los tres protagonistas de aquel episodio inicial, saldado con la huida por pies del pobre barbero. A la disputa de si el objeto dorado es bacía o yelmo se añade ahora la de si la albarda del asno del barbero que Sancho había cambiado por la suya es un «jaez rico de caballo». El texto cervantino nos ofrece un prolijo debate sobre la naturaleza de ambos objetos en el que participan, además de los personajes mencionados, los huéspedes de la venta, y todo termina con una trifulca provocada por el disentimiento de un cuadrillero de la Santa Hermandad con don Quijote. La descripción literaria de la contienda posee una plasticidad y un dinamismo decididamente precinematográficos, como se puede comprobar leyendo el largo párrafo del capítulo 45 que termina así:

> De modo que toda la venta era llantos, voces, gritos, confusiones, temores, sobresaltos, desgracias, cuchilladas, mojicones, palos, coces y efusión de sangre. Y en la mitad deste caos, máquina y laberinto de cosas, se le representó en la memoria de don Quijote que se veía metido de hoz y coz en la discordia del campo de Agramante.
>
> (Cervantes, 2004: I, pág. 575).

El *Quijote* de 1615

El que Cervantes modere en la segunda parte del *Quijote* la proliferación de historias intercaladas tan característica de la primera hace todavía más perceptible la estructura fundamentalmente episódica de su narración como una cadena de secuencias enhebradas, además, por el motivo, tan cinematográfico, del via-

je, de la itinerancia. Continúa echando mano, con todo, del recurso que hemos comentado ya: cada nueva aventura se desarrolla a partir de una sorpresa visual o auditiva que actuará a modo de incidente incitador para desencadenar una serie de acciones y reacciones por lo general concluidas con descalabro del ingenioso hidalgo y menoscabo de la caballería andante. Y siempre con la dualidad de visiones que actúa, asimismo, desde un principio como un agente catalizador de la continua rifa de don Quijote con el mundo.

Así, en el capítulo veintisiete la regocijante aventura del rebuzno se introduce en un extenso párrafo (Cervantes, 2004: I, pág. 936) cuyo desglose en planos resulta muy fácil de plasmar. Don Quijote, «al subir de una loma, oyó un gran rumor de atambores, de trompetas y arcabuces». He aquí el consabido expediente de la sorpresa, en este caso auditiva, y la perspectiva visual abierta gracias a la ocularización desde un punto elevado: pensando que se trataba de «algún tercio de soldados», el caballero «por verlos, picó a Rocinante y subió la loma arriba». Sigue una panorámica en picado: «y cuando estuvo en la cumbre, vio al pie de ella, a su parecer, más de docientos hombres armados de diferentes suertes de armas». Y para finalizar, una aproximación en trávelin: «Bajó del recuesto y acercóse al escuadrón tanto, que distintamente vio las banderas, juzgó de las colores y notó las empresas que en ellas traían...».

Así, también, en la «famosa aventura del barco encantado» —capítulo 29 de la segunda parte— el narrador adelanta que la pareja de andantes llega hasta «unas grandes aceñas que en la mitad del río estaban». El caballero se apresura a identificarlas como «la ciudad, castillo o fortaleza donde debe estar algún caballero oprimido, o alguna reina, infanta o princesa malparada» (Cervantes, 2004: I, pág. 952), pero para su escudero allí es sim-

plemente «donde se muele el trigo». Don Quijote llevará su porfía incluso ante los dueños de la barca que acaba de destrozar después de cumplido lo previsible de una imprudente singladura que se describe con evidente plasticidad dinámica, y a lo largo de la cual los aspectos visuales de la realidad que subrayamos son interpretados por el protagonista en clave de su quimera:

> En esto, el barco, entrando en la mitad de la corriente del río, comenzó a caminar no tan lentamente como hasta allí. Los molineros de las aceñas, que vieron venir aquel barco por el río, y que se iba a embocar por el raudal de las ruedas, salieron con presteza muchos dellos con varas largas a detenerle; y *como salían enharinados y cubiertos los rostros y los vestidos del polvo de la harina, representaban una mala vista.* Daban voces grandes, diciendo:
>
> —¡Demonios de hombres!, ¿dónde váis? ¿Venís desesperados, que queréis ahogaros y haceros pedazos en estas ruedas?
>
> —¿No te dije yo, Sancho —dijo a esta sazón don Quijote—, que habíamos llegado donde he de mostrar a dó llega el valor de mi brazo? *Mira* qué de malandrines y follones me salen al encuentro, *mira* cuántos vestiglos se me oponen, *mira* cuántas feas cataduras nos hacen cocos... Pues ¡ahora lo *veréis*, bellacos!
>
> (Cervantes, 2004: I, pág. 953).

Todos los recursos mencionados, que ya habían sido cumplidamente puestos en juego en la primera parte, continúan actuando con eficacia en esta segunda para articular internamente la estructura de cada episodio, elevando la tensión narrativa después del lógico anticlímax con que ha concluido el anterior. Y ello con un montaje de planos dinámicos que por su aproxi-

mación desde la periferia al centro del acontecimiento nos hacen pensar en el trávelin, como sucede, por caso, con los preparativos de las bodas de Camacho. La descripción panorámica que comienza a ofrecerse a finales del capítulo diecinueve viene hábilmente introducida de este tenor:

> Era anochecido, pero antes que llegasen les pareció a todos que estaba delante del pueblo un cielo lleno de inumerables y resplandecientes estrellas; oyeron asimismo confusos y suaves sonidos de diversos instrumentos, como de flautas, tamborinos, salterios, albogues, panderos y sonajas; y cuando llegaron cerca vieron que los árboles de una enramada que a mano habían puesto a la entrada del pueblo estaban todos llenos de luminarias, a quien no ofendía el viento, que entonces no soplaba sino tan manso, que no tenía fuerza para mover las hojas de los árboles. (Cervantes, 2004: I, pág. 861).

El capítulo noveno, desde su mismo título que reza «Donde se cuenta lo que en él se verá», nos ofrece un ejemplo insuperable de esa verbalización de la visualidad en el *Quijote* sobre la que hemos reflexionado en páginas anteriores. Estamos en un momento de notable clímax, pues el Caballero de la Triste Figura llega al Toboso con el propósito de rendirse ante su amada, y Sancho no sabe cómo salir del paso por «la mentira de la respuesta que de parte de Dulcinea le había llevado a Sierra Morena». Finalmente, su ingenio urdirá una nueva patraña, la de fingir que la dama y sus doncellas de compañía son tres campesinas a lomos de sus borricos, en unas páginas que hemos comentado ya a propósito del sentido del olfato.

Entran en el Toboso don Quijote y Sancho, cómo no, de noche. «Estaba el pueblo en sosegado silencio» solo roto por voces

animales «de diferentes sonidos». En medio de la profunda oscuridad, el hidalgo, que buscaba un alcázar, da con la iglesia, lo que se refiere en una frase que, trabucada en su literalidad y en su sentido, se ha vuelto proverbial en nuestra lengua. Y comienza una disputa entre caballero y escudero acerca de dónde pueda estar la casa o palacio de la dama, discusión a lo largo de la cual, en seis cortos párrafos de diálogo, nos encontramos con estas ocurrencias del verbo ver: *vi*, *haber visto*, *he visto* (dos veces), *ha visto, viste, ni la has hablado ni visto*. Es magnífico el sincretismo entre visión y dicción que Panza aduce para paliar en parte sus mentiras:

> —No se atenga a eso, señor —respondió Sancho—, porque le hago saber que también *fue de oídas la vista* y la respuesta que le truje; porque así sé yo quién es la señora Dulcinea como dar un puño en el cielo.
>
> (Cervantes, 2004: I, págs. 760-761).

Este capítulo de tan sólo cinco páginas encierra un potencial cinematográfico tan intenso que con él se podría realizar con toda facilidad lo mismo que Leglise hizo con el canto primero de *La Eneida*, un desglose de sus planos a modo de guión técnico y una reseña en paralelo de las correspondientes bandas visual y sonora de la narración. Nos encontramos, así, en tan breve texto novelístico, un plano general o de situación al que sigue el desplazamiento de la focalización narrativa por las callejas del Toboso, al tiempo que una secuencia de planos y contraplanos nos ofrece un diálogo ágil, ingenioso y escueto entre los dos protagonistas. A este diálogo se sumará incluso la tercera voz y presencia de un campesino madrugador, al que se le pedirá que arbitre en el debate de visiones, entre la humilde casa de Aldon-

za y el encumbrado alcázar de la princesa inexistente, consustancial a la relación entre los protagonistas. La llegada del alba los acompaña en su alejamiento hasta «una floresta o bosque» a «dos millas del lugar», «donde don Quijote se emboscó en tanto que Sancho volvía a la ciudad a hablar a Dulcinea» (Cervantes, 2004: I, pág. 763).

Pero, ya en el capítulo siguiente, el «autor desta grande historia» comienza proporcionándonos el detalle de las instrucciones que el enamorado caballero dio a su falaz acompañante para el buen fin de la comprometida embajada ante Dulcinea a la que partía. Y va entre esas indicaciones algo que bien podría figurar en el abecé de toda cinematografía, y de toda narración literaria que se precie de objetiva; esto es, la absoluta relevancia que para conocer las afecciones y pensamientos íntimos de los personajes tiene su conducta, lo que un observador puede ver y una cámara de cine filmar:

> Finalmente, hijo, mira todas sus acciones y movimientos, porque si tú me los relatares como ellos fueron, sacaré yo lo que ella tiene escondido en lo secreto de su corazón acerca de lo que al fecho de mis amores toca: que has de saber, Sancho, si no lo sabes, que entre los amantes las acciones y movimientos exteriores que muestran cuando de sus amores se trata son certísimos correos que traen las nuevas de lo que allá en el interior del alma pasa.
>
> (Cervantes, 2004: I, pág. 764).

Este conductismo que don Quijote describe con tanta precisión es el mismo que se dice que la novela norteamericana y europea aprendió del cine en los años treinta del siglo XX, pero constituye también parte sustancial del método narrativo que el propio autor pone en juego a lo largo de su obra genial. Este im-

portante aspecto de la técnica novelística confirma también la afirmación de René Girard (1961: pág. 57) de que ni una sola idea de la novela occidental deja de estar presente germinalmente en Cervantes.

Y en lo que viene después, a lo que nos hemos tenido que referir en momentos anteriores de nuestro discurso, se produce un sorprendente quiasmo de visiones, pues si hasta entonces Sancho había sido sorprendido por la mixtificación caballeresca de lo real por parte de su amo, ahora decide ser él quien trastrueque los dos órdenes, pues «no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea; y cuando él no lo crea, juraré yo, y si él jurare, tornaré yo a jurar, y si porfiare, porfiaré yo más» (Cervantes, 2004: I, pág. 767).

