

Boletín de la
INSTITUCIÓN LIBRE
de
ENSEÑANZA



SUMARIO N.º 99

LECTURAS ACTUALES DEL QUIJOTE

<i>Con Cervantes, siempre</i> por José-Carlos Mainer	9
<i>Buscando un Quijote desesperadamente</i> por Manuel Gutiérrez Aragón	17
<i>Los textos del Quijote: scholarly edition y lector real</i> por Francisco Rico	25
<i>Imaginación moral y biografía</i> por Jordi Gracia	35
<i>Tres impromptus cervantinos</i> por Andrés Trapiello	43
<i>Avellaneda 3.0: transcreación, juego y texto digital</i> por José Antonio Millán	63

LECTURAS ACTUALES DE
EL QUIJOTE

Las escenas de *El Quijote* de las páginas 33, 49, 53 y 59 corresponden a los dibujos de Fernando Marco que ilustraban la selección de la obra de Cervantes que publicó José R. Lomba en el tomo XII de la Biblioteca Literaria del Estudiante, dirigida por Ramón Menéndez Pidal (Instituto-Escuela, Junta para Ampliación de Estudios, Madrid, 1933).

Con Cervantes, siempre

José-Carlos Mainer

Ni Cervantes ni el *Quijote* necesitan presentación en las páginas del *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*. Hace ahora once años, la revista fue madrugadora (o mejor, fue fiel a la fecha real de la impresión de la Primera parte) y dedicó una entrega monográfica [BILE, 53-54, 2004] al cuarto centenario del *Quijote*, para lo que contó con la colaboración de Guillermo Serés, José Antonio Millán, Fernando Gutiérrez del Arroyo, Elvira Ontañón, Ana Gurruchaga, Isabel Vázquez de Castro y Sofía Rodríguez Bernis. Un decenio después —más o menos— han llegado las conmemoraciones de la llamada Segunda parte de la obra (1615), de la muerte del autor (1616) y de la publicación póstuma del *Persiles* (1617). Y nuevamente la Institución —en el año en que celebra el centenario de su fundador y se pone en marcha su sede renovada en el viejo domicilio de la calle de Martínez Campos— dedica la parte principal de un *Boletín* a recoger trabajos de quienes intervinieron, a lo largo del otoño de 2015, en el seminario «Cervantes, maestro de creadores: lecturas actuales de *El Quijote*». El curso quiso ser un inventario de las excelencias del autor y su obra pero también pretendió indagar en los motivos y en los caminos por los que ese culto puede (y debe) seguir teniendo significado entre nosotros. En ese propósito se encontraron, aparte de quien firma esta introducción, un novelista y director de cine, Manuel Gutiérrez Aragón, autor de la más penetrante adaptación cinematográfica de la obra; un historiador de la literatura, Jordi Gracia, que está ultimando una nueva biografía de Cervantes; un investigador del lenguaje y experto informático, José Antonio Millán, que ya colaboró en el homenaje de 2004; un filólogo, Francisco Rico, que es el mejor conocedor del texto y de la enjundia del *Quijote*, y un escritor, Andrés Trapiello, que este mismo año ha presentado su adaptación del *Quijote* a un español moderno pero que logra dar idea cabal de la prodigiosa facundia verbal cervantina. Los textos que siguen no recogen, en puridad, lo que ellos expusieron en los coloquios y clases de tipo práctico; se ha preferido que cada cual hablara de sus últimos trabajos y, en definitiva, de su intimidad con quien definimos en la convocatoria como «maestro de creadores» y que, de ese modo, se diera cumplimiento a lo que también prometía el subtítulo del ciclo: unas renovadoras «lecturas actuales del *Quijote*».

A vueltas con Cervantes...

«En esta nación hay un libro muy aplaudido por todas las demás. Lo he leído y me ha gustado, sin duda; pero no deja de mortificarme la sospecha de que el sentido literal es uno, y el verdadero es otro muy diferente. [...] Lo que se lee es una serie de extravagancias de un loco, que cree que hay gigantes, encantadores, etc.; algunas sentencias en boca de un necio, y muchas escenas de la vida bien criticadas; pero lo que hay debajo de esta apariencia es en mi concepto un conjunto de materias profundas e importantes» (carta LXI, Gazel a Ben-Beley, en las *Cartas marruecas*). No nos dijo José de Cadalso (por boca de su personaje) cuáles eran esas «materias profundas e importantes» que advertía en 1774 (ese es el año en que solicitó licencia de impresión para su manuscrito que, como es sabido, le fue denegada). Ni falta que hacía decirlo porque, para entonces, bastantes lectores tenían la misma sospecha y quedaba poco para que la preciosa edición del *Quijote* de 1780, impresa por Ibarra y por cuenta de la Real Academia, convirtiera a Cervantes en la referencia principal de la historia literaria nacional... Curioso destino: Cervantes y el *Quijote* estrenaban su bien ganada morada en el Parnaso público a la vez que lo hacían en la sospecha y la desazón de sus lectores más inquietos.

Casi doscientos años después de las *Cartas marruecas*, en la novela de Luis Martín-Santos *Tiempo de silencio* (1962), el joven médico Pedro pasea por el viejo Madrid, camino de una noche de Walpurgis más bien castiza, y se pregunta ansiosamente: «Cervantes, Cervantes. ¿Pudo realmente haber existido en semejante pueblo, en ciudad como ésta, en calles insignificantes y vulgares, un hombre que tuviera esa visión de lo humano, esa creencia en la libertad, esa melancolía desengañada tan lejana de todo heroísmo como de toda exageración, de todo fanatismo como de toda certeza?» Puede que en esa pregunta anduvieran algunas de las cosas que Cadalso pensaba y no quería decir...

Entre la celebración patriótica y la sospecha cavilosa, ¿qué tenemos que hacer los demás españoles con el recuerdo de Cervantes y el *Quijote*? Es patente que siempre hemos estado haciendo cosas y no todas bien aconsejadas. En 1880 ya se burlaba José María de Pereda de tanto conjuro fariseo en un divertido artículo de *Esbozos y rasguños* (1880): «Acaso en el cervantismo vea yo algo de la intemperancia que, entre nosotros, lleva en todo lo demás hasta el ridículo las cosas más serias y respetables [...]. Y allá van odas al 'Manco de Lepanto' y sonetos al 'Cautivo de Argel', y llega a verse el nombre de Cervantes en la proa de un falucho carbonero, y en el registro de una mina de turba, y en los membretes de una sociedad anónima y hasta en la muestra de una zapatería; y hoy se celebra el aniversario de la muerte, y mañana el de su nacimiento, y el otro día el de su redención por los frailes trinitarios y el otro el de su casamiento». En los siglos antepasado y pasado fueron comunes los repertorios de

EL INGENIOSO HIDALGO
DON QUIXOTE
DE LA MANCHA

COMPUESTO
POR MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA.

NUEVA EDICION
CORREGIDA
POR LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.

PARTE PRIMERA.
TOMO I.

CON SUPERIOR PERMISO:
EN MADRID
POR DON JOAQUIN IBAÑEA IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M.
Y DE LA REAL ACADEMIA.
MDCCLXXV.



VIDA DE D. QUIJOTE
Y SANCHO

SEGUN

Miguel de Cervantes Saavedra

EXPLICADA Y COMENTADA

POR

MIGUEL DE UNAMUNO

Madrid:
LIBRERIA DE FERNANDO FE
Carrera de S. Jerónimo, 2
1905.

MEDITACIONES
POR
JOSÉ ORTEGA Y GASSET
MEDITACIONES DEL QUIJOTE

MEDITACIÓN PRELIMINAR
MEDITACIÓN PRIMERA



PUBLICACIONES DE LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES
1908 II

AZORIN

CON CERVANTES



COLECCIÓN AUSTRAL

«pensamientos» (no sólo de los asendereados refranes de Sancho) que convertían a la obra de Cervantes en una suerte de cifra y compendio de la mejor filosofía: al azar de las fichas, exhumo los títulos de Agustín García Arrieta, *El espíritu de Miguel de Cervantes o la filosofía de este grande ingenio presentada en máximas, reflexiones, moralidades y agudezas de todas especies y sobre todos los asuntos más importantes de la vida civil, sacadas de sus obras y distribuidas por orden alfabético de materias* (1886); de Manuel de la Cueva, *Pensamientos, máximas y consejos entresacados de las obras de Cervantes al alcance de la inteligencia de los niños* (1916), y de Rafael Coello y Oliván, *Mil pensamientos de Cervantes. Entresacados de todas sus obras y clasificados por orden de materias y conceptos* (1929). Una nota del estupendo libro de Anthony Close (*La concepción romántica del Quijote*, 1970; ed. definitiva en español, 2005) nos recuerda que otros prefirieron convertir a Cervantes en experto en todas las ciencias posibles: Antonio Hernández Morejón publicó *Bellezas de medicina práctica descubiertas en el Quijote* (1836); Fermín Caballero, *Pericia geográfica de Miguel de Cervantes* (1840); Cesáreo Fernández Duro, *Cervantes, marino* (1866); José María Sbarbi, *Cervantes, teólogo* (1870); José María Piernas y Hurtado (que fue hombre de nuestra ILE), *Ideas y noticias económicas del Quijote* (1874)... Y es que la lectura del *Quijote* parece atraer a los maniáticos inofensivos, o estimular —si se prefiere— la confusión entre la realidad y la fantasía. Un libro del periodista Manuel Serrano Vélez, *Locos por el Quijote* (2005), ha llamado a capítulo a una buena junta de ellos a la que seguramente se unirán nuevos cofrades.

De centenarios y conmemoraciones

En 1905 ya se celebró un tercer centenario a la sombra agorera de 1898 y con inevitables rasgos de desquite, bastantes años después de que los centenarios de Camoens y Calderón (en 1880 y 1881) señalaran el camino peninsular de la construcción de sendas *literaturas nacionales*. La conmemoración de 1905 fue invención de un notable periodista popular, Mariano de Cavia, al que habían hecho famoso sus crónicas taurinas y sus cicaterías lingüísticas. Sin embargo, su llamamiento, que hicieron público las páginas de *El Imparcial* a finales de 1903, no registró unanimidad de pareceres. A Ramiro de Maeztu le pareció altamente inoportuno celebrar como libro nacional una historia de fracasos. Unamuno, pese a su pasión por la novela, no juzgó prudente traer y llevar al ingenioso hidalgo como signo de terne idealidad y promesa de regeneración, y pronunció aquel «!Muera don Quijote!» de 1898 que, en el fondo, seguía latente en el libro más conocido del centenario de 1905, la *Vida de don Quijote y Sancho*: ápice de la lectura romántica de la obra, canonización espiritual de sus personajes y vejamen literario de su autor, al que Unamuno consideraba muy inferior a su obra.

El libro de don Miguel pretendía construir una suerte de *religión nacional* a medias entre el repudio de la política, la exaltación del espíritu y el desdén estoico por

el llamado progreso, con ánimo de convertir el masoquismo regeneracionista en una exaltación —muy fin de siglo— del irracionalismo y de la fe. Al joven José Ortega y Gasset le fastidió aquel evangelio quijotesco, con aire de ejercicios espirituales semi-laicos. La inmediata respuesta de Ortega se halla en alguna carta dirigida al autor y, sobre todo, en las más francas que envió a un amigo de su padre, Francisco Navarro Ledesma: «don Unamuno de Vizcaya», viene a decir en una de ellas, «funda una religión en dos paletas, sin más ni más, haciendo media docena de cabriolas y pegando cuatro gritos y diciendo *retuso, remejer y desentoñar*». No se podía ser más cruel ni con el estilo de Unamuno, ni con su amor por los arcaísmos castizos, de los que su libro llevaba un ordenado vocabulario al final...

La respuesta definitiva fue, de hecho, la publicación de *Meditaciones del Quijote* en 1914, un libro en el que la novela de Cervantes pretende ilustrar la tesis fundamental de otra nueva lección española. Aquí, sin embargo, la imparte Cervantes, a quien Unamuno quiso ignorar, y no el ingenioso hidalgo, al que Ortega devolvió a su noble condición de personaje literario. Y el resultado fue, en lo epistemológico, una lección neokantiana: sepamos distinguir la fantasía de la realidad y acerquémonos a la realidad, que es poliédrica, con la humildad, la sabiduría y la experiencia de Cervantes (*Meditaciones...* fue un libro inconcluso que, de hecho, apenas habla directamente de la Segunda parte de su título, pero hay un capítulo previsto que nunca se llegó a redactar y que se habría titulado «El alcionismo de Cervantes» —alción: pájaro de vuelo alto y constante—, lo que nos permite conjeturar el meollo de su argumentación).

Ortega inauguró una nueva lectura del *Quijote*, la *cervantina*, que desembocaría en la aportación filológica que ha sido capital en el siglo xx. *El pensamiento de Cervantes* (1925), de Américo Castro, fue un libro básicamente orteguiano y que se propuso convertir a Cervantes en un humanista de poderosa vida interior, un tanto tardío y algo tocado de erasmismo (la filología posterior tendió a verlo más barroco que renacentista; Américo Castro acabó por añadir a sus supuestos de 1925, tan certeros, otros que lo eran bastante menos: sospechas de antifelipismo y de orígenes hebraicos).

Pero estas llamadas a la razón no pudieron parar los cultos tributados al *libro nacional*: de 1912 fue, por ejemplo, el decreto del ministro liberal Santiago Alba sobre la lectura escolar obligatoria del *Quijote*, luego reiterado por el conservador Natalio Rivas en 1920 (que recomendaba un cuarto de hora diario en el horario de los educandos). El afrentoso conjunto monumental de la plaza de España, donde don Quijote adopta el ademán de parar un taxi, también tiene proyecto de 1920, que firmaron el escultor Lorenzo Coullaut Valera y los arquitectos Rafael Martínez Zapatero y Pedro Muguruza. Ese mismo año fue otra vez Ortega el encargado de desinflar el globo de la retórica, al comentar para *El Sol*, en la serie titulada «El *Quijote* y la escuela», el bienintencionado decreto de Rivas. Los argumentos son parecidos a los de Maeztu en

1903. No puede ser un libro infantil aquel donde se habla de melancolía y del ayer: «Mi oposición a la escolaridad del *Quijote* no se basa en un practicismo miope. No me estorba el *Quijote* en la escuela porque sea un libro añejo, inadaptado a la realidad contemporánea; al contrario, me parece un libro de espíritu demasiado moderno para el ambiente de las aulas infantiles, que debe mantenerse permanentemente antiguo, primitivo, siempre entre luces y rumores de aurora», donde se haga patente el «sentido deportivo y festival de la vida».

Acababa el centenario del nacimiento de Cervantes en el erial de la España franquista cuando Azorín —que había publicado *Con Cervantes* (1946) en Buenos Aires— firmó la miscelánea *Con permiso de los cervantistas* (1948), insatisfecho con el primer libro. El título aludía a la existencia de una grey susceptible, enredadora y vanidosa, que había hecho suya buena parte de la celebración reciente, y él se complacía en proclamarse «un cervantista pelgar, un cervantista drope, un cervantista zarramplín, un cervantista chuchumeco. Con mi ralo discernimiento, con mi desmirriada erudición, no podré ser otra cosa». Y señalaba luego que, ante Cervantes, había dos caminos, la erudición y la vida: «el camino de la erudición es áspero; el de la vida, acerbo. El erudito se consagra al papel, el imaginativo se dedica a la sensación». Y defendía ese camino casi con las mismas palabras —certeras pero también peligrosas— con las que en el prólogo de 1920 a *Clásicos y modernos* postulaba la legitimidad estética de la lectura actualizada de los primeros: «Sentir a Cervantes es, ante todo, actualizar a Cervantes. Para sentir a Cervantes es preciso, antes que nada, despojarle de toda arqueología».

En épocas más recientes han menudeado los centenarios y las celebraciones estatales correspondientes, referidas a cualquier personaje o motivo de importancia y muchas con provecho directo para los partidos en el poder. ¿Dudará alguien de que el centenario de 1898 —bajo gobierno del Partido Popular— fue, en rigor, una apología de la Restauración, elegida antecedente dilecto del *aznarato*, que limó todos los perfiles de «crisis del Estado» que tuvo la fecha de marras para convertirla en aséptico inicio del auge cultural de la España moderna? El centenario del *Quijote* en 2005 fue mucho más discreto, y cumple reconocer que dejó una lista de monografías muy sólidas y una espléndida edición popular de la obra, impresa por cuenta de la Junta de Castilla-La Mancha. Como ha recordado con sorna Francisco Rico, el primer llamamiento público de este centenario fue hecho por José Luis Rodríguez Zapatero en junio de 2001, en un parlamento dominado por el Partido Popular, con la pretensión de que la celebración quijotesca fuera «el gran arranque cultural del nuevo siglo», pío deseo que fue objeto de befa por los diputados «populares» («Lectores y detractores del *Quijote*», *El País*, 11 de julio de 2015). No hubo tal arranque y sí el inicio de una crisis que, entre otras cosas de mayor relevancia, parece destinada a acabar con lo que Marc Fumaroli había llamado con bastante mala uva el «Estado cultural».

En estos desasosiegos ha llegado el año 2015, del que quizá perdure aquella «inauguración» de la nueva tumba de Cervantes en las Trinitarias madrileñas, en cuya lápida se llama «Segismunda» a la protagonista del *Persiles*. El viejo Pereda acertaba en aquello de la «intemperancia española», siempre presta a desafiar el ridículo y a mostrar su ignorancia... En aquel mismo verano, toda la prensa nacional daba noticia de los resultados de la subasta de las instalaciones de un aeropuerto en Ciudad Real que, hasta 2008, se llamó oficialmente «Don Quijote» y que canceló sus escasos vuelos en el año 2012. Entre los afanes arqueológicos de unos ediles del Partido Popular y la ruina de una de las más inútiles y caras obras públicas del último decenio (alentada en este caso por políticos socialistas y su clientela financiera), resulta evidente que el horno no está ya para bollos de nuevos centenarios en un año que será, por lo demás, de tan infeliz recuerdo...

José-Carlos Mainer*

* Dirección para correspondencia: bile@fundacionginer.org

Buscando un Quijote desesperadamente

Manuel Gutiérrez Aragón

Resumen: En toda adaptación de un texto literario para el cine y la televisión, una de las decisiones más complicadas es «qué se deja y qué se toma» (más fácil es la forma de verterlo, de convertirlo, pues las estrategias narrativas son bastante parecidas en las novelas y en las películas). En el caso del *Quijote*, con un personaje tan «visual», una dificultad añadida es la elección del actor principal: además de un físico adecuado y una dicción correcta, debe saber transmitir la gracia y a la vez la melancolía del héroe cervantino. Sabiendo así que iba a condicionar en gran medida su recepción por el público, en *El Quijote de Miguel de Cervantes*, serie de 1992 para TVE, y *El caballero don Quijote*, película de 2002, el gran papel se encomendó, no sin dudas y cavilaciones, a Fernando Rey y Juan Luis Galiardo respectivamente.

Palabras clave: Adaptación de obras literarias, selección de pasajes, personajes imaginarios, don Quijote y otros personajes «visuales», dificultades de *casting*.

Abstract: In all adaptations of literary texts for film and television, one of the most difficult decisions to make is to know «what to leave and what to take» (the form in which it is adapted, transformed, is easier, as the narrative strategies are very similar in novels and films). In the case of *Don Quixote*, with such a «visual» character, an added difficulty is choosing the main actor: besides an adequate appearance and a correct diction, he must know how to transmit the drollery and melancholy of the Cervantine hero. Knowing that it was going to determine to a large extent its reception by the public, *El Quijote de Miguel de Cervantes*, 1992 television series for TVE, and *El caballero don Quijote*, 1992 film, the main role was given, not without doubt or hesitation, to Fernando Rey and Juan Luis Galiardo respectively.

