

## Cervantes *ludens*: el milagro que no cesa

James Iffland  
Boston University  
iffland@bu.edu

### Nota editorial

El presente artículo del académico James Iffland parte de la premisa de que el éxito que tuvo el *Quijote* desde su primera publicación radica en el agotamiento por el que atravesaban los géneros literarios que fueron populares en esa época —las novelas de caballerías y las novelas pastoriles. Los personajes solían ser planos, las acciones narradas en las aventuras de los caballeros contenían elementos fantásticos y situaciones extremadamente exóticas, que resultaban increíbles para el grueso de lectores. Este cansancio de los receptores fue el que Cervantes conoció y supo aprovechar a través de un nuevo camino: la risa.

### Palabras clave:

Cervantes, El *Quijote*, novela moderna.

**Editorial note**

*The current article, written by the Northamerican academic James Iffland, is based on the premise that the success of Don Quixote since its first publication lies in the depletion of the literary genres that were popular at that time —the novels of chivalry and pastoral novels. The characters used to be flat, the actions narrated in the adventures of the knights contained fantastic elements and extremely exotic situations, which were incredible for the bulk of readers. This fatigue of the receivers was known by Cervantes and knew how to take advantage of through a new path: laughter.*

**Keywords:**

Cervantes, El Quijote, modern novel.

*A la memoria de mi padre, John James Iffland (1921-2016)*

Los historiadores de la literatura están de acuerdo en que el *Quijote* representa un parteaguas de enorme trascendencia. Pero como sucede con todo lo relacionado con la obra maestra cervantina, mis colegas no se ponen de acuerdo respecto a la *naturaleza precisa* de su aporte. Incluso su designación más frecuente como la “primera novela moderna” es fuente de debate, ya que, como siempre, caemos en el estéril debate sobre las definiciones. En este caso, podemos discutir hasta el amanecer la definición de “novela”, de “moderna”, y luego de la frase completa: “novela moderna”.

Evitando el problema de las definiciones, quisiera simplemente destacar el hecho de que sí existe un claro antes y después del *Quijote* —algo que los lectores de nuestra época generalmente no pueden reconocer porque no conocen la ficción anterior al *Quijote*. Si los lectores capaces de leer las 900 páginas del *Ingenioso Hidalgo* son cada vez más escasos (tema al que volveremos más adelante), todavía menos numerosos son los que conocen las novelas de caballerías, las pastoriles, las llamadas sentimentales e incluso las picarescas.

Tampoco tienen por qué —la verdad sea dicha— meterse en todo este terreno que solo interesa a los estudiosos. Si se van a poner a leer

el *Quijote*, algunos cuantos lo harán para enriquecerse intelectual o espiritualmente. (Claro está, se trata de la Biblia de la cultura hispánica, y al decir de algunos, de la raza humana entera.) Pero sin lugar a dudas, la gran mayoría de los lectores lo harán más que nada para pasarlo bien.

Ocurría lo mismo en la época de Cervantes —un hecho del cual nuestro autor estaba plenamente consciente. Él sabía que sus lectores comprarían su obra para tener una experiencia lectora divertida, e hizo todo lo posible para que quedaran satisfechos. Sabía, desde luego, que los lectores de las novelas de caballerías buscaban exactamente lo mismo —esto es, divertirse. (Notemos de paso que la novela de caballerías fue el primer género narrativo surgido tras la revolución tipográfica y que en parte fue ideada para el nuevo público lector que surgió como resultado directo de esa revolución.)

Pero también estaba consciente Cervantes del hecho de que ese género, nacido cien años antes, estaba en pleno declive<sup>1</sup>. Si bien

1 Ver al respecto las observaciones de Sylvia Roubaud: “Verdad es que el ritmo al que fueron saliendo todas estas ediciones [de los libros de caballerías], muy acelerado antes de 1550, se hizo bastante más lento después de esta fecha, aminorándose aun más a partir de 1600, disminución que indica a las claras el debilitamien-

es cierto que el libro de caballerías todavía ejercía su encanto sobre un sector considerable de lectores (como Cervantes refleja en las propias páginas del *Quijote*),<sup>2</sup> muchos de sus contemporáneos, especialmente los más cultos o sofisticados, ya buscaban otro tipo de ficción. Sin esa nueva generación de lectores, Cervantes no se habría tomado el trabajo de producir una obra de casi mil páginas.

Sin meternos demasiado en cuestiones teóricas, tal vez valdría la pena hablar de lo que Raymond Williams llamaría un cambio en la "estructura del sentir" (o "structure of feeling")<sup>3</sup> —concepto que el crítico británico desarrolló para evitar

---

to progresivo sufrido por el género en los decenios posteriores al nacimiento de Cervantes" (p. CIX).

- 2 Ver, por ejemplo, la escena en la venta de Juan Palomeque en la que este describe la práctica de la lectura oral : "[...] cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno de estos libros en las manos, y rodeémonos de él más de treinta y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas" (II, 32, 321). (Todas las citas directas del *Quijote* en este ensayo provienen de la edición de Francisco Rico, publicada por la Real Academia Española, 2004; ver bibliografía).
- 3 El crítico británico emplea el concepto en muchos de sus libros, entre ellos, *Marxism and Literature*.

el término *Zeitgeist*, con todas sus connotaciones idealistas. Lo usa para evocar la experiencia vivida colectivamente en un momento histórico, pero en los rincones más delicados o intangibles de nuestra conciencia humana individual. El término sugiere un conjunto común de percepciones y valores compartidos por una generación dada; queda plasmado más claramente en ciertas formas y convenciones artísticas. Si "la estructura del sentir" cambia, también cambiarán necesariamente las formas artísticas —un fenómeno que puede haber incidido, sugiero yo, en la aparición del *Quijote*.

Simplificando mucho, las novelas de caballerías pertenecían a la modalidad narrativa de *romance* —término para el cual no existe un equivalente exacto en español, lo cual ha llevado a muchos colegas hispanohablantes a emplear el término inglés en sus estudios críticos. Remite a un tipo de ficción caracterizada por la presencia de muchos elementos fantásticos o extremadamente idealizados. En el caso de los libros de caballerías, se trataba de jóvenes superhéroes capaces de vencer, solitos, a incontables contrincantes o de enfrentarse con gigantes y malignos encantadores capaces de volar por el aire. Vivían en épocas históricamente remotas (doscientos años después de Cristo, en el caso del gran Amadís de Gaula), en partes lejanas de Europa o en tierras exóticas, a veces totalmente

inventadas. Ninguna se ambientaba en tierra española. Y finalmente, los héroes solían ser de características fijas; no evolucionaban, en última instancia, como consecuencia de sus experiencias. Se narra su infancia, de forma muy abreviada, solo para mostrar que eran seres heroicos desde el momento en que salieron de las panzas de sus madres. Eran, en fin, lo que antes llamábamos “personajes planos”<sup>4</sup>.

La otra modalidad de *romance* prevalente en la época era la pastorel. Género heredado de la Antigüedad clásica y remozado y puesto al día por autores del Renacimiento italiano, sus páginas estaban pobladas por pastores ultrarrefinados, capaces de generar poemas elocuentísimos durante las horas y horas que pasaban lamentándose de sus infortunios amorosos al lado de los arroyos y bajo la sombra de los árboles, sin esquilmar sus ovejas, sin sacrificarlas para comer, etc. Se habían puesto de moda en España a mediados del siglo XVI gracias a *La Diana* de Jorge de Montemayor, y como muchos lectores ya saben, la primera obra narrativa de Cervantes —*La Galatea* (publicada en 1585)— pertenecía justamente a este género.