La aventura del rebuzno, mencionada líneas atrás, se ve interrumpida porque en la venta que coge de camino a los andantes aparece maese Pedro, un titiritero cuyo espectáculo consiste en las gracias de un mono adivino y el retablo de la libertad de Melisendra y que es, en realidad, Ginés de Pasamonte, uno de los ingratos galeotes que el Caballero había liberado de sus grilletes en Sierra Morena.

Comienza de tal modo un inserto que encierra, asimismo, sumo interés para nuestras pesquisas acerca del precinematografismo del *Quijote*, en una dirección hasta el momento no abordada. En lo que toca a esa mixtura o sinestesia entre visión y dicción característicamente cervantina, viene a confirmar lo ya dicho la frase con que el narrador despide el capítulo veinticinco «suspendiendo los ánimos» de sus lectores, tal y como el canónigo toledano aconsejaba en I, 47:

> Puestos, pues, todos cuantos había en la venta, y algunos en pie, frontero del retablo, y acomodados don Quijote, San-

cho, el paje y el primo en los mejores lugares, el trujamán comenzó a *decir lo que oirá y verá el que le oyere o viere* el capítulo siguiente.

(Cervantes, 2004: I, pág. 923).

Las palabras subrayadas son las más significativas, por el momento, a nuestros intereses. Supuesto que la lectura en voz alta seguía siendo una práctica habitual en la sociedad española de la época, de lo que el propio *Quijote* da buena muestra en varias situaciones de la venta, cabría esperar que la voz narrativa emplazara a lectores u oidores para la continuación de su historia; no lo hace así, sino que convoca a hipotéticos veedores de los futuros acontecimientos que se dispone a relatar con palabras. Parece como si Cervantes, al igual que Shakespeare a través de su personaje llamado Coro en *Henry V*, soñase aquí con un salto cualitativo que de la mera dicción se elevase a la visión narrativa, contando para ello con la complicidad de su público.

Otro público distinto al del londinense Teatro del Globo es el que en el capítulo siguiente, el vigésimo sexto, asiste al espectáculo del teatrillo de títeres que maneja maese Pedro con la inestimable ayuda de un muchacho «para servir de intérprete y declarador de los misterios del tal retablo: tenía una varilla en la mano, con que señalaba las figuras que salían» (Cervantes, 2004: I, pág. 923).

Lo que sigue constituye una de las escenas más sutiles, sustanciosas y regocijantes de todo el *Quijote*, objeto de la famosa adaptación musical y escénica de Manuel de Falla estrenada en 1925 en el teatro San Fernando de Sevilla y en el salón parisino de la Princesa de Polignac. Teatro dentro de la novela; ficción dentro de la ficción, con el previsible desenlace de que don Quijote

irrumpa en socorro de don Gaiferos y doña Melisendra cuando su libertad peligra por la persecución de los moros de Sansueña. De nuevo, visión y dicción, esta vez mediante un «relato doble» (Gaudreault y Jost, 1995: págs. 36 y ss.) que se da también en el cine: los acontecimientos referidos lo son por fuerza de las imágenes y, en su caso, cuando en la película hay una voz narradora, a través de las palabras que los espectadores escuchan desde la banda sonora. Aquí, el muchacho trujimán, papel que Falla primará en su partitura, va acompañando con su voz las acciones que maese Pedro mima manipulando sus marionetas.

En cierto modo, su papel nos hace recordar el del Coro shakespeareano en la comedia heroica del Rey Harry sobre todo en el auxilio que a ambos, Coro y trujimán, les prestan los verbos con los que se reclama la atención de los espectadores, y se orienta la interpretación que puedan estar haciendo de cuanto ven. Los imperativos del personaje cervantino constituyen todo un despliegue del campo semántico de la visión, reforzados además por la pugnacidad de los deícticos.

«Pendientes estaban todos los que el retablo miraban de la boca del declarador de sus maravillas», leemos al comienzo del capítulo, y lo que sigue en cascada certifica lo perlocutivo de la dicción del trujimán al servicio de la visión de lo que maese Pedro va escenificando con sus muñecos: «vean vuestras mercedes», «aquel personaje que allí asoma», «adviertan», «miren vuestras mercedes», «el cual ya ven cómo arroja», «vuelvan vuestras mercedes los ojos», «miren también un nuevo caso que ahora sucede», «¿No veen aquel moro...?», «miren también cómo aquel grave moro», «y veis aquí» (Cervantes, 2004: I, págs. 924 a 926). Ante tamaña descarga imperativa de instrucciones no resulta, por fin, extraño que el Caballero de la Triste Figura reaccione como de él cabía esperar ante tan heroica fantasía:

> Viendo y oyendo, pues, tanta morisma y tanto estruendo don Quijote, pareciole ser bien dar ayuda a los que huían, y levantándose en pie, en voz alta dijo:
>
> —No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiferos. ¡Deteneos, mal nacida canalla, no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en batalla!
>
> (Cervantes, 2004: págs. I, 928-929).

Es obligado hacer, finalmente, dos consideraciones más de cierto interés en la perspectiva de la relación entre cine y literatura que nos interesa.

Por una parte, la propia naturaleza de la trama en la historia que se cuenta y representa en el retablo, cuyos planteamiento, nudo y desenlace tanto se asemejan a los de las comedias cinematográficas. Se nos ofrece aquí, también, una historia de amor cuyo final feliz va precedido de avatares sin cuento: el rapto de la heroína por los enemigos infieles; su saudoso escrutinio del horizonte desde las almenas del alcázar esperando un rescate que no llega; el beso en los labios que le roba uno de sus carceleros, «la priesa que ella se da a escupir y limpiárselos con la blanca manga de su camisa» y el castigo de doscientos azotes que le impone al violador el Rey Marsilio; la llegada de Gaiferos «cubierto con una capa gascona»; la peligrosa operación que Melisendra emprende para descolgarse desde el balcón; el inconveniente del faldellín que se le queda prendido; la decidida intervención de su esposo y, finalmente, la huida a todo galope de ambos camino de la libertad. Pero junto a esta evidente coincidencia en las peripecias de la historia y en su articulación conforme a una trama-tipo, y la mención que hemos hecho ya al doble relato cinematográfico, no cabe duda de que el trujimán del retablo actúa punto por punto igual que los

llamados «explicas», los narradores que en las salas populares del cine mudo suplían con sus comentarios la carencia de banda sonora, como también una orquestina o un solista con su instrumento singular acompañaban la proyección con la música de determinadas partituras estándar o compuestas ad hoc para la cinta, como sucede en la superproducción del expresionismo alemán *Berlin, die Symphonie der Großstadt* que Walter Ruttmann estrenó en 1927, el año en que en Estados Unidos empezaría a exhibirse *The jazz singer*, el primer filme sonorizado.

El guiño metaficcional que este episodio incorpora es muy acorde con el concepto de «estructura en profundidad» que le sirvió a Heinrich Wölfflin (1924) para caracterizar el Barroco frente a la superficialidad compositiva del Renacimiento, y a Enrique Moreno Báez (1971) para explicarnos cabalmente el *Quijote*, que en este sentido es equiparable a un lienzo tan complejo en su forma como *Las Meninas* de Velázquez. Pero también el capítulo de maese Pedro incide en esa dimensión de lo espectacular como ingrediente de la cultura barroca, tanto popular como aristocrática, en la que la imagen de don Quijote y sus adlátares encontró enseguida acomodo, antes incluso de que se llegara a publicar la parte de 1615, como antesala al comienzo de su incorporación a los tablados teatrales, a lo que contribuiría, por cierto, el propio Shakespeare en una obra perdida.

La apoteosis de esta transformación de don Quijote en teatralidad barroca festiva y escénica se produce en el tronco central de esta segunda parte, que se desarrolla en torno al palacio de los Duques. Estos han leído ya la novela de 1605, viven en la ociosidad, arden en deseos de divertirse junto a sus cortesanos y disponen de medios sobrados, y aun de imaginación perversa, para ello.

Son en total veintisiete capítulos, incluidos los de Sancho en su ínsula, que van del trigésimo al quincuagésimo séptimo, y

precipitan el último tramo de las aventuras del Caballero de la Triste Figura que desde los pagos ducales se encamina a Barcelona, para ser vencido allí por el Caballero de la Blanca Luna. De regreso a su aldea, amarrido y asendereado, volverá, sin embargo, don Quijote, y con él también Sancho, a caer en las redes de los nobles, que en los capítulos 68, 69 y 70 los enzarzan en la patraña de la muerte y resurrección de Altisidora, de modo que casi la mitad de esta segunda parte está dedicada a esta suma de burlas escénicas, concebidas en el más puro estilo de la espectacularidad barroca, que tanto se prestarían a su traducción fílmica. Así sucedió, precisamente, con una de las mejores adaptaciones que hemos citado con anterioridad, el filme soviético de Kozintsev. El guión de Yevgeni Shvarts convierte el episodio de los duques en el eje de la cinta, y ello no sólo por razón de esa espectacularidad intrínseca al relato cervantino, sino también porque en términos de la lucha de clases permitía concentrar en los duques y su corte el emblema de la aristocracia opresora. Altisidora aparece enseguida, en una secuencia refundida con la aventura del Vizcaíno; se finge inmediatamente enamorada por el caballero andante y va con la noticia del encuentro cabe sus señores para que preparen la gran farsa, incluida la ínsula de Sancho. Sorprende, no obstante, que el guionista prescinda aquí del vuelo de Clavileño, acaso la burla más «cinematográfica» de todas cuantas se urden en el palacio, inviable sin el recurso a los llamados «efectos especiales».

Dos son los elementos claramente precinematográficos que, para concluir nuestro discurso, vamos a desgranar a partir de este episodio; o, mejor dicho, de estos episodios, pues son varios los que se trenzan entre los protagonistas de la novela y sus huéspedes, los Duques. El primero de ellos tiene que ver con esa dimensión risible, de «libro de burlas», que el *Quijote* tiene y que

Cervantes cultiva en el conjunto de su obra literaria, tan sensible a lo que Anthony Close (2007) ha estudiado como la mentalidad cómica de su tiempo. El segundo elemento, por el contrario, se refiere a la disposición narrativa, a la estructura del discurso en lo que toca a un punto de especial complejidad que el relato fílmico y el relato literario tuvieron que solventar con sus propios medios, pero sin dejar de prestarse ciertos auxilios mutuos, como tendremos oportunidad de comentar.