Key words: Adaptation of literary works, selection of passages, imaginary characters, *Don Quixote* and other «visual» characters, casting difficulties.

Todas las adaptaciones son sospechosas. Hay algo contradictorio en tomar un texto admirable y, llevados por nuestra propia admiración y deseo, verterlo en un molde distinto de aquel en el que fue creado. Si tanto nos gusta, ¿por qué no dejarlo como está? Cuanto más nos atrae el original, más ganas despierta en nosotros y más difícil se nos pone la comparación. Véase el caso de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cuyo protagonista es el personaje de la historia de la literatura al que más veces se ha sacado de las nobles páginas en que fue concebido para pasarlo por todo tipo de escenarios y pantallas. Y por situaciones a veces no ya distintas, sino muy alejadas del espíritu y la letra de la creación original.

Sin haberlo leído, solo de oídas, ya a los pocos años de su edición en libro, don Quijote —y Sancho, por aquello de que una imagen con contraste se ve mejor— eran gozosamente reconocidos por todo tipo de gente, analfabeta o ilustrada. El éxito de

la historia era el éxito de su personaje, de su ingenio y de sus torpezas, como las de cualquier actor cómico de renombre. Si pensamos en la construcción del personaje de Charlot, veremos que a su creador no se le ocurrió de repente, sino que tuvo una génesis en cuyo resultado se combinaron el tipo del emigrante, el del pillo, el del vagabundo, con situaciones tomadas de Dickens y de los más infumables melodramas. El proceso culminó cuando el actor rebuscó en el vestuario de la productora y, desechando otras posibilidades, eligió unos pantalones exageradamente anchos y una chaqueta demasiado estrecha, más un bombín y un bastón de hombre vulgar que contrastaba con lo demás. Una apariencia deliberadamente ridícula para un personaje con el que, en última instancia, pretendía resultar tierno, ingenioso y querible ante los espectadores. Todo junto. Una armonización de contrastes.

Es una suerte poder rastrear en las fuentes de la creación. No ocurre siempre. A veces me he preguntado cómo se le ocurrió a Cervantes el personaje de don Quijote, de qué imaginario fue tirando, qué desechó y qué retuvo. Por qué le insufló la locura, por qué le otorgó la hidalguía, por qué le hizo viejo, por qué le cargó con tanta desventura en un contexto pretendidamente gracioso y paródico. Eso me parece más interesante que la búsqueda de supuestos quijotes entre los vecinos del pueblo, o entre los tontos forrados de bobo que algunos van encontrado en los archivos parroquiales. Cómo se diseña un personaje, diríamos ahora.

En cualquier caso, lo que sí es verdad es que a Cervantes la parte visual del hidalgo y luego caballero le salió como de molde. En la literatura existen personajes muy perceptibles y otros borrosos. Caperucita, Gulliver, Drácula, Ana Karenina, D'Artagnan, Moisés, Lolita... son grandes aciertos de inventiva visual sin necesidad de estar corporizados fuera del texto. En las novelas hay personajes francamente fotogénicos. Y que además son inconfundibles, como es el caso de don Quijote. Esa característica de ser reconocibles y distintos del resto es muy apreciada por el lector y, en su caso, por el espectador. No cabe duda de que el atuendo con el que Miguel de Cervantes vistió a su personaje, con armas desaparejas y un ridículo recipiente parecido a una bacinilla por sombrero, resultaba risible, pero con un ligero toque retro de verdadero caballero. Un héroe cómico, sí, pero además un héroe verosímil. El trabajo de vestuario parece muy acorde con el carácter que Cervantes quiso darle a su criatura. Y significativo. Sin embargo todavía hay quien cree que determinados resultados son producto del azar.

Cuando me decidí, tras variadas consideraciones de ida y vuelta, a aceptar la dirección de una serie televisiva basada en el *Quijote*, lo que más me preocupaba eran los diálogos, el tipo de habla que iban a emplear los distintos personajes. No me preocupaba aún el *casting*, bastante tenía yo con mi propio atrevimiento como para pensar en el de los demás. Eso vendría luego.



Fotograma de *El Quijote de Miguel de Cervantes* (Radiotelevisión Española, 1992): Fernando Rey como Don Quijote



Fotograma de *El caballero Don Quijote* (Gonafilm, 2002): Juan Luis Galiardo en el papel protagonista

Es curioso que mis dudas fueran de cómo verter la escritura en otro molde y sin embargo, en algunas contadas ocasiones, la versión escénica del *Quijote* —teatro, cine, televisión— permite devolver ciertos aspectos del texto a su intención primitiva, restaurar ciertos colores del original. Siempre me produjo rechazo la forma arcaizante de hacer teatro clásico español, casi tanto como lo contrario, cuando se moderniza todo hasta la caricatura. Pero hay formas de representación esclarecedoras. El efecto que pretendía lograr Cervantes haciendo hablar a su criatura de forma anticuada, pedante, libresca, se ha perdido. Todos los personajes parecen sonar igual a nuestros oídos modernos. ¿Cómo distinguir las finas modulaciones que Cervantes establecía entre sus personajes? En un escenario, o en un plató, se puede intentar. Durante la preparación de la serie titulada *El Quijote de Miguel de Cervantes* para Televisión Española (1992) pudimos rehacer los guiones primitivos —inservibles y toscos— por otros en los que se prestaba especial atención a los diálogos. Me encontré con la agradable sorpresa de lo decibles que son los diálogos de Cervantes —buen oído, buena prosa—, más asequibles y verosímiles que los de muchas novelas cercanas en el tiempo. En nuestra versión se respetaron las aladas palabras del caballero y en cambio se limaron las fórmulas de tratamiento, por ejemplo, de Sancho y demás personajes. El contraste se acentuó sin acudir a modernizaciones chocantes.

En mi experiencia con otros textos novelescos y su adaptación al cine o a la televisión, he comprobado, casi podríamos decir como trabajo de campo, que uno de los mayores desasosiegos para el adaptador es qué se deja y qué se toma. El hecho mismo de verter, de convertir, de acomodar, no es la preocupación mayor. Las estrategias narrativas son bastante parecidas en las novelas y en las películas. A veces demasiado parecidas, lo que crea un efecto de comparación que sería preferible evitar. Pero lo más decisivo, cruel casi, es elegir. Porque aunque haya pasajes y situaciones de las que puedas prescindir, el complicado encaje de las partes pierde voces y colores.

En la adaptación para TVE del *Quijote* había un problema más, como si el solo hecho de atreverse con la obra no fuera bastante. En la novela se nombra a varios personajes imaginarios, como el sabio Frestón o la propia Dulcinea, por lo menos en su forma idealizada. Pero en la lectura todos los personajes se pueden leer igual, y por lo tanto «verse» idealmente. Su evocación en forma de nombres nos llega de igual manera. En el cine, no. O se les ve o no se les ve. La cinematografía es muy concreta para que aparezca un personaje: o se contrata un actor o solo se habla del personaje, sin la fuerza de su visibilidad corpórea. Como dijo el propio don Quijote: no caben «palabras blandas». Los personajes no tienen la polifonía de la literatura.

En la serie opté por dejar que solo la magia de la palabra fuera la que invocara a los personajes fantásticos, los sabios malvados, las dueñas doloridas, los gigantes de largos brazos. Sin visualización fotográfica, apareciendo solo por sus sonoros apelativos.

Pero no siempre. Caí en la tentación de rodar con actores y caballos reales «la batalla de los dos ejércitos», la de los corderos transformados en caballeros y viceversa, que aparece en el capítulo XVIII de la Primera parte. En el libro, la descripción fantástica que le hace don Quijote a Sancho de los caballeros que él ve —o quiere ver— en el campo de batalla es pareja a las de los molinos-gigantes, por ejemplo: únicamente verbal. En la secuencia correspondiente intenté que sólo las palabras fabricaran la ilusión gigantea. En la batalla de los corderos, en cambio, rompí la regla que yo mismo me había impuesto, cediendo a la seducción visual del texto escrito.

Lo más curioso es que nadie hizo referencia a esa incoherencia estilística con el resto de la serie. En cambio, en la Segunda parte del libro, la aparatosa burla en el palacio de los duques es una verdadera fiesta visual de teatro barroco. Cervantes nos la cuenta en clave real, sucede de verdad. Así que, en esta ocasión, el decorador pudo dar rienda suelta a su ingenio, corporizando todo lo que se le antojó, tal cual hicieron los duques. Y es que en la Segunda parte el propio Cervantes es más teatral, y algunos personajes «representan papeles» ante el caballero, disfrazados y engañosos.

Mis encuentros filmicos con el *Quijote* han tenido lugar en dos producciones. Una primera vez con *El Quijote de Miguel de Cervantes* (1992), Primera parte también de la novela, realizada en forma de serie de cinco capítulos de distinta duración cada uno —privilegio raramente consentido en televisión—, y una segunda ocasión, esta vez en forma de película, con *El caballero don Quijote* (2002), que se corresponde con la Segunda parte de la novela. Hasta el momento de la realización televisiva no me había decidido nunca a afrontar una adaptación, y, además, se me hacía muy cuesta arriba dedicar tantos meses a un solo proyecto. Con el *Caballero don Quijote* ya todo fue distinto. Era una película, a lo que había que añadir que tenía el precedente del primer encuentro.

Para mi sorpresa, el problema decisivo que estalló en ambas ocasiones no fue el lenguaje, que tanto me preocupaba, ni qué tomaba ni qué dejaba de las aventuras del hidalgo y caballero. La dificultad mayor se presentó en la elección del actor que iba a dar cuerpo a don Quijote. ¡Quién me lo iba a decir al principio, con tantas dudas sobre la substancia filmica y literaria de la narración!

Según parece, la obra narrativa más veces llevada a la pantalla es el *Quijote*. Desde luego, siempre son el personaje y sus características lo que más ha llamado la atención. Por encima de la novela misma. Parece claro que es la potente figura del caballero la que ha atraído a los cineastas, tanto por sus hechos como por su apariencia física. Por eso digo que es un éxito de fotogenia. Su estampa es inconfundible. Se han hecho las más variadas versiones, pero todo gira en torno a su figura seca y avellanada. Y, sin embargo, quién encarna a don Quijote es lo que más críticas y rechazos ha producido.

El *casting* de los numerosos actores que iban a participar en la versión televisiva estaba casi completo. Sancho Panza iba a ser Alfredo Landa: estaba decidido desde el principio, sin ninguna duda u objeción. Además, como en la novela sale una pléyade de personajes, se decidió que para la versión televisiva se contrataría a intérpretes reconocidos, entre ellos Aitana Sánchez Gijón, Esperanza Roy, Emma Penella y Nuria Gallardo, así como José Luis López Vázquez, Manuel Alexandre, José Luis Pellicena, Antonio Gamero, Héctor Alterio, Fermín Reixach... Pero seguía sin decidirse el actor principal. ¿Quién haría de don Quijote? Ninguna de las dificultades y dudas mencionadas anteriormente resultó tan ardua como la de elegir a quien encarnaría a nuestro loco héroe. Se barajaron los principales nombres del cine y del teatro. A todos los candidatos se les pusieron pegas. Algunos de ellos, aunque ya acreditados, se prestaron a hacer una prueba con la caracterización completa, maquillaje y vestuario. Aparte de la figura noble, del porte hidalgo, el actor debía comprender lo que recitara ante la cámara y pronunciarlo bien, debía lograr que llegara fácil a los oídos del espectador. Y tener algo de vis cómica. También, lo que no era poco, mantenerse sobre el caballo con armadura, escudo y lanza durante las largas horas de rodaje bajo el sol veraniego.

Ninguno de los ilustres candidatos parecía reunir todos los requisitos. Como sus nombres se llegaron a conocer fuera del plató, escuché todo tipo de comentarios sobre los preseleccionados. Cada vez que se mencionaba alguno, me llamaban profesores o profesionales del cine para aconsejarme: «ése, desde luego, no». Un actor muy prestigiado me llegó a decir, ante la posibilidad de que eligiera a Fernando Rey, que jamás lograría sacar nada de él. Por lo demás, la preproducción avanzaba imparable, pero ¿cómo empezar la filmación sin tener protagonista? ¿Por qué estaba sucediendo una cosa así? Camilo José Cela, que firmaba el guión, sugirió que lo hiciera Fidel Castro. También se insinuó que el papel lo podía hacer una mujer, y que la más indicada era la actriz Lola Gaos.

Saqué una conclusión: lo que de verdad estaba ocurriendo es que se rechazaba la idea de que *cualquier actor* pudiera hacer del Quijote, o mejor, dicho, que alguien pudiera encarnar al Quijote a no ser por broma o cosa de poco momento. Pero que cada uno defendía el don Quijote ideal que tenía en la cabeza, y que no podía ser otro que *el suyo*. Cuando vemos una película solemos proyectar en ella filias y fobias. Todo un cortejo acompaña nuestro visionado: cultura, gustos, ideas. Pues bien, en el caso del *Quijote* esto se traslada al personaje. El proceso de sublimación que ha experimentado la novela a través del tiempo ha contaminado al personaje. Ningún actor parece estar a la altura del ideal.

El final del plazo para comenzar a rodar la serie se acercaba. Fernando Rey había sido contactado en un determinado momento. No quiso someterse a una prueba de

caracterización. Además, me dijo que para él resultaría un rodaje demasiado duro. «Ya no tengo años para hacer una del Oeste», dijo. Quedó descartado. Ante la inminencia de las fechas, se volvió a él. Pidió más dinero y algunas condiciones, quizá para dificultar su elección. Pero, para su sorpresa, se aceptaron sus peticiones. Un rodaje es como una guerra, y cualquier vacilación es peor que la falta de movimiento, así que, sin mucha convicción, sin pruebas previas, se empezó el rodaje.

Yo le dije: «Fernando, esta serie tiene a muchos en contra. De aquí y de allá. Estamos al borde del abismo, así que, si caemos, perezamos juntos».

* * *

Pasaron diez años hasta que se pudo acometer la filmación de la Segunda parte. Esta vez en formato de película. Fernando Rey ya había muerto. Él había estado dispuesto a rodar de nuevo en el papel del caballero. Con la primera había obtenido éxito, incluido un premio de interpretación en el festival de televisión de Cannes. «Todo me llega tarde», me dijo.

La película *El caballero don Quijote* (2002) no sigue tanto el texto cervantino, al contrario que la serie. Me han preguntado muy a menudo por qué he sido tan fiel a la novela en la versión televisiva. He contestado lo mismo que digo ahora: porque no se me ocurrió nada mejor que lo que escribió Cervantes. En cambio, en la Segunda parte, sí que me dejé llevar por los espíritus de la letra que el propio Cervantes ha levantado en tantos visitantes del texto. Por ejemplo, hay unas escenas en que el *verdadero* don Quijote (en la película, el encarnado por Juan Luis Galiardo) va al manicomio de Toledo, donde Avellaneda había finalmente encerrado al *falso* don Quijote en el texto espurio y avellanesco y que, por supuesto, no figura en el cervantino.

En realidad, si acometí el rodaje del *Quijote*, tanto en serie como en película, fue para poder llegar al momento en que el hidalgo oye hablar de sí mismo como de un personaje de novela, como si él no lo fuera. Creo que por eso ya merecía la pena echarse encima la tarea de tantas horas y trabajos. Un largo recorrido fílmico para rodar una escena de corta duración, pero tan hermosa y sugerente que daba sentido a muchas otras que no tenían que ver con ella. Me refiero a mi propia relación con el cine y la ficción.

En la elección del protagonista de la Segunda parte volvieron las dudas y las pruebas. Estábamos de acuerdo en que el candidato favorito era Juan Luis Galiardo, pero me resultaba demasiado galán de comedia. Podía abaratar el personaje. Es curioso: con Fernando Rey se corría el riesgo de no tener ninguna gracia, y con Galiardo de tenerla demasiado. Así que forcé a Fernando hacia la comedia, y a Juan Luis hacia la melancolía. Paradojas del cine. Galiardo tenía a su favor que ofrecía un Quijote gua-

po, o, por lo menos, atractivo para su edad. Montaba a caballo y tenía buena dicción. Era muy disciplinado y lo daba todo. Y, desde luego, loco también estaba.

Como se ve, siendo el personaje mismo la mayor atracción para los cineastas, elegir el actor es una cuestión tan principal como controvertida.

La maldición de un autor desde la tumba es que sus adaptadores siempre duden sobre los fantasmas que invocan.

Manuel Gutiérrez Aragón*

* Dirección para correspondencia: bile@fundacionginer.org

Los textos del *Quijote*: *scholarly edition* y lector real

Francisco Rico

Resumen: Conforme a las últimas tendencias textuales, toda obra literaria es más un proceso que un resultado, pues rara es la que no se hace y se rehace en el intercambio con sus lectores. Como en cierto modo ha sucedido también con la revolución informática, este nuevo enfoque de la ecdótica general y de la *scholarly edition* apenas se ha aplicado hasta ahora al *Quijote*. Sin embargo, los avatares de sus primeras ediciones hacen de la obra de Cervantes una perfecta *case history* para formularle las preguntas fundamentales de esta nueva perspectiva: ¿dónde está el texto? O, marcando el acento en la literatura, ¿dónde está la obra? Al cabo, el dato textual y contextual básico es la vigencia artística y humana del *Quijote* para el lector real. Esa razón de ser y ese dato básico deben orientar desde el principio tanto la teoría ecdótica como la práctica filológica.

Palabras clave: Ecdótica general, *scholarly edition*, revolución informática, proceso, texto impreso, texto real, lector real, hipertexto, metatexto.

Abstract: According to the latest textual tendencies, the literary work is a process rather than a result, as it is rare to find one that hasn't been done and redone in the exchange with its readers. As in a certain way has also happened with the computer revolution, this new approach of general ecdotics and of scholarly editions has hardly been applied until now to *Don Quijote*. However, the avatars of its first editions make the work of Cervantes a perfect case history to formulate the fundamental questions of this new perspective: where is the text? Or, in the case of literature, where is the work? Subsequently, the textual and contextual basic data is the artistic and humane validity of *Don Quijote* for the real reader. This *raison d'être* and this basic data must guide from the beginning both ecdotic theory and philological practice.

Key words: General ecdotics, scholarly edition, computer revolution, process, printed text, real text, real reader, hypertext, metatext.

En el pronto, parece chocante que el *Quijote* no haya sido considerado en la perspectiva que los estudios textuales han ido cobrando bajo el doble impulso de las nuevas posiciones de la crítica y la revolución de la informática. Es cierto que los problemas que plantea no son de excesiva complejidad, en cuanto no involucran un gran número de elementos, pero sí engloban poco menos que todas las cuestiones esenciales de la ecdótica y de la *scholarly edition*¹, comenzando por la más traída y

¹ Por más que aceptada en el DRAE, *ecdótica* no es palabra aún corriente en español, pero ella y sus equivalentes en las lenguas romances han venido usándose desde el libro clásico de H. Quentin, *Essais de critique textuelle (Ecdotique)*, París, 1926. En su sentido más amplio y de uso progresivamente más generalizado, la ecdótica se propone como el estudio de «todos los elementos que marcan el entero camino de un texto entre el autor y los lectores (o usuarios), siempre que tales elementos se contemplen en la perspecti-

llevada en los últimos decenios: pero ¿dónde está el texto? O marcando el acento en la literatura: ¿dónde está la obra?

