

Volver al *Quijote*¹

Antonio Muñoz Molina

Por una casi casualidad me pidieron de la querida Residencia, de la querida Institución, que participara en esta presentación cuando yo había empezado una lectura del *Quijote* por mi cuenta. Una casualidad, pero no tanto, porque lo leo con relativa frecuencia. Creo que el *Quijote*, como algunas obras capitales, hay que leerlo —o se puede leer— de dos maneras: uno va al libro que conoce, buscando un capítulo o buscando un pasaje, o una tarde está triste, como decía Cernuda en un artículo célebre, y abre el libro y el libro le hace compañía y le permite encontrar algún tesoro —por utilizar el término que emplea Elvira Ontañón²— que no había descubierto antes; y luego hay otra manera de leerlo que a mí me gusta practicar de vez en cuando, no cada año, sino cuando puedo, que es sentarme, buscarme una edición con buena letra —ya necesito que sea una letra un poco grande— y ponerme a leerlo desde el principio hasta el final; y siempre descubro una serie de paradojas.

Hay dos paradojas, me parece a mí, fundamentales, con respecto al *Quijote*. Una de ellas, que es la obra más representativa de la cultura y de la literatura españolas, el libro emblema de la cultura española, pero que a la vez se trata de un libro muy raro, un libro rarísimo, un libro que está lleno de ironía, de ironía delicada, en un país donde lo que prevalece, donde lo que ha prevalecido históricamente, es la burla y el sarcasmo, como dice el propio Cervantes en el prólogo de la segunda parte, cuando alude a Lope con una de las ironías más maravillosas de la literatura y habla de ese familiar del Santo Oficio «de quien —dice— admiro el genio y la ocupación continua y virtuosa». Esa ironía es muy rara en España. Y también resulta muy rara en España esa

¹ El presente artículo recoge la intervención, revisada por el autor, en la presentación del número 53-54 del *BILE*, dedicado a la conmemoración del cuarto centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, que tuvo lugar en el Pabellón Carmen Martín Gaité de la Feria del Libro de Madrid el 4 de junio del 2004. En el acto, moderado por Carlos Wert, secretario de la publicación, participaron además José Antonio Millán y Ana Gurruchaga, colaboradores en aquel número.

² Elvira Ontañón: «Los tesoros del *Quijote*», *BILE* 53-54 (2004): 45-52.

continua reflexión, esa continua presencia de la pluralidad, la idea de que las cosas son de muchas maneras, muy distintas, de que es muy difícil saber exactamente cómo es una cosa, que todo requiere cierto esfuerzo, que todo está sometido al engaño, al malentendido. Hay momentos clásicos: la dilucidación de qué es el yelmo de Mambrino: es un proceso, como saben, largo, complicado y lleno de burla, pero lleno también de algo muy serio, y es que, ¿qué son las cosas?; ¿las cosas son lo que queremos que sean, son lo que nosotros vemos? Hay ese momento extraordinario en que ha llovido y se ve un tipo que pasa en un burro y le brilla algo en la cabeza, y hay esa luz tan bonita del verano después de un poco de lluvia, y don Quijote ve el brillo y dice: «Ése es el yelmo de Mambrino». Y el pobre Sancho, cuando lo ve, dice: «Esto parece una bacía de barbero». Y don Quijote se enfada y contesta: «No, éste es el yelmo de Mambrino». Y dice el otro: «Ah, bueno». Y luego se produce, como recuerdan, aquel debate en la venta, cuando el dueño del otro burro, el dueño de la albarda y de la bacía, está diciendo que aquella es su bacía, y don Quijote, y los otros para reírse de él, dicen que es un yelmo, y entonces se llega a la solución extraordinaria: alguien sugiere que aquello, lo que es, es un *baciyelmo*.