El primer encuentro del Caballero de la Triste Figura con el Duque se resuelve del siguiente modo, en extremo antiheroico:

> En esto llegó don Quijote, alzada la visera, y dando muestras de apearse, acudió Sancho a tenerle el estribo; pero fue tan desgraciado, que al apearse del rucio se le asió un pie en una soga del albarda, de tal modo, que no fue posible desenredarle, antes quedó colgado dél, con la boca y los pechos en el suelo. Don Quijote, que no tenía en costumbre apearse sin que le tuviesen el estribo, pensando que ya Sancho había llegado a tenérsele, descargó de golpe el cuerpo y llevose tras sí la silla de Rocinante, que debía de estar mal cinchado, y la silla y él vinieron al suelo, no sin vergüenza suya, y de muchas maldiciones que entre dientes echó al desdichado de Sancho, que aún tenía el pie en la corma.
>
> (Cervantes, 2004: I, págs. 958-959).

A estas alturas de la novela, no sorprende al lector el nuevo descalabro de los protagonistas, que no han dejado de sufrir desde el principio de sus aventuras todo tipo de peripecias grotescas, apaleamientos y lacerias. Pero en pocos casos como en éste se apreciará que estamos ante un auténtico e inconfundible gag, el efecto hilarante, rápido e inesperado, del que tan buen uso supo

hacer el cine desde aquellas cintas de los primeros cómicos, varios de ellos constituidos en pareja —el gordo (Oliver Hardy) y el flaco (Stan Laurel); más tarde, Abbott y Costello—, fervientemente admirados por poetas nuestros del 27 como Alberti o Lorca, o por el propio Francisco Ayala de 1929 (pág. 14), para el que «la pantalla es una concreción de alegrías sueltas». Más aún, podríamos proponer que el gag constituye el hilo en el que se enhebran las sucesivas chanzas de los Duques y los suyos a costa del caballero y su escudero.

Visualidad, brevedad e intensidad son atributos de los mejores gags, cuando no se ponen en juego efectos especiales, algún tipo de trucaje óptico o de artilugio mecánico (Konisberg, 2004: pág. 241) sin los que no sería posible el vuelo de Clavileño, aquel caballo de madera que, a comienzos del capítulo 41, cuatro salvajes vestidos «de verde yedra» plantaron ante don Quijote con este desafío: «—Suba sobre esta máquina el que tuviere ánimo para ello». Sancho no lo tiene, por supuesto, pero entre todos lo fuerzan a tanto, de modo que, cabalgando como su amo con los ojos vendados, siente «un viento tan recio, que parece que con mil fuelles me están soplando», como así era en realidad. Don Quijote, por su parte, nota el calor que supone debido a su acercamiento al astro rey, pero que en puridad viene de «unas estopas ligeras de encenderse y apagarse» que con una caña se les allega al rostro, y esta «estraña y bien fabricada aventura» termina con todo un espectáculo de pirotecnia «por estar el caballo lleno de cohetes tronadores» (Cervantes, 2004: I, págs. 1050-1051).

El texto del *Quijote* da continuamente trazas para la comprensión de su urdimbre: en ello se ha reconocido universalmente el gran aporte de Cervantes a la novela moderna. Tal modernidad la provee la consciencia de su propia naturaleza como artefacto al servicio de una ficción verosímil, como discurso literario capaz de ca-

casar «las fabulas mentirosas» con la inteligencia de unos lectores dispuestos, si el contrato que se les propone es digno de tanto, a dejar en suspenso su descreimiento.

Dos conceptos presentes en estas páginas ilustran perfectamente, a lo que creo, el sentido del gag. El primero de ellos es, evidentemente, *burla*, palabra que menudea en estos capítulos de los Duques que comentamos: «entre los dos dieron traza y orden de hacer una *burla* a don Quijote que fuese famosa y viniese bien con el estilo caballeresco, en el cual le hicieron muchas tan propias y discretas, que son las mejores aventuras que en esta grande historia se contienen» (Cervantes, 2004: I, pág. 996).

Y el otro concepto relacionado con estos gags cervantinos es el de *figura*, que se visualiza por primera vez en la ridícula ceremonia del lavado de barbas cuando termina el banquete de acogida y las cuatro doncellas que manipulan la de don Quijote fingen quedarse sin agua, e interrumpen la operación de modo que «quedó don Quijote con la más estraña *figura* y más para hacer reír que se pudiera imaginar» (Cervantes, 2004: I, pág. 976). Figura ridícula también la de Sancho, quien el día del mentido ataque de los enemigos a la ínsula de su gobernación ve cómo lo lían entre dos paveses, emparedándolo y dando con sus huesos en el suelo en medio del tumulto: «Quedó como galápago, encerrado y cubierto con sus conchas, o como medio tocino metido entre dos artesas, o bien así como barca que da al través en la arena» (Cervantes, 2004: I, págs. 1160-1161).

No es ésta, ciertamente, la primera vez que Panza es carne de un gag, para su agravio y desventura. Comicidad, sorpresa, rapidez de ejecución y cinematismo definen una de las situaciones que ha quedado también presa en nuestra memoria visual por la fuerza de la descripción cervantina y lo reiterado de las imágenes que los ilustradores del *Quijote* han dedicado al manteamiento de Sancho

(I, 17). Su amo sigue «el mal juego que se le hacía a su escudero» desde el otro lado de las bardas del corral, caballero en Rocinante:

> Viole bajar y subir por el aire con tanta gracia y presteza, que, si la cólera le dejara, tengo para mí que se riera. Probó a subir desde el caballo a las bardas, pero estaba tan molido y quebrantado, que aun apearse no pudo, y, así, desde encima del caballo comenzó a decir tantos denuestos y baldones a los que a Sancho manteaban, que no es posible acertar a escribillos; mas no por esto cesaban ellos de su risa y de su obra, ni el volador Sancho dejaba sus quejas, mezcladas, ya con amenazas, ya con ruegos; mas todo aprovechaba poco, ni aprovechó, hasta que de puro cansados le dejaron.
>
> (Cervantes, 2004: I, pág. 201).

Las miserias del hidalgo como jinete poco airoso y frecuentemente dolorido, como lo está mientras asiste, entre impotente y risueño, al manteamiento de Sancho, ya habían dado lugar a algún que otro gag. Por ejemplo, también en la primera parte (I, 43), cuando Maritornes ata la mano amorosa del caballero con un cabestro y lo deja colgado del agujero del pajar desde el que había secundado, burlonamente, sus requiebros:

> Estaba, pues, como se ha dicho, de pies sobre Rocinante, metido todo el brazo por el agujero, y atado de la muñeca, y al cerrojo de la puerta, con grandísimo temor y cuidado que si Rocinante se desviaba a un cabo o a otro, había de quedar colgado del brazo; y, así, no osaba hacer movimiento alguno, puesto que de la paciencia y quietud de Rocinante bien se podía esperar que estaría sin moverse un siglo entero.
>
> (Cervantes, 2004: I, pág. 557).

Concluiré con el segundo de los aspectos precinematográficos presentes en esta última parte del *Quijote* que líneas atrás he prometido, adelantando además, desde ya, su índole compositiva o estructural.

En la *Poética* de Aristóteles se adjudica a la narración literaria la capacidad de simultanear relatos que el cine llevará a sus últimas consecuencias:

> Pero la epopeya tiene, en cuanto al aumento de su extensión, una peculiaridad importante, porque en la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción como desarrollándose al mismo tiempo, sino tan sólo la parte que los actores representan en la escena; mientras que en la epopeya, por ser una narración, puede el poeta presentar muchas partes realizándose simultáneamente, gracias a las cuales, si son apropiadas, aumenta la amplitud del poema.
>
> (Aristóteles, 1974: pág. 219).

Se omite aquí, no obstante, el mayor problema técnico que hay que vencer en dicho empeño narrativo, planteado con máxima concisión por el narrador de Borges en *El Aleph*: «Lo que vieron mis ojos fue simultáneo; lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es»[9]. Una exigencia esencial del medio en el que el narrador se expresa parece estar reñida con la plasmación de la simultaneidad, que en la novela significa un desdoblamiento espacial en el seno del tiempo de la historia, de la diégesis, que el tiempo textual del discurso proyecta en sucesión. Algunos novelistas contemporáneos han pretendido, así, superar esta aporía mediante artificios tipográficos como la disposición del relato a doble columna o distribuir la secuencia de dos situaciones cronológicamente paralelas de acuerdo con la alternancia de las líneas impares y pares.

Este problema estuvo muy presente en los comienzos del cinematógrafo, hasta el extremo de que Serguei Eisenstein (1989: pág. 259) afirme, en uno de sus trabajos teóricos más comentado, que «Griffith llegó al montaje a través del método de la acción paralela, y la idea de la acción paralela se la inspiró Dickens».

La primacía que el ruso le daba al norteamericano como padre del cine moderno radicaba precisamente en el desarrollo del montaje, que no consiste, en definitiva, en otra cosa que en aplicar sobre la materialidad del celuloide filmado ciertas reglas sintácticas equiparables a las de otros lenguajes, en especial las que rigen en las lenguas naturales.

Parece ser cierto, en efecto, que cuando Griffith rodaba en 1908 su película titulada en español *Después de muchos años*, basada en la historia que Tennyson había desarrollado en su poema *Enoch Arden*, mantuvo una discusión con su esposa, la actriz Linda Arvison, acerca de su planteamiento narrativo. Griffith quería representar en una escena a Annie esperando el regreso de su esposo y en la siguiente a éste, el propio Enoch, perdido en una isla desierta. Linda porfiaba que el público no entendería que las dos situaciones eran, en realidad, simultáneas, y David la hizo callar aduciendo que ese era el procedimiento con que Dickens narraba en sus novelas, por ejemplo en *Oliver Twist*.

El comentario de Eisenstein (1989: págs. 259-260) que sigue resulta muy atinado: el director norteamericano podría haber encontrado la misma inspiración en otros novelistas victorianos, en Dumas padre, en Tolstoi, Turguéniev o Balzac. «Pero el caso es que no lo encontró en ninguno de estos sino en Dickens», concluye.

Por ejemplo, ese montaje progresivo de escenas paralelas intercaladas unas con otras, que los cineastas anglosajones han acabado por denominar «crosscutting», literalmente traducible como

«cruce y corte», había sido empleado ya con maestría prefílmica por Flaubert en el famoso episodio de la feria agropecuaria, los «comices agricoles» incluidos en el capítulo VIII de la segunda parte de *Madame Bovary.* Allí, como bien se recordará, el relato corresponde alternativamente a dos situaciones distintas, el discurso sobre la bondad del régimen establecido y sobre la agricultura, uno de sus soportes, que el consejero de la prefectura lee desde un estrado entre los mugidos, rebuznos y balidos de las cabezas expuestas ante el público rural, y el coloquio amoroso de Emma y Rodolphe que están sentados frente a la ventana de la sala de juntas en el Ayuntamiento de Yonville l'Abbaye.

