

LA ALARGADA SOMBRA DEL QUIJOTE (APUNTES SOBRE LA RECEPCIÓN DE LA OBRA)

“¿Qué me importa lo que Cervantes quiso o no quiso poner allí y lo que realmente puso? Lo vivo es lo que yo allí descubro, pusiéralo o no Cervantes, lo que allí yo pongo y sobrepongo y sotopongo, y lo que ponemos allí todos.”

MIGUEL DE UNAMUNO

I. SOBRE CERVANTES Y DON QUIJOTE (Y LA POSIBILIDAD DE DECIR NADA NUEVO)

“¿Qué quiere decirnos la gran novela de Cervantes?”, pregunta el novelista y crítico Milan Kundera al comenzar una de las mejores recopilaciones actuales de ensayos sobre el arte de la creación literaria¹. Y añade de inmediato el escritor checo: “Hay una abundante bibliografía al respecto”.

Esa *abundante bibliografía* de la que hace mención Kundera tiene el privilegio de causar un doble y contradictorio efecto, produciendo así una curiosa y no menos recurrente paradoja. Imaginemos que hiciéramos propio el planteamiento de Kundera y nos preguntáramos qué quiere decirnos la gran novela de Cervantes *hoy*. Casi con seguridad acto seguido recordáramos, efectivamente, una copiosa relación bibliográfica, de modo que acotaríamos en nuestra enciclopedia de lecturas toda una serie de nombres propios sobre los que no hace falta añadir refe-

rencias: Rubén Darío, Miguel de Unamuno, “Azorín”, José Ortega y Gasset, Américo Castro, Thomas Mann, Vladimir Nabokov, Carlos Fuentes, el mismo Kundera, Michel Foucault... Jean Canavaggio, Anthony Close... Ciertamente, la nómina es inagotable y abrumadora.

Podríamos entonces acudir a ese catálogo de autoridades para intentar aportar algo de luz a la por el momento oscura cuestión lanzada por Kundera, hecha ahora nuestra. Y si a ello en verdad nos moviéramos, con facilidad veríamos que, de repente, nos encontramos en una encrucijada de caminos que, en efecto, ha enriquecido considerablemente nuestro conocimiento y perspectiva sobre el fenómeno, pero que —y ello es lo interesante— al mismo tiempo parecería habernos ocasionado una especie de parálisis, como si un excesivo ejercicio especulativo hubiera tenido como consecuencia una atrofia del impulso práctico. Y así quisiéramos prorrumper en toda nuestra perplejidad un “¡Yo no sé...!” , como el inefable e inconcluso grito del poeta César Vallejo.

Sigamos imaginando, una vez iniciada la senda de la ilusión; e imaginemos que no solamente hubiéramos querido gritar como Vallejo, sino que de hecho hubiéramos gritado con él.

¹ KUNDERA, Milan: «La desprestigiada herencia de Cervantes», en *El arte de la novela* (L'art du roman. Traducción del original francés por Fernando de Valenzuela y María Victoria Valverde), Barcelona, Tusquets (Colección Esenciales, 8), 2006, pp. 11-33.

Tal vez la hondura de su verso nos hubiera hecho reflexionar de nuevo; y al reflexionar gracias a la poesía, pudiéramos habernos acordado de don Miguel de Unamuno, para quien filosofía y poesía venían a significar la misma cosa, la misma esencia compartida, según advierte el autor vasco en *Del sentimiento trágico de la vida*. Una vez llegado a este punto, pudiéramos también haber recordado que allí precisamente, en esa obra, en su capítulo final, Unamuno se hace otra pregunta no menos pertinente que la que nos atormenta: “¿Y qué ha dejado Don Quijote?, diréis”². La incógnita y su deseo de resolverla nos llevaría quizás otra vez a esa “abundante bibliografía” y su sempiterna sucesión de nombres: Rubén Darío, Miguel de Unamuno, “Azorín”, José Ortega y Gasset, Américo Castro, Thomas Mann, Vladimir Nabokov, Carlos Fuentes, el mismo Kundera, Michel Foucault... Jean Canavaggio, Anthony Close...

Jean Canavaggio... Anthony Close... ¿Cómo hablar de la recepción del *Quijote* en la cultura después de las obras de Canavaggio y de Close? Sus estudios sobre la novela de Cervantes logran ser a un tiempo concretos e incisivos, sintéticos y profundos, un difícil equilibrio entre dos cualidades que, a tenor de su presentación, se muestran como no reñidas. En verdad, las líneas de *Don Quichotte du livre au mythe* y *The Romantic Approach to “Don Quixote”* compendian de manera magistral la recepción y fortuna de que ha gozado la entidad literaria del Manco de Lepanto en todos los terrenos artísticos, sea en su manifestación pictórica, musical, fílmica, literaria... Por ello, acercarse a cualquiera de estas parcelas, tan claramente acotadas, parece en principio casi una profanación.

De otra parte, alejados ya de toda ensoñación y adentrados en la realidad material de los textos, se impone la siguiente obviedad para un todavía mayor asombro: si bien las obras de Canavaggio y Close no se entienden sino en continuo e ineluctable dialogismo con la magna obra de Cervantes, así como en dialogismo con otros estudios y autores que trataron antes sobre *El Quijote*, cualquier recensión o comentario que en su espíritu impulsor aspire a recoger un mínimo de la esencia contenida en *El Quijote*, y del poso que su héroe y aventuras ha dejado —y sigue dejando— en la cultura, no podrá tampoco sino dialogar con las páginas de los libros de los maestros Canavaggio y Close una vez éstas han sido descubiertas y visitadas, de modo incluso que casi todo pensamiento y palabra que pudiera decirse sobre su materia de reflexión pudiera parecer un enorme e insolente intertexto de *Don Quijote, del libro al mito* y de *La concepción romántica del Quijote*; un palimpsesto en el que encontrar la huella de Canavaggio y Close sea tan evidente que hasta resulte vergonzante para quien se atreva a pronunciarse sobre el Caballero de la Triste Figura.

No sin razón pudiera llegar a pensarse que ante una empresa como la descrita se comete algo semejante a un sacrilegio.

Esto último que bien parece una exageración y que, sin embargo, sucede con frecuencia en la actividad crítico-literaria, es lo mismo que en la misteriosa parcela de la creación artística pudiera acontecerle —imaginando nuevamente— al joven escritor que con inquietud y asombrosa fruición lee los relatos de Borges, concluyendo, finalizada su lectura, que después de él, de su preclara visión privada de lo sensible, ya hay nada que escribir; que tras su vigorosa estela intelectual, irónicamente vedada al sentido de la vista, no queda paso posible por abrir; a lo sumo, el mismo sendero que recorrer, pero siempre bajo la alargada y pesada sombra del genio que, como un árbol sin término, orilla todo el camino;

² UNAMUNO, Miguel de: «Don Quijote en la tragicomedia moderna contemporánea», en *Del sentimiento trágico de la vida (en los hombres y en los pueblos)*, Madrid, Editorial Plenitud, 1966, pág. 266.

sombra y peso tan ingentes que por puro decoro hacen desear de inmediato al epígono aprendiz cualquier ademán de ejercicio práctico.