La que hoy llamamos Primera parte del *Quijote* se publicó en Madrid, con el título de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, a finales de 1604, aunque ya con fecha de 1605. En Madrid también salió en 1615 la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. El *Ingenioso hidalgo* no incluía ninguna indicación manifiesta de no ser una obra completa y autosuficiente, pero, como fuera, un tomo rubricado *ingenioso caballero* no puede en rigor ofrecerse como «Segunda parte» de otro denominado *Ingenioso hidalgo*. La cosa es más irregular todavía cuando se advierte que el *Ingenioso hidalgo* iba estructurado en cuatro «partes» conspicuamente distinguidas, de suerte que en el mejor de los casos hubiera debido aparecer como *Quinta parte...* (y así lo entendió Avellaneda y ocurrió en alguna edición antigua).

Bastaría ese dato para que nos hiciéramos preguntas tan sencillas y tan peliagudas como éstas: ¿cuál es el título que ha de imprimirse en la portada de una edición moderna del *Quijote*? ¿el *Ingenioso hidalgo* y el *Ingenioso caballero* son dos obras o sólo una y deben editarse como dos o como una? Pero a las mismas perplejidades nos conducen muchos otros elementos.

Pocas semanas después de la *princeps*, a comienzos de 1605, el mismo librero y el mismo impresor sacaron a luz una segunda edición del *Ingenioso hidalgo* que incorpora un par de extensas adiciones que con absoluta certeza se deben a Cervantes, y otras variantes de menor envergadura que, supuesta esa certeza, es lícito achacarle cuando menos parcialmente. Las dos adiciones más extensas y con seguridad cervantinas tienen que ver con el jumento de Sancho, que en la príncipe se da unas veces por perdido y otras por presente sin que se explique cómo ni por qué. El desajuste, causado por el desplazamiento de materiales desde una ubicación a otra del «original» (*printer's copy*), fue recibido con las burlas previsibles, y Cervantes intentó remediarlo insertando en la nueva impresión las aludidas adiciones: una para dar cuenta de la desaparición del rucio y otra para consignar su reaparición. Sin embargo, escribiendo con prisa, pues la segunda edición fue fabricada aun más rápidamente que la primera (hasta el extremo de que se recurrió a dos imprentas), y, sobre todo, escribiendo con la confianza y la desenvoltura de quien se mueve dentro de su propia obra y sin

va de una edición, antigua o moderna, tipográfica, informática o de otro tipo». En esos términos ha sido definida, por ejemplo, en la presentación de la revista *Ecdotica*, publicada por el Departamento de Italianística de la Universidad de Bolonia y el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles (versión parcial en la red: www.ecdotica.com). De hecho, toda edición crítica puede catalogarse como *scholarly edition*, pero, por práctica y sobre todo por teoría, la ecuación no puede establecerse en sentido inverso: baste remitir a las *Guidelines for Editors of Scholarly Editions* (2011) en http://www.mla.org/cse_guidelines#d0e203 y a *Considering the Scholarly Edition in the Digital Age: A White Paper of the Modern Language Association's Committee on Scholarly Editions* (2015) en <https://scholarlyeditions.commons.mla.org>.

**EL INGENIOSO
HIDALGO DON QUIXOTE DE LA MANCHA.**

Compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra.

DIRIGIDO AL DVQUE DE BEIAR,
Marques de Gibraltar, Conde de Barcelona, y Baia-
rés, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de
las villas de Capilla, Curiel, y
Burgillos.



Año,

1605.

Con privilegio de Castilla, Aragon, y Portugal.
EN MADRID, Por Juan de la Cuesta.
Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey año fecho.

Cajada
1608

**EL INGENIOSO
HIDALGO DON QUIXOTE DE LA MANCHA.**

Compuesta por Miguel de Cervantes Saavedra.

DIRIGIDO AL DVQUE DE BEIAR,
Marques de Gibraltar, Conde de Benalcazar, y Baia-
rés, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de
las villas de Capilla, Curiel, y
Burgillos.



Año

1608.

Con privilegio de Castilla, Aragon, y Portugal.
EN MADRID, Por Juan de la Cuesta.
Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey año fecho.

**SEGUNDO
TOMO DEL
INGENIOSO HIDALGO
DON QUIXOTE DE LA MANCHA,**
que contiene su tercera salida : y es la
quinta parte de sus aventuras.

*Compuesto por el Licenciado Alonso Fernandez de
Auellaneda, natural de la Villa de
Tordesillas.*

Al Alcalde, Regidores, y hidalgos, de la noble
villa del Argamefila, patria feliz del hidal-
go Cauallero Don Quixote
de la Mancha.



Con Licencia, En Tarragona en casa de Felipe
Roberto, Año 1614.

**SEGUNDA PARTE
DEL INGENIOSO
CAVALLERO DON
QUIXOTE DE LA
MANCHA.**

Por Miguel de Cervantes Saavedra, autor de su primera parte.
Dirigida a don Pedro Fernandez de Castro, Conde de Ler-
mos, de Andrade, y de Villalva, Marques de Sarría, Gentil-
hombre de la Camara de su Magestad, Comendador de la
Encomienda de Peñafiel, y la Zarga de la Orden de Al-
cantara, Virrey, Governador, y Capitan General
del Reyno de Napoles, y Presidente del su-
premo Consejo de Italia.



Año

1615

CON PRIVILEGIO.
En Madrid, por Juan de la Cuesta.
Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey N. S.

concederle tampoco demasiada trascendencia, el novelista cometió un resbalón morrocotudo: intercalar la adición relativa a la pérdida del asno antes del punto que le correspondía, con el resultado de que todavía durante un par de capítulos Sancho sigue cabalgando a lomos del pollino y sólo luego empieza a echarlo de menos...²

El pretendido remedio había sido, pues, peor que la enfermedad. ¿Cómo salir del brete? Al principio de la Segunda parte (1615), cuando don Quijote y sus amigos comentan los ecos que ha suscitado la publicación del *Ingenioso hidalgo*, Cervantes elige escaparse por la tangente (II, 3-4). En vez de contar las cosas como fueron, concediéndoles una importancia y una seriedad que a la postre no merecían, prefiere no darse por enterado del yerro de la segunda edición y echar cortinas de humo sobre el más sonado traspíe de la primera, contando el robo del asno tal como sin duda se presentaba en una versión anterior a la impresa a finales de 1604 y cargándole nebulosamente las culpas al impresor.

La cuestión tiene muchas otras facetas, pero incluso reducida a la exposición elemental que acabo de hacer sirve para plantearnos la duda capital: ¿junto a qué versión de la Primera parte tiene que ir la Segunda, si se quiere publicar «el *Quijote*»? El *Ingenioso caballero* da por nulas las revisiones de la segunda edición del *Ingenioso hidalgo*, que sin embargo corrigen, aunque no por entero, errores evidentes de la primera y cuya paternidad cervantina es segura. ¿Con qué versión del *Ingenioso hidalgo* formará, pues, una unidad el *Ingenioso caballero* en una edición moderna? ¿Con la versión de finales de 1604 o con la de 1605?

La respuesta tradicional sería decir que con la versión que represente la última voluntad del autor. Pero, por supuesto, ¿cuál es la última voluntad del autor? ¿La que Cervantes manifiesta en 1605 en la segunda edición o la que manifiesta en 1615 en la Segunda parte? Y si el *Ingenioso caballero* y el *Ingenioso hidalgo* son dos obras y no una sola, ¿es legítimo agruparlas en virtud de la continuidad narrativa mejor que según la secuencia histórica?

En cualquier caso, de medio siglo para acá, ha venido poniéndose en tela de juicio, en particular, el presupuesto de que el objetivo del editor es establecer el único texto válido en el cual han cristalizado irreversiblemente los designios de un autor. La *critica delle varianti* y luego la *critique génétique* han coincidido en contemplar la obra como proceso antes que como resultado, buscando reconocer en ella una dinámica

² Vid. F. Rico, *Tiempos del "Quijote"*, Barcelona: El Acanalado, 2012, pp. 59-100. Que las principales adiciones de la segunda y la tercera edición salieron de la pluma del propio Cervantes lo he demostrado, más allá de cualquier duda, en *El texto del "Quijote"*, Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Universidad de Valladolid, y Barcelona: Destino, 2005. Para todos los otros puntos tocados en las presentes páginas, remito también a ese libro y a la «Historia del texto» inserta en el *Quijote* del Instituto Cervantes (1605, 1615, 2015), Madrid: Real Academia Española, 2015.

que en rigor no tendría por qué agotarse al llegar a una determinada etapa creativa. La añeja comprobación de los romanistas de que los textos medievales viven «en variantes», en perpetua transformación, se ha extendido a otros períodos, y tiende a pensarse que la *mouvance* es condición aneja a la textualidad: cada edición, cada versión, es una realidad en plano de igualdad con las demás. La *Rezeptionsästhetik* había subrayado el papel del lector; hoy se realza que el texto es en gran medida un producto social, de autor colectivo, porque nace, crece y se reproduce al calor de factores no meramente individuales (del lenguaje y las influencias literarias a los condicionamientos ideológicos y pragmáticos), y las formas que adopta al margen del autor individual son por tanto «auténticas» y equiparables en importancia. Hace todavía unos años se afirmaba que la comunicación literaria se diferencia de la cotidiana porque se produce en un solo sentido: «no es posible, como en la conversación, ni el control de la comprensión por parte del destinatario (*feedback*), ni el ajuste en función de sus reacciones»³. Por el contrario, en la actualidad se sostiene más bien que rara es la obra que no se hace y se rehace en un intercambio con el público, determinada por unos destinatarios específicos, exactamente «como en la conversación»⁴.

Todos esos enfoques —y no pocos otros, pero valga la muestra— han ampliado provechosamente nuestros horizontes, y, aplicados o no a la edición de textos concretos, han cambiado la comprensión del fenómeno literario y el marco conceptual de la ecdótica. Que para el *Quijote* haya llovido en vano puede parecernos chocante, como he dicho, pero la explicación es clara para quien conozca el marco del cervantismo y el hispanismo dentro del cual han venido moviéndose los estudios sobre la obra. En el siglo pasado, en ese marco ha prevalecido absolutamente un dogma de fe con una cara y una cruz. La cara predica que una edición del *Quijote* debe olvidar la existencia de todas las demás y atender única y exclusivamente a las impresiones de 1604 y 1615. La cruz implica que la garantía de acierto en las dudas que lleguen a suscitarse consiste en el apego estricto y poco menos que incondicional a la *princeps*. Ese mito irracional ha blindado la obra contra cualquier intento de enfrentarla como objeto

³ C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Turín: Einaudi, 1985, p. 6.

⁴ La bibliografía en torno a esas cuestiones es gigantesca. A los recién llegados a los estudios textuales les recomendaría empezar por tres ensayos de George T. Tanselle: «Textual Criticism and Literary Sociology», «Textual Instability and Editorial Idealism» y «Textual Criticism at the Millenium», los tres en *Studies in Bibliography*, XLIV (1991), pp. 83-143, XLIX (1996), pp. 1-60, y LIV (2001), pp. 1-80, y los tres reunidos en su libro *Textual Criticism since Greg: A Chronicle 1950-2000*, Charlottesville: The Bibliographical Society of the University of Virginia, 2005. Un estimulante intercambio de opiniones sobre el más reciente «estado del arte» en materias textuales ofrecen P. Eggert, «These Post-philological days...», *Ecdotica*, 2 (2005), pp. 80-98, y D.G. Greetham, «Philology Redux», *Ecdotica*, 3 (2006), pp. 103-128. Es útil pero insatisfactorio Neil Fraistat y Julia Flanders (eds.), *The Cambridge Companion to Textual Scholarship*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

textual. La ecdótica exige un «*Quijote* como problema»; la ortodoxia del cervantismo ha impuesto un «*Quijote* sin problema»: el *Quijote* es sólo la *princeps* de cada parte, y fuera de ella no hay salvación⁵. Sin embargo, en un ámbito fácilmente abarcable (porque los datos no son demasiados), pero con tanta trascendencia como le da la categoría estética, el *Quijote* ofrece una perfecta *case history* para quien quiera formularle las preguntas propias de las tendencias textuales modernas y postmodernas.

Así, la visión de la obra literaria como proceso se deja ilustrar cabalmente con las vueltas y revueltas del asno de Sancho que distinguen con nitidez cada uno de los estadios de nuestra novela: la fase anterior a la *princeps*, con el relato (por lo menos) del robo; la *princeps*, que lo omite a costa de incongruencias; la segunda edición madrileña, que pretende arreglar el desaguizado con las adiciones a los capítulos XXIII y XXX, y el *Ingenioso caballero*, que reconsidera todo el camino andado y vuelve al principio para tomar otra dirección. Piénsese como se piense sobre la oportunidad de generalizar la noción de *mouvance*, es un hecho que cada edición del *Ingenioso hidalgo* tiene entidad por sí misma, con episodios o viñetas narrativas singulares, que mantienen entre sí relaciones cambiantes y alteran mutuamente su significado literal (por ejemplo, la mención de los aparejos del borrico unas veces supone que éste está ausente y otras que está presente en la acción). En fin, es diáfano cómo el *Quijote* fue gestándose encauzado por los lectores y en progresivo diálogo con ellos. En otras ocasiones he mostrado que las innovaciones de 1605 y 1608 tienen toda la pinta de obedecer menos a la iniciativa espontánea de Cervantes que a los reparos que expresamente se le opusieron. No es éste tampoco el lugar de repetir hasta qué punto la Segunda parte difiere de la Primera en contenidos y estructura porque el autor, con tajantes manifestaciones de disgusto, se resigna al «trabajo incomfortable» de atender las exigencias del público, que no le deja «estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos» (II, 44), sino quiere sólo que «embista don Quijote y hable Sancho Panza» (II, 4). Limitándonos a la piedra de toque que ahora nos dan las andanzas del rucio, bastaría notar su relevancia en el contraste de opiniones con los lectores que abre y encarrila el *Ingenioso caballero*, o sencillamente advertir que la prominencia que el asno adquiere en la acción de 1615 debe estimarse como una cierta contrapartida por los infortunios que le habían tocado en 1604.

⁵ Sólo superficialmente podría relacionarse ese enfoque con los planteamientos de la «Historisch-Kritische Ausgabe» alemana y su extrema fidelidad a los testimonios documentales, con exclusión de cualquier intrusión editorial; vid. H.-W. Gabler, G. Bornstein y G. Borland Pierce (eds.), *Contemporary German Editorial Theory*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995, y, por ejemplo, P.L. Shillingsburg, «A Resistance to Contemporary German Editorial Theory», *editio*, 12 (1998), pp. 138-150, y C. Urchueguía, «Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi», *Ecdotica*, I (2004), pp. 116-156: el cervantismo ni siquiera siente la necesidad de buscar una base racional para su modo de proceder.

Proceso inacabado, libro en movimiento, obra en colaboración... Desde todos esos *approaches* recientes, el *Quijote* nos lleva al asunto que más atención ha despertado al filo del milenio: ¿qué es un texto, dónde está el texto? ¿Es sólo una o más bien cada una de sus realizaciones concretas, físicas, todas por fuerza distintas, porque van inseparablemente unidas a unas circunstancias de producción y uso, a un tiempo, un lugar y unos «códigos bibliográficos»? ¿Es una abstracción de todas esas realizaciones concretas? ¿O la sucesión de todas ellas apreciada simultáneamente? ¿Es un objeto material o un ente inmaterial? ¿Está en la cabeza del autor, en unos signos gráficos, en la percepción del lector? Las innumerables disquisiciones sobre la «condición textual» han oscilado entre la observación verdaderamente reveladora y la ingenuidad de redescubrir (sin darse cuenta) a Platón y Aristóteles tras un lenguaje de programación o marcación, tras el Java o el HTML, y la biblioteca de Babel en un CD-ROM⁶.

De suyo, la indefinida capacidad de almacenamiento que proporcionan los sistemas informáticos ha favorecido la idea misma del texto múltiple: puesto que todo cabe, ¿por qué no asumirlo todo como pertinente? Todo, y cada vez más. *Todo* no quiere decir sólo la transcripción de todas las versiones, sino la reproducción de todos los manuscritos y todas las ediciones, en todos los formatos, con sus ilustraciones, notación musical e interpretaciones, escenografía y escenificaciones..., todos los libros del mismo taller, del mismo género, del género parodiado, de los autores aludidos, toda la bibliografía... Más allá, mucho más allá de los aparatos críticos y las anotaciones exhaustivas, más allá de las ediciones sinópticas y genéticas, el hipertexto multimedia, colgado en la World Wide Web, con los enlaces que llevan (o llevarán) de un lugar a otro, de una variante a muchas, del autógrafo al impreso, del sonido a la imagen, en cualquier dirección, a voluntad del usuario, se ha ofrecido, así, como el modo natural de concretar la verdadera edición del texto verdadero, forzosamente un texto plural⁷.

⁶ Sobre esos asuntos citaré sólo un admirable ensayo de P.L. Shillingsburg, «Text as Matter, Concept, and Action» (1991), en su libro *Resisting Texts: Authority and Submission in Constructions of Meaning*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997, pp. 49-103, y el hermoso librito de G.T. Tanselle, *A Rationale of Textual Criticism*, Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1989. La acuñación «bibliographical codes», para referirse a los factores materiales que determinan el sentido de la obra, ha tenido especial difusión gracias a J.J. McGann, «What is Critical Editing», *Text*, V (1991), pp. 15-29, ampliado en *The Textual Condition*, Princeton: Princeton University Press, 1991, pp. 48-68, pero está en deuda fundamental con Donald F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts*, Londres: British Library, 1986, y otras aportaciones de este autor (ahora en su libro póstumo, *Making Meaning. «Printers of the Mind» and Other Essays*, ed. P.D. McDonald y M.F. Suarez, Amherst: University of Massachusetts Press, 2002, pp. 198-281). Del mismo P.L. Shillingsburg recordaré también especialmente *From Gutenberg to Google*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, con valiosas observaciones sobre muchos de los puntos que he tocado aquí rápidamente.

⁷ A todos estos propósitos, son importantes (y altamente legibles) los artículos de P. Robinson, «The One and the Many Texts», *Literary & Linguistic Computing*, XV, 1 (2000, núm. especial: *Making Texts for the Next Century*), pp. 5-14, y «What is a Critical Digital Edition?», *Variants*, I (2002), pp. 43-62.

Las propuestas y los debates de la última hornada tienen el mérito de haber acabado con cualquier pretensión de inocencia virginal: ninguna edición es ya de recibo si no se interroga sobre la entidad textual que presupone y reconstruye, ni sobre la teoría o, más a menudo, la rutina a que de hecho se sujeta. Pero también podemos darle la vuelta al calcetín: ninguna teoría del texto o de la edición vale más que como reflexión sobre sí misma si mediata o inmediatamente no acaba por desembocar en una práctica funcional. Las doctrinas del texto múltiple, genéticas, sociológicas o de otra especie, han sido excogitadas fundamentalmente para dilucidar el estatuto ontológico de los materiales que manejan el crítico y el estudioso de la literatura, a quienes el hipertexto tal vez pueda facilitar la consulta o el acceso a esos materiales. Las corrientes que con más énfasis han propugnado el hipertexto a la vez que eran impulsadas por él se han centrado estrictamente en el *critical* o *scholarly editing*, *Kritisches Edieren* o similar, con renuncia expresa a reflexionar sobre otros tipos de edición.