Ahora bien, escudándonos en la afirmación del francés René Girard que hace un momento citábamos, no creo que se nos pueda atribuir aquella «arrogante jactancia nacional» que don Juan Valera denunciaba ante esta misma Real Academia Española por el hecho de invocar un hecho incontestable: que Cervantes ya había hecho uso, profusamente, de este montaje paralelo, del «cross-cuting» novelístico, en lo que, por otra parte, no le faltaban modelos que seguir y de los que aprender en la tradición libresca causante de la «estraña locura» de don Quijote.

El que Cervantes, fiel al gusto barroco por el contraste, concibiese su novela como la dialéctica andadura de un hidalgo de aldea, culto, sensato en todo lo que no rozase su quimera, y un escudero rústico y realista que le acompaña desde su segunda salida en pos de honra y fama caballerescas hasta su muerte, dejó abierta la puerta a la simultaneidad para cuando ambos se separasen.

Esto ocurre por el breve espacio de tres días, en la primera parte del *Quijote*, cuando la aventura de Sierra Morena; pero la narración no se ocupa, interpolándolas, de las peripecias de Sancho y su amo, sino que se centra en aquél primero, y en el cura y el barbero después de su encuentro con él. Lo que le sucede en

el ínterin a don Quijote se da por supuesto tras el párrafo inicial del capítulo vigésimo sexto y las previas exhibiciones de arrebato demente que ha presenciado su escudero; lo que ocurre entre éste y el Caballero de la Triste Figura cuando se vuelven a encontrar lo sabemos también no directamente, sino por el relato que Sancho hará de ello. Nada, pues, de simultaneidades; pura linealidad, pura sucesividad de aconteceres.

Quedaba, no obstante, apuntada una alternativa que Cervantes sabrá aprovechar mejor en la segunda parte. En el capítulo 44, Sancho Panza, nombrado gobernador para su escarnio, parte para la fingida ínsula Barataria, y su amo, que le verá ir con tristeza del palacio de los Duques, le ruega lo tenga al tanto de lo que allá le ocurra mediante cartas o misivas, cuya función estructural no será otra que homogeneizar el tiempo de don Quijote y los nobles con el de Sancho y sus insulanos, dando al lector la sensación de que los sucedidos de unos y otros, relatados sucesivamente en capítulos que concluyen con frases de enlace entre ambas acciones, son en realidad simultáneos.

Cervantes era plenamente consciente de que la forma de conseguir tal efecto pasaba por alternar los relatos desde ambos focos locales, y para ello no duda en interrumpir el de uno de ellos y pasar a contarnos acerca del otro, como reflejan con toda exactitud los cuatro ejemplos de los capítulos 44, 45, 48 y 55 que a continuación citamos:

> Y con esto cerró [don Quijote] de golpe la ventana y, despechado y pesaroso como si le hubiera acontecido alguna desgracia, se acostó en su lecho, donde le dejaremos por ahora, porque nos está llamando el gran Sancho Panza, que quiere dar principio a su famoso gobierno.
>
> (Cervantes, 2004: I, pág. 1081).

Y quédese aquí el buen Sancho, que es mucha la priesa que nos da su amo, alborotado con la música de Altisidora.

(Cervantes, 2004: I, pág. 1090).

Duró la batalla casi media hora, saliéronse las fantasmas, recogió doña Rodríguez sus faldas y, gimiendo su desgracia, se salió por la puerta afuera, sin decir palabra a don Quijote, el cual, doloroso y pellizcado, confuso y pensativo, se quedó solo, donde le dejaremos deseoso de saber quién había sido el perverso encantador que tal le había puesto. Pero ello se dirá a su tiempo, que Sancho Panza nos llama y el buen concierto de la historia lo pide.

(Cervantes, 2004: I, pág. 1116).

Aquí le deja Cide Hamete Benegeli [a Sancho, que ha caído con el rucio en una sima], y vuelve a tratar de don Quijote, que alborozado y contento esperaba el plazo de la batalla que había de hacer con el robador de la honra de la hija de doña Rodríguez, a quien pensaba enderezar el tuerto y desaguisado que malamente le tenía fecho.

(Cervantes, 2004: I, pág. 1179).

El novelista tendrá a su favor, en semejante reto por la simultaneidad, el artificio de las cartas. Cinco de ellas se cruzan no sólo entre el foco espacial representado por el palacio y el correspondiente a la ínsula, sino también entre estos dos enclaves y la aldea, de forma que el simultaneísmo llega en un momento a abarcar tres acciones distintas: la de Sancho gobernador, la de su familia asombrada por las noticias que les llegan, y la de su amo que sigue padeciendo las chanzas del palacio ducal. De hecho, en el capítulo 50, Teresa Panza, que no se fía del bachiller Sansón Ca-

rrasco, dicta a «un monacillo que sabía escribir» dos misivas, «una para su marido y otra para la duquesa, notadas de su mismo caletre, que no son las peores que en esta grande historia se ponen, como se verá adelante» (Cervantes, 2004: I, pág. 1140), concretamente al final del capítulo 52, en que ambas son leídas en público a los postres de una comida palaciega. Pero no será del todo feliz la resolución de un factor determinante en el discurso narrativo: la ecuación equilibrada de los dos (o, en su caso, de los tres) tiempos.

Conviene recordar ahora la anárquica e incluso disparatada cronología del *Quijote*, que junto a unos itinerarios que desesperan los mapas de los geógrafos nos ofrecen una buena tanda de lapsus y errores. Es un hecho cierto que Cervantes descuida la cronología en su novela, pero no deja por ello de percibir la doble importancia que tenía en esta larga secuencia de los capítulos ducales para dar verosimilitud a la simultaneidad, y veremos así cómo al final fuerza y contradice toda la ordenación temporal del relato para darnos a entender que, desde su separación en el capítulo 44 a su encuentro en el 55, para Sancho y don Quijote han transcurrido el mismo número de días, aunque el gobierno del primero ha durado no más de cuatro jornadas y la soledad dolorida por las «gatunas heridas» del segundo por lo menos ocho.

Este intento de amaño final de los calendarios divergentes se pone en boca de Sancho cuando responde a un estudiante insolente que le increpa al ser rescatado con su asno de la sima:

> —Ocho o diez días ha, hermano murmurador, que entré a gobernar la ínsula que me dieron, en los cuales no me vi harto de pan siquiera una hora; en ellos me han perseguido médicos y enemigos me han brumado los güesos, ni he tenido lugar

de hacer cohechos ni de cobrar derechos; y siendo esto así, como lo es, no merecía yo, a mi parecer, salir de esta manera.
(Cervantes, 2004: I, pág. 1181).

No, no es aventurada ni hiperbólica la afirmación de Girard de que todo lo que en la novela moderna se ha hecho está *in nuce* en el *Quijote*. También un aspecto tan decididamente precinematográfico como pueda ser el del simultaneísmo, sobre el que Eisenstein reflexionó a propósito de Griffith y Dickens. Cervantes lo afrontó con razonable acierto tanto en su sentido estrictamente narrativo (dos acciones independientes) cuanto en lo que se refiere al proceso técnico que mejor lo sustentará (alternancia de secuencias o capítulos y homogeneización de sus acciones a través de algún recurso, por ejemplo las cartas). Pero, a fuer de objetivos, debemos recordar aquí la existencia inobjetable de un precedente directo para todo ello en ese corpus narrativo de referencia fundamental en el *Quijote* que son los libros de caballerías, por no remontarnos a las ingenuas novelas eróticas de la literatura helenística que, desde *Quéreas y Calírroe* de Caritón de Afrodisias, narran alternativamente los avatares sin tasa de los dos enamorados hasta el final feliz de su reencuentro.

Entrelazamiento es el nombre cabal que, a partir de la lengua francesa —*entrelacement*—, se da a un artificio narrativo característico de las novelas de caballerías, de cuya definición se ocupa Fernando Gómez Redondo en la *Gran enciclopedia cervantina* (Alvar [director], 2005-2007: vol. IV, pág. 4072): «Se trata de una técnica que permite distribuir relatos paralelos, yuxtapuestos entre sí y ligados a las aventuras particulares de los diversos personajes que intervienen en la obra». Asimismo, resulta especialmente interesante para los propósitos de este discurso que ya estoy comenzando a concluir un trabajo sobre la novela

en prosa y la difusión del papel publicado años ha por otro maestro de filólogos y de cervantistas, Martín de Riquer (1978).

La conocida como «Vulgata artúrica» nos ofrece desde el siglo XIII una saga unitaria compuesta por las cinco largas narraciones que van de *L'estoire del Sant Graal* a *La mort le roi Artu*, modernamente editadas por junto («The Carnegie Institution», Washington, 1909-1913) al cuidado de Oskar Sommer, en siete tomos con 1988 páginas y casi seis millones y medio de matrices tipográficas, lo que cifra una extensión triple a la sumada por las dos partes del *Quijote*. Mas la crítica ha apreciado en este verdadero océano de episodios y aventuras, fruto además del trabajo de dos, o incluso tres autores distintos, una coherencia y trabazón extraordinarias, hasta el extremo de que autoridades en el asunto como Ferdinand Lot o Jean Frappier aseguran que todo el texto representa no un mosaico de teselas independientes, sino un tapiz de hilos entretejidos de tal modo que la ausencia de una de las líneas narrativas produciría inevitables repercusiones en todas las restantes.

Semejante proliferación, narrativamente bien dispuesta y ordenada, contrasta con los *romans* de Chrétien de Troyes, escritos medio siglo antes sobre la misma materia en verso octosilábico, cuya extensión es veintiocho veces menor y en los que no existe el entrelazamiento de diversas peripecias. Riquer (1978: pág. 347) concluye que «estos dos sistemas de redacción de novelas, el breve y lineal de Chrétien y el dilatado y múltiple del conjunto *Lancelot-Queste-Mort Artu*, suponen dos modos distintos de escribir. Y empleo aquí el verbo escribir en su sentido más inmediato de trazar letras sobre un soporte adecuado». Tal constatación le conduce a una fascinante pesquisa acerca de algo que no creo ajeno a nuestras propias preocupaciones sobre la literatura precinematográfica: los condicionantes materiales o,

incluso, tecnológicos de la creación literaria. Bien entendido que la primera, y hasta el momento más importante «tecnología de la palabra» —por usar la certera acuñación de Walter J. Ong (1987)—, fue el descubrimiento por los sumerios de la escritura alfabética tres mil o tres mil quinientos años antes de Cristo.

Martín de Riquer nos recuerda que cuando Chrétien de Troyes escribe, el soporte definitivo del texto literario era el pergamino, sobre el que trabajaban los copistas en los obradores monásticos, pero que su elevado coste por ley del valor de la materia prima y el laborioso proceso de su preparación obligaban a que los autores realizaran sus primeras redacciones sobre tablillas de cera. Hay a este respecto un testimonio iconográfico de gran interés: una miniatura de un manuscrito flamenco de Juan de Ruysbroeck que lo representa escribiendo en tabletas y a un monje sentado al pupitre, embebido en trasladar de la cera a la vitela las reflexiones del místico.