Cervantes anuncia en el Prólogo del *Quijote* que su objetivo es

4 Para un buen estudio general de los libros de caballerías, incluyendo sus características más predominantes, ver Daniel Eisenberg, *Romances of Chivalry*.

justamente el de “deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías”, o bien, el de “derribar la máquina mal fundada de estos caballerescos libros” (I, Prólogo; 13-14). En principio, lo que él, y otros lectores de mentalidad semejante, ya no aguantaban eran los “fabulosos disparates” (I, Prólogo; 13), que poblaban estos: auténticos insultos para la inteligencia. Si se trataba de entretener a los lectores, ya no resultaban eficaces. Había que buscar nuevos caminos para satisfacer a los lectores, pero para hacerlo, había que eliminar molestos obstáculos.

Y claro está, su modo de lograr ese objetivo sería a través de la risa. Su instrumento principal para provocarla es la parodia, pero no en el sentido convencional. El efecto cómico no surge de la exageración de las características centrales de las novelas de caballerías desde la instancia autoral; más bien, la deformación risible es el resultado de ese malogrado intento de nuestro hidalguillo machucho de vivir una novela de caballerías en una realidad histórica y material que no tiene nada que ver con el mundo representado en ese género. Sus risibles aventuras simplemente ponen de manifiesto los aspectos absurdos, exagerados, de estas narrativas.

El nuevo camino inaugurado por el *Quijote* es uno que puede clasificarse como *anti-romance*. La obra representa lo que Claudio Gui-

llén llamaría un “contra-género” (o “countergenre”)<sup>5</sup>, es decir, uno que socava un modelo literario preexistente. Tal vez paradójicamente, la aparición de todo un nuevo modo de hacer ficción proviene, en esencia, de un acto de destrucción.

Algunos dirían que la naciente novela picaresca *ya había iniciado este proceso*, esto es, con su énfasis en un anti-héroe que se mueve en los sórdidos márgenes de la sociedad española de la época. Tienen toda la razón, por supuesto, e incluso se podría decir más: sin el *Lazarillo*, sin *Guzmán de Alfarache*, que era un *best-seller* a principios del XVII, Cervantes no puede escribir el *Quijote*: así de simple. Pero el tipo de *anti-romance* que genera Cervantes tampoco acepta del todo el planteamiento picaresco. Adoptará ciertos aspectos y rechazará otros<sup>6</sup>.

Ahora bien, aquí surge una pregunta: ¿por qué matar un género que ya está muriendo de causas naturales? Es más, si la actitud de Cervantes lo inclina hacia el *anti-romance*, ¿por qué encontramos tantos elementos de *romance* todavía presentes en las páginas del *Quijote*? No me pondré a enumerarlos. Sirvan de botones de muestra todas aquellas maravillosas “coinciden-

cias” que se dan en la Sierra Morena y luego en la venta de Juan Palomeque el Zurdo. En el *romance* rige la Providencia —esa fuerza benigna que gobierna sobre los asuntos humanos, produciendo pequeños o grandes milagros que conllevan todo hacia el consabido final feliz. Como señalan los propios personajes cervantinos,<sup>7</sup> la Providencia parecería ser el principal factor responsable por esos encuentros fortuitos que, por un lado, juntan a Dorotea, Fernando, Luscinda y Cardenio en la misma venta perdida de la Mancha, y por otro, al Capitán Cautivo y su hermano, el oidor en camino a Sevilla y a las Américas, tras años y años de no verse. Difícilmente podemos denominar como verosímil o realista semejante amontonamiento de “coincidencias” (algo que no aceptaríamos, en fin, en una típica “novela moderna realista”).

Acusado de ir en contra de su propio proyecto oficial, Cervantes podría contestar que hay una diferencia abismal entre estas coincidencias casi mágicas y las patochadas fantasiosas de las novelas de caballerías —novelas donde vue-

5 Ver su ensayo “Genre and Countergenre: The Discovery of the Picaresque”.

6 El clásico estudio sobre este tema es el de Carlos Blanco Aguinaga, “Cervantes y la picaresca: notas sobre dos tipos de realismo”.

7 “[T]odos rodeaban a don Fernando, suplicándole tuviese por bien de mirar las lágrimas de Dorotea [...], que considerase que no acaso, como parecía, sino con particular providencia del cielo, se habían juntado en lugar donde menos ninguno pensaba [...]” (I, 36; p. 381).

lan los caballos, donde pululan los gigantes, donde una torre llena de caballeros atraviesa el mar y donde un héroe de dieciocho años (o menos) es capaz de vencer un ejército compuesto por miles de forajidos guerreros.<sup>8</sup>

Cervantes, es evidente, *no quiere* acabar para siempre con el romance. Recordemos que su última obra, *Persiles y Sigismunda*, terminada literalmente en el lecho de la muerte, es justamente un ejemplo de lo que llamamos el *romance* bizantino. Digno competidor, según Cervantes, del famosísimo *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro (siglos III y IV),<sup>9</sup> el *Persiles* fue considerado por Cervantes como una obra infinitamente más importante que el *Quijote* —una obra que lo consagraría, finalmente, como “autor serio”, “trascendente”. El *Quijote* era, a fin de cuentas, una obra cómica, y la literatura cómica ocupaba el escalón más bajo de la jerarquía de las letras. [Celebramos en el 2017, por cierto, el IV centenario de la publica-

ción del *Persiles* —claro, cuando digo que “celebramos”, me refiero solo a los cervantistas profesionales...].

Pero la cosa va a más: en el propio prólogo del *Persiles*, que redacta, repito, con un pie ya en la tumba, Cervantes dice que piensa publicar la largamente esperada continuación de su *romance* pastoril, *La Galatea*.<sup>10</sup> Semejantes proyectos no son los de un autor marcado por un odio eterno por el *romance*; más bien, todo lo contrario. En ese sentido, la conocida frase de Borges nos viene como anillo al dedo: “El *Quijote* es menos un antídoto de esas ficciones que una secreta despedida nostálgica”.<sup>11</sup>

Y aquí llegamos al meollo del asunto. Cervantes sabe que la gente no consume la ficción para encontrarse con experiencias iguales a las que viven en su trajín cotidiano. Buscamos algo “fuera de lo normal”, algo que nos produzca sorpresa o fuertes emociones —algo “peregrino” para usar un término predilecto de Cervantes. Siempre habrá deseo de cierto tipo de escape cuando el lector se adentra en las páginas de una obra de ficción.

8 Ver la respecto las quejas del canónigo de Toledo en su conversación con el cura Pero Pérez sobre los libros de caballerías (I, 47; 490).

9 Como dice Cervantes en el Prólogo de sus *Novelas ejemplares*: “Tras ellas [es decir, sus novelas], te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza [...]” (52-53).

10 “Si a dicha, por buena ventura mía, que ya no sería ventura, sino milagro, me diese el cielo vida, las verá [*Semanas del jardín* y *Bernardo*], y con ellas fin de la *Galatea*, de quien sé está aficionado vuesa Excelencia” (46).

11 Ver “Magias parciales del *Quijote*” (55).

Pero muchos lectores (no todos...) necesitan que esos acontecimientos “maravillosos”, “sorprendentes”, etc. surjan en un mundo ficticio parecido al nuestro. La cortina de fondo para esos sucesos extraordinarios tiene que ser una cortina decorada con motivos que asociamos con nuestra realidad cotidiana, con el momento histórico que vivimos. Si *todo* es maravilla, *nada* lo es.