Hay otro momento que me parece de una importancia tremenda, literaria, moral, en todos los sentidos. Es cuando don Quijote se encuentra con los cabreros, la historia del pastor Crisóstomo y la pastora Marcela, en la que se contiene la maravillosa canción desesperada, que es un poema muy largo que la gente no se lee, pero en el que hay versos deslumbrantes. Por ejemplo, hay uno que dice: «desconcierta la vida larga ausencia». U otro que reza: «En todo hay cierta inevitable muerte». Estamos asistiendo al discurso pastoril, quejumbroso, por la muerte de Crisóstomo, que ha muerto de amores por los desdenes de la pastora Marcela, y todo eso se ajusta, en cierto modo, al canon de una novela pastoril, el sufrimiento del pastor enamorado por esa mujer frívola, desleal, que no ha satisfecho su amor; y entonces se produce una situación revolucionaria, una escena que siempre que la leo me sobrecoge. Están con el cadáver del pastor, que se ha suicidado y al que no pueden enterrar en sagrado, lamentando todos la maldad de Marcela y leyendo los poemas que Crisóstomo ha hecho sobre ella, sobre su indiferencia y el modo en que esta indiferencia lo ha llevado a la muerte, y en ese momento aparece una figura en lo alto de una roca: es Marcela. Marcela cuenta su lado de la historia, y su lado de la historia no sólo implica una visión distinta de lo que ha sucedido, sino que implica la ruptura de un discurso, la ruptura de una convención literaria que es la de la novela pastoril y la de la poesía amorosa misógina. Porque de pronto habla ese personaje mudo que está en la poesía y en la literatura, la mujer a la que se dirigen las quejas, esa mujer que yo creo que no había hablado nunca. Marcela da su razón y explica: «Vamos a ver. Yo a este señor no le hice ninguna promesa, no le pedí que se enamorara de mí, y si no le pedí que se enamorara de mí, ¿soy yo responsable de no haberlo querido?». Y dice una frase espeluznante, que a mí



Ilustración de Apelles Mestre para la edición del *Quijote* publicada por Juan Alieu y Fugarull. Barcelona, 1879. Biblioteca Nacional

me conmueve tanto que la puse como epígrafe en el comienzo de una novela: «Fuego soy apartado y espada puesta lejos». Es una cosa escalofriante. Ustedes están aquí hablando, dice, haciendo un discurso literario, y ese discurso tiene unos códigos y unas normas; ustedes se complacen en él, pero, ¡ojó!, que hay otra versión, otra versión que puede que sea la realidad, y es que yo no tenía por qué amar a ese señor. Eso es una cosa prodigiosa, y ya digo que es rarísimo en una cultura que, además, en esa época, se iba cerrando, se iba anquilosando tanto.

En el *Quijote* encontramos que tiene voz la pastora Marcela y que tiene voz, en la segunda parte, aquel que representa lo último, que es el morisco: el morisco Ricote, el vecino de Sancho, en ese momento tremendo en el que dice: «Doquiera que estamos lloramos por España, que, en fin, nacimos en ella y es nuestra patria natural». Es un relato del exilio. Recuerdo un curso que di en una universidad norteamericana sobre exilios españoles, para el que seleccioné una carta de Manuel Azaña, un poema de Luis Cernuda, varias cosas... y entre ellas, ese monólogo del morisco Ricote. Le pedí a un alumno mío, dominicano, que lo leyera, ¡y era tan bonito escuchar eso leído en un español con acento de Santo Domingo...! Al terminar, se le humedecieron los ojos y me dijo: «Eso es lo que nos pasa a nosotros, que estamos aquí y no somos de aquí, y volvemos allí y tampoco somos ya de allí».

Me parece rarísimo, ya digo, que exista un libro como el *Quijote* en una cultura como la española. Prueba de esta rareza es otra paradoja: la poca tradición cervantina que hay en la literatura española. Cervantes publica el *Quijote*, el *Quijote* empieza a tener una resonancia enorme en Francia, en Inglaterra... La gran literatura inglesa, desde Sterne hasta Dickens, se declara explícitamente deudora de don Quijote. Hay un momento extraordinario en *Los papeles del Club Pickwick* en el que Dickens hace un homenaje a don Quijote y a Sancho. Pero, en España, ¿dónde está esa tradición? El heredero de Cervantes, el primer heredero real de Cervantes, de su ironía, de su liberalismo, de su amor por las cosas reales y de su amor por la literatura, es Galdós. Galdós es el escritor español que hace una lectura más completa de Cervantes, en el que Cervantes está más presente. Una parte grande de la obra de Galdós es un diálogo permanente con Cervantes. Y tarda tanto tiempo... ¡Qué raro!