Este ejemplo que no deja de ser una simulación tiene no pocos correlatos efectivos en la propia realidad. Es famosa la anécdota — asumida como verídica por historiadores y biógrafos— de que el artista florentino Andrea Verrocchio decidió no volver a pintar nunca más cuando contempló cómo uno de los discípulos de su taller, llamado Leonardo, manejaba el trazo del pincel. Evidentemente, aquí habría que salvar las distancias de la relación maestro-aprendiz, invertida respecto al caso anterior, pero en el fondo la paradoja —de que se hablaba al inicio y que hasta el momento constituye el hilo conductor de esta reflexión— sigue siendo la misma: cuanto más sabemos, menos podemos decir, “si es que aquello que sabemos lo hemos aprehendido de intelectos privilegiados que sobrepasan con mucho al nuestro” —habría que añadir, para dirimir la paradoja y dotarla de comprensible significación.

Llegamos así, por tanto, a que la información obtenida a través de las grandes autoridades aumenta *de facto* en el individuo que las consulta su horizonte de saber sobre la materia, pero al mismo tiempo una parte de él parece que también enmuda al asumir la convicción de que cuanto pudiera agregarse sobre el objeto de estudio ya ha estado con anterioridad dicho —y bien dicho—, en el sentido de que difícilmente podría mejorarse ni su contenido ni su expresión.

La información, entonces, paraliza; el ánimo se desmotiva. Es cierto que se reflexiona gracias a la cantidad de datos acumulados, consecuencia de las lecturas, pero llevar a cabo este ejercicio intelectual, contemplativo, conduce las más de las veces —como ya se ha apuntado— a un

anquilosamiento en el plano de la realización efectiva, en la hora de su positivación. Se puede pensar, como aquellas mentes privilegiadas, sobre Cervantes y Don Quijote, acerca del destino de la obra o de su fortuna y recepción, pero siempre se tratará de un pensamiento tácito, aquiescente; y mucho menos se podrá ensanchar el marco de conocimiento ni sobrepasar el nivel estilístico. Simplemente, no podemos pensar y escribir como ellos y esta es una realidad difícil de asumir. Se trata de la cruel posibilidad de decir nada nuevo.

No obstante ello, una vez hemos arribado a esta sentencia siempre cabe la alternativa de la estoica resignación; porque el hombre, al fin y al cabo, es fruto de sus obras y no de sus meros pensamientos. De manera que a continuación, en un esfuerzo quizás baldío y perdido de antemano, se intentará hacer un *comento*, una pequeña anotación sobre lo que el *Quijote* expresaron tres hombres ilustres: un español, José Ortega y Gasset; un germano, Thomas Mann; y un “español de América y americano de España”, Rubén Darío. Acerca de cómo recibieron y entendieron estas figuras la novela de Cervantes versan las siguientes páginas con el modesto propósito de llegar a alguna conclusión sobre la incidencia, alcance y trascendencia que ha caracterizado al *Quijote* a lo largo ya de más de cuatro siglos de pervivencia.

II. TRES AUTORES EN TORNO AL QUIJOTE

Tras la pérdida de las últimas posesiones coloniales en 1898, una importante sección de la intelectualidad española reflexionó acerca de la situación de España en el marco internacional, menoscabada en relación con el horizonte de potencia mundial que adquiriera en su momento, entonces ya algo distante. El poeta, ensayista y profesor Jenaro Talens ha expresado de manera clara y representativa tanto dicha circunstan-

cia como la implicación y cuestionamiento que de ella llevaron a cabo las grandes figuras del pensamiento español:

La crisis finisecular en el penúltimo cambio de siglo, con la pérdida de Cuba, las Filipinas y, con ellas, los últimos retazos de lo que fuera un pasado imperial, encontró en don Quijote una excelente cabeza de turco para ejemplificar los temas de debate. La unamuniana *Vida de Don Quijote y Sancho* o la tantas veces citada *Meditaciones del Quijote* de Ortega eran, además de una lectura más o menor parcial, más o menos compartible de la novela cervantina, una manera de reflexionar sobre los límites y los horizontes de la realidad de un país que no acababa de subirse al tren europeo de la modernización. No había en ello nada de particular. Cada época lee las obras del pasado como le conviene y suele llevar las aguas a su molino por la cuenta que le trae³.

La citación de Jenaro Talens no puede ser más oportuna e incisiva acerca del propósito que aquí se pretende desarrollar: por un lado, ejemplifica de forma concisa toda la problematización que movió a los pensadores españoles a buscar una solución sobre el declive colonial mediante el ejercicio de la reflexión escrita; por otro, traza con una pincelada efectista y certera, y con una imagen sencilla, nuestro objeto de estudio, *El Quijote*, relacionándolo con el tema que especialmente consideramos: la recepción

de las obras literarias en un determinado momento de la historia.

Por supuesto, no es casual que Jenaro Talens mencione a Unamuno y a Ortega y sus respectivas obras. Como él mismo apuntaba, son quizás las más paradigmáticas de toda una serie de textos que abordaron la cuestión.

II.1. Las *Meditaciones del Quijote* de José Ortega y Gasset.

En lo que concierne a su estructura, las *Meditaciones* están divididas en dos bloques principales: una “Meditación preliminar” y una “Meditación primera”, a las que se antepone un clarividente prólogo para el lector, como suele ser habitual en Ortega. Llama la atención que en las páginas del prólogo se diseminen conceptos e ideas que después el autor retomará en su obra posterior. Por ejemplo, allí encontramos por primera vez, en el año 1914, fecha de la publicación de las *Meditaciones*, la famosa formulación “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo”, que se haría célebre en *La rebelión de las masas*. En idéntica medida, toda la “Meditación primera” es un “Breve tratado sobre la novela” en el que también se apuntan nociones que reaparecerán más tarde en las lúcidas *Ideas sobre la novela*.

De una forma quizás un tanto reduccionista —porque, como se verá, la cuestión es más compleja de lo que por ahora se entrevé— podría decirse que las *Meditaciones* que desarrolla Ortega sobre el *Quijote* no son sino un pretexto para verter una serie de ideas sobre la situación española del momento. Si toma como punto de partida el *Quijote* es porque su propósito, en cuanto racionalizador del signo de España, ha de tener como referencia lo más hondamente carpetovetónico, y de ello sería expresión primaria la obra de Cervantes. En efecto, para Ortega *Don Quijote* es el “libro máximo”, el “libro escorzo por excelencia” y resulta, por lo menos, “dudoso que

³ TALENS, Jenaro: «Prólogo» a *La generación del 27 visita a Don Quijote*, Madrid, Visor Libros (Biblioteca Cervantina, 4), 2005, pp. 7 y 8. Se trata de una selección de textos organizada por Jesús García Sánchez que tiene por objeto, como su título indica, reunir los escritos más significativos de algunos autores de la llamada «generación del 27», generación que no siendo en su seno tan homogénea como la del 98 también relacionó contexto histórico con obra cervantina. Entre la nómina de autores incluidos puede contarse a Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre o Luis Cernuda, entre otros muchos cuyas reflexiones son igualmente merecedoras de atención.

haya otros libros españoles verdaderamente profundos”.