Y este es justo el camino seguido por lo que con el tiempo llegó a llamarse la “novela moderna realista”. Cervantes procura desarmar cierto tipo de *romance* para dejar abierta la posibilidad de otro —uno que puede satisfacer un público lector cada vez más escéptico, de orientación más empírica. (Aquí podríamos volver, tal vez, a aquella noción de la “estructura del sentir” a la que aludí líneas arriba.)

Pero lo que Cervantes termina haciendo va mucho más allá de un tipo de *romance* más plegado a nuestra realidad diaria. Como han señalado diversos estudiosos (Robert Alter, por ejemplo),<sup>12</sup> Cervantes también pone los cimientos para la novela del futuro que va a ir justamente *en contra* de lo que serán las pautas principales de la novela realista. (¿Cómo demonios hace las dos cosas simultáneamente...?) Es decir, marcará el camino hacia la novela “auto-consciente”, la novela “experimental” que pone en tela de

juicio su propia capacidad de reflejar fielmente el mundo exterior. La novela cuya maquinaria narrativa expone su propia condición de *artificio* —lo cual rompe aparatosa-mente la ilusión de realidad. Al lector se le da una cachetada, una vez tras otra: “Ojo! Esto es solo ficción, es solo un invento. No seas un lector ingenuo, como lo fue el propio don Quijote, que tomó al pie de la letra la veracidad de los textos que consumía como adicto. Sí, adéntrate en la ficción; disfruta como si fuera todo esto real. Pero no olvides nunca: *todo esto es arte!*”

Es más, Cervantes incluso integra en la propia obra toda una serie de reflexiones teóricas sobre el arte de escribir ficción para que el lector se dé cuenta de las decisiones estéticas que él tuvo que tomar al ir forjando esta nueva forma de contar historias. Un llorado amigo y gran cervantista norteamericano, Carroll Johnson, tilda de “seminarios teóricos” todos estos diversos momentos,<sup>13</sup> que incluyen, por ejemplo, el escrutinio de la biblioteca de don Quijote y el importantísimo coloquio entre el cura Pero Pérez y el canónigo de Toledo donde encontramos, “en solución” (en el sentido químico), la “teoría de la novela de Cervantes”. Es ahí donde topamos con la noción clave de que la “épica también puede escribirse en prosa como en verso” (I, 47; 492) —una especie de “pica en

12 Ver *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*.

13 Ver *Don Quixote: The Quest for Modern Fiction* (83-86).

Flandes” que colocan unos cuantos escritores “de vanguardia” de la época, los cuales procuran sacar la ficción en prosa del sótano de la jerarquía de géneros heredada de la Antigüedad clásica. Al incluir todos estos “seminarios”, el *Quijote* termina siendo no sólo la historia de su protagonista sino de su propia creación —un aspecto importante de esa tendencia a desestabilizar el “efecto de lo real” tan cultivado por otras de las prácticas que Cervantes ejerce en su campaña contra los excesos de *romance*.

No entraré en todos los otros aspectos de la obra que la establecen como fundadora de *la segunda corriente* que tipifica la novela moderna. Baste como botón de muestra nuestro amigo Cide Hamete Benengeli, “historiador arábigo” cuya fidelidad a los hechos que narra está puesta en tela de juicio constantemente (esto es, por ser “mentiroso nato” y “enemigo de España” —un “galgo”).<sup>14</sup> O baste toda

la genial estrategia que elabora Cervantes para vengarse del maligno Avellaneda, que publicó *su* segunda parte antes de que Cervantes pudiera sacar la suya. De modo muy irónico, este horrible sabotaje posibilitó, justamente, gran parte de los toques “vanguardistas” del *Quijote*, incluyendo ese maravilloso momento en que aparece don Alvaro Tarfe, personaje clave de la continuación apócrifa, y termina jurando, delante de un notario, que *este* es el don Quijote auténtico, no el que él, Tarfe, conoció en la obra de Avellaneda.<sup>15</sup> O sea, tenemos un personaje

---

ser los historiadores puntuales, verdaderos y nonada apasionados [...]. En ésta [historia] sé que hallará todo lo que se acertare a desear en la más apacible; y si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que falta del sujeto” (I, 9; 88).

- 15 Como afirma Luis Gómez Canseco: “[A] raíz de la lectura de Avellaneda, Cervantes no sólo afrontó una considerable reescritura de un texto que debía tener bastante avanzado, sino que lo hizo con unas pautas narrativas completamente nuevas. Es más, esos criterios, que contradicen directamente su declarado apego a la verosimilitud, otorgaron una nueva dimensión narrativa al libro. [...] Tras la aparición de Avellaneda, se consolida una intuición narrativa ya presente antes en Cervantes, pero que ahora se intensifica y otorga al narrador

14 “Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. Y así me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera extender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio, cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo

*apócrifo* atestiguando sobre la “autenticidad” de nuestro protagonista, forzándonos a preguntarnos: Si Tarfe es un personaje de una obra “falsa”, ¿qué hace caminando por las páginas de la nuestra, que supuestamente contienen la “historia verdadera” de don Quijote? ¿Cómo puede jurar que don Quijote es real si él mismo sale de una obra que en principio es “mentirosa”?

Y luego ese toque maravilloso, inconcebiblemente moderno (o posmoderno, si prefieren), que implica el hecho de que don Quijote ha leído una novela escrita por su propio creador —esto es, *La Galatea*, según consta en el escrutinio de la librería de nuestro hidalgo. Ahí

---

una libertad absoluta. [...] Cervantes abrió las puertas de su narrativa a lo inverosímil y avanzó de manera decisiva hacia la construcción de un modelo narrativo radicalmente nuevo y en la plasmación—acaso inconsciente—de un problema esencial para la modernidad, como es el de los límites de lo real. En ese nuevo espacio, el escritor alcanzaba una independencia absoluta y aspiraba a encontrar un lector también libre de las trabas que significaban los géneros tradicionales y sus pautas formales, intelectuales y morales. El estímulo de Avellaneda puso en marcha el mejor talento cervantino para la invención literaria; y no hay que descartar que, sin ese acicate de última hora, el *Quijote* original hubiera sido un *Persiles* o una *Galatea* sin más” (533-34).

también nos enteramos de que el cura Pero Pérez incluso conoce personalmente a Cervantes— el autor que lo está “escribiendo”.<sup>16</sup> Y después, en la misma línea pero a niveles más asombrosos todavía, tenemos ese momento en que don Quijote comenta la Primera Parte de su historia con el bachiller Sansón Carrasco, quien la ha leído.<sup>17</sup> Es decir, un personaje ficticio reflexionando sobre la obra de ficción donde él mismo figura. Raskolnikov comentando *Crimen y castigo*, Emma Bovary comentando *Madame Bovary*. Lo cual nos lleva, por supuesto, a la siguiente pregunta inquietante: Si don Quijote, personaje inventado, puede hojear una copia de la misma obra que estamos leyendo nosotros, ¿no tiene implicaciones en cuanto a *nuestra propia condición ontológica*? ¿No podemos ser también personajes de otra ficción mayor? O bien don Quijote se vuelve “más real”, pasándose a nuestro lado del espejo, o bien nosotros nos volvemos “ficticios” —englobados en la misma obra que estamos leyendo, al estilo de la “La continuidad de los

---

16 Al ser preguntado por el cura sobre uno de los libros que está en los estantes, el barbero contesta que es “*La Galatea* de Miguel de Cervantes”. El cura, a su vez, comenta: “Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos.” (I, VI; 68).