Otra paradoja, que también está reflejada en este número del *BILE*, sobre todo en el primer ensayo, el de Guillermo Serés:³ todo el mundo está de acuerdo en que el *Quijote* es la primera novela; bueno, pues parece que es la última, porque generalmente se supone que una forma de arte empieza siendo rudimentaria, más o menos naturalista, y esta primera novela se diría que es postmoderna, porque es sofisticadísima, porque trata del acto de contar, de esa intertextualidad acerca de la que ahora los profesores tanto elucubran, sobre el relato dentro del relato; eso está en el *Quijote* desde el principio, como decía José Antonio Millán al principio de esta presentación: desde la

³ Guillermo Serés: «Lectura y lectores del *Quijote*», *BILE* 53-54 (2004): 9-21.



La carreta de las Cortes de la Muerte, aguafuerte de Bartomeo Pinelli. Roma, 1834.

Biblioteca Nacional

primera línea, Cervantes es consciente del acto de contar y todo el libro trata de eso, y esto lleva a unos extremos narrativos asombrosos. Uno de mis momentos preferidos, que recordarán todos, es cuando estamos en la estupenda batalla con el vizcaíno y de pronto aquello se acaba. Dice: «están las espadas levantadas» y se para, y explica que no sabe cómo seguir, porque resulta que en el manuscrito que tiene no hay más datos sobre eso, y entonces se detiene la acción; eso es un recurso completamente vanguardista, se para la acción y habla el narrador. Cervantes habla de sí mismo, con ternura, cuando dice que leía los papeles rotos de las calles, y lo vemos que va al Alcaná de Toledo y ahí encuentra lo que ya sabemos, y llegamos a la paradoja tan repasada de que resulta que la autoridad narrativa sobre don Quijote es un moro, de nuevo, Cide Hamete Benengeli.

Y en toda la novela, al volver a leerla, siempre está eso, la dificultad, la complejidad del acto de contar. Por ejemplo, muchas veces hay actos de contar fallidos, y no se sabe por qué. Recuerden la noche célebre de los batanes, que es una de las gran-

des noches de la literatura, estoy convencido. Están muertos de miedo, es una noche oscurísima, hay un ruido tremendo y parece que aquello va a ser una aventura; el pobre Sancho no quiere soltarse de don Quijote de ninguna manera, y entonces se pone a contarle una historia, la de un pastor que va detrás de otra pastora, la pastora Torralba, y que tiene que cruzar un río. Recuerden: el pastor tiene que cruzar el río, va con sus cabras, hay una barca pequeña y tiene que cruzar una cabra, volver... En fin, es una cosa muy repetida en los cuentos. Y Sancho le pone a don Quijote una condición — la literatura, una narración, es un pacto, un pacto entre el que cuenta y el que escucha—, le propone un pacto completamente absurdo, en el que hay una cláusula que dice que don Quijote tiene que acordarse de cuántas ovejas van pasando. El pastor monta una cabra en la barca, pasa al otro lado del río, vuelve, pasa otra cabra, y, claro, don Quijote, impaciente, dice: «Esta narración es absurda, esta cláusula es ridícula». Y entonces Sancho le pregunta: «¿Cuántas cabras han pasado ya?». Y contesta don Quijote: «Pues no me acuerdo, hombre, ¿cómo me voy a acordar?». Y dice: «Ah, pues no puedo seguir». Y ahí se acaba la historia. Y así continuamente.