Como se comentaba antes, estos designios fueron compartidos por distintos pensadores españoles de la época, hasta el punto de que podría afirmarse -como Anthony Close observa acertadamente- que Ortega escribió sus *Meditaciones* a partir de la *Vida de Don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno, editada con anterioridad a los ensayos de Ortega. De hecho, las palabras que el escritor vasco adujo en *Del sentimiento trágico de la vida* para explicar la idea que le movió a positivar su concepción de la realidad española en la *Vida de Don Quijote y Sancho* podrían perfectamente hacerse extensibles a la causa y la finalidad que persigue Ortega:

Quise allí [en *Vida de Don Quijote y Sancho*] rastrear nuestra filosofía... Pues abrigo cada vez más la convicción de que nuestra filosofía, la filosofía española, está líquida y difusa en nuestra literatura, en nuestra vida, en nuestra acción, en nuestra mística, sobre todo, y no en sistemas filosóficos (*op. cit.*, pág. 256).

Dichas palabras, como se decía, podrían extrapolarse a Ortega si no fuera por una sensible diferencia: Ortega pretende reaccionar contra “todos los ditirambos de la elocuencia nacional” —y quizá en esto pensaba en el mismo Unamuno— que no han servido de nada sino para evidenciar el “equivoco” que ha producido el *Quijote*: “No existe libro alguno —sostiene Ortega— cuyo poder de alusiones simbólicas al sentido universal de la vida sea tan grande, y, sin embargo, no existe libro alguno en que hallemos menos anticipaciones, menos indicios para su propia interpretación” (pág. 790).

A la vista de estas afirmaciones, cabría plantearse: ¿Qué quiere decir entonces Ortega sobre el *Quijote*? “En las *Meditaciones del Quijote* inten-

to hacer un estudio del quijotismo”, anuncia en el prólogo. Ahora bien, qué sea el quijotismo es algo que se impone clarificar. Para Ortega el verdadero quijotismo es el de Cervantes y no el de Don Quijote. “Y no el de de Cervantes en los baños de Argel, no en su vida, sino en su libro”, añade para evitar confusiones. Lo que Ortega persigue en realidad es subvertir la tradición interpretativa llevada a cabo hasta el momento sobre el *Quijote*; busca evitar cierto tipo de posicionamientos que juzga nada beneficiosos para el bien común de España, como el caso que él mismo presenta:

Cuando se reúnen unos cuantos españoles sensibilizados por la miseria ideal de su pasado, la sordidez de su presente y la acre hostilidad de su porvenir, desciende entre ellos Don Quijote y el calor fundente de su fisonomía disparatada compagina aquellos corazones dispersos, los ensarta como en un hilo espiritual, los nacionaliza, poniendo tras sus amarguras personales un comunal dolor étnico (pág. 760)⁴.

Por ello, cuando Ortega se cuestiona “¿qué es esta España, este promontorio espiritual de toda Europa, esta como proa del alma continental?”, propone como método de análisis para dirimir el planteamiento *la crítica como patriotismo*, una crítica que mire sobre el *Quijote* de una manera diferente a la tradicional, enfocándola sobre la realidad del país, pues, según pondera Ortega, “la realidad tradicional en España ha consistido en el aniquilamiento progresivo de la posibilidad de España” (pág. 793). Esta sería la conclusión que alcanza el pensador español en su ensayo: “No, no podemos seguir la tradición; todo lo contrario: tenemos que ir contra la tradición, más allá de la tradición”.

⁴ De nuevo pareciera que al referirse a «unos cuantos españoles sensibilizados por la miseria ideal de su pasado, la sordidez de su presente y la acre hostilidad de su porvenir» Ortega tuviera en su pensamiento especialmente a Unamuno.

Pero aunque Ortega propone un método sobre el que operar, un camino a través del cual desvelar el estilo poético de Cervantes, que llevaría consigo “una filosofía y una moral, una ciencia y una política”, sin embargo —y esto sería lo único, pero igualmente lo gravoso que podría achacársele a Ortega—, no explica cómo poner en práctica ni cómo desarrollar dicho método crítico, así como tampoco llega a alcanzar el significado de esa filosofía, por definición esencial al pueblo español. Únicamente, pues, abre una senda sin recorrer su trayecto. A este respecto puede excusársele en la medida en que las *Meditaciones* estaban llamadas a ser una serie de ensayos mucho más amplia, como apuntaba el propio autor en el prólogo al lector.

En cualquier caso, es indudable que Ortega supone uno de los grandes ejemplos de aproximación al *Quijote* y a ese “estilo poético que lleva consigo una filosofía”, por definición para Ortega la filosofía del pueblo español.

Llegado a este punto quizás la perspectiva de un escritor extranjero, analizado el caso español, pueda ofrecernos una visión distinta al respecto, ya que a menudo sucede que los ojos del extranjero, del extraño a una realidad, tienen la virtud de resaltar sus rasgos más característicos, hasta entonces como latentes o desapercibidos. El acontecer histórico quiso que Thomas Mann tuviera dicha posibilidad.

II.2.El *Viaje por mar con Don Quijote* de Thomas Mann.

El 19 de mayo de 1934 Thomas Mann y su esposa Katia embarcaron a bordo del *Volendam*, de la Holland-Amerika-Linj, para emprender una travesía por el Atlántico que les llevó diez días después, el 29 de mayo, al puerto de Nueva York.

Para su viaje el escritor alemán se aprovisionó de todo cuanto consideró necesario para su confortable trayecto en primera clase, en la que apenas se contaban once pasajeros, incluyendo al matrimonio Mann. Entre sus pertenencias se encontraba un cuaderno y “cuatro tomitos en tela color naranja de *Don Quijote*”. Fue en ese cuaderno en el que Thomas Mann plasmó las impresiones que le suscitó la travesía y la lectura de la obra de Cervantes, lectura que —según confiesa el propio Mann— extrañamente nunca hasta el momento había llevado a cabo de forma sistemática. El resultado fue su *Viaje por mar con Don Quijote*⁵.

Todo el texto es una simbiosis entre la anécdota derivada de la cotidianidad del viaje, los pequeños hechos acontecidos durante su trayecto, la descripción de algunos pasajeros y las reflexiones producidas por la lectura del *Quijote*. T. Mann explica a la perfección esta unión de intereses no casual entre la travesía y la elección de la lectura:

Don Quijote es un libro universal; para un viaje universal es lo más adecuado. Fue una aventura audaz escribirlo, y la aventura receptora que significa leerlo es igual a las circunstancias. Extrañamente nunca he llevado sistemáticamente a cabo su lectura. Quiero hacerlo a bordo y tratar de apurar este mar narrativo, como también apuraremos en diez días el océano atlántico (19 de mayo, pp. 16-17).