17 Ver II, 3; 566-74.

parques”<sup>18</sup> de Cortázar. Se borra, en fin, la frontera entre lo que está “dentro” de la ficción y lo que está “fuera”.

Cambiando de tercio, otro aporte pionero de Cervantes es precisamente el haber entendido que la novela del futuro tendría que ser un “meta-género”, esto es, un género híbrido que abarcara todos los géneros existentes, fusionándolos, canibalizándolos, de maneras ingeniosas para generar algo nuevo. En efecto, el *Quijote* es un libro sobre libros. Es un libro que ha fungido como “embudo”, en palabras de Ulrich Wicks, a través del cual diversas formas narrativas pre-novelísticas han sido canalizadas para crear esa mezcla que llamamos “la novela”.<sup>19</sup>

En efecto, están presentes los libros de caballerías, las novelas pastoriles, la picaresca, los cuentos folklóricos, el diálogo renacentista, el drama, el entremés, la historiografía —todos interactuando entre sí de una forma que genera una energía inagotable. Lo que yo llamaría una “novela-pulpo”, con sus ocho tentáculos moviéndose en diferentes direcciones, adoptando distintas formas e incluso colores, y desde luego, con la opción de largarnos una carga de tinta en la cara cuando quiere es-

caparse de nosotros.

El gran teórico ruso Mijaíl Bajtín<sup>20</sup> ha asociado esta hibridez fértil y alocada con la cultura festiva popular, o carnavalesca: cultura que absorbió a don Quijote y Sancho apenas se asomaron en las recién impresas páginas de la obra, apareciendo en comparsas y mojigangas desde las calles de Valladolid hasta las de Pausa, localidad de los Andes peruanos. La alegre relativización de la realidad, la visión del mundo plasmada a través de la carcajada, las sorprendentes inversiones del mundo al revés que permean la cultura festiva popular están palpitando en todo momento en la obra, aunque los lectores de hoy no se den cuenta por estar ya muy distanciados de esa cultura.

Es una obra donde la risa está a flor de piel en todo momento, como ya señalé, pero una risa que Bajtín identifica como “renacentista”: una risa también presente en Rabelais, en Shakespeare, en Erasmo; una risa que encarna una *visión del mundo* que relativiza todo, una risa con fuertes vínculos con la cultura carnavalesca donde todos los valores oficiales, donde todo lo “serio”, todo lo “reverenciado”, queda relativizado de una manera que permite vislumbrar nuevas perspectivas, nuevas formas de pensar

18 El famoso cuento se publicó por primera vez en *Final del juego*.

19 Ver su ensayo titulado “The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach” (243).

20 Ver el capítulo I de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* titulado “Rabelais y la historia de la risa”.

el mundo.<sup>21</sup>

Y luego, ese “pariente cercano” del humor cervantino—esto es, su omnipresente ironía (que incluye la *auto*-ironía). El despliegue de la mirada irónica sobre el mundo permite decir una cosa a la vez que también se dice todo lo contrario. Como lo plantea Edward Riley al identificar la ironía como el “agente aglutinante” del *Quijote*: “distaniciándose de la obra, [Cervantes] puede juntar ideas mutuamente contradictorias (ya que se da cuenta que el mundo es paradoja, constituido por elementos opuestos)”; “ni afirmando ni negando, elige los dos y no elige ninguno” (31; traducción mía). Esa tendencia militantemente irónica es algo que vamos a encontrar una y otra vez en la tradición novelesca posterior (pensemos en Flaubert, en Clarín, en Nabokov).

En el caso de Cervantes, ayuda a explicar la existencia de esa mole ingente de estudios críticos que van en direcciones tan contrarias. O sea, ¿cuándo está hablando en serio nuestro querido Miguel y cuándo no? Seguro que está por ahí, en la dimensión que le haya tocado después de morir, riéndose de nosotros al vernos quemándonos las pestañas por la noche, tratando de decidir en qué momento está diciendo lo que “realmente piensa” y en qué momento nos está tomando

el pelo.

Ahora bien, la ironía no es algo que se aprenda. O eres una persona a quien se le surge la ironía naturalmente, o no lo eres. Y tampoco hay manera de aprender un sentido de humor. O tienes un sentido de humor, o no lo tienes.

Topamos aquí con ese “no sé qué” del *Quijote*, con ese aspecto mágico o milagroso que resulta imposible de asir y analizar. No hay duda de que Cervantes haya reflexionado larga y tendidamente sobre el arte de narrar. Y sí es cierto que conocía bien la incipiente teorización sobre el arte de la ficción en prosa, casi toda derivada de la reciente puesta en circulación de la *Poética* de Aristóteles y de otros pensadores de la Antigüedad clásica.<sup>22</sup> Pero *nadie* me podrá convencer de que el *Quijote* sea el producto de una estrategia fríamente calculada.

Aquí me acerco a algo cuya importancia nunca deberíamos subestimar: esto es, el *vector lúdico* que marca el *Quijote*. Cervantes está jugando *siempre*, incansablemente, al escribir su obra. De ahí el título de mi ensayo, inspirándome, desde luego, en el título de la gran obra de Johan Huizinga, *Homo ludens*.

Recordemos que Cervantes “no era nadie” cuando se pone a escribir el *Quijote* de 1605. Se conocía como un añoso escritor mediocre,

21 Ver el susodicho capítulo de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*.

22 Ver al respecto el clásico estudio de Edward C. Riley, *Cervantes's Theory of the Novel*.

un dramaturgo fracasado y resentido, un funcionario de medio pelo que no tenía enchufes, que no ejercía influencias. Al ponerse a escribir su obra, no tenía absolutamente *nada que perder*, y por eso mismo, podía ejercer una libertad creadora ilimitada. Y se puso a jugar, así de simple: sin preocuparse por la reacción del *Establishment* literario de su día, del cual se mofó despiadadamente en el Prólogo de la Primera Parte, por cierto.

Y al jugar tanto, incansablemente, durante esas 900 páginas, este “raro inventor” (como se designó a sí mismo en el *Viaje del Parnaso* mediante palabras del dios Mercurio)<sup>23</sup> terminó generando, con gran tino, una gama enorme de opciones para los novelistas del futuro. Para simplificar, el *Quijote* que inspira a Nabokov no es el que inspira a Flaubert; el *Quijote* de Dostoevsky no es el de Fielding, etc., etc. Sin entrar en todas las fascinantes teorías sobre la función del juego y todas sus variantes en las sociedades humanas, diría que encontramos en Cervantes principalmente la *paidia* —esto es, el juego totalmente espontáneo, destrabado,

de los niños, incluso de los gatitos jugando con una madeja de hilo, etc. Su juego destruye, por un lado, como ya hemos señalado, pero a la vez construye; y luego lo que él mismo construye —la “novela moderna realista”— la destruye con todas sus trucos “vanguardistas” o “experimentales”. En fin una especie de “danza de Shiva”, pero con un Shiva riéndose todo el tiempo mientras realiza su coreografía cósmica. Una especie de “revolución permanente”, pero en el terreno de las letras.

