

Cuando aún está empezando el verano del 1604, Miguel de Cervantes presenta ante el Consejo de Castilla la petición de licencia y privilegio para imprimir la novela que ha bautizado como *El ingenioso hidalgo de la Mancha* (pero a la que entre amigos llama, sin más, *Don Quijote*) y que en unos meses saldrá con pie de 1605. En la España de Felipe III, Cervantes (1547-1616) es un «poetón ya viejo», un hombre de otro siglo, otros principios y otros gustos. Las luminarias del momento, un Lope de Vega (1562) o un Luis de Góngora (1561), lo sienten distante y distinto, y él desdeña la teoría y la práctica de la literatura que entonces cuenta con más crédito. Diez años después, son los apuros económicos, antes que otras consideraciones, los que lo impulsan a publicar las *Novelas ejemplares* (1613), las comedias y entremeses que le habían ganado el aplauso de los corrales y la Segunda parte del *Don Quijote* (1615), pero sigue aferrado a sus ideales literarios de siempre, que confía en plasmar cabalmente en el *Persiles y Sigismunda*, al tiempo que promete, todavía, escribir una continuación de la que había sido su primera obra, *La Galatea* (1585).

Las dos entregas del *Quijote* (dos novelas que acabaron siendo una sola) aparecieron en 1605 y 1615. Pasados cuatro siglos, ahí están, tan frescas, tan vivas: es el único libro en la historia de las letras europeas que no ha conocido declives ni olvidos. Dante y Shakespeare han soportado largos períodos de destierro del aprecio y del mercado. El *Quijote* se ha mantenido durante más de cuatrocientos años entre los *best sellers* y no ha pasado ni uno sin comparecer en español o en otras lenguas. Todavía más: en mayo del 2002, una encuesta del *New York Times*, con un jurado compuesto por un centenar de escritores de más de cincuenta países, lo eligió como «the world's best work of fiction» de todos los tiempos, largamente por delante de obras de Proust, Shakespeare, Homero, Tolstói... ¿Qué tiene *Don Quijote de la Mancha* para merecer tal preferencia? Nadie podría decirlo sobre seguro, pero cuando menos hay que tomar nota del hecho mismo de que la ha recibido, y por parte de los mejores y más diversos lectores.

El *Quijote* es declaradamente «una invectiva contra los libros de caballerías», destinada a «poner en aborrecimiento de los hom-

bres» sus «fingidas y disparatadas historias». Así lo dice Cervantes de las primeras a las últimas páginas, y debemos tomarlo como el Evangelio. Pero ese propósito censorio ¿de veras determina los contenidos que tantos años lo han conservado apetitoso para tantas generaciones? Obviamente, no. Para disfrutarlo no hace falta saber nada sobre los libros de caballerías. O, digamos mejor, nada que Cervantes no nos apunte. El único *Amadís* y el único *Palmerín* que importan son los explícitamente presentados, asumidos y recreados en la novela como revés de su propia trama. En cualquier caso, según se ha argüido con frecuencia (y demasiado a menudo para torcer el argumento hacia glosas insensatas), si tal intención conformara la obra no digamos ya exclusivamente, sino en una dimensión tan amplia como a veces se ha creído, el *Quijote* no habría interesado más que a un puñado de curiosos de antaño y, desde luego, en nuestro tiempo carecería de atractivo.

¿Es plausible que el *Quijote* naciera en la mente del autor como «invectiva contra los libros de caballerías»? Más razonable parece entender que la novela «se engendró» cuando Cervantes, «en una cárcel», entrevió las características esenciales del protagonista, un hidalgo trastornado por la lectura de las fábulas caballerescas y dispuesto a remedarlas en la España de Felipe II, y no porque el escritor se propusiera en primer término desacreditarlas y a tal fin forjara luego el personaje de Don Quijote. Al principio del relato, tras la aventura de los mercaderes, Don Quijote se olvida de los libros de caballerías y pasa a identificarse con los héroes del romancero (I, 5), como más tarde pensará en volverse pastor de bucólica (II, 67). Tan poco firme era la «invectiva» en la fase inicial de la obra y tan maleable aún al final.