Desde un primer momento, no duda T. Mann en elogiar repetidamente la entidad literaria de la obra de Cervantes: “¡Qué curioso monumento!... en el terreno de lo literario y de los sentimientos libre, crítico y humanamente muy por

⁵ El título también ha sido traducido como *Travesía por mar con Don Quijote*. La edición aquí manejada a la que remiten las citas es la siguiente: MANN, Thomas: *Viaje por mar con Don Quijote* (Meerfahrt mit Don Quijote. Traducción del alemán de Genoveva Dieterich), Barcelona, RqueR Editorial, 2005.

encima de su tiempo"; sobre todo en relación al estilo humorístico de la obra, que considera uno de los pilares y logros fundamentales de la novela: "Humorística, por fin, en el sentido más profundo de la complejidad humana, es la ambivalencia de los caracteres principales". Como se observa, el escritor alemán apreció de inmediato que la naturaleza textual del Quijote iba mucho más allá de sus expresiones paródico-burlescas. Vio con claridad que se trataba de una obra que apuntaba a un carácter más hondo, tal y como demuestran sus palabras:

Don Quijote es indudablemente un loco, la obsesión caballeresca le convierte en uno; pero la chadadura anacrónica también es la fuente de una nobleza tan real, de una pureza, de una gracia aristocrática, de una decencia tan atractiva y tan inspiradora de consideración de todas sus maneras, físicas y espirituales, que la carcajada ante su triste, su grotesca figura, siempre está mezclada de respeto admirativo, y nadie se encuentra con él sin sentirse atraído incrédulo hacia el hidalgo lamentable y magnífico, trastornado en un punto, pero por lo demás intachable (20 de mayo, pp. 29-30).

Pero, además, Mann supo relacionar la complejidad de la obra con la expresión de un carácter nacional: "Aquí hay una nación que eleva la parodia melancólica y la ridiculización de sus cualidades clásicas" (pág. 30), lo que demuestra que el intento de los noventayochistas por hacer del *Quijote* sinónimo del espíritu nacional y signo inherente de una filosofía y concepción de la vida no fue en vano⁶, pues hasta los intelectuales

⁶ Son muchos los ejemplos a este respecto y entre ellos se cuenta Ortega y sus *Meditaciones del Quijote*, como hemos visto. Pero quizás destaque por la intensidad y vehemencia de su empeño, como también se ha anotado, la voz de don Miguel de Unamuno, quien en su *Sentimiento trágico de la vida* pretende demostrar que si bien España no cuenta con un filósofo que haya vertido en un *corpus* teórico su filosofía, a la medida de un Leibniz o un Kant, el auténtico

extranjeros más prestigiosos reconocieron este hecho.

De las observaciones que hace Mann sobre el *Quijote* destaca su crítica a la edición apócrifa de Avellaneda, a la que califica de *chapuza* que "no poseía la ternura, el arte de las palabras, la melancolía y la profundidad de la obra" que aspiraba a emular. Elogia también el artificio por el que Don Quijote se presenta como héroe de ficción ficcionalizado: "Esto es absolutamente nuevo y único —dice Mann—; no conozco otro caso en la literatura universal en el que un héroe de novela viviera de la fama de su fama, de su ensalzamiento... Su realidad se legitima, potencia y profundiza... pero no cambia de nivel, el orden de ilusión al que pertenecen sigue siendo el mismo" (pág. 42). En efecto, nos encontramos ante una de las notas más sobresalientes de la novela, que más adelante Mann explica de manera magistral:

Don Quijote y su escudero salen de esta segunda parte de la esfera de realidad a la que pertenecen, es decir, el libro de la novela en el que vivían, y se mueven, saludados ruidosamente por los lectores de su historia, en carne y hueso como realidades potenciadas en un mundo que, al igual que ellos, en relación con el anterior, el mundo impreso, representan un nivel superior de la realidad, aunque también ella es mundo narrado, la invocación irrisoria de un pasado ficticio... (21 de mayo, pág. 42.)

pensamiento español estaría contenido en la obra de Cervantes y tendría como paradigma a Don Quijote. Así lo dice en el último capítulo de la obra citada («Don Quijote en la tragicomedia europea contemporánea»): «¿Y es que no hay en Goethe, verbi-gracia, tanto o más filosofía que en Hegel?... donde acaso hemos de ir a buscar al héroe de nuestro pensamiento no es a ningún filósofo que viviera en carne y hueso, sino a un ente de ficción y de acción, más real que los filósofos todos; es a Don Quijote» (*op. cit.*, pág. 259).

Junto a este recurso que pone en juego diferentes grados de representación dentro del entramado ficticio, Mann alaba igualmente los relatos intercalados, “increíblemente sentimentales como son y completamente al estilo y al gusto de los productos que el escritor pretende satirizar” (pág. 50); los discursos de Don Quijote, que dotarían al personaje de una “dignidad espiritual y hermosa cultura”; y algunos célebres episodios, como el de Clavileño, las bodas de Camacho o la aventura con el león, considerado éste final por el escritor alemán como el “punto culminante de toda la novela... Lo leí dos veces —recalca Mann—, y no deja de intrigarme su contenido extrañamente conmovedor, grandioso y ridículo [...] En ningún episodio se manifiesta tan clara la disposición del autor a humillar y, al mismo tiempo, a ensalzar a su héroe” (pp. 72 y 77).

Aunque por encima de todas estas apreciaciones de índole formal y temática sobre la novela interesa poner de relieve el paralelismo que el escritor alemán estableció entre su circunstancia vital y uno de los pasajes narrados en el *Quijote*. El día 26 de mayo, Mann escribe en su cuaderno:

En Don Quijote es muy sugestivo y capital el episodio del morisco Ricote, tendero en el pueblo de Sancho, que siguiendo el edicto de expulsión tuvo que abandonar España y que empujado por la nostalgia, y también con la esperanza de desenterrar un tesoro escondido, se introduce de nuevo clandestinamente en el país vestido de peregrino (pág. 84).

Thomas Mann había emprendido su travesía hacía tan sólo unas jornadas, de modo que es evidente que no podía saber que estaría ausente por circunstancias políticas de su Alemania natal hasta 1949. No obstante, en las palabras que Mann reproduce del *Quijote* acerca de la historia del morisco de Ricote, relatada en el capítulo XLIV de la segunda parte, pareciera advertirse una visión de su propio destino, una suerte de paralelismo y de aguda concienciación entre el caso

encontrado en la ficción cervantina y el porvenir de su propia existencia. Así, por ejemplo, cuando habla del castigo del destierro por boca del morisco como “el más terrible con el que se le podía castigar”, semejaría que hablase el mismo Mann transpuesto de un tiempo futuro por venir a ese instante de su vida como ya pasado. Si bien esta observación no deja de ser una ilusión retórica cuya finalidad no es otra que la de ilustrar el caso que nos ocupa, al final de su reflexión sobre la historia del morisco de Ricote sí que se advierte en la letra de Mann cierta nostalgia contenida, una especie de tristeza subrepticia. No pudiera ser de otra manera cuando lee del *Quijote* que el morisco había pasado de Italia a Alemania “y allí encontró una especie de paz. Porque Alemania es un país bueno y tolerante, sus habitantes no miran en muchas delicadezas, cada uno vive allí como le parece bien, y en la mayoría de los lugares se puede vivir con libertad de conciencia” (pág. 88). Es entonces cuando Mann añade en conmovedora confusión de alborozo y tribulación: “Ahí me tocó a mí sentir orgullo patriótico, aunque las palabras que me lo inspiraban ya fueran viejas”.

Encontramos en este breve texto de Thomas Mann un valioso testimonio de ruptura de lo que Hans Robert Jauss ha denominado “horizonte de expectación”. El mismo Jauss dice acerca del *Quijote* y su efecto poético:

Cervantes, a base de las lecturas de *Don Quijote*, hace nacer el horizonte de expectación por parte de los lectores de los viejos libros de caballería tan estimados, que viene luego a parodiar con *profundo sentido* la aventura de su último caballero⁷.