La obra tiene su “melodía” principal (la caballeresca), pero sobre esta melodía nuestro autor, como solista de jazz, va improvisando de forma incesante. El producto final es, si se me permite, el de un cerebro muy especial, dotado de un poder intuitivo descomunal. Conste que no estoy volviendo a la imagen de Cervantes como el “ingenio lego”, como lo definían generaciones de cervantistas. Era un lector muy sofisticado y un escritor que pensaba larga y tendidamente sobre su arte. Pero insisto que Cervantes no es un Flaubert, no es un Henry James, fríamente calculando cada cambio de escena, cada giro estilístico, etc. Va inventando sobre la marcha, dejándose guiar por sus fuertes impulsos lúdicos y tremendo sentido de humor.

Desde luego, Cervantes sí tiene un plan general, pero no tiene empacho en modificarlo —algo facilitado por la estructura esencialmente episódica de la obra. Re-

23 “[Y] sé que aquel instinto sobrehumano/que de raro inventor tu pecho encierra/no te le ha dado el padre Apolo en vano” (Capítulo I, vv. 217-219); “Pasa, raro inventor, pasa adelante/con tu sutil disimio, y presta ayuda/a Apolo, que la tuya es importante” (Capítulo I, vv. 223-225).

cordemos, como botón de muestra, que cuando don Quijote se entera que su rival apócrifo ha participado en esas justas en Zaragoza que fueron anunciadas al final de la Primera Parte, nuestro héroe opta por ir a Barcelona (ver II, 59). ¿Quién sabe si nuestro autor tenía en mente aventuras barcelonesas en su esquema original?

El factor unificador de la obra, al fin del día, es la praxis inventora de ese singular cerebro cervantino puesto, diría yo, en “piloto automático”. Don Quijote y Sancho habitan las dos cámaras de ese cerebro. Simplemente les deja interactuar entre sí, cada uno con su propia voz, cada uno con su idiosincrática praxis vital. Va escogiendo nuevos interlocutores para ellos, desde el discreto Vivaldo hasta Ginés de Pasamonte, desde la juguetona duquesa hasta el trastulo de Sansón Carrasco. Pero no le cuesta mucho idear los episodios donde estos aparecen, porque tiene a sus dos protagonistas “hard-wired” —“pre-programados”— en su cabeza, por así decir, y sencillamente les deja hacer la suya.

Ahora la gran pregunta que siempre nos planteamos: ¿Podía Cervantes prever el impacto posterior del *Quijote*? ¿Podía imaginarse el realismo de un Dickens, de un Galdós, de un Balzac? Tengo muchos colegas cervantistas que dicen que sí.

Yo, por mi parte, creo que no. Para comenzar, tomemos en cuenta

que el *Quijote* no puede ser la “primera novela moderna” hasta que otros escritores empiezan a desplegar lo que han aprendido de sus páginas. (Es decir, no existe un género compuesto por una sola obra... Es lo que nos recuerda Claudio Guillén al señalar que el *Lazarillo* no puede considerarse la primera novela picaresca hasta que aparezca *Guzmán de Alfarache* cincuenta años más tarde...).<sup>24</sup> En el caso del *Quijote*, habría que esperar más de cien años y un salto geográfico para ver que, en efecto, había nacido un nuevo género. Me refiero, desde luego, a las narrativas de Defoe, de Fielding, de Richardson, de Sterne —todas ellas productos de las Islas Británicas. En la España de principios del siglo XVII, ¿podía Cervantes oler semejante acontecimiento? De nuevo, yo afirmaré que no. En ese sentido, estoy de acuerdo con Stephen Gilman cuando dice: “Como Colón, sin saber lo que era, Cervantes había puesto el pie en un nuevo continente que luego sería llamado ‘la novela’” (184; traducción mía).

Y ahora una pregunta tal vez más importante todavía, ¿podía vislumbrar Cervantes la reacción *en contra de* la novela realista “canónica”? ¿Podía imaginarse un Cortázar mofándose de Galdós en el famoso capítulo 34 de su gran anti-novela, *Rayuela*? ¿Podía imaginarse un Augusto Pérez, reconociendo su condición de personaje y cuestionando a

24 Ver “Genre and Countergenre: The Discovery of the Picaresque”.

su propio creador en *Niebla*, la gran *nivola* de Unamuno? La respuesta es obvia: si no podría prever el advenimiento de la novela moderna realista, tampoco se iba a imaginar todos los ingeniosos esfuerzos por subvertirla. No obstante, tengo muchos colegas, algunos muy distinguidos, que aseveran que Cervantes sí estaba plenamente consciente de todo esto.

La imagen del "Cervantes profeta" proviene del mito romántico del Genio, del gran artista cercano a Dios en su omnisciencia. Pero recordemos que los autores, incluso los más grandiosos, son al final del día solo seres humanos.

Lo que sí podría intuir Cervantes, en cambio, son las limitaciones que afectarían a un autor que se plegara *demasiado* a una representación "realista" de nuestro mundo. Asimismo, podría imaginar lo asfixiante que resultaría si él, como autor, se viera obligado a "desaparecer" completamente del acto de narrar. "Qué horror si no puedo asomarme en mis propias páginas, recordándole al lector que aquí estoy yo: el gran titiritero de mi mundo ficticio. Lo que estás leyendo, caro lector, es producto de una inteligencia creadora, de un ingenio —el mío!" De todo esto puede haberse dado cuenta Cervantes, sin vaticinar que habría una legión de escritores que lo imitaran en el futuro, sin prever, incluso, que sería protagonista de un sinfín de conmemoraciones, cuatrocientos años después de su muerte.

Quisiera profundizar un poco más sobre el sentido preciso del subtítulo de este ensayo (inspirado, sí, en el título del gran poemario de Miguel Hernández). ¿Por qué me refiero a un "milagro que no cesa"? Aquí no puedo evitar hablar de mi experiencia como persona que ha tenido el privilegio de enseñar el *Quijote* durante los últimos cuarenta años en la Universidad de Boston. Confieso que cada vez que lo enseño me parece que lo estoy haciendo por la primera vez. Lo digo en el sentido que cada vez me resulta una obra diferente; cada vez encuentro cosas que no había visto antes. He usado el mismo cuaderno desde que empecé a enseñar la obra, en parte porque voy agregando nuevas observaciones cada vez que lo hago, resultando en una especie de palimpsesto que solo yo puedo descifrar. Y cada vez que agrego un comentario sobre algo nuevo que acabo de ver, me pregunto: "¿Por qué diablos no viste esto antes? ¿Acaso tenías los ojos cerrados?" Y luego, al enseñar la obra al año siguiente, me pasa otro tanto.

Reconozco que esto me puede suceder porque, en efecto, soy un lector descuidado, y que por eso no me doy cuenta de cosas que debiera haber notado antes. La interpretación de este fenómeno que yo prefiero, sin embargo, es que, en efecto, se trata de una obra que mágicamente va renaciendo con cada lectura, creciendo de noche, como las plantas, para ofrecernos una nueva

flor, una nueva hoja, al día siguiente.

No soy el único que sufre de esta sensación. La cantidad de novelistas de gran perfil, y de todos los países y de todas las épocas, que han expresado su profunda admiración por la obra es enorme. En tiempos más recientes, tenemos la encuesta realizada en el 2002 por el Club de Libros de Noruega, en colaboración con el Instituto Nobel, de cien escritores destacadísimos (muchos de ellos ganadores del Premio Nobel) en la que se les preguntó cuál ha sido la mejor obra literaria jamás escrita. (Entre los encuestados figuraban Salman Rushdie, Nadine Gordimer, Norman Mailer, Milan Kundera y Carlos Fuentes.) El *Quijote* salió en primer lugar con un amplio margen de votos.