También está reflejado el problema de cuál es la autoridad sobre lo que pasa en la aventura de la cueva de Montesinos, el único momento en el cual la única fuente es don Quijote. Y dentro de la propia narración se sugiere que eso que se está contando es apócrifo. De ese capítulo, dice Cide Hamete Benengeli, no se fíen mucho, porque esto es muy raro. La propia narración está siendo puesta en duda en el acto de narrar; es, me parece, de una sofisticación y de un refinamiento que muy pocas veces se ha visto en la literatura. Y luego hay otra cosa —y esto proviene, creo, en parte, del ensayo de Guillermo Serés y de algunos estudios de Leo Spitzer—, la presencia de lo contado, es decir, no sólo lo que se cuenta, sino qué lugar tiene lo que se cuenta en la vida, que es una cosa decisiva, porque eso implica que el lector, el que oye una historia, tiene que tener una posición hacia esa historia, tiene que dilucidar qué es lo que está escuchando. Todo el que tiene niños pequeños, o los ha tenido, sabe que hay un momento en el que el niño, que ha estado escuchando cuentos hasta ese momento con una falta de criterio absoluta, dice: «Pero ¿esto era verdad o era mentira? ¿Supermán volaba o no volaba?». Hay un momento en que el niño quiere saber el estatuto del relato. Y eso es algo que permanece después en toda la vida del lector, qué lugar ocupa la ficción en nuestra vida, en qué medida nos creemos lo que nos cuentan o dejamos de creérnoslo, en qué medida la ficción, que nos alivia y nos divierte, puede ser tóxica. Hay un momento en el *Quijote* que suele entenderse mal, el del célebre escrutinio de los libros que se queman y los que se salvan. No se trata de una sátira de la Inquisición, me parece a mí, de ninguna manera; es un acto de reflexión sobre lo que significa y el lugar que tiene la literatura en la vida, sobre el modo en que la ficción puede ayudar a vivir —como cuando se habla de que los jornaleros, los segadores y hasta la pobre Maritornes escuchan las historias que se leen y

se cuentan—, pero hay un momento en que la ficción puede ser tóxica y el propio don Quijote es una víctima de ello. Spitzer decía, en un ensayo para mí importantísimo, que el *Quijote* responde a un hecho novedoso, la sobreabundancia de libros y de historias; la imprenta había multiplicado infinitamente la posibilidad de historias impresas, de historias contadas, y también había forzado a la necesidad de saber en qué posición se sitúa uno delante de cada historia y qué lugar tiene cada historia en la vida. Y al pobre don Quijote lo que le pasa es que no lo sabe, y eso le pasa también a muchos personajes de la literatura, y es una herencia de Cervantes. Fíjense en la paradoja de que una parte de la gran literatura trate sobre el efecto de la literatura sobre la gente. Faulkner era un gran lector del *Quijote*, y en una de sus novelas, *Las palmeras salvajes*, hay una historia de dos prisioneros que por una inundación se ven fuera de una cárcel del Sur. Uno se llama el prisionero alto, y otro, el bajo —son una pareja evidentemente quijotesca—, y el prisionero alto está preso por culpa de los libros, porque leía novelas baratas de policías, de atracos, de *gangsters*, esas novelas de los años



Aventura de la cueva de Montesinos, aguafuerte de Bartolomeo Pinelli. Roma, 1834.