⁷ JAUSS, Hans Robert: «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria», en *La literatura como provocación* (Literaturgeschichte als Provokation. Traducción de Juan Godo Costa), Barcelona, Ediciones Península, 1976, pág. 172.

Ese “profundo sentido” del que habla Jauss es el que trasciende una mera interpretación humorística de la obra, tal y como pudo ser concebida en un primer momento, hasta llegar a una revitalización de su contenido cada vez en el proceso de lectura, actualizándose la materia narrativa en función del contexto en el que se recoge. Dichas actualizaciones, de las que habla Wolfgang Iser en su *Teoría del efecto estético*, están previstas en la potencialidad de la obra, dispuestas a ser evidenciadas en cada situación de lectura individual, dando cuenta del inagotable alcance del texto narrativo. Así acontece con Thomas Mann, quien estaba absolutamente convencido de que el *Quijote* había sobrepasado los límites impuestos por el propio autor: “...la obra crece —señala Mann— desde la entretenida broma satírica de su concepción hasta convertirse en un libro universal y un símbolo de la humanidad” (pág. 94). El *Quijote* es, como dice Mann, “libro de un pueblo”, de ese pueblo español del cual es expresión de su filosofía; pero es también, y ante todo, “un libro de la humanidad”.

II.3. Las “páginas cervantinas”⁸ de Rubén Darío.

Al igual que el caso precedente del escritor germano Thomas Mann, el poeta nicaragüense Rubén Darío —o como él mismo se define en su autobiografía, *español de América y americano de España*— realizó una travesía por mar que le llevó a un mejor conocimiento del *Quijote*. Su viaje le llevó a tierras españolas con objeto de preparar el homenaje a Cervantes organizado por el Ateneo de Madrid en el Paraninfo de la Universidad el 13 de mayo de 1905, fecha de la conmemoración del III centenario de la *editio princeps* de la primera parte del *Quijote*. Antes de

⁸ El sintagma que forma parte de este tercer epígrafe está tomado del subtítulo de la siguiente obra: *Rubén Darío. 'Don Quijote no debe ni puede morir' (páginas cervantinas)*, Madrid, Editorial Iberoamericana (Publicaciones del Centro de Estudios Indianos), 2005. Se trata de una recopilación de textos de Darío sobre Cervantes y Don Quijote promovida por la Academia Nicaragüense de la Lengua y organizados por su director, Jorge Eduardo Arellano, con motivo del cuarto centenario de la publicación de la primera parte de la novela. De la edición citada se extraen las citas que se toman como referencia.

La parte entrecomillada del título elegido por la Academia Nicaragüense de la Lengua para su libro es a su vez una cita del propio Darío, una réplica a don Miguel de Unamuno publicada en el diario *La Nación* de Buenos Aires el 2 de febrero de 1889, réplica que los propios editores reproducen: «Creo que el fuerte vasco Unamuno... gritó en un periódico de Madrid... ¡Muera Don Quijote! Es un concepto a mi entender injusto. Don Quijote no puede ni debe morir; en sus avatares cambia de aspecto, pero es el que trae la sal de la gloria, el oro del ideal, el alma del mundo.» Es curioso que en el cuento de Darío que se comenta más adelante el trasunto de Don Quijote acabe finalmente muriendo y por su propia voluntad. Como se verá, se trata de una muerte simbólica que pretende cobrar una especial significación dentro del contexto en el que se ha producido el relato.

la arribada de dicha efeméride, Darío quiso profundizar en la realidad extratextual que circunda la magna obra de Cervantes impregnándose del ambiente de las tierras manchegas. Empezó así, en febrero de 1905, una especie de *Ruta de don Quijote*, como la que también llevara a cabo Azorín, sólo que en este caso focalizada especialmente en la vida del autor y no tanto en la del héroe de ficción.

Producto de ese viaje a La Mancha fue la redacción de dos crónicas: *En tierra de D. Quijote* y *La cuna del manco*. En la primera Darío comienza explicitando el objeto de su viaje: "Se acercan ya las fiestas del centenario del libro admirable de España. ¿Qué mejor que una excursión por las tierras en que se encuentra aquel lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiso acordarse el gran Manco?" (pág. 63). La relación de su breve viaje se inicia en Madrid, desde donde se traslada en tren hacia Ciudad Real y de allí a Argamasilla de Alba, población ésta última donde se encuentra la llamada *casa de Medrano*, lugar donde la tradición ubicó la cárcel en la que Cervantes estuvo preso y comenzó a escribir el *Quijote*, creencia que el trabajo de los cervantistas se ha encargado de desmentir posteriormente.

Esta crónica es la breve relación de unos cuantos sucesos anecdóticos que acontecieron al poeta durante su trayecto, casi siempre a raíz del encuentro azaroso con algunas personas sobresalientes del lugar. Precisamente por ello su estilo remeda el estilo del propio Cervantes, estableciendo las más de las veces semejanzas entre las gentes que conoce y los personajes de la obra. Hace además Darío uso de los mismos giros y expresiones quijotescos, de modo que toda la crónica constituye en sí un homenaje particular al *Quijote* y a su autor. Ciertamente, sin este punto de partida no es posible apreciar el tributo que Darío pretende llevar a cabo: la crónica actúa como un *hipotexto* del *Quijote*, sin cuya referencia y remisión no se comprende,

como se advierte en el mismo principio, arriba reproducido.

El segundo texto, *La cuna del manco*⁹, es un ejercicio de divertimento por parte de Darío que no tiene otro fin que el del mero entretener. En él trata de argumentar a favor de Alcázar de San Juan como cuna que vio nacer a Cervantes en un momento en que la disputa por el lugar de nacimiento del *manco* hacía tiempo que había sido ganada por Alcalá de Henares, información que Darío conocía perfectamente. Si el poeta nicaragüense quiso posicionarse en *pro* de Alcázar de San Juan fue —como anota Günther Schmigalle en la edición comentada— por "defender una causa perdida, una causa anti-académica". De este modo Darío realiza de nuevo un manifiesto homenaje a la figura de Don Quijote, tantas veces caracterizado como el baluarte de los ideales imposibles.

Pero en la producción de Rubén Darío hay otro texto que tiene también como idea ordenadora el *Quijote* y que no fue escrito en el año de 1905, como los anteriores, para conmemorar el tercer centenario de la primera parte de la novela, y que a nuestros propósitos resulta más representativo de la relevancia que puede cobrar un texto cuando se inserta en una circunstancia determinada, adquiriendo una nueva y renovada valencia, una mirada diferente y desatendida. Se trata de un cuento titulado *D. Q.*, narración fantástica dividida en cuatro partes en la que se relata la rendición en Santiago de Cuba de la armada española ante las tropas norteamericanas. Narrado en primera persona por un personaje inmerso en la propia trama, la historia cuenta algunas anécdotas ocurridas pocos días antes

⁹ Darío deja muestra de su magistral dominio del lenguaje en el título de esta segunda crónica: una correlación especular entre la consonante velar y la nasal en «cuna» y «manco», un juego de sonidos que sin duda no puede ser casual dada la afición del poeta modernista por dotar a sus palabras de musicalidad.

de la final claudicación española, cobrando especial importancia la presencia de un personaje que no llega a pronunciar una palabra y que, sin embargo, es la figura principal del cuento. Dicho personaje se llama misteriosamente D. Q. y resulta ser un trasunto del idealista Don Quijote, quien decide, irresoluto ante la resignación, despeñarse por el vacío en respuesta a la deshonra de la derrota. Este es el pasaje en el que se describe:

Aquel hombre extraño, que miraba profundamente con una mirada de la más amarga despedida, sin que nadie se atreviese a tocarle, fuese paso a paso al abismo y se arrojó en él. Todavía de lo negro del precipicio, devolvieron las rocas un ruido metálico, como el de una armadura.