Un cálculo aproximado a partir de la extensión de la Vulgata artúrica y la capacidad de una tableta de cera nos lleva a la conclusión de que serían más de cuatro mil las necesarias para escribir toda aquella auténtica «novela río» de las aventuras caballerescas que tanto contribuyeron a la locura de don Quijote. Aparte de que difícilmente el estudio del escritor tendría espacio para tanto, para redactar un relato con varios hilos argumentales y resolver felizmente la maraña del entrelazamiento era imprescindible otro soporte como el que precisamente aportó el papel, inventado en China y trasladado a Europa por los árabes, que acabará por imponerse en nuestro continente a mediados del siglo XIII. «La divulgación del papel entre los escritores franceses de oïl coincidió con una nueva visión del mundo que obligó también a sustituir el verso narrativo por la prosa», concluye Riquer (1978: pág. 351), a quien no le extraña, como tampoco a nosotros, esa

convergencia entre un cambio de mentalidad y de estilos artísticos con una novedad puramente material, de lo que será también un magnífico ejemplo la estrecha relación entre el Renacimiento y otro gran hito en la historia de las «tecnologías de la palabra»: la invención de la imprenta de tipos móviles por Johannes Gutenberg en Maguncia a mediados del siglo XV.

FIN

En ese mismo territorio de intersección entre cultura material y cultura espiritual, entre creatividad artística y tecnología, se está moviendo Serguei Eisenstein (1989, págs. 285-6) cuando escribe en 1944 lo siguiente: «Dejemos que Dickens y toda la formación antecesora, que desciende de los griegos y Shakespeare, nos recuerden que Griffith y nuestro cine no tienen su origen únicamente en Edison y sus compañeros de invención, sino que se basan en una pasado de enorme cultura». Nada más acorde con los objetivos y la intencionalidad de mi discurso, por supuesto. Pero hay en lo transcrito una gran ausencia, la de Miguel de Cervantes, que en su inmortal novela *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, como he procurado acreditar debidamente, aporta un repertorio insuperable de atisbos y soluciones precinematográficas.

Cervantes narra siempre con una marcada concepción visual, rítmica, escenográfica y espectacular de las situaciones, como si pretendiera poner en palabras escuetas lo que sobre la pantalla se resolvería en la secuencia de unas imágenes que hablasen por sí mismas. La comicidad de su relato viene con frecuencia de lo que los personajes conversan, de sus dicciones individuales —la re-

franesca, popular y prevaricadora de Sancho, la más correcta, enjundiosa y arcaizante de don Quijote— y de las réplicas que unos se dan a los otros en regocijantes diálogos. Pero también esa comicidad nace otras tantas veces de su aspecto físico, de sus movimientos y acciones, no necesariamente pendencieras o belicosas, resueltas con frecuencia como auténticos gags. A modo de ejemplo de esa doble comicidad, baste con mencionar ahora un capítulo que reclamaría un estudio singular, el cuadragésimo octavo de la segunda parte titulado *De lo que sucedió a don Quijote con doña Rodríguez, la dueña de la duquesa, con otros acontecimientos dignos de escritura y de memoria eterna.*

Una atenta investigación histórica y teórica acerca de las relaciones entre cine y literatura haría cierta esta paráfrasis de Linneo y Leibniz: *Ars non fecit saltus*. Y daría la razón también a nuestros judíos de Ferrara cuando traducen así, en su *Koheleth,* la tantas veces citada máxima del *Eclesiastés* (1, 9): «Lo que fue, es lo que será; y lo que fue fecho, es lo que se fará; y no nada nuevo debaxo del Sol»[10]. Y traigo a cuenta esta cita no en desdoro o vasallaje del séptimo arte; en modo alguno como índice de una preeminencia de la Literatura sobre él, en la que no creo ni he postulado a lo largo de este discurso reivindicativo sobre el *Quijote* que ahora termina. Porque, ¿quién podría no decir hoy, con el joven Francisco Ayala, que «el cine, como un aire yodado, ha penetrado mi piel con su influencia difusa»?

Gracias mil.

He dicho.

NOTAS

[1] «AVANT LE CINÉMA / Et puis ce soir on s'en ira / Au cinéma / Les Artistes que sont-ce donc / Ce ne sont plus ceux qui cultivent les Beaux-Arts / Ce ne sont pas ceux qui s'occupent de l'Art / Art poétique ou bien musique / Les Artistes ce sont les acteurs et les actrices / Si nous étions des Artistes / Nous ne dirions pas le cinéma / Nous dirions le ciné / Mais si nous étions de vieux professeurs de province / Nous ne dirions ni ciné ni cinéma / Mais cinématographe / Aussi mon Dieu faut-il avoir du goût». G. Apollinaire, *Œuvres poétiques,* editadas por André Billy y Michel Décandin, Gallimard, París, 1965, pág. 362. Originariamente, este poema apareció en el número 2 de *Nord-Sud* (15 de abril de 1917) con el título de «Après le cinéma» (*sic* por *Avant*). Fue recogido por primera vez en libro en *IL Y A*, con prólogo de Ramón Gómez de la Serna, Albert Messein, París, 1925.

[2] «GLO. Methinks the ground is even. / EDG. Horrible steep. / Hark, do you hear the sea? / GLO. No, truly. / EDG. Why then, your other senses grow imperfect / By your eyes'anguish». W. Shakespeare, *King Lear*, IV, 6, 3-6, editada por G. K. Hunter, Penguin Books, Hardmondsworth, 1972, págs. 150-151.

[3] «Come on, sir; here's the place. Stand still. How fearful / And dizzy'tis to cast one's eyes so low! / The crows and choughs that wing the midway air / Show scarce so gross as beetles. Halfway down / Hangs one that gathers sampire — dreadful trade! / Methinks he seems no bigger than his head. / The fishermen that walk upon the beach / Appear

like mice; and yon tall anchoring bark / Diminished to her cock; her cock, a buoy / Almost too small for sigth. The murmuring surge / That on th'unnumbered idle pebble chafes / Cannot be heard so high. I'll look no more, / Lest my brain turn, and the deficient sight / Topple down headlong». Ibídem, pág. 151.

[4] El texto original es el siguiente: «Can this cock-pit hold / The vasty fields of France? Or may we cram / Within this wooden O the very casques / That did affright the air at Agincourt? / O pardon: since a crooked figure may / Attest in little place a million, / And let us, ciphers to this great accompt, / On your imaginary forces work». William Shakespeare, *The Life of Henry the Fifth*, editada por G. B. Harrison, Penguin Books, Harmondsworth, 1965, pág. 23.

[5] «Suppose within the girdle of these walls / Are now confin'd two mighty Monarchies, / Whose high, upreared, and abutting fronts, / The perilous narrow Ocean parts asunder. / Piece out our imperfections with your thoughts: / Into a thousand parts divide one man, / And make imaginary puissance. / Think when we talk of horses, that you see them, / Printing their proud hoofs i' th' receiving earth: / For 'tis your thoughts that now must deck our Kings, / Carry them here and there: jumping o'er times; / Turning th' accomplishment of many years / Into an hour-glass...». Ibídem, págs 23-24.

[6] «The sum is paid, the traitors are agreed, / The King is set from London, and the scene / Is now transported (gentles) to Southampton, / There is the playhouse now, there must you sit. / And thence to France shall we convey you safe, / And bring you back: charming the narrow seas / To give you gentle pass: for if we may, / We'll not offend one stomach with our play». Ibídem, pág. 38.

[7] «CHORUS: Thus with imagin'd wing our swift scenes flies, / In motion of no less celerity then that of thougt». Ibídem, pág. 56.

[8] «... yet sit and see, / Minding true things, by what their mock'ries be». Ibídem, pág. 80.

[9] *El Aleph*, Alianza-Emecé, Madrid, 1971, pág. 169.

[10] *Biblia de Ferrara*, edición de Moshe Lazar, Biblioteca Castro, Madrid, 1996, pág. 1264.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEGRE, Luis [compilador], Javier CERCAS y David TRUEBA (2003), *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*, Plot Ediciones/Tusquets, Barcelona.

ALONSO MONTERO, Xesús (2007), «Cartas de Alonso Zamora Vicente a Francisco Fernández del Riego», *Madrygal*, 10, págs. 153-157.

ALONSO VÁZQUEZ, María Cristina (2007), «Los molinos de viento vistos por algunos ilustradores europeos del *Quijote*», en Hans Christian Hagerdorn [compilador], *Don Quijote por tierras extranjeras: estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, págs. 271-313.

ALVAR, Carlos [director] (2005-2007), *Gran enciclopedia cervantina*, Centro de Estudios Cervantinos/Editorial Castalia, Madrid. Cuatro tomos.

APOLLINAIRE, Guillaume (1965) *Œuvres poétiques*, edición de André Billy y Michel Décaudin, Gallimard, París.

ARISTÓTELES (1974), *Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Gredos, Madrid.

ARMERO, Gonzalo [compilador] (2005), *Cuatrocientos años de Don Quijote por el mundo*, *Poesía*, número 45.

AUERBACH, Erich (1950), *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México.

AYALA, Francisco (1929), *Indagación del cinema*, Mundo Latino, Madrid.

——,—— (1970), *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Taurus, Madrid.

——,—— (1985), *La Retórica del periodismo y otras retóricas*. Prólogo de Rafael Lapesa, Espasa-Calpe, Madrid.

——,—— (1990), *El escritor en su siglo*, Alianza Editorial, Madrid.

——,—— (1996), *El escritor y el cine*, Ediciones Cátedra, Madrid.

BAJTIN, Mijail M. (1989), *Teoría y Estética de la novela*, Taurus, Madrid.

BARRIO BARRIO, Juan Antonio (1999), «*El Cid* de Anthony Mann, a través del cine histórico y la edad media», en José Uroz [compilador], *Historia y cine*, Universidad de Alicante.

BLOOM, Harold (2002), *Shakespeare. La invención de lo humano*, Círculo de Lectores, Barcelona.

——,—— (2005), *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, Taurus, Madrid.

BORAU, José Luis (2003), *La Pintura en el Cine. El Cine en la Pintura. Discursos de ingreso en las RR. AA. de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando, con los de contestación correspondientes,* Ocho y Medio, Madrid.

BUÑUEL, Luis (2000), *Escritos de Luis Buñuel*, Páginas de Espuma, Madrid.

CALVO, Concepción (2007), *Diccionario de cine*, Ediciones JC, Madrid.