Nada que reprochar, mientras no se descuide que las metas del *scholarly editor* únicamente constituyen una página más, entre muchas, de una ecdótica general, donde las conveniencias del crítico literario no pasan de una nota al pie. La *scholarly edition* es un instrumento imprescindible, pero también envuelve una noción contradictoria y por ende de imposible realización. O es *scholarly* o es *edition*⁸. Cuando se trata de una obra de valor permanente y producida para divulgarse por escrito, la *scholarly edition* no es un texto, sino un metatexto: es un estudio, no una edición, porque no mira al lector a quien la obra se dirigía y sigue dirigiéndose mediante un cierto modo de transmisión, sino a un destinatario artificial que no busca gustarla en la forma que le es propia, sino diseccionarla en otro ámbito. Para un libro de la grandeza del *Quijote*, el objetivo último del editor, a través de cuantos pasos intermedios sean precisos, no puede ser sino poner un texto real en las manos de un lector real⁹; y también los planteamientos sobre otras modalidades editoriales deben *ya*, desde su presentación, tomar en cuenta esa *causa finalis*. «Texto real» no significa sólo texto documental, o documentado, sino creado originariamente para un determinado medio y un determinado público; «lector real» es el que entra normalmente en esa cadena de producción y consumo. A ese texto y ese lector reales se orientan regularmente todas las fases de la elaboración social de un libro, a ellos tiende toda la *labor limae* del escritor,

⁸ «However much we admire the proponents and accomplishments of the ‘new bibliography’, we must also recognize that the movement had some unfortunate side-effects, including a schizophrenic attitude towards modernization and an increasing dissociation of bibliographical research from practical editing» (G. Taylor, en S. Wells, G. Taylor, J. Jowett y W. Montgomery [eds.], *William Shakespeare. A Textual Companion*, Oxford: Oxford University Press, 1987, p. 58).

⁹ Al contrario que G.T. Tanselle, yo sí creo que «reading and textual study are separate activities» (*Textual Criticism since Greg*, 2005, *op. cit.*, p. 300).

contemplando y desechando (no sumando) posibilidades¹⁰. Del predicado especulativo de que en un plano todos los textos son reales no se deduce que sea real el conjunto de todos los textos, ni que haya razón para que todos los lectores los lean todos, ni menos que no sea real la lectura de un único texto. ¿Es quizá irreal el texto de la obra de García Márquez o Javier Marías recién publicada? ¿O debiera haber aparecido junto a todos sus esbozos y dactiloscritos corregidos?

La obra compuesta para la forma de *codex* conlleva intrínsecamente unas características diversas de las anejas a la nacida, digamos, para la ejecución oral o para la escena. Es debatible si un cuadro puede contemplarse a la par que se hojea una monografía sobre el pintor; pero si una pieza musical no puede interrumpirse a cada nota o grupo de notas para oír las versiones alternativas del compositor o de varios intérpretes, tampoco la obra literaria, so pena de convertirla en un objeto radicalmente diverso. Pero la teoría hipertextual más exigente urge a rescatar todas las dimensiones de los textos, incluso físicas, materiales, al mismo tiempo que los transustancia codificándolos para usos que no les son inherentes y transportándolos a unas coordenadas que les son ajenas. Por otra parte, el hipertexto entendido como solución al problema del texto múltiple (solución futura, desde luego, no presente) postula un hiperlector ideal, capaz de moverse con interés y provecho, librado a sus solas fuerzas, por un laberinto de senderos que se bifurcan (y pese a que por el momento sólo conseguirá recorrerlos por entero y a golpe de ojo en obras tan simples que hacen innecesario el recurso al hipertexto). Sin embargo, ni siquiera la hipótesis de ese usuario ideal se puede formular al margen de la evidencia del lector real¹¹.

Los nuevos modelos de textualidad sugeridos por las posibilidades de la informática propiciarán también modelos nuevos de lector. Ni aun así es de prever que se extinga, ni siquiera que no siga prevaleciendo, un lector real básicamente igual al que

¹⁰ La frase horaciana "labor limae" (*Ars poetica*, 291), para aludir al proceso de pulimiento de la obra literaria, aparece más de una vez en los estudios de la crítica genética, especialmente asociada a la escuela francesa (véase sólo J. Deppman, D. Ferrer y M. Groden [eds.], *Genetic Criticism: Texts and Avant-Texts*, Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2004), aunque cuenta también con una sólida tradición en Italia y Alemania. En mi presente contexto, me gustaría subrayar que Horacio habla, en efecto, de la "limae labor et mora" («el paciente trabajo de la lima»), la «multa litura» («múltiples tachaduras») y del poema corregido «decies» («diez veces»), pero concluye que conviene destruir las versiones previas a la última: «delere licebit / quod non edideris» (*Ars*, 380-390).

¹¹ La teoría editorial arrastra la misma rémora que su hermana «la théorie littéraire née du structuralisme et marquée par la volonté de décrire le fonctionnement neutre du texte»: para ambas «le lecteur empirique a été pareillement un intrus», en ambas «la lecture réelle est négligée au profit d'une théorie de la lecture, c'est-à-dire de la définition du lecteur compétent ou idéal, le lecteur que demande le text et qui se plie à l'attente du texte» (Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, París: Seuil, 1998, pp. 167-168).

Cervantes tenía en la cabeza; y si se extinguiera habría que reconstruirlo para que pudiera apreciar los códigos históricos de las obras... Hasta la fecha, y con las excepciones obvias, estadísticamente despreciables, cada lector real ha leído y lee en un solo libro un único texto del *Quijote*. Al publicar en 1604 la Primera parte, el *Ingenioso hidalgo*, Cervantes difunde un texto que en 1605 dará por superado con la segunda edición y en 1608 con la tercera. En el trecho mayor de sus cuatrocientos años de vida, el *Ingenioso hidalgo* ha circulado sobre todo en versiones derivadas de la segunda edición; durante el siglo XIX, la vulgata fue la tercera, que a su vez quedó luego desplazada por la entronización de la *princeps*. El lector real de nuestros días no es un sujeto diferente del lector real del pasado, trátese del coetáneo de Cervantes que en 1604, 1605 o 1608 leyó la versión recién impresa o del posterior a Cervantes que leyó la que predominara en su época. En ambos casos, la relación del lector con un texto único en la forma de *codex* mantiene el curso natural de las cosas (también con sus ingredientes aleatorios) y conserva en el mayor grado posible los medios y los fines del autor y los códigos de la obra.

Estamos hablando del *Quijote*, no de ninguna oscura novelita barroca reservada a unos pocos eruditos. Que harán muy bien en estudiarla y editarla con la máxima solvencia técnica, para velar las armas que emplearán con otros libros más perdurables. La suprema razón de ser de la buena literatura —incluso contra la intención del autor— es llegar al lector real y proporcionarle una experiencia satisfactoria, «el más gustoso y menos perjudicial entretenimiento» (II, 3). El dato textual y contextual básico es la vigencia artística y humana del *Quijote* para el lector real. Esa razón de ser y ese dato básico deben orientar desde el principio tanto la teoría ecdótica como la práctica filológica. Los códigos que más importa respetar son los que mejor mantengan la motivación, el destino y las operaciones de lectura que de hecho subyacieron a la concepción de la obra y de hecho han llevado a disfrutarla a millones de curiosos. Pero ese respeto se logra menos por la vía de la reproducción, llámese transcripción diplomática, facsímil o digitalización, que por el camino de la equivalencia, con los códigos modernos que más significativamente se corresponden con los antiguos¹².

Francisco Rico*

¹² A salvo de algunas pocas actualizaciones bibliográficas, el presente ensayo es la versión original de «Scholarly Editions and the Real Reader», publicado en *Variants*, V (2006), pp. 3-13, en traducción y por sugerencia de Peter Robinson, y de ahí puesto en francés por Marie Laniel, «Éditions savantes et lecteurs réels», *Genesis*, 30 (2010), pp. 29-34, a petición de Daniel Ferrer.

* Dirección para correspondencia: bile@fundacionginer.org

Imaginación moral y biografía

Jordi Gracia

Resumen: La preparación de la biografía de Cervantes me descubrió un enlace imprevisto entre otros dos autores que conozco bien y a quienes he dedicado otras dos biografías. Mientras el tiempo y la maduración reducen, ablandan y hasta encogen las mejores virtudes de Ortega y Gasset, la plenitud vital de los últimos años de Dionisio Ridruejo y de Cervantes destila sin ninguna duda lo mejor de sí mismos, como si en ambos, a escalas muy diferentes, se repitiese la misma aclimatación apacible a una sabiduría ética y emocional que despliega entonces sus mejores condiciones. El método seguido en las tres biografías ha contribuido sin querer a subrayar esas analogías, en buena medida gracias al respeto a la linealidad cronológica, sin que en ninguno de los tres casos anticipe en la juventud o la primera madurez lo que de hecho van a ser resultados y conquistas de la plena madurez.

Palabras clave: Cervantes, Quijote, Ortega y Gasset, Ridruejo, fidelidad, certidumbre, fuentes, datos objetivos, imaginación moral, exposición al personaje, voz del narrador, voz del biografiado.

Abstract: The preparation of the biography of Cervantes revealed to me an unexpected connection between two other authors who I know well and to whom I have dedicated two other biographies. While time and maturation reduce, soften and even shrink Ortega y Gasset's best virtues, the vital plenitude of the last years of both Dionisio Ridruejo and Cervantes undoubtedly unveil the best of themselves, as if in both, at very different scales, the same pleasant acclimatization to an ethical and emotional knowledge that displays their best conditions is repeated. The method followed in the three biographies has unwillingly contributed to highlight those analogies, to a great extent thanks to the respect towards chronological linearity, without foreseeing, in neither of the three cases, in their youth and first maturity what in fact are going to be the results and conquests of full maturity.

Key words: Cervantes, Quijote, Ortega y Gasset, Ridruejo, faithfulness, certainty, sources, objective data, moral imagination, exposure to the character, narrator's voice, biographee's voice.

A simple vista no hay semejanza alguna entre las vidas de tres personajes tan dispares como Miguel de Cervantes, José Ortega y Gasset y Dionisio Ridruejo. O, como mínimo, las analogías habrá de establecerlas quien los observe a los tres por debajo de sus indumentarias y de los avatares específicos de sus biografías. La invitación de José-Carlos Mainer, director de este BILE, para pensar sobre esas tres biografías es a la vez la turbadora invitación a pensar en la manufactura de los tres libros en que he intentado contar sus vidas, en las condiciones de esa escritura y hasta en las prerrogativas que el biógrafo se otorga mientras las inventa.

Reducidas a su esqueleto, las tres biografías descubren una imprevista ley secreta en torno a la madurez: a dos de ellos el tiempo y la experiencia los reeducaron rebelándolos contra sí mismos hasta hacerlos inequívocamente mejores mientras al otro lo estropearon. Lo digo con deliberada simplicidad porque, por detrás de mil activi-

dades y amigos y textos, se asienta en mi lectura de su trayectoria la percepción de esa antítesis. Ortega convirtió la potencia vitalista y contagiosa de su larga juventud en la caricatura agria de una autoridad saturada de su propia importancia. Cervantes y Ridruejo dibujan el trayecto contrario porque con la madurez escapan de sus respectivas juventudes dogmáticas y cautivas de proyectos enajenantes y, sólo después, se hacen dueños de sí mismos, responsables conscientes de una inteligencia escarmentada, escéptica e irónica por definición, aunque uno fuese sobre todo novelista y el otro fuese sobre todo ensayista.

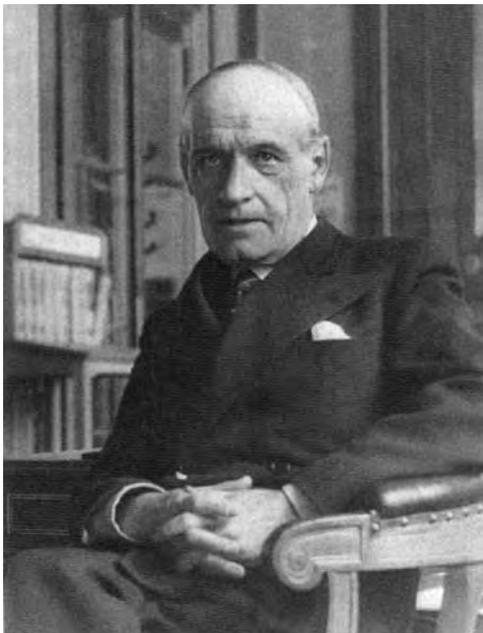
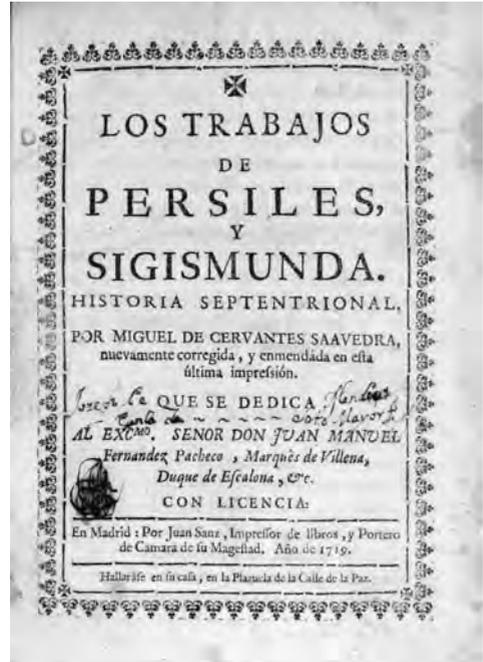
Todo esto es, por supuesto, una simplicísima exageración destinada a contrastar tres biografías comparadas: dos hicieron en la madurez su aprendizaje vital; otro lo había aprendido ya todo desde el principio, sin empatía con los demás, sin ensanchar sus puntos de vista, aplomado en verdades adivinadas muy tempranamente y ya desde entonces sumergido en una impermeable soberbia. Para nada prejuzga semejante diagnóstico la calidad de obras como *La rebelión de las masas* o la extraordinaria *La idea de principio en Leibniz*, la primera a sus casi cincuenta años, la segunda en torno a sus sesenta, en 1947. El diagnóstico atañe a la adivinación de un hombre progresivamente ensombrecido y casi traidor a sí mismo mientras en los otros dos vibra luminosamente la conquista de un nuevo estadio ético e intelectual descubierto con la experiencia y la madurez. La progresiva y acentuada filantropía compasiva de unos se trueca en la progresiva y autista misantropía desdeñosa del otro.

De esta desconcertante disparidad nace también la reflexión sobre las condiciones del género o algunos de sus requisitos. No sé todavía si *La conquista de la ironía* será o no el subtítulo para la biografía que termino sobre Cervantes, pero sí sé que no he hallado ni creo que exista una poética o un método infalible para narrar y valorar la vida de alguien sino varios y, a menudo, difíciles de conciliar entre sí. Pero no parece absurdo intentarlo, dada la aspiración a un retrato diacrónico integral, dada la infinita variedad de circunstancias que concurren en los biografiados y dada también la elección del eje central que cada biógrafo escoge para vertebrarla. En mi caso, y para los tres autores, prevalece la fidelidad a una cronología documentada como condición para contar una obra que crece y se expande con la propia vida y sus minucias, sin incurrir en falsas anticipaciones, sin profetizar lo que no hay razón ni datos para profetizar, sin avanzar ni falsificar la biografía presumiendo hechos o éxitos no sucedidos y quizá ni tan sólo imaginados.

Mientras de Ortega y Gasset y Dionisio Ridruejo conservamos un arsenal abrumador de cartas íntimas y civiles, políticas y meditativas, de Miguel de Cervantes tenemos tres, a lo sumo cuatro cartas, y ninguna de ellas resuelve dudas sobre nada aunque aporten datos sobre sus gestiones para encontrar empleo, para resolver conflictos con vecinos reticentes a entregar su trigo y para defender, en la tercera, la gestión



Grabado publicado en *El Quijote para todos* (Imprenta de José Rodríguez, Madrid, 1836)



José Ortega y Gasset en París, 1938



Dionisio Riduejo hacia 1970

administrativa de su superior como Proveedor General de las galeras, acusado de un uso abusivo del cargo. El vacío que suscitan es mucho mayor que el que cubren: lo grave no está en la invisibilidad de tantos tramos de su biografía sino en la ausencia de la voz privada, la gestualidad escrita y sentimental, la cadencia moral del sujeto.

Nada hay por ese lado de alguna entidad en Cervantes. A cambio, hay al menos dos fuentes nítidamente autobiográficas, además de los prólogos de sus obras: una es intensamente literaria y la otra es festiva y socarrona. La primera es la carta de petición de auxilio que escribe, todavía preso en Argel en 1577, al importante secretario de Felipe II, Mateo Vázquez. La segunda es un viaje imaginario al Parnaso para evaluar la literatura de su tiempo, burlarse de ella y meter en medio un capítulo netamente confesional en torno a sus 65 años pero sin duda tocado por la misma mano burlona e irónica del conjunto. A lo sumo, pues, el lector dispone de un autorretrato de Cervantes hecho muy al final de su vida y no demasiado explícito con respecto a sus sentimientos. Todo va contaminado, en el primer caso, de la urgencia de la libertad, y en el segundo, del desparpajo de la despedida.

Es verdad que quedan los prólogos. El de la *Galatea* es un texto próximo a los ejercicios retóricos de su tiempo, y los otros dos que escribe, para el primer y el segundo *Quijote*, son tan tardíos como elaboradamente novelescos. Más cerca de sí mismo parece escribir, con un autorretrato incluido, en los dos restantes: el de las *Novelas ejemplares* y el de las *Ocho comedias*, mientras el más humorístico y jovial de todos, y último, prologa su obra póstuma, *Persiles y Sigismunda*, en 1616, rozando los setenta años. Excepto en el primero, que es el más impersonal, los demás proceden de un autor algo más que adulto, emplazado sin duda en el tiempo de descuento. Incluso más: cuando remata el *Quijote* de 1604 Cervantes no tiene la menor pretensión de escribir una continuación, y casi diría que lo termina convencido de que el segundo libro de su vida será también el último.

¿Hay alguna otra fuente relevante o mínimamente sustancial que aporte alguna luz o alguna pista valiosa? ¿Existe algo parecido a la dispersión fastuosa de testimonios orales, literarios, novelescos, epistolares, memorialísticos, cronísticos, periodísticos y fotográficos que cubren la biografía entera de Ortega para iluminar de tantos modos contradictorios al mismo escritor? ¿Hay algo semejante a la memoria ajena y el respeto que dejó tras su temprana muerte Ridruejo en los libros y artículos y en la vivencia de quienes lo conocieron antes de morir en 1975? Es verdad que algo hay: dos líneas de una carta de Lope, otro pasaje suelto, otro más de Agustín de Rojas, un poema de Espinel, algunos poemas de otros amigos y poco más que cuente ni poco ni mucho sobre la existencia cotidiana de Cervantes al menos desde 1580. Para la etapa anterior, existen las declaraciones de varios compañeros sobre su conducta como hombre de armas entre 1571 y 1575 y como cautivo en Argel los cinco años siguientes, y nada

más. O casi: queda también la visita furtiva a la vida cotidiana de su familia que prestan los interrogatorios de un juez de Valladolid en 1605, interesado por la muerte de un caballero a las puertas de la casa de Cervantes.