Ahora bien, semejante reconocimiento por parte de escritores tan notables puede llevar al lector común y corriente —a la mujer y al hombre de la calle, por así decir— a ponerse a leer el *Quijote*, esperando algún tipo de epifanía instantánea —el descenso de una especie de Espíritu Santo de las Letras sobre su cabeza. Y claro, muchas veces no sucede así y se quedan decepcionados, muchas veces con sentimientos de culpabilidad. “¿Por qué no veo lo que vieron todos estos grandes escritores? ¿Seré bruto?” Y después de leer *x* capítulos, ponen la obra de lado.

Huelga decir que el problema aquí es que estos novelistas —un

Kundera, un Fuentes, etc.— miran al *Quijote* en cierto sentido como un ingeniero de automóviles, o un mecánico supersofisticado, mira un Jaguar o un Maserati de último modelo y va maravillándose ante las increíbles sutilezas técnicas que detectan en su moroso escrutinio del motor, del sistema de frenos, etc. Y si otro super-ingeniero o mecánico de elite lo mira, a lo mejor destaca cosas diferentes. Son cosas que el consumidor lego, por así decir, no capta. Pero esto no debería desalentarle a la hora de llevarse ese cochazo para pasearse por el campo un domingo por la tarde. En principio no debería tener que entender la sofisticación tecnológica de este aparato para poder disfrutar de la experiencia de manejarlo. Y esta debería ser la experiencia de los lectores legos al ponerse a leer el *Quijote*.

Mas para apreciar el milagro de esta obra, hay que tener algo de paciencia, hay que ir saboreándolo de a poco, como pasaría idealmente con el conductor de ese Maserati que va paseándose por una carretera al lado del mar.

Los tiempos que nos han tocado vivir, sin embargo, no favorecen este tipo de experiencia. La creciente velocidad con la que realizamos casi todas nuestras actividades —lo que el brillante filósofo francés Paul Virilio ha llamado la “institucionalización de la urgencia”<sup>25</sup> — milita en

---

25 Ver *Negative Horizon: An Essay in*

contra del tipo de lectura pausada, sin prisas, que se le tiene que dedicar al Quijote —y no porque sea “difícil”, tema al que volveré un poco más adelante.

Y junto con el aumento apabullante de la velocidad con la que vivimos hoy día está la creciente hegemonía de la informática, del llamado ciberespacio, que nos ha reconfigurado dramáticamente nuestra forma de vivir —especialmente entre las generaciones más jóvenes.

La *reductio ad absurdum* de este nuevo fenómeno es la auténtica adicción de muchos jóvenes —y de algunos ya mayorcitos— a sus “teléfonos inteligentes” (o “smart phones”). (Y cuando hablo de adicción remito a recientes estudios que confirman que la adicción a los teléfonos inteligentes, y otros aparatos con pantalla, se asemeja en términos químico-cerebrales a la adicción a muchas de las llamadas “drogas duras”).<sup>26</sup> Aunque ha habido una especie de celebración entre mucha gente, incluso muy perspicaz, de esa supuesta capacidad de los jóvenes de hacer lo que llamamos en inglés “multi-tasking” (es decir, de realizar muchas tareas simultáneamente), saltando de *website* a *website*, mirando diversas

cosas en sus pantallas todas a la vez —hay muchos estudios que muestran todo lo contrario.<sup>27</sup>

En efecto, nuestra interacción con esta tecnología está cambiando nuestros cerebros, pero no para bien. Entre otras cosas, se ha confirmado que nuestra capacidad de prestar atención —lo que llamamos “attention span” en inglés— se está achicando de forma dramática, comenzando a una edad muy temprana.<sup>28</sup> Hay una especie de necesidad de un estímulo constante, y mientras más veloz, mejor.

Este nuevo medio ambiente tecnológico-cultural-social termina siendo un ominoso obstáculo para el tipo de lectura que requiere el *Quijote* —y no por difícil, insisto. Simplemente tenemos que acostumbrarnos a la noción de ir

---

27 Ver, entre otros, *The Distracted Mind*.

28 Ver, por ejemplo, Christakis, Dimitri A. y F. Zimmerman, D. DiGiuseppe, C. McCarty. “Early Television Exposure and Subsequent Attentional Problems in Children”; Johnson, Jeffrey G. y P. Cohen, S. Kasen, J. Brook. “Extensive Television Viewing and the Development of Attention and Learning Difficulties During Adolescence”; Dworak, Markus y T. Schierl, T. Bruns, H. K. Strüder. “Impact of Singular Excessive Computer Game and Television Exposure on Sleep Patterns and Memory Performance of School-aged Children”.

---

*Dromoscopy*, 122.

26 Un estudio excelente sobre este fenómeno es el de Adam Gazzaley y Larry D. Rosen: *The Distracted Mind: Ancient Brains in a High-Tech World*.

disfrutando de la obra poco a poco, morosamente, degustando los diferentes platos de este maravilloso banquete (para cambiar de metáforas). De hecho, cada capítulo es un plato diferente, con lo cual tenemos al final del día —esto es, si llegamos al final de la obra— un banquete de 126 platos. Y si se me permite agregar otra metáfora más en mi intento de caracterizar el “milagro” del *Quijote*, diría que la obra es como una especie de maravillosa mansión de 126 habitaciones de diferente índole, con diferente decorado, con diversas funciones (que van del *slapstick* a la tragedia), pero todas ellas las criaturas salidas de esa extraña mente cervantina, cuya presencia resulta siempre perceptible de algún modo u otro.

Y aquí llego a algo que puede parecer un planteamiento medio apocalíptico, si bien es, creo yo, una cuestión de sentido común. “El milagro que no cesa” puede, en efecto, cesar. Se acabará ese “milagro” si no leemos la obra. El auténtico milagro solo surge con *la lectura*: no viendo las películas o dibujos animados dedicados al *Quijote*, no mirando las maravillosas representaciones plásticas que van desde las de Goya hasta las de Dalí, etc.. Tenemos que *leer la obra* como esta nos pide que la leamos, como la obra se leyó durante siglos, y no solo por pedantes cervantistas sino por “gente normal”. De una manera un tanto insólita, Cervantes sí logró “cocinar para todos”, no solo para los paladares exquisitos.

Pero a pesar de esto, recalcaré, una vez más, que el milagro del *Quijote* sí puede extinguirse si no cultivamos la capacidad de leerlo dentro de los parámetros de aquel medio ambiente tecnológico-cultural-social que mencioné líneas arriba.

La mano a mano entre Cervantes y Shakespeare que surgió con especial fuerza durante las recientes efemérides —¿cuál de ellos es el “más grande” en el panteón de las letras— la va a ganar el británico indefectiblemente hoy en día porque en principio *no hay que leer sus obras*. De hecho, idealmente *no se deben leer*. Son obras de teatro que hay que presenciar. Uno va al teatro, se sienta ahí unas dos o tres horas y se va a su casa —claro, con todo el maravilloso impacto del genio shakespeareano flotando dentro de la cabeza. Esta forma de consumo es mucho más fácil, más digerible dentro de esta alocada cultura de la velocidad en la que vivimos.