CANAVAGGIO, Jean (2006), *Don Quijote, del libro al mito*, Espasa-Calpe, Madrid.

CANUDO, Ricciotto (1995), *Manifeste des Septs Arts*, Séguier, París.

CASTILLO Gómez, A. (2001), «La escritura representada. Imágenes de lo escrito en la obra de Cervantes», en Antonio Bernat Vistarini [compilador], *Volver a Cervantes*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, págs. 311-325.

CASTRO, Américo (1925), *El pensamiento de Cervantes*, Revista de Filología Española, Madrid. Edición facsímil, Crítica, Barcelona, 1987.

CERAM, C. W. (1965), *Arqueología del cine*, Ediciones Destino, Barcelona.

CERVANTES, Miguel de (1780), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Imprenta de don Joaquín Ibarra, Madrid. Cuatro tomos.

——,—— (2004), *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona. Dos tomos.

——,—— (2004a), *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid.

CERVERA, Elena, y Ana Cristina IRIARTE [compiladoras] (2005), *Don Quijote y el cine*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Filmoteca Nacional Española, Madrid.

CHAFFE, Diane (1981), «Pictures and portraits in Literature: Cervantes as the painter of *Don Quijote*», *Anales Cervantinos*, XIX, págs. 49-56.

CLOSE, Anthony (1995), «La crítica del *Quijote* desde 1925 hasta ahora», en Varios Autores, *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, págs. 311-333.

——,—— (2007), *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.

CRARY, Jonathan (1992), *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge/Londres.

CRUZ, Sor Juana Inés de la (1951), *Obras Completas. I. Lírica personal*, edición de Alfonso Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica, México.

EISENBERG, Daniel (1995), *La interpretación cervantina del Quijote*, Compañía Literaria, Madrid.

EISENSTEIN, Serguei Mijálovich (1989), *Teoría y técnica cinematográficas*, Rialp, Madrid.

ELIOT, T. S. (1972), *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Methuen&Co., Londres.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1954), *Filmoliteratura (Temas y ensayos)*, CSIC, Madrid.

EL NOUTY, Hassan (1978), *Théâtre et pré-cinéma. Essai sur la problematique du spectacle au XIXe siècle*, Éditions A.-G. Nizet, París.

FELL, John L. (1977), *El filme y la tradición narrativa*, Ediciones Tres Tiempos, Buenos Aires.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2006), *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*, Universidade de Santiago de Compostela.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1947), *Cervantes y el cine*, Orión, Madrid.

——,—— (1948), *Historia cinematográfica de «Don Quijote de la Mancha»*, Cuadernos de Literatura, Madrid.

FISH, Stanley (1980), *Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Cambridge/Londres.

FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier (1996), *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*, Junta de Castilla y León/Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid.

——,—— (1999), *Artilugios para fascinar. Colección Basilio Martín Patino*, Junta de Castilla y León/Excmo. Ayuntamiento de Salamanca.

GARCÍA MONTERO, Luis (2000), «El cine y la mirada moderna», en Gabrielle Morelli [compilador], *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Pre-Textos, Valencia.

——,—— (2006), *Francisco Ayala y el cine*, Visor Libros, Madrid.

GAUDREAULT, André, y JOST, François (1995), *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Paidós, Barcelona.

GIMÉNEZ-FRONTÍN, José Luis [compilador] (2005), *Visiones del Quijote*, Fundaciò Caixa Catalunya, Barcelona.

GIMFERRER, Pere (1985), *Cine y literatura*, Planeta, Barcelona.

GIRARD, René (1961), *Mensonge romantique et verité romanesque*, Bernar Grasset, París.

GOMBRICH, E. H. (1982), *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, segunda edición, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

GOYTISOLO, Luis (1995), *El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea*, discurso leído el día 29 de enero de 1995, en su

recepción pública, y contestación del Excmo. Sr. D. Francisco Ayala García-Duarte, Madrid.

GUBERN, Román (1999), *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Anagrama, Barcelona.

HATZFELD, Helmut (1972), *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, segunda edición española refundida y aumentada, CSIC, Madrid.

HECHT, Hermann (1993), *Pre-Cinema History: An Encyclopaedia and Annotated Bibliography of the Moving Image Before 1896*, British Film Institute, Londres.

HERRANZ, Ferrán (2005), *El Quijote y el cine*, Ediciones Cátedra, Madrid.

IFFLAND, James (2005), «Los mil y un rostros de Don Quijote y Sancho Panza: ideología e ilustración gráfica», en González Quirós, J. L., y Paz Gago, J. M. [compiladores], *El Quijote y el pensamiento moderno*, tomo I, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, págs. 523-539.

INGARDEN, Roman (1998), *La obra de arte literaria*, traducción de Gerald Nyenhuis H., Universidad Iberoamericana/Taurus, México. Primera edición alemana de 1931.

JACKSON, Russell (2007), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, segunda edición, Cambridge University Press, Cambridge.

JOHNSON, Carroll B. (1995), «Cómo se lee hoy el *Quijote*», en Varios Autores, *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, págs. 335-348.

JOST, François (1987), *L'œil-caméra. Entre film et roman*, segunda edición, Presses Universitaires de Lyon.

KIRCHER, Atanasio (2000), *Ars Magna Lucis et Umbrae. Liber Decimus*, Universidade de Santiago de Compostela.

KONISBERG, Ira (2004), *Diccionario técnico Akal de Cine*, traducción de Enrique Hernando Pérez y Francisco López Martín, Akal Ediciones, Madrid.

KRIEGER, Murray (1992), *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore/Londres.

LALOU, René (1960), «Shakespeare, précurseur du cinéma», *L'Age Nouveau*, n.º 109, págs. 70-71.

LEGLISE, Paul (1958), *Une œuvre de pre-cinéma: L'Eneide. Essai d'analyse filmique du premier chant*, Nouvelles Editions Debresse, París.

LEMAITRE, Henri (1960), «Shakespeare, le cinéma imaginaire et le pré-cinema», *Études Cinématographiques*, n.º 6-7, págs. 383-396.

LENAGHAN, Patrick [compilador] (2003), *Imágenes del Quijote: modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX*, Calcografía Nacional/Museo Nacional del Prado/Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

LOLO, Begoña [compiladora] (2007), *Cervantes y El Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2005), *Los primeros ilustradores del Quijote*, Ollero y Ramos, Madrid.

——,—— (2006), *Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*, Calambur Editorial, Madrid.

MANNONI, Laurent (1994), *Le grand art de la Lumière et l'Ombre. Archéologie du cinéma*, Nathan, París.

MARAVALL, José Antonio (1975), *La Cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona.

——,—— (1976), *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Pico Sacro, Santiago de Compostela.

——,—— (1990), *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, edición corregida y aumentada al cuidado de Francisco Abad, Crítica, Barcelona.

MARTÍN MORÁN, José Manuel (2001), «Palacio quijotista. Actitudes sensoriales en la crítica sobre el *Quijote* de la segunda mitad del Siglo XX», en Bernat Vistarini [compilador], *Volver a Cervantes*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca.

——,—— (2005), «Vigencia del *Quijote*», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXV, CCXCI-CCXCII, págs. 461-473.

MCCONNELL, Frank D. (1977), *El cine y la imaginación romántica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

McLuhan, Marshall (1969), *La Galaxia Gutenberg. Génesis del Homo Typographicus*, Aguilar, Madrid.

Menéndez Pidal, Ramón (1924), *El Rey Rodrigo en la literatura*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid.

——,—— [compilador] (1926), *Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo, el último godo*, tomo II, Ediciones de «La Lectura», Madrid.

Molina Foix, Vicente (2005), *98 y 27: dos generaciones ante el cine (Baroja y Lorca como guionistas)*, Cuadernos de Mangana, Cuenca.

Montero Reguera, José (1997), *El Quijote y la crítica contemporánea*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.

Morelli, Gabrielle [compilador] (2000), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Pre-Textos, Valencia.

Moreno Báez, Enrique (1971), *Reflexiones sobre El Quijote*, segunda edición corregida, Prensa Española, Madrid.

Morris, C. B. (1993), *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles*, Filmoteca de Andalucía, Córdoba.

Ong, Walter J. (1987), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, México.

Payán, Miguel Juan [compilador] (2005), *El Quijote en el cine*, Ediciones Jaguar, Madrid.

Paz Gago, José María (1995), *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Rodopi, Amsterdam/Atlanta.

——,—— (2006), *La máquina maravillosa. Tecnología y arte en el Quijote*, Sial Ediciones, Madrid.

Percas de Ponseti, Helena (1988), *Cervantes the Writer and Painter of Don Quijote*, University of Missouri Press, Columbia.

Presenti Compagnoni, Donata (1995), *Verso il cinema. Macchine, spettacoli e mirabili visioni*, UTET, Turín.

Ramírez Morales, Dulce-Néstor (1958), *«Don Quijote de la Mancha» en el cine universal*, Instituto de Estudios Manchegos, Ciudad Real.

Reyes, Alfonso (1983), *La experiencia literaria*, tercera edición, Fondo de Cultura Económica, México.

RICO, Francisco (2005), *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles/Universidad de Valladolid, Valladolid.

RICO, Francisco, y QUETGLAS, Matías (2004), *Don Quijote. Ideas e imágenes del «Quijote»*, Franco Maria Ricci, s. l.

RILEY, Edward C. (1962), *Cervante's Theory of the Novel*, Clarendon Press, Oxford. Traducción española, Taurus, Madrid, 1966.

——,—— (1989), *Introducción al Quijote*, Crítica, Madrid.

——,—— (2001), *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Editorial Crítica, Barcelona.

RIQUER, Martín de (1978), «La novela en prosa y la difusión del papel», en Georges Güntert, Marc-René Jung y Kurt Ringger [compiladores], *Orbis Mediaevalis. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto Randuolf Bezzola à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire*, Editions Francke, Berna, págs. 343-351.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquím, y Homero ALSINA THEVENET [compiladores] (2007), *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, cuarta edición, Cátedra, Madrid.

ROSA, Emilio de la, Luis Mariano GONZÁLEZ, y Pedro MEDINA [compiladores] (2005), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y obra*, edición ampliada, Festival de Cine de Alcalá de Henares/Comunidad de Madrid, Alcalá de Henares.

ROSSELL, Deac (1998), *Living Pictures. The Origins of the Movies*, State University of New York Press, Nueva York.

ROTHWELL, Kenneth S. (2004), *A History of Shakespeare on Screen. A Century of Film and Television*, segunda edición, Cambridge University Press, Cambridge.

ROVIRA, José Carlos [compilador] (2003), *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional «La Lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos»*, Universidad de Alicante. Dos tomos.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio [compilador] (2003), *Diccionario de creación cinematográfica*, Ariel, Barcelona.