El punto de partida decisivo tuvo que ser aquel en que el autor vislumbró la imagen del héroe, y el éxito inigualado del *Quijote* viene de la fascinación que desde siempre ha ejercido su singular humanidad. Don Quijote «es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos» (II, 18), «que, fuera de las simplicidades que dice tocantes a su locura, si le tratan de otras cosas discurre con bonísimas razones y muestra tener un entendimiento claro y apacible en todo; de manera que como no le toquen en sus caballerías, no habrá nadie que le juzgue sino por de muy buen entendimiento» (I, 30). Pero nadie deja tampoco de encandilarse por

igual con el Don Quijote loco, desaforado, grotesco, y con el Don Quijote inteligente, sensato e irreprochable. Uno y otro despiertan pareja simpatía, y el deleite que produce la obra consiste principalmente en el ir y venir del uno al otro, entre las acciones nacidas de la locura y las palabras inspiradas por la lucidez.

El dato más seguro para explicar la excepcional fortuna del *Quijote* es la seducción que produce la figura del protagonista (con la silueta del autor al trasluz). *Mirar* a Don Quijote, *escuchar* a Don Quijote, *tratar* a Don Quijote, seguir el hilo de sus pensamientos, prever sus reacciones o sorprenderse por ellas constituye un supremo placer, según el testimonio unánime de infinitos lectores. Pocos gozos mayores que seguir su modo de proceder en el diálogo, siempre perspicaz, siempre ingenioso (por más que Cervantes sólo una o dos veces le asigna tal adjetivo en el curso de la narración propiamente dicha), con la extremada cortesía de rigor en él (mientras no se le encienda la ira caballeresca), para no herir al interlocutor; o dejando hablar a Sancho para que el mismo escudero caiga en la red, o comentando con un silencio lleno de retranca los puntos flacos de su oponente...

Es imposible no reconocer ahí la sombra del escritor: el tono que rezuma la novela entera, el talante comprensivo e irónico, penetrante y bienhumorado que lo empapa todo, a nadie medianamente sagaz se le ocurriría atribuírselo a ningún autor ficticio ni limitarlo a ningún personaje, sino que por fuerza se identifica con la fisonomía del Miguel de Cervantes que no en balde firma el prólogo.

Como el propio Don Quijote, Sancho Panza no sale de un golpe de la pluma del escritor: va haciéndose por superposición de factores más que por desarrollo orgánico. Pero tal como en conjunto lo conocemos (y nadie podría pintarlo mejor que su amo) tiene «unas simplicidades tan agudas, que el pensar si es simple o agudo causa no pequeño contento; tiene malicias que le condenan por bellaco y descuidos que le confirman por bobo; duda de todo y créelo todo; cuando pienso que se va a despeñar de tonto, sale con unas discreciones que le levantan al cielo» (II, 32). Si el amo se mueve «entre la discreción y la locura» (II, 59), el criado no le va a zaga entre ser «tonto o discreto» (II, 45), para regocijo de quien lo observa «tan admirado de sus

hechos como de sus dichos, porque andaban mezcladas sus palabras y sus acciones, con asomos discretos y tontos» (II, 51).

Ninguno de los dos se hizo de un plumazo, en efecto, sino por la paulatina incorporación de perfiles nuevos, de componentes que suponen menos una evolución que una metamorfosis, hasta el punto de que, pese a la persistencia de unos datos primordiales, ni Don Quijote ni Sancho son los mismos en la Primera y en la Segunda parte. En un texto que se permite tamañas variaciones, en el que todos los personajes van descubriendo tantas caras, acaso contradictorias, todas las situaciones tantos aspectos, y en el que se conjugan tantos factores diversos (también con ello el *Quijote* inaugura la novela como género de géneros), se comprende que cada lector privilegie unos rasgos en detrimento de otros. Pero el común denominador del gusto que todos sienten es esa irresistible atracción hacia Don Quijote y Sancho, hacia unos individuos tan extraordinarios y a la par tan soberanamente naturales, tan elementales y a la par con tantos recovecos sabrosos. La tensión entre la simplicidad del esquema básico y la complejidad del deleite que produce la lectura es una de las razones de la excelencia del *Quijote* y de las cambiantes exégesis que se le han dado.