¿Puede suplirse de algún modo la información privada que no tenemos? ¿Hay rutas de acceso a ese esqueleto que he propuesto hace un instante y que emparenta al Cervantes maduro con el Ortega de los primeros tiempos y a la vez lo hermana con la honradez moral de Ridruejo en su tardía madurez? Las hay, pero son ajenas a las certidumbres y la literalidad de las fluctuaciones, matices, aprensiones y arrebatos que podemos desplegar hoy sobre Ortega y Ridruejo, sobre todo si el biógrafo aspira a hallar entre las líneas de sus ensayos y artículos, o su poesía y sus libros, los hilos de tensión que motivan sus cambios, sus inflexiones, sus euforias o sus agostamientos creativos.

En Cervantes todas esas modulaciones, incluso los destellos de su voz, están filtrados en la ficción dramática y narrativa, la novela de aventura marítima y exótica o la aventura a pie de calle y en ruta campestre, en los personajes y las voces de los narradores que nunca hablan por él, que nunca sienten por él, que nunca opinan como él. Sin embargo, el lector que ha vivido instalado en su casa o sumergido en su obra largamente y con la mente puesta en imaginárselo mientras lo lee en verso y prosa, atrapa certidumbres intuitivas en réplicas, diálogos y pasajes donde sabe que escucha a la persona y no a sus personajes. Negar la intensidad de esas intuiciones o desecharlas es hacerse trampas. Pero hipertrofiar esas intuiciones convirtiéndolas en dogma de fe es otra forma de indeseable egolatría autorial.

El recurso es arriesgado pero no temerario; sus propuestas son indemostrables pero no infundadas. Cuando a John Eliot Gardiner lo entrevistaron recientemente a propósito de su minuciosa biografía de Johann Sebastian Bach hizo una observación que hago mía (y que a estas alturas tampoco sé si figurará o no como exergo de la biografía de Cervantes): «escuchar su música nos dice cómo era el hombre. ¿Puedo probarlo? No, pero me he expuesto mucho a él». Lo dijese con ese giro exculpatorio final o lo dijese de otro modo, Gardiner se asigna la autoridad para proponer la anatomía sentimental y moral de Bach más allá de su capacidad para probarla documentalmente. Defiende la coherencia y la consistencia interior de una perspectiva, la empatía con un sujeto y la predictibilidad aprendida ante sus conductas y reacciones a partir de la única fuente sustancial que existe sobre él (como sucede con Cervantes): la prolongada, atenta, intensa y activa exposición a su obra musical (o literaria en el caso del escritor).

Yo no soy Gardiner, evidentemente, pero comparto la convicción de que la biografía es ese género literario atado al positivismo que sólo empieza a rendir como tal relato más allá del dato despojado y fáctico. Hace mucho tiempo que ha conquistado

su autonomía como método de conocimiento y de comprensión del pasado después de haber sido instrumento auxiliar de la historia. Pero su virtual aportación empieza sólo después del dominio de los datos probados —sean los que sean, más o menos ricos, públicos o privados—, y en ese tránsito a la interpretación es donde una biografía se juega su crédito y su solvencia; es desde ahí donde el biógrafo fabrica, encadena y anuda los datos a la vida y es donde empieza a operar con la imaginación moral que dota de sentido las notaciones de las partituras o las palabras de los relatos. Y es eso posiblemente lo que salva o condena una biografía, más allá de su necesaria fiabilidad documental. No se trata de aportar adicionalmente un complemento al dato o una sugerencia interpretativa; se trata de impregnar al relato de la visión integral y sucesiva del personaje. El instrumento insustituible es una variante de la imaginación que no inventa ni fabula pero sí proyecta y ajusta la intuición sobre lo real y no sólo sobre lo verosímil.

En las tres biografías he intentado obrar de la misma forma, aunque sea tan dispar la información disponible sobre cada uno de los personajes, y en las tres era necesario expresar la imaginación para instalarse en los sentimientos y la maduración de cada uno de ellos. La distancia histórica es un insuperable obstáculo para las operaciones de la imaginación: mientras con Ortega y Ridruejo la discusión y casi el coloquio son posibles de forma natural, con Cervantes la distancia impone una reserva, una limitación y hasta una cautela que aleja la posibilidad de lo que Pierre Bourdieu llamó *ilusión biográfica*.

En el fondo, la operación es peligrosamente parecida a la del novelista que fabula sobre sus personajes desarrollando, exagerando, reprimiendo o ensanchando rasgos de su propia personalidad. De ella extrae la conjetura, fiable o equivocada, consecuente o imprevista, sobre la experiencia de vivir de sus personajes. El novelista carece de límites para esa operación, y en uno u otro personaje, o incluso en el relato de esta o aquella crisis, puede estar desnudándose como jamás lo haría en un texto autobiográfico o memorialístico, precisamente porque la ficción mantiene a salvo su intimidad. Disfrazado de personaje se desnuda como persona y usa en la medida que sepa ese desaforado rencor que al autor le suscita la paz del campo, ese incontrolado afán de conquista que le despiertan las mujeres o esa ingobernable propensión a reñir a los demás. Da igual el caso concreto, lo que importa es la impunidad con la que juega el novelista y el uso indisciplinado, reversible, corrupto, malintencionado, tramposo o fraudulento de sus propias vivencias, ideas y sentimientos. Es la virtud de la ficción como ancho campo de la libertad.

Pero la similitud entre el novelista y el biógrafo termina ahí. En mi caso el límite es tan estricto como a veces enfadoso o laberíntico el método de escritura de al menos dos de esas biografías, a medida que encadeno citas literales insertas en el propio

discurso narrativo. El freno para la fantasía está en ese anclaje del texto a la palabra exacta de los biografiados o sus testigos, y está en el empeño de hacerles decir a ellos, a través de sus palabras, su pensamiento y su experiencia. La aspiración más secreta del método es en el fondo desafortunadamente delirante: hallar el punto de fusión exacto entre la voz del narrador y la voz de ellos como confidentes y transmisores de sus sentimientos, de modo que el lector sienta que escucha en directo sus vidas y no la vida que les impone el biógrafo.

Contra todas las apariencias, el biógrafo actúa con la misma libérrima condición imaginativa del novelista si aspira a rastrear el movimiento interior de una vida y no se satisface con la crónica de los hechos y las obras. Contra todas las apariencias, uno y otro, el novelista de ficción y el biógrafo histórico, comparten la disposición a imaginar y encadenar causas íntimas y externas, movimientos anímicos y momentos cruciales. Pero mientras al novelista nada lo sujeta a una verdad necesaria, el biógrafo proyecta su imaginación bajo la disciplina de los textos de que dispone, y en esa masa de información planifica, ordena y selecciona las palabras que mejor recrean al biografiado: no a su mejor yo, sino al yo múltiple que fue entre varios sucesivos, contradictorios y simultáneos.

La dependencia de la cronología más precisa posible es así inexcusable para que logros y éxitos del futuro no condicionen retroactivamente un relato donde ni el logro ni el éxito han llegado todavía. Puede ser ese el mejor mecanismo para detener o atenuar, al menos, la tentación de esmaltar de anacronismos y profecías las biografías, como si a cada paso pudiese ilustrarse con una obra futura la vida precedente. Tal ha sido mi requisito íntimo para que el texto no se contagie de lo que sucederá (pero no ha sucedido aún) y para respetar por tanto no sólo la veracidad del relato sino quizá incluso las condiciones de credibilidad para entender el futuro: ni Cervantes sabía de joven que sería el genio que inventó la novela moderna con el *Quijote*, ni Ortega adivinó la plenitud europea de su nombradía filosófica (ni siquiera adivinó su consagración con treinta años en Buenos Aires: lo asaltó allí) ni Ridruejo cultivó al socialdemócrata de temple escéptico e irónico en los fervores fascistas de sus veinte años.

La lealtad empírica a ese despliegue moroso es la condición de veracidad de una biografía para no deformar interesadamente una vida destinada teleológicamente a cumplirse en el futuro. Leer a Cervantes en la *Galatea* como si ahí estuviese el futuro autor del *Quijote* difumina la intención real de ese libro como tarjeta pública de presentación para el mercado de secretarios y escribientes de la corte. Para el biógrafo es tan disparatado leerla a la luz del *Quijote* como negar a Cervantes el tránsito y la maduración que precisamente lo apartarán del mundo moral de la bucólica artificiosa y quebradiza y lo empaparán muchos años después de la parsimonia irónica y dialoga-

da de una novela nueva y revolucionaria. El prurito de lealtad a esa cronología empírica obliga entonces, como me ha sucedido a mí, a aplazar la mención del *Quijote* (al margen del prólogo) hasta más allá de las doscientas primeras páginas de la biografía porque Cervantes no es autor de esta obra hasta después de sus cincuenta años. De hecho, ni siquiera sabe, mientras redacta su cuento sobre ese señor que sale a caballo por el patio de atrás de su casa, que dentro de ese cuento va a descubrir la semilla de una maravillosa historia sobre la cabeza más despejada del mundo.

Jordi Gracia*

* Dirección para correspondencia: bile@fundacionginer.org

Tres impromptus cervantinos

Andrés Trapiello

Resumen: La lectura consecutiva de los prólogos al *Quijote* (2015), *puesto en castellano actual íntegra y fielmente* como reza el subtítulo; a *El final de Sancho Panza y otras suertes* (2014), y a la edición conjunta (2015) de este último y *Al morir don Quijote* (2004), arroja luz sobre la larga dedicación del autor a la obra cervantina. El primero de esos empeños, no exento de dudas y dificultades, estuvo acompañado por el recuerdo de la Institución Libre de Enseñanza y las Misiones Pedagógicas. En el segundo de los prólogos, el autor rememora la emoción infantil que le procuró la posesión de su primer *Quijote* y las circunstancias personales y editoriales de su biografía de Cervantes (1993). Las dos novelas no son una continuación de la obra cervantina (sería «absurdo»), sino un intento de seguir a los personajes que quedaron al morir don Quijote sin traicionar ni la letra de Cervantes, ni su melodía.

Palabras clave: Lector actual, hipérbatos, tiempos verbales y léxico arcaicos, novela hablada y escrita, continuación del *Quijote*, Avellaneda, compasión, espíritu cervantino.

Abstract: The consecutive reading of the prefaces of *Don Quijote* (2015), *set in today's Spanish in an unabridged and faithful manner*, as the subtitle reads; to *El final de Sancho Panza y otras suertes* (2014), and to the joint publication (2015) of the latter and *Al morir don Quijote* (2004), shed light on the author's long dedication to the Cervantine work. The first of these efforts, not exempt from doubts and difficulties, was accompanied by the remembrance of the Institución Libre de Enseñanza and the Misiones Pedagógicas. In the second preface, the author recalls the emotion felt as a child when in possession of his first *Don Quijote*, and the personal and editorial circumstances of his biography of Cervantes (1993). The two novels are not a sequel to the Cervantine work (it would be «absurd»), but rather an effort in following the characters that remained upon the death of Don Quijote, without betraying neither the words nor the melody of Cervantes.

Key words: Modern reader, hyperbatons, verb tenses and archaic lexicon, spoken and written novel, sequel to *Don Quijote*, Avellaneda, compassion, Cervantine spirit.

Cierta soleada mañana de esta última primavera, paseando tranquilamente con Francisco Rico por el parque del Retiro (lo cual confirma, dicho sea de paso, que la literatura jamás será digna de desatarle las sandalias a la realidad), me dijo algo que me ha hecho pensar mucho.

Estaban a punto de publicarse «su» *Quijote*, revisado, y «el mío», traducido. A cuenta de estos dos asuntos llevábamos durante los últimos meses una relación muy estrecha. Aunque la cosa jamás se planteara como un toma y daca, las pequeñas sugerencias o correcciones que pude señalarle a su edición del *Quijote* se vieron premiadas por las indicaciones y los consejos que me dio (a él le debo, por ejemplo, después de desoír a Gabriel García Santos, que tanto me ayudó en la revisión final del texto y que ya me

lo había sugerido, la corrección de los leísmos y laísmos del libro, que yo había suprimido, primero, y restituido luego).

Veníamos hablando esa mañana de no sé qué. En realidad no paseábamos por el Retiro. Nos habíamos citado en la puerta de la calle O'Donnell y cruzábamos el parque camino de la Real Academia, donde lo tienen a él recogido. De pronto se detuvo en seco, se volvió hacia mí, y cambiando de tema y en un tono más serio del que traíamos, me dijo, como si retomara precisamente nuestras conversaciones sobre el *Quijote*.

—Ya sé lo que tú eres.

Era patente que se trataba de una especie de iluminación que acababa de tener, y que no podía seguir sin compartirla.

—Eres... como un cabo chusquero.

Quienes conocen a Rico saben que no hay que darle mayor importancia a las cosas que dice ni tenerlas en cuenta ni mucho menos molestarse por ellas.

No hizo falta tampoco que le preguntara a qué se refería, que, resumido, era más o menos esto: «Desde luego tú sabes mucho del *Quijote* y de Cervantes, pero como los cabos chusqueros lo saben todo del cuartel, más que nadie, más incluso que la mayoría, pero te falta... te falta...»

Le faltaba la palabra exacta.

Nos habíamos quedado uno delante de otro, como si hubieran parado la película, mudos. La película arrancó de nuevo con el sonido, y empezamos a caminar por si eso le ayudaba a dar con ella.

—Te faltan... lecturas —dijo al fin, parándose de nuevo y satisfecho de haber encontrado lo que buscaba.

Quería decir, y dijo, que le faltaban a uno lecturas, estudios, método, ecdótica; «te falta», concluyó, «academia y haber pasado por la Academia».

Yo soy muy malo diciendo frases, y menos en el momento. Nunca he repentizado a la altura de las circunstancias. Lleva uno escritos veintinueve tomos de un diario, y publicados diecinueve, en parte por eso, porque nunca acierto a decir lo que me parece que tengo que decir en el momento adecuado. Esos libros míos son un monumento al «tenía que haberle dicho».

Por una vez, sin embargo, dije algo que no podría decir mejor ahora:

—Según tú, entonces, ¿Cervantes era de la clase de tropa o de la oficialidad?

No me refería, claro, a que Cervantes hubiera sido soldado raso en Lepanto, y todo eso, sino al sentido figurado.

He de aclarar, en honor a la verdad, que Rico no improvisó una respuesta más o menos ingeniosa, para salir del paso o quedar por encima, sino que guardó silencio.

P.: 4 ptas.

BIBLIOTECA LITERARIA DEL ESTUDIANTE

DIRIGIDA POR RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL

TOMO XXII



A-56
T-4-

CERVANTES

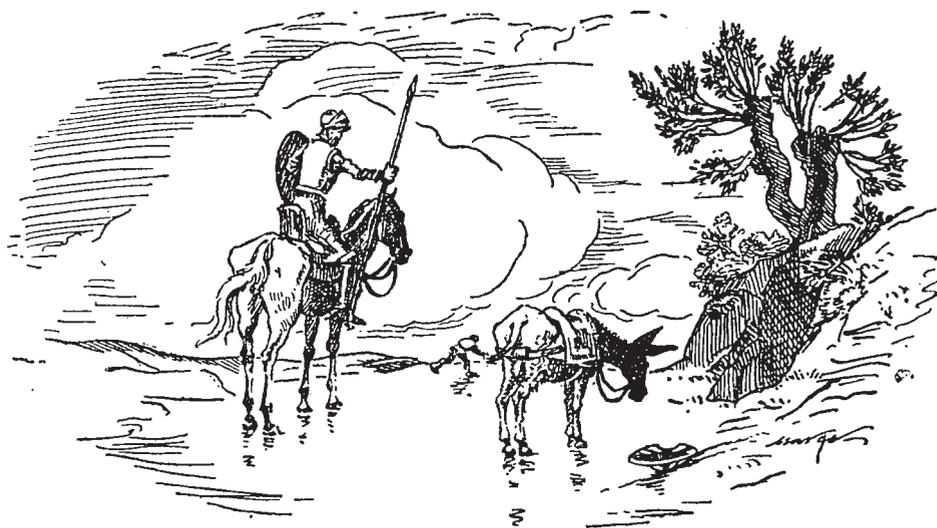
DON QUIJOTE DE LA MANCHA

SELECCIÓN HECHA POR
JOSÉ R. LOMBA

Dibujos de F. Marco.

R. 15.938

MADRID, MCMXXXIII
INSTITUTO — ESCUELA
JUNTA PARA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS



Y yo debería haber hecho lo mismo. Rico me ha dicho alguna vez que soy de una soberbia luciferina. Yo creo que no, pero igual tiene un poco de razón, porque le dije entonces algo que siendo cierto tampoco añadía nada a aquellas confidencias: «Para lo que tú quieres hacer, todas las lecturas que hagas serán siempre pocas; para lo que yo hago, me sobran con las que tengo».

Y ahí acabó aquel breve coloquio, se encogió de hombros, me encogí de hombros, retomamos el hilo de la conversación y seguimos camino de un almuerzo estupendo (pagó él), pasando antes por las dependencias exclusivas de la Academia donde tenía que hacer no sé qué y en las que entraba yo por primera vez. Quede para mejor ocasión contar las cosas rarísimas que allí vi.

Creo que Rico lleva razón. Para las tareas cervantinas que me he impuesto en la vida (escribir una biografía de Cervantes y dos novelas que continúan las peripecias de los amigos de don Quijote, muerto este, y traducir el *Quijote* al castellano actual), me han faltado muchas lecturas, pero no estoy seguro si hubiera sido capaz de llevarlas a cabo habiéndolas tenido. Pese a que el *Quijote* sea un libro de y sobre libros, no sé tampoco si no es precisamente el que los hace ociosos a todos.

Aquí he agrupado estos impromptus: el prólogo a la traducción, el prólogo a una edición de *El final de Sancho y otras suertes*, y el prologuillo a una próxima edición conjunta de esta última novela y *Al morir don Quijote*. Me habría gustado, aunque hubiese sido para contentar a mi amigo Paco, que hubieran sido unas formidables sinfonías en toda regla, con sus apoteósicos finales. Lo que he hecho son improvisaciones, esquicios, titubeos que me llevan a intentar una y otra vez nuevas improvisaciones, esquicios y titubeos, en pos de la obra definitiva, perfecta, académica.

Si acaso nos reencarnamos, cosa que bien podría suceder según las leyes de Murphy, seguro que me saldrán mejor.

Madrid, a 5 de octubre de 2015

1. Algunas razones para la traducción del *Quijote*

A la memoria de la Institución Libre de Enseñanza
y de las Misiones Pedagógicas

Durante los catorce años que he tardado en pasar el *Quijote* de su castellano original al nuestro, me he acordado a menudo de la Institución Libre de Enseñanza y de las Misiones Pedagógicas. Los días que resultaba una tarea demasiado quijotesca, me decía por alentarme algo: «Ánimo, esto es lo que habría querido don Francisco Giner, en esto trabajaron las Misiones Pedagógicas; alguien ha de devolver a tantos lectores lo que es suyo, la savia y espíritu no sólo de la literatura, sino de nuestra propia

vida». Y recordaba a una gran parte de esos lectores, españoles e hispanohablantes, que, a diferencia de los de cualquier otra lengua a la que esté traducido, no han podido leer el *Quijote*, obligados a hacerlo en un castellano del siglo XVII que ni hablamos ni a menudo entendemos cuando lo leemos. «Cuántos de esos lectores —me decía también— habrán empezado su lectura una y mil veces, y para cuántos el mismo Quijote ha sido uno de esos molinos de viento cuyas aspas, quiero decir, cuyos hipérbatos, tiempos verbales y léxico arcaicos los descabalgan en cuanto se le acercan, rematándolos luego con alevosía las cuchilladas de mil notas a veces enfadosas y poco claras».