SÁNCHEZ RON, José Manuel [compilador] (2005), *La ciencia y «El Quijote»*, Crítica, Barcelona.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1988), *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Planeta, Barcelona.

SANTIAGO PÁEZ, Elena [compiladora] (2006), *De la palabra a la imagen. El «Quijote» de la Academia de 1780*, Biblioteca Nacional, Madrid.

SANTOS, Antonio (2006), *El sueño imposible. Aventuras cinematográficas de Don Quijote y Sancho*, Fundación Marcelino Botín, Salamanca.

SELIG, Karl-Ludwig (1974-1975), «The Battle of the Sheep (*Don Quixote*, I, xviii)», *Revista Hispánica Moderna*, XXXVIII, 1-2, págs. 64-72.

SHAKESPEARE, William (1967), *Teatro completo I*, traducción de José María Valverde, Planeta, Barcelona.

——,—— (1968), *Teatro completo II*, traducción de José María Valverde, Planeta, Barcelona.

SPITZER, Leo (1955), «The 'Ode on a Grecian Urn', or content vs. metagrammar», *Comparative Literature*, 7, págs. 2003-225.

——,—— (1955a), «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», en *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, págs. 161-225.

STAEHLIN, Carlos (1981), *El arte del cine. Segunda parte: Historia genética del cine. Volumen primero: De Altamira a Wintergarten*, Universidad de Valladolid.

SUHAMY, Henri (2002), «Shakespeare, cinéaste par anticipation», *Études anglaises*, tomo 55, págs. 201-214.

THOMAS, D. B. (1964), *The Origins of the Motion Picture. A Introductory Booklet on the Pre-history of Cinema*, Her Majesty's Stationery Office, Londres.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1975), *El Quijote como juego*, Guadarrama, Madrid.

URBINA, Eduardo (2005), «Iconografía textual e historia visual del *Quijote*», en J. L. González Quirós y J. M. Paz Gago [compiladores], *El Quijote y el pensamiento moderno*, tomo II, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, págs. 501-519.

VALLE-INCLÁN, Ramón del (1994), *Entrevistas, conferencias y cartas*, edición al cuidado de Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Pre-Textos, Valencia.

VALERA, Juan, y DÍAZ DE BENJUMEA, N. (2006), *Sobre el sentido del Quijote*, edición de Joaquín González Cuenca, Visor Libros, Madrid.

Varios Autores (1977), *Novela española actual*, Fundación Juan March/Cátedra, Madrid.

Varios Autores (1981), *Cuatro lecciones sobre Camões*, Fundación Juan March/Cátedra, Madrid.

Varios Autores (1996), *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. V. Literatura hispanoamericana contemporánea. La obra de Alonso Zamora Vicente. Para Alonso Zamora Vicente*, Editorial Castalia, Madrid.

Varios Autores (2000), *Qué es el precinema. Bases metodològiques per a l'estudi del precinema*, Fundació Museo del Cinema. C. Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, Girona.

Varios Autores (2004), *La imagen del Quijote en el mundo*, Lunwerg Editores, Barcelona.

Varios Autores (2004a), *Tres mitos españoles: La Celestina, Don Quijote, Don Juan*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid.

Varios Autores (2005), *Don Quijote en la pantalla*, Comunidad de Madrid.

VÁZQUEZ ANEIROS, Aurora (2002), *Torrente Ballester y el cine*, Edicións Embora, Ferrol.

VILLANUEVA, Darío (1991), *El polen de ideas (Teoría, Crítica, Historia y Literatura comparada)*, PPU, Barcelona.

——,—— (2004), *Teorías del realismo literario*, segunda edición corregida y aumentada, Biblioteca Nueva, Madrid.

——,—— (2005), «*El Quijote*: lenguaje y verdad poética», en Luis Santos Río y otros [compiladores], *Palabras, norma, discurso. En memoria de Fernando Lázaro Carreter*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, págs. 1185-1210.

——,—— (2007), *La poética de la lectura en Quevedo*, Siruela, Madrid.

——,—— (2008), *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, Cátedra Miguel Delibes, Universidad de Valladolid.

VILLENA, Enrique de (1994), *Obras Completas II. Traducción y glosas de la «Eneida», libros I-III*, edición de Pedro M. Cátedra, Biblioteca Castro/Turner, Madrid

VIRGILIO (2006), *Opera*, edición de Marius Geymonat, Paravia & Co., Turín.

WÖLFFLIN, Heinrich (1924), *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Espasa-Calpe, Madrid.

ZAMORA VICENTE, Alonso (1943), *El habla de Mérida y sus cercanías*, CSIC, Madrid.

——,—— (1945), *Sobre petrarquismo*, Universidad de Santiago de Compostela.

——,—— (1946), edición, prólogo y notas del *Poema de Fernán González*, Espasa-Calpe, Madrid. Segunda edición corregida y aumentada, 1954.

——,—— (1950), *De Garcilaso a Valle-Inclán*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

——,—— (1951), *Las «Sonatas» de Ramón del Valle-Inclán. Contribución al estudio de la prosa modernista*, Instituto de Filología, Buenos Aires. Segunda edición, *Las sonatas de Valle-Inclán*, Gredos, Madrid, 1969.

——,—— (1951a), *Presencia de los clásicos*, Espasa-Calpe, Buenos Aires.

——,—— (1953), *Léxico rural asturiano. Palabras y cosas de Libardón (Colunga)*, Universidad de Granada.

——,—— (1958), *Voz de la letra*, Espasa-Calpe, Madrid.

——,—— (1960), *Dialectología española*, Gredos, Madrid. Segunda edición muy aumentada, 1967.

——,—— (1961), *Lope de Vega. Su vida y su obra*, Gredos, Madrid.

——,—— (1962), *Camilo José Cela (Acercamiento a un escritor)*, Gredos, Madrid.

——,—— (1962a), *¿Qué es la novela picaresca?*, Columba, Buenos Aires.

——,—— (1965), *Un balcón a la plaza*, Alfaguara, Madrid.

——,—— (1966), *Lengua, literatura, intimidad (Entre Lope de Vega y Azorín)*, Taurus, Madrid.

——,—— (1967), *Asedio a «Luces de Bohemia», primer esperpento de Ramón del Valle-Inclán*, discurso de ingreso en la RAE y contestación de D. Rafael Lapesa, Madrid.

——,—— (1972), *A traque barraque*, Alfaguara, Madrid.

——,—— (1973), *Valle-Inclán, novelista por entregas*, Taurus, Madrid.

——,—— (1974), *La realidad esperpéntica (Aproximación a «Luces de Bohemia»)*, segunda edición ampliada, Gredos, Madrid.

——,—— (1974a), edición de *Novela picaresca española*, Noguer, Barcelona. Tres tomos.

——,—— (1976), *El mundo puede ser nuestro*, Ediciones del Centro, Madrid.

——,—— (1978), edición, prólogo y notas de Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas,* Espasa-Calpe, Madrid.

——,—— (1980), *Mesa, sobremesa*, Novelas y Cuentos, Madrid.

——,—— (1984), *Suplemento literario*, Espasa-Calpe, Madrid.

——,—— (1986), *Estudios de dialectología hispánica*, Universidade de Santiago de Compostela.

——,—— (1987), *Vegas bajas*, Espasa-Calpe, Madrid.

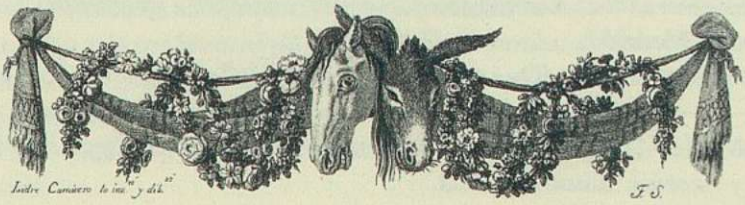
——,—— (1990), *Vida y obra de Valle-Inclán*, Círculo de Lectores, Barcelona.

——,—— (1993), *Compostela, años atrás*, Consorcio de Santiago/Universidade de Santiago de Compostela.

——,—— (1995), *Historias de viva voz*, Alianza Editorial, Madrid.

——,—— (1999), *Historia de la Real Academia Española*, Espasa- Calpe, Madrid.

ZULETA, Emilia de (1974), *Historia de la crítica española contemporánea,* segunda edición, Gredos, Madrid.



Contestación
del
Excmo. Sr. D. Pere Gimferrer

SEÑORES ACADÉMICOS:

Es motivo de particular satisfacción, dejando ahora aparte cualesquiera consideraciones de carácter personal, responder, no ya a un tan enjundioso discurso de ingreso en la Academia, sino, manifiestamente, al de alguien en quien la hoy plenamente poseída condición de académico no resulta, como con otros puede ocurrir a veces, y pienso sobre todo en autores de creación, una circunstancia oportuna y adecuada, sí, pero no necesariamente inherente a su trayectoria, sino que es colofón y destino natural de ella.

A los no particularmente avezados o expertos en la cuestión les puede ser preciso consultar el índice incluido en el anuario para saber si tal o cual escritor fue o no académico en un día; mas de otros, señaladamente estudiosos y filólogos, sería contradictorio imaginar siquiera que no lo fuesen, y tal es desde luego el caso —primeramente en calidad de correspondiente, luego ya de numerario electo por breve tiempo, y hoy en plena posesión de la plaza— de nuestro colega Darío Villanueva.

Nacido en 1950, Darío Villanueva pertenece, sin duda, aunque cinco años más joven que yo, a mi propia generación, y hace treinta y cinco años ya que publicó su primer libro, *«El Jarama» de Sánchez Ferlosio. Su estructura y significado,* del que bien re-

cuerdo la impresión que me produjo en el momento en que apareció, en una época en que yo había publicado varios libros de poesía, pero todavía ningún volumen monográfico, o misceláneo siquiera, de estudio o ensayo. Desde entonces, y hasta este mismo año 2008, Darío Villanueva ha publicado una cantidad extraordinaria de monografías, estudios críticos, ensayos y ediciones referidas a variadísimas materias desde una muy definida vocación universitaria central, que le ha permitido atender tanto a Bécquer como a Emilia Pardo Bazán, tanto a Quevedo como a Valle-Inclán, tanto a las imágenes de la ciudad en la creación literaria y artística moderna y contemporánea como a la novela lírica española de la primera mitad del siglo XX o a la novela hispanoamericana coetánea, tanto a las teorías del realismo literario como al comentario de textos narrativos, en títulos publicados en algún relevante caso también en inglés o en árabe, en trabajos originariamente escritos en su mayor parte en castellano, pero también a veces en lengua gallega, y en ella reunidos en un sustancioso volumen compilatorio. Tal variedad no es, desde luego, versatilidad sino en el sentido más favorable del término, y está muy lejos de denotar dispersión: desde un riguroso núcleo irradiador, hecho a un tiempo de pasión, empeño y lucidez, Darío Villanueva ha proyectado su vigilante atención y su permanente curiosidad e interés hacia zonas muy distintas del territorio de la creación del que es a un tiempo zahorí e incluso en parte fundador quien con tanta y tal diligencia a él se dedica en sus actividades de estudioso y de docente. Tanto la bibliografía de Darío Villanueva —que, entre títulos exclusivamente propios, compilaciones y coautorías, cabe cifrar en medio centenar de obras, sin hacer siquiera mención de los numerosísimos artículos, capítulos de libros y ponencias— como la que en el discurso ahora dado a conocer aduce magníficamente nos hablan, con toda elocuencia sin duda, de la historia de una vocación

nunca desmentida y, pese a sus aparentes bifurcaciones o meandros, ni serpenteante ni zigzagueante: la variedad dimana de su propia naturaleza y, lejos de difuminar su profunda unidad, la subraya y la refuerza, y nos recuerda que, en los casos más fecundos y fecundadores, toda vocación universitaria lo es, en última instancia, a un tiempo de filólogo, de investigador, de teórico y de comparatista.