El *Quijote* no está tanto *escrito* cuanto *dicho*, redactado sin someterse a las constricciones de la escritura: ni las de entonces, con las mañas barrocas requeridas por los estilos en boga, ni, naturalmente, las nuestras. No pensemos, sobre todo, que las nuestras son las únicas posibles. Cervantes, por ejemplo, no utilizaba sino rarísimamente los signos de puntuación, ni dividía el texto en párrafos: dejaba correr la pluma como si fuera la voz, sin reparar en las pautas que a nosotros nos impiden poner sobre el papel lo que no se puede puntuar, y no tendía a fragmentar el pensamiento en párrafos con relativa entidad propia. El discurso le brotaba libérrimamente, como en la charla diaria: con una orientación, con un horizonte de temas que tocar, pero sin prever unos moldes que le den siquiera una primera forma; cambiando de rumbo y de acento cada vez que una ocurrencia cruza por la cabeza; introduciendo las palabras a medida que se presentan al espíritu y según la jerarquía con que se presentan, no según las categorías gramaticales y retóricas características de la escritura ni, menos aún, de la imprenta. Sólo por excepción (o

por parodia) hallamos en el *Quijote* los períodos balanceados por simetrías y contraposiciones que tanto complacían entre 1605 y 1615. (No hay más que echar un vistazo, en los preliminares de la Segunda parte, a la «Aprobación» de José de Valdivielso.) Por no haber, hasta las proposiciones subordinadas son pocas: predominan con mucho las coordinadas con copulativas (*y...*, *y...*, *y...*), de acuerdo con las tendencias más sencillas y espontáneas de la lengua oral.

Pero nótese bien que ese modo de hacer, en más de un aspecto «a tiento» y «salga lo que saliere» (II, 3), no sólo se da en la lengua o el estilo, sino también en la estructura y en los contenidos. Son proverbiales los «olvidos» cervantinos. La mujer del escudero se llama a ratos Juana y a ratos Mari Gutiérrez, Teresa Panza, Cascajo o Sancha; los huéspedes del mesón cenan dos o tres veces; Don Quijote no ha visto nunca y ha visto cuatro veces a Dulcinea; Ginés de Pasamonte se le lleva y no se le lleva la espada..., y así a cada paso. No menos celebrados han sido los anacolutos, los ejemplos de ambigüedad no deseada y las impropiedades lingüísticas: «Pidió las llaves a la sobrina del aposento» (I, 6); «escribir las cartas a Teresa de la respuesta» (II, 50); «un libro en las manos que traía su compañero» (II, 59), etcétera, etcétera.

Tampoco se trata únicamente de momentos breves y aislados. Son incontables los lugares en que el discurso progresa con inesperados cambios de sujeto, saltos de un complemento a otro, pronombres que no refieren al término inmediato, sino a otro lejano o quizá no expreso..., para desconcierto de quien pretende analizar la estructura del discurso y la concatenación lógica de sus componentes. Es que Cervantes narra la historia con la falta de trabas de una plática entre amigos de buena educación y mejor humor, con los cambios de registro y los zigzagueos que conducen la conversación de un asunto a otro, de la sonrisa a la gravedad, de la noticia perfectamente seria a la hipérbole y la mentira descaradas.

Ese lenguaje cotidiano, ese tono de palique entre compañeros, marcan un momento fundacional en la génesis de la sola revolución auténtica que las letras occidentales han conocido en más de dos mil años: el origen de la novela realista. Conocemos el planteamiento definitorio del realismo clásico, arquetípica y

casi caricaturescamente decimonónico: se trata de contar historias que puedan integrarse en el universo de discurso dentro del cual habitan en general los lectores, de ofrecer ficciones que entren sin violencia en el ámbito de su lenguaje habitual. Las peripecias de la intriga pueden ser insólitas, pero han de caber en el lenguaje de todos los días: la novela realista no se inspira en la realidad ordinaria, sino en el lenguaje que regularmente la comunica.

Las «incorrecciones» cervantinas son únicamente una concreción de la perspectiva familiar, corriente y moliente, desde la que se contempla en el *Quijote* a personas y cosas, atrayéndolas todas a un plano de experiencia común cuyo encumbramiento a norma de la ficción en prosa constituye un trance capital en la aventura literaria de Europa.