La remisión al Caballero de la Triste Figura, que ya preludiaba el propio título, se hace explícita en la última parte del relato, que concluye con la reproducción literal del retrato que de Don Quijote se hace en la novela.

El cuento *D. Q.* de Rubén Darío parece que responde a una finalidad clara y expresa por parte de su autor. Como anota Jorge Eduardo Arellano, "constituyó una de las reacciones del poeta ante el desastre del 98 en Cuba, cuando España fue derrotada por Estados Unidos, perdiendo todas sus colonias ultramarinas". Constituye, por tanto, un precioso ejemplo, como ocurriera con Thomas Mann, de los diversos sentidos que potencialmente están previstos en la emisión de toda obra, los cuales se actualizarían en el proceso de lectura al insertarse en un contexto dado. Tal es el caso que nos ocupa, un relato construido en función de la figura de Don Quijote, encarnación del ideal caballeresco que lucha contra un orden al que ya no pertenece y que, en revitalizada interpretación, atraído por la circunstancia de las pérdidas coloniales del 98, decide suicidarse antes que dar su brazo a torcer.

Puede pensarse que Darío, al igual que otros muchos intelectuales de la época, como Unamuno, Azorín y Ortega, encontró la forma de expresar su sentimiento ante los hechos históricos mediante una narración en la que Don Quijote, de nuevo, se hace presente tras casi tres centurias de batallas y deshacer entuertos. Y lo que es más importante: con una nueva significación, con un nuevo alcance. Como escribió Darío en los versos finales del poema que compuso especialmente para el aludido homenaje a Cervantes de 1905, la "Letanía de nuestro señor D. Quijote"¹⁰:

Ora por nosotros, señor de los tristes,
que de fuerza alientas y de ensueños vistes,
coronado de áureo yelmo de ilusión;
¡que nadie ha podido vencer todavía,
por la adarga al brazo, toda fantasía,
y la lanza al ristre, toda corazón!

Que nadie ha podido vencer todavía, efectivamente, tal muestra la pervivencia de este "señor de los tristes" en la literatura y, por medio de ésta, *en los hombres y en los pueblos*, como diría don Miguel de Unamuno.

III. EL QUIJOTE HOY

En contra de lo que pudiera pensarse, dado el camino hasta aquí recorrido, no todos los escritores y teóricos se han pronunciado sobre *El Quijote* únicamente para alabar la obra, ya sea en cuestiones de estilo, de estructura, de incidencia receptora o de cualquier otra índole. También hay casos en los que una lectura negativa de la novela se impone en la hora de su análisis. Bien es cierto que un número considerable de estos

¹⁰ El poema fue incluido por el autor en *Cantos de vida y esperanza. Los Cisnes y otros poemas* (1905).

ejemplos debe su razón de ser a un déficit interpretativo: a una carencia o falta de profundidad en el discurso de la obra, unas veces —como ocurrió en las lecturas reduccionistas que hasta el Romanticismo se hicieron sobre *El Quijote*, entendido tan sólo como obra paródica y humorística, sin mayor trascendencia—; o a una infranqueable barrera en el proceso de su recepción que la tarea traductora no es capaz de sobrepasar, otras, dada la cualidad no hispanohablante del lector. Entre este último supuesto es muy significativo el caso del escritor ruso Vladimir Nabokov, escritor detallista y cultivador de todos los géneros que además compaginara su labor como creador de ficciones con una acendrada vocación docente.

En los célebres cursos de literatura que Vladimir Nabokov impartiera en la Universidad de Cornell, entre los que se encuentra su *Curso de literatura rusa* y su conocido *Curso de literatura europea*, es posible contar unas lecciones que el escritor de origen ruso compuso sobre el *Quijote* durante el año académico 1951-1952¹¹. Para quien conoce la obra de Nabokov —tanto en su faceta artística como docente, aunque ambas en el fondo se reclamen—, tener acceso a sus impresiones acerca de la gran obra de Cervantes siempre resulta gratificante por el reconocimiento de su estilo elaborado, sutil y agudo. Sin embargo, para el lector hispánico formado en la loa y magnificencia del *Quijote* algunas de las observaciones que el escritor y maestro plasma en su curso no pueden ser sino impactantes y no menos que cuestionables. Así, por ejemplo, ante la recurrente comparación con el ingenio inglés de Stratford-on-Avon:

No, por favor: aunque redujéramos a Shakespeare a sus comedias, Cervantes seguiría yendo a la

zaga... Del *Rey Lear*, el *Quijote* sólo puede ser escudero. Lo único en lo que Cervantes y Shakespeare son iguales es en influencia, en difusión espiritual: estoy pensando en la larga sombra arrojada sobre la posteridad receptiva por una imagen creada que puede seguir viviendo con independencia del propio libro. Las obras de Shakespeare, sin embargo, seguirán viviendo aparte de la sombra que proyecten (pág. 22).

Estas líneas manifiestan, partiendo de que toda comparación es odiosa, un excesivo desequilibrio a favor de Shakespeare y parecen estar motivadas, sobre todo, por la consideración fundamentalmente humorística que, según el criterio de Nabokov, los teóricos han hecho a lo largo de la historia del *Quijote*, consideración que ni siquiera el escritor ruso acabaría de compartir, según se advierte en otros pasajes de su curso:

Aun contando con lo que el texto español pierde de viveza a la luz crepuscular de la traducción, aun así los chascarrillos y los refranes de Sancho no suscitan gran hilaridad, ni por sí mismos ni por su acumulación repetitiva. El chiste moderno más gastado tiene más gracia. Tampoco las escenas de risa de nuestro libro convulsionan realmente los diafragmas modernos (pág. 31).

Se trata de una sentencia a todas luces severa y rigurosísima que deja traslucir la carencia de una visión fidedigna hacia la obra. Y aunque Nabokov no deja de admitir sus logros —al fin y al cabo, desarrolló sus lecciones como línea de aproximación a los grandes novelistas europeos—, más adelante vuelve a insistir en la misma concepción:

Los eruditos que hablan de episodios desternillantes en el libro no presentan lesiones permanentes en sus ternillas. Decir que en el humor de este libro se contiene 'un tesoro de hondura filosófica y humanidad genuina, cualidades en las que no le ha aventajado ningún otro escritor' [citación extraída de una obra de Audrey Bell titulada *Cervantes*], me parece una exageración fuera

¹¹ NABOKOV, Vladimir: *Curso sobre El Quijote* (Lectures on Don Quixote. Traducción de María Luisa Balseiro), Barcelona, Ediciones B., 2004.

de toda medida. El caballero, desde luego, no tiene gracia. El escudero, a pesar de toda su prodigiosa memoria para los refranes, tiene todavía menos gracia que su señor (pág. 45).