Por no incurrir en redundancia o pleonasmo, y también por no usurpar tiempo aquí y ahora, no llevo a cabo de modo expreso la relación de títulos de Darío Villanueva que en su excelente *laudatio* adujo de modo ejemplar nuestro colega Guillermo Rojo al presentar su candidatura: mas dicho se está que a tales datos me remito y que, en estas inevitablemente rápidas pinceladas de hoy, espero haber dado una idea suficiente de su riqueza y características.

No es, por cierto, como quise ya dejar entrever al principio, Darío Villanueva persona ajena a mi biografía. Se dio la curiosa circunstancia de que en los años setenta, sin conocernos aún personalmente, ambos colaboráramos, en parcelas distintas, en el almanaque —de tan útil consulta para el lector como de árida redacción para sus autores— que por aquel entonces cubría el año literario español en Editorial Castalia. Andando el tiempo, en los años ochenta, coincidimos ya personalmente en Madrid en reuniones del consejo de redacción de la revista *Ínsula*, en compañía de otros colegas, entre los que es particularmente doloroso, a la vez que obligado, recordar a Domingo Ynduráin, secretario luego de esta casa y cuyo cometido al frente de la Biblioteca Castro desempeña hoy nuestro recipiendiario; y anómalo parecería no tener presente en la memoria de tales reuniones a quien hoy es nuestro director, que las presidía. Algo más tarde ya, concretamente el 12 de diciembre de 1990, en un hotel de Madrid triplemente acreedor —por onomástica, por toponimia y hasta por decoración—

al calificativo de goyesco, Darío Villanueva y yo —que, curiosamente, regresaba de acompañar a Octavio Paz en Estocolmo— nos alojábamos de consuno para al día siguiente intervenir en un coloquio universitario, seguido de almuerzo, en el que estuvieron presentes, entre otros, Aurelio Menéndez, Camilo José Cela y S. A. R. el Príncipe de Asturias.

Los años, luego, pasaron veloces sin que nos viéramos, aunque no sin que mediara algún envío de publicaciones; y, ya que jamás se lo manifesté en su día en privado, me creo en el caso de expresar hoy en público mi gratitud a Darío Villanueva por haber evitado con suma delicadeza identificarme cuando reseñó cierto libro hacia mi persona inamistoso, del que sólo me cumple hoy decir que, bajo transparente anagrama o localización geográfica, su autor aparece convenientemente retratado en dos obras de nuestro colega Javier Marías, las tituladas *Negra espalda del tiempo* y *Tu rostro mañana.* En gestos como este se reconoce a la vez la elegancia y la amistad.

Como quiera que fuese, lo cierto es que nuestro encuentro más fecundo —o, en todo caso, el más hondamente repercutido en mí— se produjo en noviembre del año 2000, en Santiago de Compostela, en la cena que siguió a un acto en el paraninfo de la ilustre universidad de la que Darío Villanueva fue rector el mayor tiempo que sus estatutos permiten; lado a lado, en aquel ágape en la compostelana calle de Carretas, tuvimos la que, en mi mente, ha quedado, más de diez años después de conocernos, fijada como nuestra conversación más demorada, rica y despaciosa, hecha a partes iguales de afinidad intelectual y de amistad asentada. Y, por qué no decirlo, benéficamente entreverada con la profunda belleza de siglos de una ciudad que no tiene igual en nuestra península.

Mas no son, lo dije al comienzo, tales circunstancias personales lo que de modo esencial me mueve hoy, aunque mal pueda

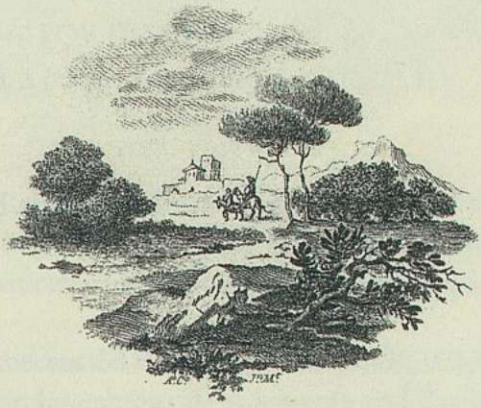
desconocerlas; ni es siquiera tampoco únicamente el brillante *curriculum vitae* de nuestro recipiendiario; a tales datos se añade además otro, a saber, la materia y contenido del admirable discurso de ingreso que, en parte sustantiva al menos, acabamos de escuchar, y más demoradamente se podrá desde hoy leer en forma cabal en su publicación impresa. Bien se echa de ver que mi largo comercio amistoso con el maestro Martín de Riquer, nuestro decano, mal puede hacer de mí un cervantista, y menos todavía un quijotista; pero, en cambio, las relaciones entre cine y literatura me han ocupado, de modo expreso o tácito, en no pocas ocasiones, y a ellas atiende el discurso de Darío Villanueva, si bien desde perspectiva prismáticamente inversa a la que yo adopté, pues, más que remontarse del cine a la literatura, le ha atraído lo que en la literatura es intimación o, si es que así cabe decirlo, prefiguración del cine; como dice Heráclito en la traducción de García Calvo: «Camino arriba, camino abajo, uno solo y el mismo». Mas no seré yo el que trate de resumir una formulación teorética por Darío Villanueva tan bien expresada. Preferiré, en cambio, evocar una reflexión de un indiscutible maestro de la expresión fílmica. Entrevistado, a comienzos de los años 60 —es decir, cuando ya había abandonado el cine por la televisión tras agotar en apenas quince años todas las posibilidades renovadoras del relato cinematográfico—, recordaba Roberto Rossellini en *Cahiers du Cinéma* ante Eric Rohmer sus recorridos por el Campo Santo Vecchio de Pisa, muy maltratado por la segunda guerra mundial, y en aquellos tiempos en todavía no muy avanzado curso de restauración; en gran parte, habían desaparecido las pinturas murales, pero, bajo su desvanecimiento momentáneo, afloraba en cambio algo hasta entonces no visible: el dibujo previo que les servía de sustento y cañamazo; era, precisamente, aquella visión la que, pocos párrafos más adelante, llevaba a Rossellini a decir que

un hombre podía decirlo todo con «un solo trazo puro». Y es, en mi sentir, este único «trazo puro» lo que hilvana, en este discurso, la novela de Cervantes y la narración fílmica y la argumentación general aquí desplegada; y es, al cabo, también la continuidad del trazo lo que define el propio itinerario intelectual de Darío Villanueva.

De su preparación, de su capacidad de entusiasmo y de trabajo, de su a la vez brillante y rigurosa pluralidad de dedicaciones, cualidades todas ellas sobradamente probadas en su trayectoria y en este discurso mismo, puede la Academia esperar una contribución esencial. Solía decirme Fernando Lázaro Carreter que, en esta casa, los escritores de creación podemos, en la opinión que él tenía, «irradiar a distancia» —tales eran sus palabras—, mas de los filólogos cabe esperar una labor de naturaleza más cercana a la del gongorino «amarrado al duro banco», que aquí no es duro sino placentero, como lo es todo despliegue cumplido de una vocación realizada en plenitud. Lo era ya antes de ahora, y desde no hace pocos años, la de Darío Villanueva; el deslumbrador discurso que acabamos de oír nos muestra además algo que ya sabíamos por otros tantos textos suyos: no hay en él solamente sabiduría y desvelos, sino verdadera fecundidad creativa; no le pertenece, para tomar en préstamo conocidas palabras del *Fausto* de Goethe, la «gris teoría», sino el «verde y dorado árbol de la vida».

Quien así es capaz de arrebatamos y arrebatarse con el potencial cine latente en el *Quijote* no posee solo las dotes del estudioso, sino también las de aquel peculiar talante de creador que mediante el estudio se manifiesta. No nos invita, pues, meramente a leer, sino a crear y recrear a través de la lectura, o, por decirlo con sintagma suyo, de «la poética de la lectura». La Academia es afortunada al recibir a Darío Villanueva y doblemente afortu-

nado yo por ser ahora quien en nombre de la Academia le recibe. Singular y significativo el día de hoy para Darío Villanueva, señalado entre todos los días de su existir, no lo es, a su modo, menos en la historia de la casa a la que le damos la más calurosa bienvenida.



RELACIÓN DE ILUSTRACIONES PROCEDENTES DE LA EDICIÓN DEL *QUIJOTE* EN CUATRO TOMOS IMPRESA EN MADRID EN 1780 POR DON JOAQUÍN IBARRA PARA LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Anteportada: Lámina 30. Vence a Don Quixote el Caballero de la blanca luna. P. II, t. IV, cap. LXIV, p. 273. Dibujo de Antonio Carnicero. Grabado de José Joaquín Fabregat.

Página 166: Cabecera del PLAN CRONOLÓGICO DEL QUIXOTE con las cabezas de Rocinante y el Rucio de Sancho entre guirnaldas de flores. Dibujo de Isidro Carnicero. Grabado de Fernando Selma.

Página 175: Remate del PLAN CRONOLÓGICO DEL QUIXOTE, que representa a don Quijote y Sancho dirigiéndose hacia la posada. Dibujo de Antonio Carnicero. Grabado de Juan Minguet.

ÍNDICE

Este volumen con los discursos académicos de Darío Villanueva
y Pere Gimferrer ha sido compuesto e impreso
en los talleres de Villena Artes Gráficas.
La corrección de pruebas y control de la edición
ha estado a cargo del personal de la
Fundación José Antonio de Castro.
La tirada fue de 1500 ejemplares
y se terminó de imprimir el 5 de junio de 2008,
aniversario del nacimiento en 1898 del poeta
Federico García Lorca.