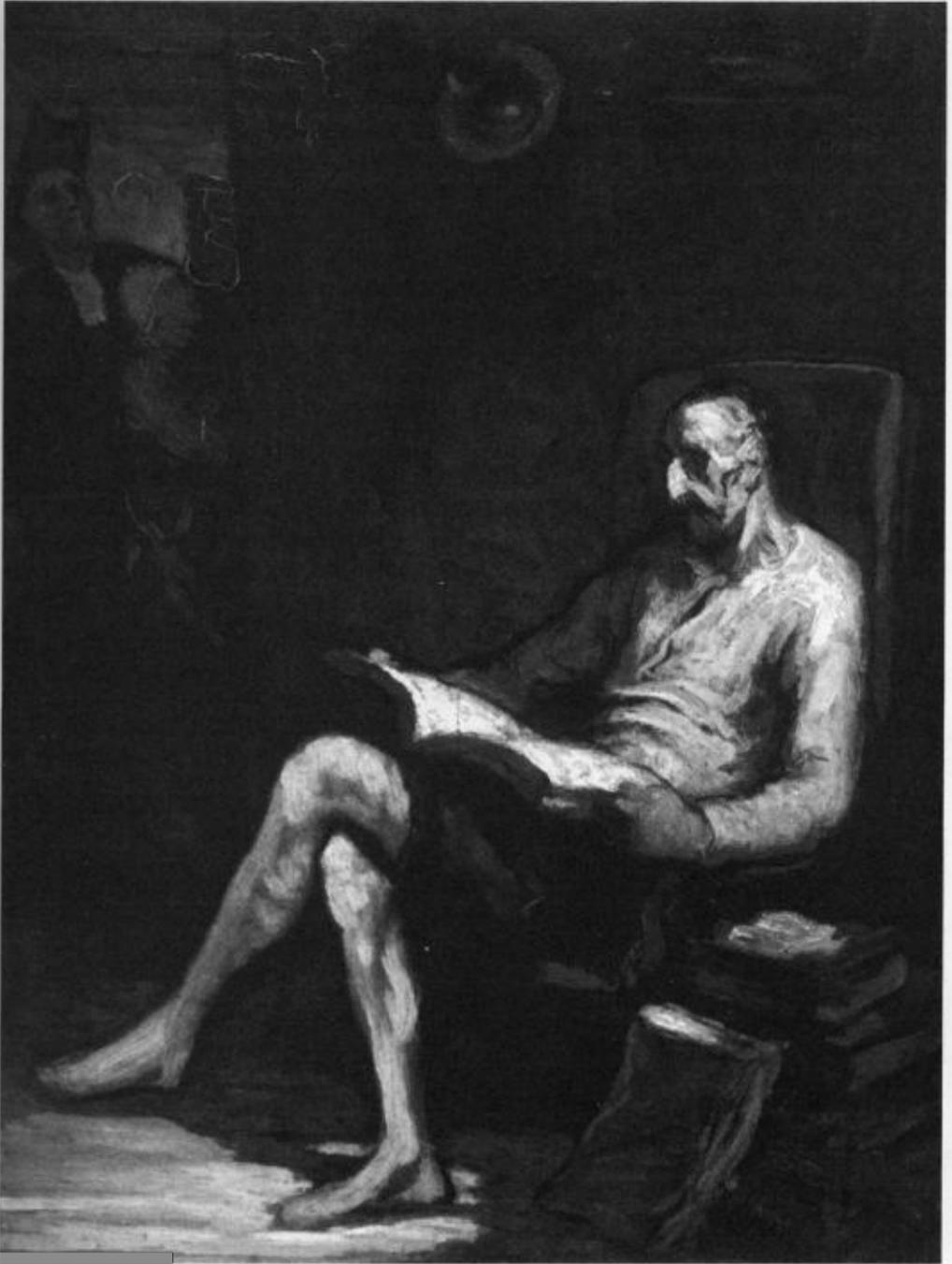
Biblioteca Nacional

veinte y treinta, y había concebido, igual que don Quijote concibe la idea de hacerse caballero andante, la idea de cometer un gran atraco, como los de los villanos de las novelas que lee, porque no se ha enterado del pacto de la narración y porque no ha caído en la cuenta de que las palabras no siempre quieren decir lo mismo. El personaje acaba en la cárcel igual que don Quijote acaba enloquecido.

Es un libro en el que uno no se cansa de encontrar cosas. El otro día estaba leyendo la aventura de los galeotes, cuando don Quijote pregunta sobre los galeotes y le dicen: «No, es que van forzados». Y dice: «Pero, hombre, ¿cómo va a ir la gente forzada a hacer algo?». Y señala una cosa en la que quizá yo no me habría fijado si no hubiera sido porque en esos días se publicaban las fotos de las torturas en Irak: «No está bien que unos hombres se hagan verdugos de otros hombres no yéndoles nada en ello». En todas las veces que he leído ese libro no había encontrado esa frase, parece que estuviera esperándome ahí. Creo que es como ese *libro de arena* de Borges, que siempre se abre por una página que no se ha leído, y que lo que lo hace grande no es que sea indiscutible, sino que es infinitamente discutible.