Parece evidente, pues, a la vista de estas palabras, que Nabokov no contó demasiado “con lo que el texto español pierde de viveza a la luz crepuscular de la traducción”, pese a ser plenamente consciente de que su desconocimiento de la lengua española, y su consiguiente necesidad de acudir a una versión inglesa de la obra, por fuerza conlleva que numerosos matices lingüísticos se pierdan, sobre todo en lo tocante a los juegos de palabras y equívocos, en muchas ocasiones intraducibles, que son parte de la esencia del *Quijote*¹².

Nos encontramos con Nabokov, por tanto, ante una lectura sobre el *Quijote* que intenta resaltar sus características más sobresalientes, sean éstas logros, sean faltas, pero una lectura en cualquier caso por momentos truncada, patente en fragmentos como el que sigue:

Por supuesto que en las aventuras de nuestro visionario caballero vemos mucho más que las tribulaciones de dos personajes grotescos, uno flaco y otro gordo; pero aún así el libro se ajusta esencialmente a una forma primitiva, la del relato picaresco de episodios variopintos, puestos unos detrás de otros, apenas hilvanados, y como tal lo acepta y disfruta el lector sencillo (pág. 28).

Aunque después Nabokov dedica un capítulo de su curso a la estructura de la obra y al co-

mentario de las fuentes y de la temática que reúne la novela, capítulo en el que destaca, además de la novela picaresca, el elemento caballeresco, la *novella* italiana, el romancero o los refranes, entre otros aspectos de orden estructural, a pesar de destacar posteriormente todo ello, su reducción “esencialmente a una forma primitiva” resulta bastante sintomático de la fallida lectura que hace del *Quijote* en puntos concretos de la obra; interpretación a veces desafortunada que habrá de excusarse en la ya mencionada *miseria* que el ejercicio de la traducción lleva implícita¹³, así como en el hecho de que no conociera la lengua española, aun siendo uno de esos excepcionales casos de escritor cuya competencia idiomática sobrepasa la lengua materna, dominando brillantemente el inglés y teniendo profundos conocimientos de alemán y de francés.

Un contrapunto a las consideraciones de Nabokov es el pensamiento de Harold Bloom, quien precisamente en relación a Cervantes y Shakespeare plantea: “Por qué *Don Quijote* es el único rival de Shakespeare pare merecer la más elevada gloria estética? Cervantes es de una comicidad extraordinaria, como Shakespeare, pero *Don Quijote* no puede considerarse una comedia en mayor medida que *Hamlet*”¹⁴. Para Bloom, por tanto, la entidad literaria del Manco de Lepanto estaría fuera de toda duda. Alejándose de cualquier apología tendenciosa y procurando una especie de mediación entre el genio creador inglés y el español, cuidando además de resaltar esa comicidad que criticaba desfavorablemente Nabokov, Bloom proclama bien alto la trascen-

¹² Recuérdese a este respecto que Thomas Mann veía en el humor del *Quijote* una de sus grandes virtudes. El criterio de Mann, por tanto, contrasta significativamente con el de Nabokov, contraste que, por otra parte, se muestra como coherente dada la exigua afinidad que el escritor ruso sentía por las obras del autor alemán, tal y como explicita en su *Curso de literatura europea*.

¹³ Alusión al ensayo de Ortega y Gasset *Miseria y esplendor de la traducción*.

¹⁴ BLOOM, Harold: «Don Quijote después de cuatro siglos», prefacio a *Don Quijote alrededor del mundo* (traducción del inglés de Isabel Margelí Bailo), Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2005, pág. 12.

dencia y relevancia del *Quijote*. Incluso llega a ensalzar la obra de Cervantes en una medida en la que Shakespeare, allegando de nuevo la controvertida similitud, antes bien aparece como postrado y genuflexo que oteando el horizonte de la historia al mismo nivel que el ilustre hijo de Alcalá de Henares. Al menos ello es lo que cabría deducir sin escándalo de sus propias palabras:

La novela de Cervantes (que inaugura el género) es memorable por dos seres humanos extraordinarios, don Quijote y Sancho Panza, y por la afectuosa —aunque irascible— relación que se establece entre ellos. No existe tal comunión en Shakespeare, donde Falstaff es afectuoso y el príncipe Hamlet irascible, y Hamlet no tiene en Horacio más que un adulador. En una ocasión observé que Shakespeare no enseña a hablarnos de nosotros mismos, mientras que Cervantes instruye sobre cómo hablar los unos con los otros. Aunque tanto Shakespeare como Cervantes construyen realidades lo bastante amplias como para incluirnos a todos, la individualidad de Hamlet es, en última instancia, indiferente tanto a sí misma como a las demás, mientras que la del caballero español es una singularidad que se preocupa por sí misma, por la de Sancho y por la de aquellos que precisan ayuda [pp. 12-13].

Para H. Bloom, pues, el lugar que ocupa Cervantes y Don Quijote en la historia de la literatura es rotundamente claro y contrasta con la antes subrayada concepción que a veces expresa Nabokov en su curso. Pero el escritor ruso —para hacer honor a la verdad— no deja pese a todo de reconocer y trasladar sus elogios a la categoría estilística de la obra de Cervantes. De hecho, habla de *la larga sombra de don Quijote* para referirse a todo un catálogo de obras y personajes que, de una u otra manera, entrañarían una remisión al *Quijote*: “A lo largo de todas las demás novelas que leamos, el *Quijote*, en cierto modo, seguirá estando con nosotros”. Y así cita la *Casa desolada* de Charles Dickens, las *Almas muertas* de Gógol, *Madame Bovary* de Flaubert, *Ana Karénina* de Tolstoi... para concluir finalmente:

Debemos, pues, imaginarnos a don Quijote y su escudero como dos siluetas pequeñas que van caminando allá a lo lejos, sobre un fondo de dilatado crepúsculo encendido, y cuyas negras sombras, enormes, y una de ellas especialmente flaca, se extienden sobre el campo abierto de los siglos y llegan hasta nosotros (pág. 29).

En efecto, toda la novela de Cervantes proyectaría una sombra en la que se resguardan las grandes obras de la literatura universal. Nueva prueba de esta alargada sombra del *Quijote* que recorre la historia de la literatura y llega hasta nuestros días es el testimonio Jean-Marie Gustave Le Clézio, reciente galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 2008: “De todas las novelas —dice Le Clézio— *Don Quijote* es sin duda la que más influencia ha tenido en la literatura occidental, la que ha modelado su aspecto definitivo”¹⁵. “Examinemos a todos los antihéroos de la literatura universal —continúa el escritor francés, en paralelismo con las notas de Nabokov—, desde Tristram Shandy hasta Moll Flanders, de Tom Jones a Pickwick, de Cándido a Joseph K. y de Ulises a Lucky Jim. Todos ellos son hijos de Don Quijote y de Sancho Panza” (pág. 92).