Pero en un gesto que a algunos lectores les parecerá una pedantería de cervantista, amén de ser un arrebatado hispano-céntrico y hasta españolista, recalcaré que siendo todo el genio que era nuestro Shakespeare, *no inventó un nuevo género literario* —un género literario que, por cierto, sigue siendo el dominante hasta nuestros días. No se puede decir, en mi opinión, que el “teatro moderno” nació con Shakespeare, como sí se puede decir respecto al aporte de Cervantes al arte de la narrativa. Preguntarle

a un novelista de nuestra época si Cervantes ha influido en su obra es como preguntarle a un diseñador de un Ford, de un Fiat, o de un Rolls Royce si siente la influencia de Karl Benz. Si no se inventa el primer auto, ninguno de ellos tendría la oportunidad de diseñar nada...

Ahora bien, en el terreno de las grandes verdades humanas que los dos gigantes nos ofrecieron, estoy dispuesto, en un magnánimo gesto ecuménico, a conceder un “empate técnico”. Porque, claro, el gran aporte de Cervantes —su “milagro”— no consiste solamente en el terreno de la técnica narrativa, en la creación de nuevas “máquinas de narrar”, por así decir, sino en la profundidad de su *verdad humana*, o de sus verdades (en plural), si se prefiere. No voy a ir tan lejos como Doestoevsky cuando afirmó que: “Una obra más profunda y poderosa que esta no se va a encontrar. Es la última y más grande declaración de la mente humana”.<sup>29</sup> Pero no cabe duda que el gran escritor ruso, buceador del mar del alma humana como pocos, se acercaba a algo muy cierto. Y por supuesto, la gran pregunta que surge de inmediato: ¿En qué consiste esa declaración (o afirmación)? ¿Cuál es la gran verdad humana que expresa esta obra, más allá de todas sus finezas técnicas?

Aquí nos tropezamos, nueva-

mente, con otro aspecto de ese “milagro que no cesa”: nunca habrá acuerdo entre los lectores sobre la naturaleza precisa de esa verdad. La cualidad resbaladiza de nuestro Cervantes nunca nos dejará decir, todos juntos, “Esta es la verdad del *Quijote*. Esto es lo que esta gran obra quiere decirnos”. En este sentido, la verdad última del *Quijote* será diferente para cada lector — algo que puede pasar con cualquier obra literaria de cierta trascendencia— pero el caso del *Quijote* es algo fuera de lo normal. De ahí esa aterradora montaña de estudios críticos sobre el *Quijote*, con las interpretaciones más contradictorias, más opuestas e incluso más absurdas que se pueden imaginar. Esta obra enloquece a muchos de sus estudiosos, como los libros de caballerías enloquecieron a Alonso Quijano.<sup>30</sup> Pero gracias a esto, desde luego, los cervantistas tenemos, en cierto sentido, un puesto garantizado en el aparato académico-cultural —un puesto más seguro incluso que el de los teólogos, que tampoco se pondrán de acuerdo nunca sobre la naturaleza precisa de lo divino.

Iré cerrando estas reflexiones con una especie de *mea culpa* en mi capacidad de “cervantista profesio-

29 Citado en James Parr, “Don Quixote”: *An Anatomy of Subversive Discourse* (145)

30 Ver al respecto José María Casasayas y Antonio Bernat Vistarini (eds.), *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina*, actas de un simposio internacional dedicado a reflexionar sobre este fenómeno.

nal". Justamente el delirio hermenéutico que nos infunde nuestro estudio del *Quijote* nos lleva a generar más y más estudios sobre el "milagro" que representa —sobre la "verdad" que encarna. La mera existencia de este gremio de exégetas también es suficiente para asustar a los lectores de ese "gran público" al que en principio queremos atraer hacia la obra maestra cervantina. "Si la comprensión de la obra requiere la labor constante de tantos doctos y doctas —y si incluso estos nunca se ponen de acuerdo— ¿cómo me voy a meter yo, un simple lector de a pie, en semejante laberinto?" Y por supuesto, esta reacción aumenta por creces si se topan con ediciones —por otra parte admirables— como la nueva de la Real Academia de la Lengua Española (y en la que yo mismo he participado, lo confieso).<sup>31</sup> ("¡Dios mío! ¿Todo esto hay que saberlo para entender el *Quijote*? Pues la verdad es que prefiero prender la tele o ir al cine o al teatro —para ver una obra de Shakespeare... que me perdonen").

La propia Real Academia se ha dado cuenta del "problema" que su magna edición puede causar, y de ahí que en la celebración del IV centenario de la publicación de la Segunda Parte del *Quijote* en el 2015, la Academia publicó simultáneamente la adaptación del *Quijote* rea-

lizada por Arturo Pérez Reverte,<sup>32</sup> en la que la obra bajó radicalmente de peso —de unas 900 pp. a 500 pp.— y se quitaron todas las notas al pie. (No vaya a ser que produzcan una reacción alérgica en los pobres lectores legos.) O sea, la Real Academia ha optado por un *Quijote* para la elite y un *Quijote* para las masas, por decirlo así: masas que, cada vez más, manifiestan síntomas del efecto del susodicho medio ambiente tecnológico-cultural-social.

La verdad es que no sé si se resuelve el problema de esta forma —ni tampoco sé si se resuelve con esfuerzos por "traducir" el *Quijote* al español moderno.<sup>33</sup> Entiendo perfectamente las buenas intenciones de aquellos que han realizado estos esfuerzos: soy admirador de los dos escritores en cuestión, respeto mucho a la Real Academia, y ojalá que surtan efectos sus empeños.

Toda la campaña por preservar, e incluso por hacer brillar más aún el milagro cervantino, se tiene que meditar mucho, sin arrebatos alarmistas, sin gestos de latente derrotismo. El hecho de que de todos los personajes literarios del mundo, don Quijote es el único que se reconoce de forma inmediata cuando

31 Ver Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, 2 tomos, ed. Francisco Rico et al.

32 Ver Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición de la Real Academia Española, adaptada por Arturo Pérez-Reverte.

33 Ver Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha, puesto en castellano actual íntegro y fielmente por Andrés Trapiello*.

se plasma gráficamente —en estatuas, en cuadros, en figuritas turísticas, en camisetas, en etiquetas comerciales— es algo que nos ha de levantar los espíritus. (En efecto, como dice Vargas Llosa, “Antes que nada, *Don Quijote de la Mancha*, la inmortal novela de Cervantes, es una imagen”.<sup>34</sup>) Hay que pasar al terreno de la religión, del comercio y tal vez de la política para encontrar algo parecido. (Pensemos en Jesucristo, en Ronald McDonald o en Che Guevara.) Esto constituye una cabeza de playa a la que nos deberíamos aferrar en vez de terminar tirando la toalla, como están dispuestos a hacerlo demasiados amantes del *Quijote* de nuestros días.

Cerraré mis comentarios de forma un tanto caprichosa, y espero que el lector me perdone. Remontemos hasta el momento que dio inicio a lo que vengo llamando el milagro del *Quijote*. Recordemos que Cervantes, a sus veinticuatro años, estaba plenamente lanzado a una carrera militar. Todos sabemos que estaba presente el día de la gran Batalla Naval en Lepanto entre la flota del imperio otomano y la flota compuesta por barcos pertenecientes a España, a la República de Venecia y al Vaticano, capitaneada por Don Juan de Austria. Por diversos motivos geopolíticos, fue el encuentro militar más importante del siglo XVI, según el gran historiador

francés Fernand Braudel.<sup>35</sup> Se calcula que murieron unos cuarenta mil combatientes en tres horas ese 7 de octubre de 1571 —un auténtico baño de sangre muy difícil de imaginar. Nuestro joven Cervantes estaba convaleciendo con una fiebre ese día, pero subió a la cubierta de su galera, dispuesto a pelear, cuando empezaron a sonar los cañonazos.