Lo dice muy bien Vargas Llosa en las palabras que abren esta edición, y antes Juan Ramón Jiménez, el amigo de Giner: «Cervantes es nuestro Homero, y al mismo tiempo, nuestro mar de lenguas, olas y ondas que hablan, como sirenas, en español, y para siempre, como habla el mar, para él mismo, siempre del mar, que también cambia de lengua, como cambia la lengua de los libros por transformación natural y la lengua de las bocas; y que un día, cuando acaso se haya transformado el español en otra lengua y tenga que traducirse como hoy el latín o el árabe español, habrá que traducirla como un poeta pudiera traducir el mar, la lengua misteriosa del mar que parece tan clara y tan corriente».

Como a Pierre Menard, el personaje de Borges, me habría gustado que después de haberlo aderezado de nuevas, el *Quijote* siguiera aquí tal y como Cervantes lo escribió, sin haber cambiado ni una coma. Pero no se puede hacer una tortilla sin romper los huevos, habría dicho Sancho Panza. No se puede pasar el *Quijote* de ayer al de ahora sin dejar algunas cosas por el camino; unas no se echarán de menos, pero cómo no recordar aquel fabuloso «¡No milagro, milagro, sino industria, industria!».

El sino del *Quijote* es haber sido, desde su origen, un libro traducido. Cervantes cedió a un proscrito, a un autor árabe, Cide Hamete, la gloria de escribirlo, y le pidió a otro que encontró en el alcañal de Toledo que lo tradujera «a nuestro vulgar castellano». Vulgar no por zafio, sino por hablarlo la gente, el vulgo, en una época en la que el vulgo tampoco era vulgar, o al menos como lo es ahora. Y a eso vamos, a que ha habido que traerlo de aquel «castellano vulgar» al de ahora, acaso no tan expresivo como el de Cervantes, pero con el que hemos de vérnoslas para decir lo nuestro como él dijo lo suyo.

¿Hablamos aún la lengua de Cervantes? Sí y no. Por suerte estamos mucho más cerca de ella que un griego actual del de la *Ilíada*, o que lo están del latín, del que proceden, las lenguas romances. Pero en estos cuatro siglos el idioma español, siempre vivo, se ha movido, y ese ha sido precisamente uno de los escollos de mi trabajo, enfrentarme al deslizamiento de significado de no pocas palabras, tiempos verbales y giros.

Ejemplo de esas palabras es *discreto*, en época de Cervantes juicioso, inteligente, agudo, prudente, sagaz, y también discreto. El lector de entonces sabía interpretarla, acentuarla, diríamos, conforme al contexto, de una manera o de otra, y lo mismo ocurre con muchas más que usamos en sentido muy distinto (*liberal* o *puntual*, por ejemplo). Algunas incluso ni siquiera existían en tiempos de Cervantes y una errata en el *Quijote*, libro sobre el que se estableció la norma de nuestra lengua, les dio carta de naturaleza; fue el caso de *lercha*, que pese a la oportuna restitución de Francisco Rico como *percha*, aquí sigue apareciendo como *lercha*, usada desde entonces, porque después de cuatro siglos esta palabra se ha ganado el indulto, siquiera como fantasma del majestuoso castillo que es el *Quijote*.

Los tiempos verbales, principalmente los subjuntivos, hoy desusados en buena medida, no son tampoco trabas menores que tiene que sortear un lector actual, al igual que el empleo de las preposiciones o el de un hipérbaton que tanto tiene de laberinto para nosotros. En cuanto al infinito número de refranes, giros y locuciones populares, en buena parte olvidados, siguen y seguirán siendo fuente de eternas controversias.

Yo sé que es muy difícil poner el *Quijote* en castellano actual al gusto de todos sus lectores, porque cada uno de nosotros trae un *Quijote* y un castellano propios en la cabeza. Si me hubiera sido posible, habría tenido en cuenta la opinión de todos, porque pensar que sólo yo iba a tener las soluciones más atinadas sería de tontos. Por eso mismo no es una tarea que pueda acabarse nunca.

Cuántas vueltas habré dado a muchos pasajes de este libro, cuántas lo habré reescrito. Durante unos meses tal o cual frase me parecía bien de una forma, pero tras consulta con dos o tres amigos, acababa cambiándola y, pasado el tiempo, la volvía a cambiar. Sólo sus doce primeras palabras, esas que se saben de memoria incluso los que no han leído el *Quijote* («En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme»), siguen tal cual, y si he vencido la tentación de traducir, como debiera, *lugar* por *pueblo* o *aldea*, o *no quiero* por *no llego a*, ha sido sólo por comprender que en ese comienzo memorable, como en el Partenón, está excusada toda «mejora».

El *Quijote* es, como tantos clásicos, más un libro estudiado que leído, pero si queremos que vuelva a ser una historia leída como lo fue en su tiempo («porque es tan clara que no hay nada en ella que resulte difícil: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran», dice el bachiller Sansón Carrasco), ha de tenerse muy en cuenta a quienes la han estudiado y editado concienzudamente. Sin ellos no es probable que nadie hubiera podido entenderlo cabalmente. Yo he tenido presentes unas cuantas ediciones, como es natural; citaré sólo tres: Hartzenbusch (una especie de Sherlock Holmes dotado de un finísimo instinto), Rodríguez Marín (monumental siempre) y Rico (que tanto ha hecho para fijar el texto



original). Aunque a veces no haya podido seguirla todo al pie de la letra que me habría gustado, ha sido la de este último la que me ha servido de pauta.

Los estudiosos del *Quijote* se han debatido siempre entre estos dos extremos: lo que está escrito (conforme a lo que se publicó en las *principes* y ediciones significativas) y lo que pudo haber querido decir Cervantes.

Esto último no es fácil de dilucidar en nadie; en Cervantes, menos que en ningún otro.

El *Quijote* es una novela tan hablada como escrita, y aunque a menudo lo primero que se marchita sea el habla, no invalida aquel «quien escribe como se habla irá más lejos y será más hablado en lo porvenir que quien escribe como se escribe», que decía Juan Ramón y que le viene a Cervantes como anillo al dedo. De modo que traducir el *Quijote* es devolverlo al habla nuestra, en la medida de lo posible, tratando de que vuelva a ser un libro tan hablado como escrito.

En la imprenta en la que entra don Quijote en Barcelona, le es presentado alguien que acaba de traducir un libro del italiano, y don Quijote cruza con él unas palabras, para acabar diciéndole: «Traducir de una lengua a otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se ven las figuras, están llenas de hilos que las oscurecen y no se ven con la claridad y color del derecho; y traducir de lenguas fáciles ni requiere ingenio ni buen estilo, como no lo requiere el que copia ni el que calca un papel de otro papel. Y no por esto estoy diciendo que no sea loable este ejercicio de traducir, porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre que le trajesen menos provecho».

En esto último tiene razón, siempre hay cosas peores. Lo otro, el propio don Quijote se encarga de matizarlo dos o tres líneas después.

Ni que decir tiene que yo he dado a la lengua de Cervantes, a tenor de la dificultad de entenderla muchas veces, el tratamiento de una de las lenguas reinas. Quien pueda leer el *Quijote* en la suya original, a costa incluso de un pequeño esfuerzo, debe hacerlo. Le esperan sutilísimos matices, palabras y giros arcaicos con su sabor genuino y complejos usos verbales y modulaciones y fraseos que no podrá apreciar quien haya de leerlo en otro idioma. Por suerte, nuestro castellano es el más próximo al de Cervantes, y eso nos permite quedarnos muy cerca de él, sin tener que ir a las chimbambas, adonde ha visto uno que han tenido que irse todas las traducciones para hacerlo inteligible, a costa, claro, de la fidelidad y de su embrujo. Pero si queremos seguir hablando la lengua de Cervantes, es necesario hacer que Cervantes hable nuestra lengua.

Aunque esta no es la traducción de un filólogo, he procurado respetar el original, si no como un filólogo, al menos como un poeta. Quién sabe si alguno de mis vislumbres pueda servirle a alguien. Nada me gustaría tanto. El *Quijote* es una gran

partitura en la que cada lector interpreta, y eso ha hecho uno, con el mayor respeto, desde luego: poner en ella mis propias cadencias. El ideal sería haber encontrado para cada línea soluciones como aquellas que Tomás Segovia y Carlos Pujol, excelentes poetas, excelentes traductores, encontraron al célebre «to be, or not to be, that is the question» de Shakespeare y al «Victor Hugo, hélas!», respuesta de Gide a la pregunta de quién era el mejor poeta francés. Segovia tradujo: «Ser o no ser, de eso se trata», y Pujol: «Victor Hugo, ¡qué le vamos a hacer!». Hasta llegar a esas traducciones de suma excelencia, cuántos tanteos, cuántas aproximaciones insuficientes.

¿Los criterios de esta traducción? Ni son pocos, ni es sencillo exponerlos, ni probablemente interesen mucho. El principal ha sido siempre el de detenerse a tiempo. Habrá quienes se pregunten: ¿por qué ha traducido tal palabra o giro, y no tales otros; por qué aquí, y no allí? Por expresarlo al gusto de Cervantes, buen conocedor de naipes: en una traducción se corre siempre el riesgo de las siete y media, o te pasas o no llegas.

Los lectores en los que he pensado mientras traducía este libro se parecen mucho a esos que vemos en el metro, abismados en la lectura, como don Quijote en las suyas, de lo que puede ser el último *best seller*, un libro de aventuras o un tomo de *En busca del tiempo perdido*. Todos ellos tienen derecho a leer el *Quijote* de la misma manera fluida y sin tropiezos. ¿Cómo proceder entonces? He procurado hacerlo con tiento y de una manera orgánica, atendiendo al instinto cuando no había nada más fiable a mano. De ahí que no sea en absoluto infrecuente que una misma palabra (nos hemos referido a *discreto*, pero hay muchos más casos: *ciencia*, *razones*, *voluntad*, *cojín*, *sabio*, *huésped*, *admirar*, *humor*, *mohíno*, *correrse*, *excusar*...) haya sido traducida de manera distinta según el pasaje, mientras otras han quedado sin traducir por intraducibles (*busilis*), o por significativas (esos *fechos* y *fazañas* que siguen en boca de don Quijote por contribuir con ello a conservar los rasgos trasnochados del personaje), o por específicas (*ferreruelo*, *saboyana*), como específicas son *cabrestante* o *jarcia* en una novela de Salgari, Stevenson o Conrad. Para refranes, interjecciones y dichos ha hecho uno lo que todos los traductores del *Quijote*, buscar equivalencias vivas («pedir cotufas en el golfo», cuyo sentido pocos conocen ya, ha pasado a refranes en uso, «pedir peras al olmo» y «naranjas de la China») o tantear una reconstrucción aproximada («castígame mi madre y yo trómpogelas», que suena a urdu, ha quedado en «ríñeme mi madre, por un oído me entra y por otro me sale»).

Algunas veces, también, se han corregido errores del autor o de los impresores, no la famosa pifia del rucio, sino minucias que Cervantes habría corregido de haber tenido sosiego, ganas y tiempo. Si dice él, en un desliz tan patente como insignificante, que «la primavera sigue al verano», ¿por qué no poner «a la primavera sigue el verano», saltándose el exceso de celo?; y si se dice que ha sido don Quijote quien ha dicho lo que dijo Sancho, ¿por qué no hacer que cada cual diga lo que dijo?

En cambio he dejado algunos «entró dentro», «salió fuera», «se apartó a una parte» o «los sucesos que allí me han sucedido», y unos pocos de esos «descuidos» que, a juicio de los entendidos, le afean tantísimo el estilo a Cervantes. ¿Por qué conservarlos? Por recordar a todos aquellos que ponen tanta ilusión en descubrirselos y afeárselos a los escritores de ahora que de menos nos hizo Dios.

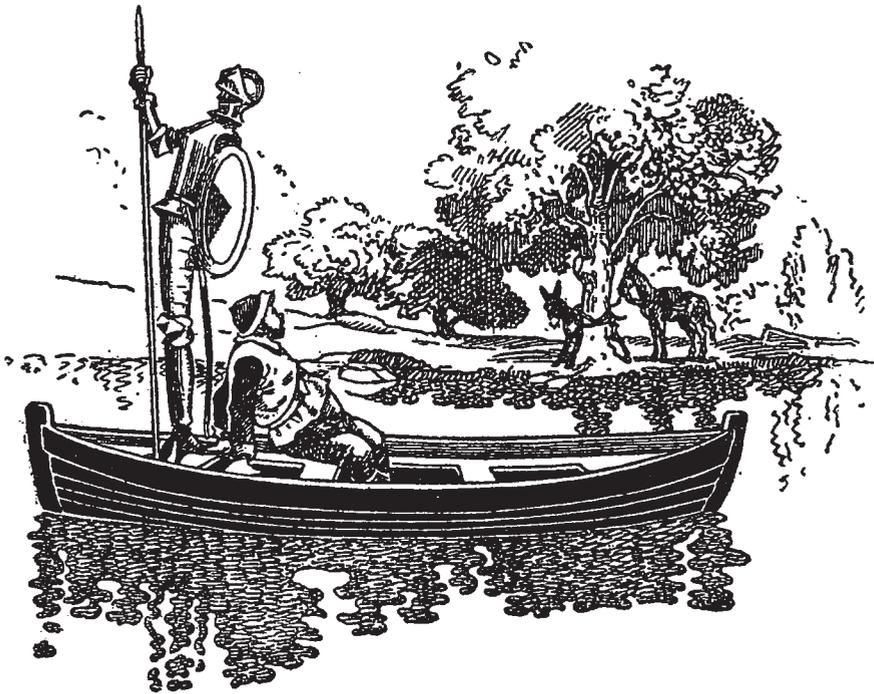
Decía al principio de este prólogo que me había acordado muchas veces de los viejos institucionistas y de los jóvenes de las Misiones Pedagógicas que llevaban, en un camión, por los pueblos de la España republicana, las copias del Museo del Prado. No eran las pinturas originales, pero sirvieron para que muchas gentes conocieran por primera vez lo mejor de nuestra cultura y lo más noble del espíritu humano. Quiero creer que miles de lectores podrán venir por fin a encontrarse en este libro con el talante libérrimo y valiente de don Quijote, la socarronería y buen juicio de Sancho, la compasión con la que Cervantes miraba a todo el mundo y la discreción con la que todos ellos tratan de mejorarse y mejorarnos.

Es posible también que algunos pocos que presumen de leer el *Quijote* «en su prístino estado» encuentren que aquí se rebaja el original, y traten ellos de rebajar este sin resignarse a compartir con todo el mundo una finca, quiero decir un libro, que acaso creían de su exclusiva propiedad. «Felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original», dice don Quijote en aquella imprenta barcelonesa de ciertas traducciones de Cristóbal de Figueroa y Juan de Jáuregui. Algo me dice, sin embargo, que a los descontentadizos también les habría disgustado la traducción de este libro hecha por el mismísimo Cervantes, y se la hubieran leído con una lupa en una mano y la cimitarra de cortar pelos en tres en la otra.

Toca ya a su término este prólogo, pero no quiero dejarlo sin decirte esto. En el episodio de las aceñas o molinos de río, en el que una vez más don Quijote acaba no sólo molido sino pasado por agua, el de la Triste Figura dice para sus adentros: «¡Basta! Convencer aquí a esta canalla de que por ruegos hagan algo virtuoso será predicar en el desierto. Y en esta aventura se deben de haber encontrado dos valientes encantadores, y el uno estorba lo que el otro intenta: el uno me deparó el barco, y el otro hizo que me atravesara. ¡Dios lo remedie!, que todo este mundo son intrigas y apariencias, contrarias unas de otras». A continuación Cervantes le hace decir a don Quijote: «Yo no puedo más». Es evidente que lo que don Quijote quería decir, y a Cervantes se le pasó por alto, era esto otro, bien diferente: «Yo más no puedo».

Sólo por esa restitución doy por bien empleados estos catorce años de trabajo, que cierro también con un «yo más no puedo», contento y deseando se le den a uno alabanzas no por lo que tradujo, sino... por lo que ha dejado de traducir.

Madrid, a 20 de febrero de 2015



2. Dos pequeñas historias sobre *El final de Sancho Panza y otras suertes*

Si me pongo a recordar cuándo fue la primera vez que pensé «continuar» el *Quijote*, no saco nada en claro. Tal vez haya alguna anotación al respecto en alguno de los tomos del *Salón de pasos perdidos*. Como acaso sepa el lector de estas líneas, ese *Spp* es un libro que se escribe como diario y se publica como novela. De él se llevan publicados dieciocho volúmenes que suman unos miles de páginas, y cabría pensar que una decisión como esa de proseguir las aventuras de los personajes que siguieron vivos a la muerte de don Quijote y que, al menos para mí, fue importante, estaría reflejada en esa obra más o menos minuciosa, pero también es probable lo contrario, quiero decir que no siempre somos conscientes de las cosas sino cuando ya ha pasado mucho tiempo, y entonces nos resulta muy difícil recordar los detalles exactos de una crónica que ha pasado ya a ser novela.

Sin embargo sí puedo precisar dos momentos que están en el origen del amor que ha sentido uno por el *Quijote*, primero, y por Cervantes después.

León, hacia 1960. Con siete u ocho años, tal vez nueve, en una papelería. Se llamaba Santa Teresa y estaba en el Espolón. Se vendían en ella toda clase de papeles y material escolar, devocionarios, misales y estampas religiosas. Aquel niño entró en ella llevando en su mano, que cerraba con fuerza, treintaiséis pesetas, y en su pecho un pequeño corazón a punto de salirse de él. Unos minutos después iban a tener lugar allí dos hechos decisivos, que marcarían su vida para siempre. Había obtenido aquel dinero de un tío cura que tenía asignada como mesada la cantidad de seis pesetas a quien le asistiera cada día a misa, lo que traducido a tiempo y esfuerzo significaba que aquellas treintaiséis pesetas representaban seis meses de levantarse a las siete y media de la mañana siete días a la semana. Ignoro por qué razón el primer libro que quiso uno comprar con un dinero ganado enteramente con su trabajo fuese aquel y no otro de los que seguramente podía haber oído hablar ya en alguna parte: *La isla del tesoro*, *Moby Dick*, *Robinson Crusoe*, *El correo del zar*, *La cabaña del tío Tom*... Ni siquiera recuerdo haber visto ningún ejemplar del *Quijote* en manos de nuestro maestro ni que este nos leyera en clase algunos de sus episodios, como he sabido después que les sucedió a otros chicos de mi generación. En León han sido siempre en ese aspecto, y en otros, gente muy práctica y reservada. De modo que cuando llegué a la librería Santa Teresa con un billete de veinticinco pesetas, dos de cinco y uno de una, este último un billete no mayor que la envoltura de un caramelo y con la efigie de don Quijote, y todos ellos fuertemente metidos en mi puño para evitar desagradables sorpresas de última hora, era porque ya me había informado de la edición, que había visto, y conocía su precio exacto. Era aquel librero, tan pío y encogido como paciente, manco, a la manera de Cervantes, con la mano estropeada y gafa, pero sin falta. ¿Herido de guerra acaso? Había sido alférez provisional en ella. En aquellos años se veían por la calle a

muchos cojos, tuertos, ciegos, mancos y tullidos a los que se daba precisamente el nombre de «caballeros mutilados» en recuerdo de Cervantes.