El delirio anacrónico de Don Quijote era social y literario, consistiendo como consistía en tomar en cuanto modelo de vida una literatura inverosímil y corrigiéndolo como el narrador lo corrige con una óptica que toma la vida en tanto modelo de la literatura. Pero menos que en el desarrollo de ese tema y, desde luego, en las incidencias de la trama que lo sirve, el realismo profundo del *Quijote* está en el lenguaje con que se cuenta. Cervantes revoluciona la ficción concibiéndola no en el estilo artificial de la literatura, según la falsilla de mayor prestigio en su madurez, sino en la prosa doméstica de la vida.

Sansón Carrasco insistía en que la obra «es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella», nada que no se comprenda enseguida (II, 3). El dictamen del bachiller parece convincente: si la novela de Cervantes ha sido «tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes», será porque es muy transparente y muy sencilla. Que además da pie a interpretaciones de altísimos vuelos es cosa innegable: Hegel (¿o fue Schopenhauer?) hallaba en el *Quijote* los dilemas eternos de la metafísica; para Dostoievski era el libro que «el hombre debiera llevar consigo el día del Juicio Final»; en ningún otro veía Ortega y Gasset «tan grande poder de alusiones simbólicas a la vida», etcétera. El éxito universal y permanente de la obra postula que las razones de su encanto, por debajo de tan seductoras propuestas, han de estar en un común denominador accesible por igual a torpes y discretos. Pero si se le han prestado tan hondos sentidos, algún motivo habrá dentro del libro.

Parece claro que Don Quijote ilustra en grado soberano un aspecto esencial de la condición humana. Los hombres somos criaturas narrativas, y los días se nos van en fábulas: en esperanzas de un mañana a la medida de nuestro diseño, en nostalgias de cómo pudo ser el ayer, unas veces huyendo de la realidad y otras huyendo hacia ella. La más modesta acción cotidiana supone imaginar un proyecto y confrontarlo con las limitaciones y condicionamientos de las circunstancias. No otra historia cuenta en sustancia Cervantes, concretándola en una trama y unos personajes con una inigualada capacidad de seducción, y acotando de una vez para todas el lugar de encuentro de la vida y la literatura, de la verdad y la ficción.

Una frase de Friedrich Schelling, convertida en la explicación estándar que en principio acompaña siempre a quien se pone a leer el *Quijote*, compendió el enfoque que más tercamente ha determinado la comprensión de la novela durante los últimos doscientos años: el tema es «la lucha de lo real con lo ideal». El filósofo alemán y un innumerable cortejo posterior entienden el *Quijote* como supremo exponente de unas convicciones previas, las definitorias de todo el fenómeno romántico, y por ende conceden al protagonista una grandeza trágica y lo ven como personificación del presunto espíritu de una presunta nación española.

El *Quijote* es, por lo menos, un libro castellano, una institución hispánica y un mito universal. De él circuló desde el mismo 1605 una síntesis de personajes y situaciones, una imagen paralela, incluso gráfica y plástica, que en sustancia no era incorrecta y a la que pronto fueron anejas diferentes significaciones. El libro se desdobló en institución y en mito, y hoy no podemos echar cuentas sólo con él, no podemos leerlo como si hubiera permanecido inédito o arrinconado desde 1605. La dimensión institucional y la mítica le aseguran una atención distinta a la que prestamos a cualquier otro libro y nos fuerzan a formularle preguntas que tradicionalmente lo han acompañado: preguntas que el autor quizá ni siquiera soñaba, pero de las que esperamos respuesta. Por ahí, una explicación auténtica y autorizada del texto en su contexto de época, la explicación del filólogo y el historiador, al arrimo de Sansón Carrasco, es insuficiente, y en tal sentido es falsa, si no esclarece también las lecturas no genuinas que *de hecho* ha tenido.

El *Quijote* patrocinado por el Instituto Cervantes desde 1998 llega ahora a la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española en una edición ampliamente revisada y renovada. Fruto de la colaboración de cerca de un centenar de estudiosos y escritores, bajo la dirección de don Francisco Rico y en el seno del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, el texto ha sido fijado de acuerdo con las más rigurosas técnicas de la moderna crítica textual y se acompaña de un copioso despliegue de estudios y materiales complementarios que de por sí constituyen una enciclopedia del *Quijote*. Publicado en coincidencia con el cuarto centenario de la Segunda Parte, él es el eje de las *Obras completas* de Cervantes que la Academia acometió en el 2012 y confía en rematar en el 2017, cuando el *Persiles y Sigismunda* cumpla también cuatrocientos años.