Y con respecto al asunto importante de la enseñanza, del modo en que esos tesoros se pueden transmitir, yo estoy un poco entre medias, entre las dos posiciones. Les voy a contar una historia. Cuando era pequeño empecé a leer el *Quijote* porque había uno en mi casa; en mi casa había sólo tres libros, y uno de ellos era un *Quijote* que estaba un poco quemado, porque un abuelo mío lo había salvado de una hoguera, durante la Guerra Civil. Empecé a leer aquel libro porque, como dice Cervantes, yo «leía los papeles rotos de las calles», y me gustaba muchísimo, me reía, sobre todo me reía mucho. Por ejemplo, con la aventura de los batanes, en que se cuenta la cosa más grosera del mundo —no hay escena más grosera casi en la literatura, salvo otra un poco anterior, en la que Sancho y don Quijote se vomitan mutuamente con el bálsamo de Fierabrás—, cuando Sancho se alivia a sí mismo amarrado a don Quijote y éste empieza a notar las consecuencias y le dice: «Sancho, tú tienes mucho miedo, ¿verdad?», y Sancho le pregunta: «¿Y por qué lo dice vuestra merced?», y contesta don Quijote: «Porque hueles, y no a ámbar», con ese sosiego con que lo dice él. Esa grosería está dicha con tanta delicadeza que queda únicamente sugerida, cosa nada española, por otra parte.

Como digo, encontré ese *Quijote*, pero al mismo tiempo encontré otro de aquella colección Historias de Bruguera —en las que muchos nos educamos y en la que, recordarán los que peinen canas, venían, alternados, el texto escrito, adaptado, y unas páginas como de tebeo—. Yo leía indistintamente el *Quijote* íntegro y aquel otro *Quijote*. Esto me lleva a pensar, por ejemplo, en cómo se enseña la música. Decimos: «Hombre, para un niño el *Quijote* es muy duro». A la música uno no entra por la *Séptima sinfonía* de Mahler de golpe, ni a *La pasión según san Mateo* de golpe, hay procesos graduales. La música muchas veces se ha enseñado mediante reducciones, las grandes obras se han reducido en partituras para piano, y yo creo que si se entiende que la lectura



Don Quijote leyendo, por Honoré Daumier. 1867

es un proceso paso a paso, cosas como las que había hecho el abuelo de José Antonio Millán pueden ser muy útiles para llegar a ese momento maravilloso del que hablaba Ana Gurruchaga, ese momento en el que en el aula, de pronto, lo que suena a cosa retórica y lejana se convierte en algo práctico. También hay otra cosa estupenda cuando se habla del retablo de maese Pedro, de la que yo me he acordado muchas veces, y es cuando maese Pedro le dice al muchacho: «Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala». Eso se lo podíamos decir a la mayor parte de los oradores que escuchamos en la vida: «cuidado, quieto».

Creo que es un proceso, y un proceso que no acaba nunca. El *Quijote* que yo estoy leyendo ahora —felizmente, estoy en Sierra Morena en estos momentos— está tan lleno de novedad como el que leí cuando tenía ocho años, pero al mismo tiempo es otro, es el mismo, y el propio Cervantes, en ese momento en que dice: «Los jóvenes lo leen, los viejos lo celebran», también está reflexionando de nuevo sobre la pluralidad de los significados. El *Quijote* es un libro que trata de la pluralidad de las voces, de la pluralidad de las historias y, por lo tanto, es un libro al que se entra de manera plural y al que se está entrando siempre de una manera nueva.

Yo, aparte de lector del *Quijote*, soy lector de cosas sobre el *Quijote*. Creo que se han escrito textos extraordinarios. Pienso en los de Martín de Riquer o en tantas cosas así, y desde luego en los trabajos que hay en esta revista, entre ellos —no quiero olvidar ninguno porque todos son espléndidos—, el trabajo sobre la música o el que relaciona a dos de las mejores inteligencias españolas, y de las más apacibles, más universales y más bondadosas, que son la de Cervantes y la de don Manuel de Falla; no es casualidad que una de las obras maestras de Manuel de Falla sea *El retablo de maese Pedro*. Creo que al lector del *Quijote* estas aproximaciones le van a servir mucho. Y espero que también lo animen a leerlo una vez más, porque realmente es una diversión extraordinaria.

Antonio Muñoz Molina