Si había entrado en la papelería con tanta agitación, nadie puede figurarse cómo salí de ella con el libro en las manos. Me lo había envuelto primorosamente porque aquel hombre tenía la manía de envolver todo lo que salía de su tienda, hasta los lápices y gomas de borrar que comprábamos por unidades y, por supuesto, aquellos dípticos que al abrirse desplegaban «en relieve» un montón de rosas ribeteadas con polvos de plata que apestaban a *pegamento y medio* y a un perfume dulzón y mareante apropiadísimo para el «día de la madre», y quizá era así, que lo envolvía todo, para demostrarse y demostrar que podía hacer con una mano lo mismo que los demás con dos.

Deseaba llegar a mi casa, quitar el envoltorio y abrir aquel libro, que me pertenecía no ya en su ser material, sino espiritual: podía sentir que aquello que me dijera, me lo diría a mí solo, en cierto modo porque me lo había ganado con muchos heroicos madrugones. Sí, en mi confuso y atropellado sentimiento, entendía que los libros había que merecerlos, y yo aquél lo merecía. Ese fue el primero de los hechos decisivos: que el trabajo nos lleva adonde queremos. El segundo: acababa de convertirme en un lector. Más o menos.

Qué fiesta fue abrirlo. Busqué un rincón solitario, lo que en el piso pequeño en el que vivíamos mis padres, mi tío el cura y ocho hermanos, era una empresa que dejaba pequeñas las de don Quijote. Lo primero que llegó a mí fue la fragancia del papel nuevo y la tinta, un olor frutal y delicioso. Sólo años después corroboré que era, en efecto, el olor que desprendían las manzanas del Árbol de la Ciencia. En cuanto abrí el libro los grabados de Gustavo Doré que aquí y allá se intercalaban con el texto y un gran número de dibujos a modo de viñetas en él, se llevaron tras de sí mis ojos: qué escenas tan bien pintadas, qué imaginación, qué realismo, y claro, aquellas palabras, enteramente nuevas para mí al lado de su dibujo, morrión, celada de encaje, calza entera, colete... Para ser una «edición escolar» de la editorial Luis Vives, quiero decir, muy compendiada, se respetaba el texto original, al que se añadía después de cada capítulo un glosario que explicaba aquellos términos y refranes, y un puñado de ejercicios, juegos y comentarios para los escolares.

No recuerdo haber leído entonces «mi» libro de corrido, porque apenas podía comprender lo que me decía su lengua arcaica, pero pasaba horas con él, mirando los «santos» y las viñetas, y fuimos inseparables durante mucho tiempo, porque un año después vino conmigo al internado, donde acabó extraviándose. ¿Cómo pudo ocurrir algo así, cómo se fue de mi vida sin dejar el menor recuerdo de su desaparición, habiendo sido la nuestra una relación tan... apasionada y posesiva?

Pasados los años volví a encontrar en el Rastro un ejemplar igual. Era tal y como lo recordaba. Lo reconocí, claro, de lejos: las tapas duras con aquel rótulo, *El Quijote*, en la cubierta, y todo lo demás, que repetía, al parecer, ediciones anteriores a la guerra y añadía a estas, nada más abrirlo, a modo de portada, una fotografía a toda página de la estatua del Caudillo a caballo y en el reverso, la de José Antonio, quién sabe si dando a entender que ellos dos eran los modernos caballero y escudero. Yo el detalle de las fotos, sin embargo, no lo recordaba en absoluto, pero mi ejemplar debía de llevarlas también como ese que compré en el Rastro.

La lectura del *Quijote* la llevaría a término hacia mis veinte; fue, pues, ya una lectura de adulto, y desde entonces no la he abandonado nunca, porque es de esas que nunca concluyen, pero nunca he dudado de que la semilla que se abrió tanto tiempo después la puso en mí aquel libro al que llegué ignoro por qué razón y al que llegué, desde luego, solo, como nos sucede siempre con las cosas más importantes: la vida, la muerte y el amor.

El segundo de los momentos, el descubrimiento de Cervantes, sucedió mucho después.

Madrid, hacia 1990. El editor Rafael Borràs, que trabajaba en la editorial Planeta, me propuso escribir un libro para cierta colección de biografías, y me dio a escoger: Catalina de Rusia, Ana Bolena y no recuerdo qué otro figurón. Como no es una persona a la que le guste decir no, y menos en aquel tiempo de estrecheces económicas, contraoferté: Stendhal, Galdós, Cervantes. Descartó Stendhal por parecerle un autor minoritario entre el público mayoritario al que iba destinada la colección; descartó al mayoritario Galdós por no gozar del aprecio de los minoritarios de entonces, y dejó al margen a Cervantes, por habérselo encomendado ya a otro escritor. Nos despedimos, pues, y no hubo nada. Al año volvió a telefonearme y a convocarme en la pecera del hotel Palace, donde tenía su chancillería. Quería saber si seguía interesado en escribir la biografía de Cervantes; el colega que se había comprometido con él a entregársela hacía un mes, «no había podido con ella». Aunque le pregunté el nombre de aquel por el cual iba uno a entrar en escena, para darle las gracias, me quedé sin saberlo, y me puse con entusiasmo a la tarea, haciendo bueno aquello que decía Pla: «si quieres saber algo de un tema del que lo ignoras todo, escribe un libro». La única condición que puse al editor fue que no aceptaría ni el pie forzado del título, igual para todos los autores y personajes de la colección (*Yo, Felipe II, Yo, Miguel Ángel, Yo, Napoleón*), ni, por consiguiente, escribirlo en primera persona, fingiendo ser uno el biografiado. Un *Yo, Cervantes* estaba a todas luces, al menos en mi caso, fuera de lugar y muy por encima de cualquier expectativa. Un año después se publicaban *Las vidas de Miguel de Cervantes*.

A lo que íbamos

Recuerdo el tiempo que me llevó escribir ese libro como uno de los más felices de mi vida. Me obligó a leer aquellas obras de Cervantes que no había leído, releer atentamente las demás y distinguir entre cervantistas, cervantistas y cervantinos y las consiguientes combinaciones: cervantistas, cervantistas cervantinos y cervantistas a secas. La primera lección, no obstante, fue comprobar que quien se acercaba a Cervantes, en general, y al *Quijote* en particular, raramente dejaba su trato no siendo un poco mejor, contagiado de la bonhomía de los personajes y de la dignidad con la que Cervantes sufrió todas sus adversidades y penurias, que fueron incontables. Incluso los cervantistas, esos eruditos que parecen estudiar las obras de Cervantes teniendo más presentes a sus colegas académicos y las paridas que ellos han dicho o dejado de decir que las maravillas que escribió el propio Cervantes, incluso ellos, decía, es raro que no se dejen en algún momento seducir por ese espíritu cervantino que resume una sola palabra: compasión. Yo mismo, que acabo de decir esta pequeña perrería de ellos, siento que me envuelve en este preciso instante como un raro efluvio que no puede proceder sino del mismo Cervantes y que hace que los mire no sólo compasivamente sino con gratitud: muy desagradecidos tendríamos que ser si no reconociéramos a los verdaderos cervantistas sus años de trabajo, desvelos, estudios y escrutinios fatigosos que nos ayudan a entender todas sus obras y devolverlas al ámbito de la vida, de donde proceden.

¿Pero es que acaso estas obras, el *Quijote*, las novelas ejemplares, sus entremeses y comedias, no estaban ya en el tumultuoso río de la vida donde las pescó su autor, antes de devolverlas a él? Sí y no.

Veamos. Al lector hispanohablante se le tiene condenado a leer las obras de Cervantes en una lengua que ha dejado de hablarse hace cuatro siglos, y de no ser por las anotaciones de los eruditos, filólogos y escoliastas, cervantistas y cervantistas, serían en gran parte incomprensibles para cualquier lector actual. Ni siquiera los más cultos podrían hoy leer el *Quijote* sin las muletas de esas oportunas anotaciones.

Desde luego que lo primero que se percibe en Cervantes es la vida, aunque ya muchas de las palabras, expresiones y refranes que nos la pintan tan a lo vivo, no acabemos de comprenderlas del todo sin pasar por el diccionario. Notamos, sí, que todo eso sigue con su latido, y que lo tiene por aquello que muchos siglos después iba a dejar dicho de una manera definitiva JRJ: «Quien escribe como se habla, irá más lejos y será más hablado en lo porvenir que quien escribe como se escribe». Sí, Cervantes escribía como se hablaba, es decir, mal, o sea, bien, y de ahí que muchos hayan considerado, empezando por Lope de Vega, que Cervantes escribe mal. Pero lo cierto es que el propio Cervantes nos había dado otro secreto para no preocuparnos por cómo se dicen las cosas, sino de las cosas que se dicen: «Lo que se sabe sentir se sabe

decir», leemos en *El amante liberal*. Y ateniéndose a ello Cervantes escribió todo lo suyo y nosotros sabemos cuanto conviene saber del arte de la escritura... y de la vida.

Y el sentimiento de las cosas es precisamente lo que no muere nunca. Por eso es lo primero que encontramos en algunos cronistas de Indias, como Bernal Díaz del Castillo, o en las cartas particulares que los indianos dirigían a sus parientes, o en los testimonios de quienes, como Cervantes, atendían más al habla que a la literatura.

Y aquí llegamos a lo que íbamos: puede uno intentar prolongar la vida de un libro, de un cuadro o una música si está atento al sentimiento con el que se hicieron. Reproducir la letra sólo, o las notas, o un determinado sonsonete no da de sí más que unos pobres ejercicios de estilo, perfectos incluso, pero vacíos.

Cuando se ha comprendido esto puede uno intentar escribir «la continuación» del *Quijote*.

La continuación del Quijote

Nadie puede escribir la continuación del *Quijote*. Eso es absurdo. Ni Fernández de Avellaneda fue capaz de ello con ser su contemporáneo. Él menos que nadie. Avellaneda podía conocer bien a Cervantes, pero es obvio que no conocía en absoluto a don Quijote ni a Sancho Panza. Basta leer la tosca parodia que hizo de ellos para saber que ni de lejos ni de cerca advirtió la nobleza de sus corazones y el metal en que los había fundido Cervantes. Más que lo motejara de viejo y manco, a Cervantes le dolió que Avellaneda pisoteara su creación, incapaz de comprender el sentimiento que le llevó a crearlos, que fue el de dar voz a quienes no la tienen porque se la han quitado o no se les escucha: locos, pobres, niños, mujeres, débiles, viudas, moriscos, galeotes, soldados, bandidos, cautivos y viejos; pero también, claro, a duques, teólogos, sabios, corregidores, capitanes, príncipes, jueces, y entre unos y otros la extensa pannotia de gentes comunes, curas, barberos, criados, dueñas, mozas de venta o pastoras, porque todo lo sabemos entre todos y todo lo decimos entre todos. Y lo más importante, aunque todos y cada uno de ellos tienen sobradas razones para renegar de la vida y lamentarse, del rey hasta el mendigo, ni uno solo levantará un falso testimonio contra ella. Esta última es la visión de Cervantes, lo que nos resulta tan cercano de él y de su mundo. No echa su pesadumbre sobre nuestras espaldas como un fardo abrumador, al contrario; apenas llevamos a su lado unos minutos y sentimos que lo que hace don Quijote con aquellos a los que socorre, lo está haciendo Cervantes con nosotros, aliviándonos de nuestro pesar.

El cobarde atropello de Avellaneda dolió a Cervantes, desde luego, pero no hasta el punto de hacerle perder la cabeza. Al contrario, le dio pie para una de las más sutiles venganzas literarias: tomó uno de los personajes del apócrifo, don Álvaro Tarfe, lo metió en la Segunda parte del *Quijote* verdadero y lo llevó en presencia de don



Quijote para hacerle decir precisamente a este que aquellos don Quijote y Sancho que él había conocido en el libro de Avellaneda eran los más grandes embusteros que cabía imaginar, y así, por arte de magia, como quien convierte el agua en vino, un personaje que venía contaminado de las páginas de Avellaneda, Cervantes nos lo trueca en uno de los más simpáticos de su propia estirpe.

Y esta fue probablemente la mecha que encendió en uno el deseo de «continuar» la historia no del *Quijote*, ni siquiera la de Cervantes, sino la vida, la de todos, la de ayer, la de hoy, la de mañana.

Si don Álvaro Tarfe había pasado de una ficción a otra, de Avellaneda a Cervantes, libro físico mediante, también podían esos personajes venir desde Cervantes, a través de un libro escrito por mí, a una nueva ficción que prolongara el sentimiento y pensamiento cervantinos. Porque sentía que aquel libro tan largo de Cervantes se nos hacía demasiado corto a sus lectores, lo que me llevó a tratar de alargarlo por mi cuenta, viviendo en sus páginas como vivía el propio don Quijote en las de sus novelas de caballerías.

Y eso hice. Tomar los personajes de Cervantes donde él los dejó, entre otras razones porque la muerte le impidió seguir con ellos. Quiero decir que así como todo lo que sucedió a don Quijote lo contó ya Cervantes, y lo dejó contado y cerrado para siempre, todo lo que les sucedió a Sancho, Sansón, la sobrina o el ama, al morir don Quijote, ni Cervantes podía haberlo contado, porque se murió antes, a la par, más o menos, que don Quijote. Por tanto, lo que les sucediera a estos personajes cualquiera estaba capacitado para contarlo, menos Cervantes. Antes que yo otros «resucitaron» a don Quijote y le hicieron vivir sus aventuras apócrifas contra toda evidencia, pues es obvio que don Quijote murió cuando lo quiso Cervantes y, muerto uno, no hay molinos de viento que valgan. En ese sentido, ni siquiera está justificada la invención de otras aventuras diferentes de las que Cervantes contó. Sólo cabía la posibilidad de seguir la vida de los personajes que quedaron al morir don Quijote, e intentar hacerlo sin traicionar ni la letra de Cervantes, ni el espíritu de la letra, su melodía. Esa que nos ayuda a reencantar el mundo.

Y aquí nos hallamos. Con *El final de Sancho y otras suertes* yo he llegado al final de su viaje. Las razones por las que hicieron lo que hicieron quedan explicadas en este libro y en su primera parte, *Al morir don Quijote*. En los dos hallará el lector cumplida cuenta y razón de las motivaciones y peripecias de Sancho Panza, el bachiller Sansón Carrasco, la sobrina Antonia, el ama Quiteria, los duques, el primo, Cardenio, don Fernando, Luscinda, Dorotea, Tosilos, Pérez de Viedma, Ginés de Pasamonte y, en fin, otros personajes de nueva planta, de Periquillo el Cojo al capitán inglés de quien no se declara el nombre, pasando por don Suero y doña Toda... Más que una novela, he escrito su historia, la crónica de sus vidas. De eso habla la cita de ese gran cervantino

que fue Dickens: «Hechos, sólo hechos». Muchos relatos de «hechos reales» aspiran a ser una novela. Mi novela, pura ficción, aspira a ser real.

Este prólogo llega a su fin. A muchos de «mis» personajes se los lleva la Parca por delante, como se llevó antes a don Quijote, pero quedan con vida otros que acaso seduzcan a un futuro autor hasta llevarle a indagar qué fue de ellos y querer contarlos.

Yo le estoy agradecido a toda la larga secuencia que inició aquel librero manco, a la edición de Luis Vives, a Doré, al editor que me encomendó un *Yo, Cervantes*, y, por supuesto, al mismo Cervantes que descubrió que la ficción y la realidad no son tan diferentes a menudo, haciéndonos creer que el sentido que rige la literatura puede proporcionárselo a la vida, que carece de él, regalándonos de vez en cuando un poco de justicia poética. Por ejemplo: mucho tiempo después, tal y como sucede sólo en las novelas, llegué a conocer el nombre de aquel colega que no fue capaz de escribir la biografía de Cervantes, je, je.

Aquí te dejo pues, lector, lectora, deseándote también que este sea para ti un camino corto y largo, es decir, largo, pero que se te haga corto.

Madrid, a 2 de noviembre de 2014

y 3. Prólogo para la primera edición de *Al morir don Quijote* y *El final de Sancho* en un solo tomo

No recuerdo exactamente cuándo fue la primera vez que pensé en escribir una continuación del *Quijote*, hace ya quince o más años. Sí sé, en cambio, que no se lo dije a nadie, ni a amigos ni a editores, únicamente a mi mujer. Quería que se juzgara esa obra sólo al final, ya escrita. En cuanto a mi mujer, despejadas las primeras dudas acerca de mi salud mental, recuerdo que sólo alguna vez, de tiempo en tiempo, y viéndome trabajar con tanta ilusión en aquella empresa quijotesca, me decía con una vaga inquietud: «¿Estás seguro de lo que vas a hacer? ¿No tienes miedo de lo que puedan decir?». La verdad es que pocas veces he estado tan seguro de algo y pocas he tenido menos miedo de lo que pudieran decir. Y no tanto porque confiara mucho en mí o tuviese una alta opinión de mis facultades de escritor; en absoluto. No me considero nada especial, pero tampoco he visto a nadie más generoso que Cervantes con aquellos que nos hemos acercado a sus obras de una manera amistosa, y estoy por decir que no he leído, oído o visto jamás ni un solo folleto, artículo, ensayo, poema, teatro, cine, ópera, tebeo, novela o tratado sobre él o sus obras que no contuviera algo valioso, de buena ley, incluso los más torpes y académicos de ellos tienen algo. Yo sabía que a poco que me dejara contagiar de su espíritu todo resultaría fácil, fuesen los resultados mejores o peores.

Sólo un libro me ha dado más satisfacciones, mientras lo escribía y después, que *Al morir don Quijote. El final de Sancho y otras suertes*. Aún me lo pasó mejor en este, due-

ño del tono, más libre y sabiendo que el susto que produjo en algunos *Al morir don Quijote* habría desaparecido.

Al tono me ayudó mucho la traducción del *Quijote* al castellano actual. La empecé precisamente a la par que *Al morir don Quijote* y la terminé un año después de acabar *El final de Sancho*. Ese *Quijote* traducido tampoco produjo demasiadas polémicas, exceptuando alguna que otra frase: «crimen de lesa literatura», dijo alguien el mismo día que lo presentábamos en la Residencia de Estudiantes y de una manera a todas luces melodramática. Me supo a poco. Lo cierto es que ni siquiera he sido muy original. Los libros, cuando no se entienden, se traducen, y antes que el *Quijote* se tradujeron Shakespeare, Dante o Montaigne a sus lenguas modernas correspondientes, y entre nosotros el *Poema de Mío Cid*, el *Libro de buen amor* o *La Celestina*. Y en poemas épicos o novelas, ¿qué decir? ¿No es la *Eneida* continuación y secuela de la *Iliada*?

En estas dos que tienes por primera vez en un solo volumen (fueron concebidas y escritas como dos partes de la misma obra) se cuentan las historias que les sucedieron a todos esos personajes al morir don Quijote, a quien no he tocado yo un pelo en su tumba, quiero decir, ni un hueso, tal y como pidió Cervantes que no se le tocara, al contrario de lo que les ha sucedido a los suyos propios. En lo demás he tratado de hacer las cosas lo más cervantinamente que he podido, sin olvidar nunca que mi propósito y mi deseo fueron desde el principio que después de leer este libro mío volvieras corriendo al *Don Quijote de la Mancha*, que siempre será el origen.