Para Le Clézio, pocos libros tienen la capacidad de ser abiertos de este modo, en cualquier lugar y en cualquier época, y el *Quijote* constituye uno de estos privilegiados y excepcionales ejemplos que apenas pueden contarse con los dedos de una mano. Le Clézio señala una explicación a dicha singularidad: “Si don Quijote... permanece vivo entre nosotros, que hemos nacido en una época tan lejana, es porque nos seguimos pareciendo a él, en todos nuestros excesos, nuestras locuras y nuestra ridiculez” (pág.

¹⁵ LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave: «Don Quijote y Sancho Panza, cada día» (Don Quixotte et Sancho Panza, chaque jour. Traducción del francés de Isabel Margelí Bailo), en *Don Quijote alrededor del mundo*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 89-105.

93). Pero donde se aprecia especialmente la honda significación que según Le Clézio la obra ha alcanzado hasta nuestros días es en el siguiente pasaje, a todas luces un ejemplo magnífico del propósito que el presente trabajo persigue:

...la actualidad de *Don Quijote* perdura, y nosotros sentimos que nos concierne todo lo que nos cuenta la novela. Los cuatrocientos años que nos separan de su redacción no han atenuado su interés, no han vuelto caduca ni una sola de sus invenciones. Y eso es porque estamos embarcados en el mismo mundo, en el que reinan las guerras, las injusticias y las mentiras. Como en tiempos de Cervantes, podemos reírnos o indignarnos. Reconocemos en los discursos de los políticos las mismas hipocresías y las mismas falsas erudiciones. Percibimos en nuestros contemporáneos que se autodenominan pensadores la misma vanidad hueca y la misma indiferencia ante la desgracia de los demás (pág. 104).

Desde el punto de mira de Le Clézio, no cabe duda: don Quijote es el *retrato del hombre moderno*. De aquí la posibilidad de la pervivencia de su figura, pasados más de cuatrocientos años desde su nacimiento. Puede sin reparo decirse que don Quijote ha aguantado siempre a sus lectores; lectores que estando tan alejados en el tiempo, son nuevos y son los mismos, siempre son modernos. He ahí la grandeza del *Quijote*: ser una obra del pasado que forma parte del futuro.

Al igual que Le Clézio, el autor mexicano Carlos Fuentes escribe a propósito de la receptividad de la novela: "En su cuento *Pierre Menard, autor del Quijote*, Borges sugirió que una nueva lectura de un texto es también una nueva escritura de ese texto" (pág. 38)¹⁶. Quizás ningún

ejemplo, de todos cuantos se han allegado para expresar la relevancia del *Quijote*, sea más preciso que el mencionado relato de Borges. Por ello no habría mejor forma de cerrar estas líneas que afirmando con Fuentes: "Cada uno de nosotros, como Pierre Menard, es el autor de *Don Quijote* porque cada lector crea la novela" (pág. 39).

Y así también nosotros podemos proclamar que hoy, otra vez, *ha triunfado Don Quijote*.

BIBLIOGRAFÍA*

- BLOOM, HAROLD, "Don Quijote después de cuatro siglos", prefacio a *Don Quijote alrededor del mundo* [traducción del inglés de Isabel Margelí Bailo], Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2005, pp. 12-14.
- BORGES, JORGE LUIS, "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 41-55.
- CANAVAGGIO, JEAN, *Don Quijote, del libro al mito* (Don Quichotte du livre au mythe. Traducción de Mauro Armiño), Madrid, Espasa, 2006.
- CLOSE, ANTHONY, *La concepción romántica del Quijote* (The Romantic Approach to "Don Quixote". Traducción de Gonzalo G. Djembé), Barcelona, Crítica, 2005.
- DARÍO, RUBÉN, selección de obras del autor en *Rubén Darío. 'Don Quijote no debe ni puede morir' (páginas cervantinas)*, Madrid, Editorial Iberoamericana (Publicaciones del Centro de Estudios Indianos), 2005.
- FUENTES, CARLOS, "¿Ha muerto la novela?", en *Geografía de la novela*, Madrid, Alfaguara, 1993, pp. 11-39.

¹⁶ FUENTES, Carlos: «¿Ha muerto la novela?», en *Geografía de la novela*, Madrid, Alfaguara, 1993, pp. 11-39.

* En algunos de los textos de la relación bibliográfica no se especifican las páginas de referencia. Se trata en estos casos de obras cuya lectura no se ha abordado íntegramente, pero cuya consulta fragmentaria ha ayudado sensiblemente a la elaboración del presente trabajo, razón por la cual se incluyen como bibliografía manejada.

- ISER, WOLFGANG, "Conceptos del lector y el concepto de lector implícito" y "El concepto de Ingar-den acerca de los espacios de indeterminación", en *El acto de leer. Teoría del efecto estético* (Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. Traducción del alemán por J. A. Gimbernat), Madrid, Taurus, 1987, pp. 55-70 y 264-276.
- JAUSS, HANS ROBERT, "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria", en *La literatura como provocación* (Literaturgeschichte als Provokation. Traducción de Juan Godo Costa), Barcelona, Ediciones Península, 1976, pp. 133-211.
- KUNDERA, MILAN, "La desprestigiada herencia de Cervantes", en *El arte de la novela* (L'art du roman. Traducción del original francés por Fernando de Valenzuela y María Victoria Valverde), Barcelona, Tusquets (Colección Esenciales, 8), 2006, pp. 11-33.
- LE CLEZIO, JEAN-MARIE GUSTAVE, "Don Quijote y Sancho Panza, cada día" (Don Quixotte et Sancho Panza, chaque jour. Traducción del francés de Isabel Margelí Bailo), en *Don Quijote alrededor del mundo*, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2005, pp. 89-105.
- MANN, THOMAS, *Viaje por mar con Don Quijote* (Meerfahrt mit Don Quijote. Traducción de Geneveva Dieterich), Barcelona, RqueR Editorial, 2005.
- NABOKOV, VLADIMIR, *Curso sobre El Quijote* (Lectures on Don Quixote. Traducción de María Luisa Balseiro), Barcelona, Ediciones B., 2004.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Meditaciones del Quijote*, en *Obras Completas: Tomo I (1902-1915)*, Madrid, Taurus, 2004, pp. 747-825.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA, "Poética de la recepción", en *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 2003, pp.105-127.
- TALENS, JENARO, "Prólogo" a *La generación del 27 visita a Don Quijote* (selección de Jesús García Sánchez), Madrid, Visor Libros (Biblioteca Cervantina No. 4), 2005, pp. 7 y 8.
- UNAMUNO, MIGUEL, "Don Quijote en la tragicomedia europea contemporánea", en *Del sentimiento trágico de la vida (en los hombres y en los pueblos)*, Madrid, Editorial Plenitud, 1966, pp. 247-272.

RUBÉN PUJANTE CORBALÁN¹⁷

Universidad de Murcia

¹⁷ El presente trabajo es fruto de una propuesta que el profesor D. Ricardo Sáez (Université Haute Bretagne Rennes 2) lanzó a los alumnos de su seminario «Écriture et réception: Théories de la réception». Dicho seminario formaba parte del marco de estudios programado durante el curso académico 2008-09 para el Master 2 ETILA (Etudes ibériques et latino-américaines). Algunas de las reflexiones y referencias que conforman este texto beben de las claves que el profesor Sáez señaló en sus clases y de las ideas que sugirió a su auditorio.