Todos sabemos que un arcabucero turco hizo un disparo que le alcanzó la mano izquierda del joven Cervantes, dando lugar al famoso apodo del “Manco de Lepanto”. Si ese disparo le hubiera alcanzado al corazón, no estaríamos hablando del *Quijote* en nuestro momento histórico. Pero si el tiro hubiera errado del todo, tampoco lo estaríamos haciendo. Cervantes hubiera seguido su carrera militar tan tranquilo (o no tan tranquilo, según los combates que le tocaran). Pero el haberle dado en la mano izquierda resultó determinante en la carrera futura de nuestro Miguel.

Aunque siguió como soldado durante un par de años a pesar de su mano discapacitada, a la vuelta de sus cinco años de cautiverio en Argel, esa mano resultó ser un óbice insuperable para continuar su carrera militar. Tuvo que buscarse la vida de otra forma, comenzando como dramaturgo —carrera en la que no prosperó. (Si hubiera

34 “Una novela para el siglo XXI” (XIII).

35 Ver *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*.

prosperado, tampoco tendríamos el *Quijote*...) Y luego sus fatigosos años como funcionario de la burocracia militar y como recaudador de impuestos, entre otras cosas —todo lo cual conduce al momento en que produce su *magnum opus*. Un largo camino que empezó con un balazo que cambió, es cierto, la vida de Cervantes, pero que al hacerlo, cambió la historia de la literatura para siempre. Una cuestión de centímetros sobre la cual me pongo a meditar con frecuencia...

¿Fue el destino? ¿Fue el azar? ¿Fue la providencia divina? Cualquiera que haya sido el factor determinante en la trayectoria de ese pedazo de plomo salido del arcabuz turco, tenemos que hacerle un brindis en esta efemérides cervantina por aquel anónimo soldado que apretó el gatillo. Con él, de forma paradójica, comenzó, repito, este milagro que no cesa...<sup>36</sup>

36 La primera versión de este ensayo fue presentada como ponencia, bajo el título de "Cervantes *ludens*: los malabarismos maravillosos de un 'raro inventor'", en la Sesión Plenaria de la inauguración del VII Congreso Internacional de la Lengua Española (celebrado en San Juan, Puerto Rico, 2016). (Quisiera agradecerle a Aurora Egido, de la Real Academia Española, por su amable invitación a participar en esta gran ocasión.) Dos meses después presenté una versión mucho más amplia, ya bajo el título de "Cervantes *ludens*: el milagro que no cesa", como confe-

## Bibliografía

- Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Trad. J. Forcat y C. Conroy. Madrid: Alianza, 1987.
- Blanco Aguinaga, Carlos. "Cervantes y la picaresca: notas sobre dos tipos de realismo". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI (1957), 313-42.
- Borges, Jorge Luis. "Magias parciales del Quijote." En *Otras inquisiciones*, 55-58. Buenos Aires: Sur, 1952.
- Braudel, Fernand. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en*

---

rencia inaugural en el "Encuentro con Miguel de Cervantes en su IV Centenario (Seminario Cervantino Internacional)", patrocinado por la Embajada Española, el Centro Cultural de España y la Universidad de Chile) (Santiago de Chile, 2016). (Quisiera agradecerle a mi amigo, el embajador Carlos Robles Fraga, por su amable invitación a formar parte de este homenaje.) Estando yo en Santiago de Chile para este Seminario, se murió mi padre el 15 de mayo del 2016. A su memoria dedico este ensayo.

- la época de Felipe II*. 2 tomos. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2001 [versión original en francés, 1949].
- Casasayas, José María y Antonio Bernat Vistarini, eds. *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina*. Salamanca: Universidad de Salamanca/Universitat de les Illes Balears, 2000.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, 2004.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, 2 tomos. Ed. Francisco Rico et al. Madrid: Real Academia Española, 2015.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de la Real Academia Española, adaptada por Arturo Pérez-Reverte. Madrid: Real Academia Española/Santillana, 2014.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha, puesto en castellano actual íntegra y fielmente por Andrés Trapiello*. Barcelona: Ediciones Destino, 2015.
- Cervantes, Miguel de. *Novelas ejemplares*, tomo I. 4a ed. Ed. Harry Sieber. Madrid: Cátedra, 1982.
- Cervantes, Miguel de. *Viaje del Parnaso*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viaje-del-parnaso--0/html/ff32aa90-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_34.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viaje-del-parnaso--0/html/ff32aa90-82b1-11df-acc7-002185ce6064_34.html)
- Christakis, Dimitri A. y F. Zimmerman, D. DiGiuseppe, C. McCarty. "Early Television Exposure and Subsequent Attentional Problems in Children". *Pediatrics*, Vol. 113, núm. 4 (abril 2004), 708-13.
- Cortázar, Julio. "Continuidad de los parques". En *Final del juego*. Buenos Aires: Sudamericana, 1956.
- Dworak, Markus y T. Schierl, T. Bruns, H. K. Strüder. "Impact of Singular Excessive Computer Game and Television Exposure on Sleep Patterns and Memory Performance of School-aged Children". *Pediatrics*, Vol. 120, núm. 5 (noviembre 2007), 978 - 85.
- Eisenberg, Daniel. *Romances of Chivalry*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1982.
- Gómez Canseco, Luis. "1615: Del Quijote al Quijote". En Alonso Fernández de Avellaneda. *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 519-34. Ed. L. Gómez Canseco. Madrid: Real Academia Española, 2014.

- Gazzaley Adam y Larry D. Rosen. *The Distracted Mind: Ancient Brains in the High-Tech World*. Cambridge: M.I.T. Press, 2016.
- Gilman, Stephen. *The Novel According to Cervantes*. Berkeley/UCLA: University of California Press, 1989.
- Guillén, Claudio. "Genre and Countergenre: The Discovery of the Picaresque". En *Literature as System, Essays Toward the Theory of Literary History*, 135-58. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Madrid: Alianza, 2012 [version original en holandés, 1938].
- Johnson, Carroll B. *Don Quixote: The Quest for Modern Fiction*. Boston: Twayne, 1990.
- Johnson, Jeffrey G. y P. Cohen, S. Kasen, J. Brook. "Extensive Television Viewing and the Development of Attention and Learning Difficulties During Adolescence". *Archive of Pediatrics and Adolescent Medicine*, Vol. 161, núm. 5 (mayo2007), 480 - 486.
- Parr, James. "Don Quixote": *An Anatomy of Subversive Discourse*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1988.
- Riley, Edward C. *Cervantes's Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- Roubaud, Sylvia. "Los libros de caballerías". En *Don Quijote de la Mancha*, t. I, CV-CXXXVIII. 2ª ed. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica, 1998.
- Vargas Llosa, Mario. "Una novela para el siglo XXI". En Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, XIII-XXVIII. Ed. Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, 2004.
- Virilio, Paul. *Negative Horizon: An Essay in Dromoscopy* [título original: *L'Horizon Negatif*]. London/New York: Continuum, 2005 [1984].
- Wicks, Ulrich. "The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach. *PMLA* 89 (1974), 240-49.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1978.