Madrid, a 27 de septiembre de 2015

Andrés Trapiello*

* Dirección para correspondencia: bile@fundacionginer.org

Avellaneda 3.0: transcreación, juego y texto digital

José Antonio Millán

Resumen: Bajo la sombra de Borges, referencia inexcusable siempre que se trate de la literatura y el juego, se exploran algunas de las numerosas posibilidades que ofrecen los textos digitales. Todas las obras escritas en lenguas con el mismo alfabeto presentan un misterioso paralelismo combinatorio a partir del cual se pueden operar transformaciones textuales. Esa manera de intervenir en los textos se concreta en diversos programas y aplicaciones que pueden tener una utilidad no sólo de entretenimiento sino también didáctica. Del empleo de esta nueva y fascinante herramienta se muestran varios ejemplos basados en el *Quijote*, de modo especial en sus diálogos entre el caballero y su escudero: las combinaciones de dos, tres o cinco palabras; la forma de «entrar» en la inaccesible Biblioteca de Babel borgiana, o las llamadas *nubes de palabras*, en las que el tamaño de las voces se rige por la frecuencia relativa de su aparición.

Palabras clave: Quijote, texto digital, transcreación, transformaciones, alfabeto, paralelismo combinatorio, frecuencia de aparición, aplicaciones lúdicas y didácticas.

Abstract: Under the shadow of Borges, an inexcusable reference when it comes to literature and play, some of the numerous possibilities of digital texts are offered. All the works written in languages with the same alphabet present a mysterious combinatorial parallelism from which textual transformations can operate. This manner of intervening in the texts is materialized in diverse programs and applications that can be useful not only for entertaining but also for learning. From the use of this new and fascinating tool various examples based on Quixote are shown, especially in the dialogues between the gentleman and his squire; the combination of two, three or five words; the way to «access» in the inaccessible Library of Babel of Borges, or the so-called clouds of words, in which the size of their voices is regulated by the relative frequency of its appearance.

Key words: Quixote, digital text, transcreation, transformations, alphabet, combinatorial parallelism, frequency of occurrence, game and learning applications.

«Andan entre nosotros siempre una
caterva de encantadores que todas
nuestras cosas mudan y truecan, y les
vuelven según su gusto» (Q I, XXV)

El texto digital es extraordinariamente dúctil y maleable, una materia fluida que puede llenar cualquier recipiente y adaptarse a su forma, un enjambre de miles de piezas susceptibles de reordenación y recombinación. Aprovechando sus potencialidades, hemos practicado algunas metamorfosis en los dos talleres (Madrid y Barcelona) que se impartieron dentro del ciclo «Cervantes, maestro de creadores: lecturas actuales de *El Quijote*». El juego tenía, claro está, raíces borgianas: ¿caso

no topamos a cada momento con el maestro de Buenos Aires, cuando de literatura y juego hablamos?

Trabajamos con dos tipos de programas, todos gratuitos y disponibles en abierto en la Red¹: los primeros eran programas cerrados, dedicados específicamente al *Quijote*; los segundos eran herramientas textuales de propósito general. Para no alargarnos en exceso, presentaremos tan solo el trabajo realizado con dos aplicaciones del primer tipo y otras dos del segundo.

Escribe tu propio Quijote

Esta pieza de la obra *Wordtoys*² (2006), de Belén Gache, escritora y artista electrónica afincada en Buenos Aires y Madrid, reproduce la pantalla de un procesador de textos, simulado concretamente en un entorno Windows.

Cuando el usuario pulsa las teclas del ordenador —cualesquiera teclas— la pantalla va desgranando las conocidas palabras «En un lugar de la Mancha», etc. En ese entorno no hay manera de escribir otra cosa, ni de borrar lo escrito: la tecla de retroceso ha sido también *tomada*, y a cada pulsación no desaparece un signo, sino que se crea uno más.

La referencia es, por supuesto, el cuento de Borges «Pierre Menard, autor del *Quijote*»³: el nuevo *Quijote* creado en ese teclado fantasmal es el mismo de Cervantes, y al tiempo no lo es. No sólo porque está *escrito* en una época distinta, sino por su propia inevitabilidad: escribamos lo que escribamos no podremos salir del *Quijote*... ni tampoco de Borges, parece decirnos la aplicación.

Coloquio perpetuo⁴

En el *Quijote*, los diálogos de caballero y escudero ocupan por sí solos una sexta parte de la obra, unas 70.000 palabras. Partiendo de esa constatación, el programador y creador digital madrileño Rafael Millán (1958-2008) elaboró un generador de diálogos que actúa recombinaando por una parte las palabras que Don Quijote dirige a Sancho, y por otra las que Sancho dirige a Don Quijote, y generando así nuevas secuencias. En palabras del mismo Rafael Millán⁵:

¹ Siguiendo los principios expuestos en nuestro libro *Hacia la escuela 2.0. Proyectos con programas gratuitos para formar ciudadanos de la sociedad del conocimiento*, Madrid, SM, 2009.

² <http://www.findelmundo.com.ar/wordtoys/data/quijote/index.htm#>. (Todas las direcciones web se consideran activas a 30 de octubre del 2015.)

³ Aparecido en la revista *Sur* en 1939, incluido luego en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y por fin en *Ficciones* (1944).

⁴ <http://jamillan.com/ColoquioPerpetuo/default.html>. Lamentablemente sólo funciona con Internet Explorer 5.5 a 8.0. Está en estudio la posibilidad de reprogramarlo para otros navegadores.

⁵ <http://jamillan.com/ColoquioPerpetuo/p.html>, sección «Cómo».

Cada parlamento está formado por las propias palabras de cada personaje, desordenadas por ordenador, pero siempre empezando en un principio y acabando en un final, y ninguna detrás de otra a la que no siga en algún lugar del original. De otra manera: cada pareja de palabras consecutivas que cada personaje dice aquí la dijo alguna vez en la obra, dirigiéndose al otro. Al variar el control de coherencia hacia «más», sucesivamente cada tres, cuatro, cinco, o seis palabras consecutivas aparecen alguna vez, en ese orden y dichas por su personaje, en el original.

Vamos a examinar más estrechamente el funcionamiento. Por ejemplo: en el siguiente diálogo, la base son combinaciones de *tres palabras* del original:

«—[SP] El rucio, porque me parece, que no me preguntó nada; mas tanto anduvo mirando, que son estrechas las leyes de caballería que andemos *perdidos por estas calles o callejuelas que se ha de sudar el hobo.*»

«—[DQ] Por cierto, Sancho, que ya veo que no dirás tú tantas cuantas yo pienso hacer será caminar aprisa y llegar presto donde está este gigante, y acaba, cuéntamelo todo, no me repliques más, sino a ti te mantearon una vez, quien ha de ser, porque el valeroso Amadís de Gaula fue uno: fue el norte, el corazón a creer lo que me hallase quinto o sexto nieto de rey. Porque uno de ellos, a lo menos, yo sé que él más puede servirse, y le dice que, aunque tuvieses la sogá tras el caldero.»

Estas son las fuentes de las zonas que hemos destacado en el parlamento de Sancho Panza:

«—Señor —respondió Sancho—, y ¿es buena regla de caballería que andemos *perdidos por estas* montañas, sin senda ni camino, buscando a un loco, el cual, después de hallado, quizá le vendrá en voluntad de acabar lo que dejó comenzado, no de su cuento, sino de la cabeza de vuestra merced y de mis costillas, acabándonoslas de romper de todo punto?» (I, XXV)

«—Señor —respondió Sancho—, en cada tierra su uso: quizá se usa aquí en el Toboso edificar en callejuelas los palacios y edificios grandes; y, así, suplico a vuestra merced me deje buscar *por estas calles o callejuelas* que se me ofrecen: podría ser que en algún rincón topase con ese alcázar, que le vea yo comido de perros, que así nos trae corridos y asendereados.» (II, IX)

«—Páreceme, señor, que sería acertado irnos a retraer a alguna iglesia, que, según quedó maltrecho aquel con quien os combatistes, no será mucho que den noticia del caso a la Santa Hermandad y nos prendan; y a fe que si lo hacen, que primero que salgamos de la cárcel, que nos *ha de sudar el hobo.*» (I, X).

Una coherencia menor (dos palabras) crea textos más deshilachados, mientras que si la subimos a cinco se generan textos ya muy próximos al original:

«—Ese Sancho no eres tú; porque no sólo no eres buen callar, sino mal hablar y mal porfiar. Y, con todo eso, querría saber qué cuatro refranes te ocurrían ahora a la memoria, que venían aquí a propósito; que yo ando recorriendo la mía, que la mucha conversación que tengo contigo ha engendrado este menosprecio.»

En numerosas ocasiones Cervantes alude a diálogos entre el caballero y el escudero que por una razón u otra no transcribe: «En estos coloquios y otros semejantes pasaron la noche amo y mozo» (I, XX). Rafael Millán los extrajo, para nuestro placer, del vasto almacén de la Literatura Potencial⁶ (o de las estanterías de la borgiana Biblioteca de Babel; véase a continuación).

La Biblioteca de Babel

La biblioteca indefinida o infinita que imaginó Borges⁷ contiene, por supuesto, las dos partes del *Quijote* cervantino. También contiene el de Avellaneda, y todos los diálogos generados por el *Coloquio perpetuo*. Y esto es así porque contiene todos los libros. Esta es su estructura: «A cada uno de los muros de cada hexágono corresponden cinco anaqueles; cada anaquel encierra treinta y dos libros de formato uniforme; cada libro es de cuatrocientas diez páginas; cada página, de cuarenta renglones; cada renglón, de unas ochenta letras de color negro».

El cálculo es simple: a 3.200 caracteres por página y 410 páginas por libro, el total son 1.312.000 caracteres por libro. Los caracteres son 25: «el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto»⁸. Cuando en algún caso la obra supera la extensión máxima de los libros de la biblioteca (por ejemplo, una edición de ambas partes del *Quijote* comprendería más de dos millones de caracteres), se divide en varios tomos, que ocuparán lugares contiguos en los estantes... o no.

Afortunadamente para nosotros, Jonathan Basile ha creado un facsímil digital de la Biblioteca⁹. Se puede buscar en ella un total de $10^{4.677}$ libros (una cifra descomunal: el número calculado de átomos del universo conocido es de 10^{80})¹⁰. La biblioteca de Basile permuta no 25, sino 29 caracteres, puesto que su alfabeto básico contiene 26

⁶ <http://es.wikipedia.org/wiki/OuLiPo>.

⁷ En «La Biblioteca de Babel», publicado por primera vez en la colección de relatos *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), colección que más tarde fue incluida en *Ficciones* (1944). Cito por *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, todas las citas pp. 466-67.

⁸ ¿Veintidós letras en el alfabeto español? Sólo salen las cuentas así; *a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, x, z*, prescindiendo de la extranjera *k* y subsumiendo *i e* y *u y* en la primera de cada par: un alfabeto tipo siglo XVII, para entendernos.

⁹ <https://libraryofbabel.info/>. La Biblioteca de Babel es un tema habitual entre los creadores de poesía digital y combinatoria. Véase este poema de Nick Montfort: <http://nickm.com/poems/babel.html>.

¹⁰ John Carl Villanueva, «How Many Atoms Are There in the Universe?», *Universe Today*, 30 de julio de 2009 (<http://www.universetoday.com/36302/atoms-in-the-universe/>).

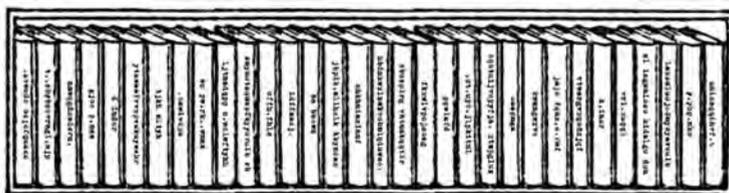
letras: *a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, w, x, y, z*; se trata del alfabeto convencional actual de la lengua inglesa.

Se puede acceder a la Biblioteca seleccionando un hexágono concreto y de ahí saltando a una pared determinada¹¹ y un anaquel y tomo dados:

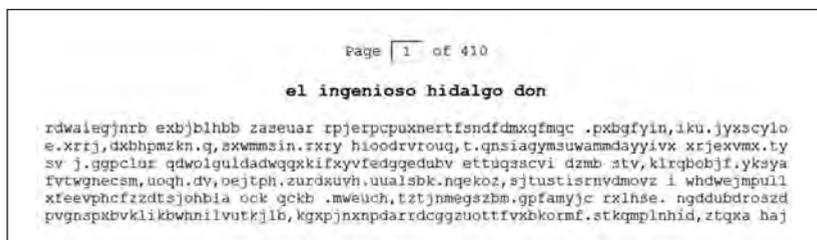


Pero también se puede buscar una secuencia específica de texto (de extensión hasta de una página: en otras palabras, 3.200 caracteres), y la aplicación le indicará en qué hexágono, pared de estantería, anaquel, número de orden en éste y número de página se encuentra el fragmento buscado.

También se puede buscar el título de un libro, con una limitación de 25 caracteres. El cuarto empezando por el final del anaquel es *el ingenioso hidalgo don...* (la permutación excluye las mayúsculas).



Pero cuando abrimos, ilusionados, el libro su contenido nos decepciona:



¹¹ Cada hexágono tiene sólo cuatro paredes practicables, a efectos de almacenamiento de libros. Véase: <https://libraryofbabel.info/theory.html>.

Pero ya estábamos advertidos: oigamos a Borges: «También hay letras en el dorso de cada libro; esas letras no indican o prefiguran lo que dirán las páginas».

Aunque también podría tratarse de la traducción del libro, por ejemplo a «un dialecto samoyedo-lituano del guaraní, con inflexiones de árabe clásico», en la que se ha mantenido el título original. Quién sabe. En el vocablo *zaseuar* de la primera línea he creído ver una raíz lituana conocida...

Hay que señalar que cualquier hallazgo que se realice en las páginas virtuales de esta Biblioteca es reproducible: permanecerá en el mismo libro, identificado por el número de su hexágono (una sarta de 3.200 caracteres en base 36), pared, anaquel y número de tomo.

Las nubes de palabras

Una útil forma de visualizar un texto es a través de la frecuencia relativa de sus palabras. Cuando éstas se ponen en un tamaño proporcional a su aparición (con distintas variantes en dirección, colores, etc.) el resultado se denomina *nube de palabras*. Una de las más simples y útiles para el español es *TagCrowd*¹². En el taller mencionado trabajamos sobre textos del primer *Quijote* (1605), del *apócrifo* de Avellaneda (1614) y del segundo *Quijote* cervantino (1615)¹³.

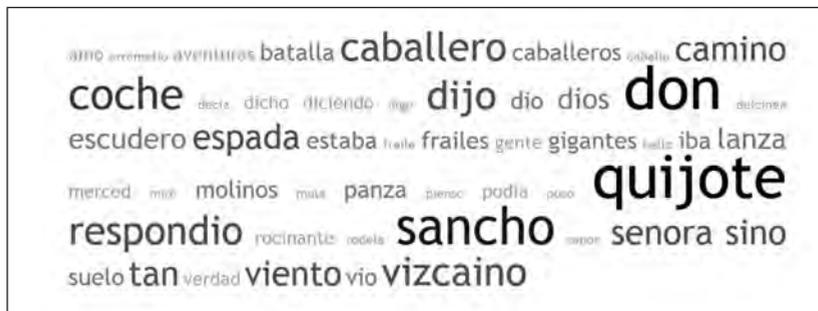
Uno de los principales problemas que tienen estas nubes es que las palabras más abundantes en cualquier lengua son precisamente las *vacías*, las que no tienen valor semántico, como *que, de, y, la, a* (que son las más frecuentes en el *Quijote*¹⁴). Si la nube de palabras no tiene una lista que excluya estas frecuentísimas, su resultado no sirve de nada o de muy poco. *TagCrowd* permite especificar la lengua del texto que se va a introducir, y para el español hay un aceptable conjunto de exclusiones, y aún más: se pueden añadir otras. En el ejemplo que presentamos a continuación (del capítulo VIII del *Ingenioso hidalgo*, la «Aventura de los molinos») se han suprimido complementariamente las siguientes palabras: *alguna, cosa, cosas, eran, ni*.

¹² <http://tagcrowd.com/>. Hay otras: <https://www.jasondavies.com/wordcloud/#>, <http://www.wordle.net/>, <http://worditout.com/word-cloud/make-a-new-one> ...

¹³ Hay muchos textos del *Quijote* cervantino en la red (y sólo uno o dos del de Avellaneda). Exponer toda la problemática de la calidad de los textos encontrados en Internet nos alargaría de manera innecesaria. Baste saber que, por fortuna, y para los fines que nos proponíamos, puede servir prácticamente cualquier texto.

¹⁴ «¿Cuántas palabras tiene el libro Don Quijote de la Mancha de Cervantes?», *Solosequenosnada*, 1 de junio de 2009 (<http://www.solosequenosnada.com/2009/06/01/cuantas-palabras-tiene-el-libro-don-quiote-de-la-mancha-de-cervantes/>).

A diferencia de lo que hacen otros programas similares, *TagCrowd* presenta los resultados por orden alfabético. Hay que recordar por último que la aplicación *aplana* el texto, quitándole mayúsculas y acentos.



Y si se quiere, además de las frecuencias relativas, expresadas por el tamaño de letra, pueden aparecer las frecuencias absolutas, como por ejemplo *Quijote* (39) o *respondió* (13). Naturalmente, la aplicación no distingue los homógrafos (no se diferencian *amo* de amar y el sustantivo *amo*), pero aun así el ejercicio es revelador a poco que el texto tratado tenga una cierta extensión.

El ejercicio con las nubes de palabras puede funcionar en ambas direcciones: desde un texto sobradamente conocido o recién leído a la nube (reconociendo pautas), o de la nube a un texto desconocido (aventurando hipótesis). En el primer caso, que es el que hemos mostrado, lo primero que se percibe es el peso de *Don*, *Quijote* y *Sancho*: las dos primeras palabras con idéntica frecuencia, lo que permite predecir que provienen del sintagma *Don Quijote*. En último extremo, estas frecuencias máximas indican como es lógico la preminencia de los protagonistas. Inmediatamente después en frecuencia aparece *vizcaíno*, lo que servirá para recordar que el capítulo en cuestión no sólo contiene la aventura de los molinos.

Es también significativo *molinos* y *gigantes* (con la misma frecuencia), y que *viento* tenga una frecuencia superior a *molinos*, sugiriendo que este elemento tiene autonomía fuera de la expresión *molinos de viento*. Lógicamente, en cualquier momento puede acudir a la fuente, el texto digital, y buscar simplemente (con Ctrl+F en un navegador, o con el comando «Buscar» en un procesador de textos), la palabra en cuestión, para ver sus contextos: «las aspas, que volteadas del *viento* hacen andar la piedra del molino», «Levantose en esto un poco de *viento* y las grandes aspas comenzaron a moverse»...

Otro elemento destacable es la aparición de verbos *dicendi*: *diciendo*, *dijo*, *respondió*, lógica en una obra tan plena de diálogos.

En resumen, las nubes de palabras son una útil manera de explorar incluso textos familiares bajo una nueva perspectiva.

En resumen

Estos y otros muchos juegos pueden ejercerse sobre el texto de todos los *Quijotes*, y sobre el de muy distintas obras. El misterioso paralelismo combinatorio que hermana todas las obras escritas en lenguas con el mismo alfabeto se acrecienta al desordenar sus palabras y crear nuevos constructos, todos ellos con un lugar propio en las vastas estanterías de la Biblioteca de Babel. Las transformaciones que se ejercen sobre los textos digitales permiten aplicaciones didácticas o simplemente lúdicas, de las que hemos querido ofrecer algunos ejemplos.

José Antonio Millán *

* Dirección para correspondencia: portada@jamillan.com