

Ignacio Padilla

CERVANTES & COMPAÑÍA

Más versado en des



dichas que en versos



DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [Le Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de oferecer conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O [Le Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: [LeLivros.site](#) ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados [neste link](#)

"Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não mais lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade poderá enfim evoluir a um novo nível."



Ignacio Padilla nos entrega un libro de ensayos escrito a lo largo de los últimos 15 años con pasión, erudición y enorme sentido del humor. ¿Cuáles fueron las principales aportaciones de Shakespeare y Cervantes? ¿Qué pasaría si nos atreviéramos a comparar los alcances de cada uno? ¿Cómo construirían a sus personajes, por ejemplo, y cuántas de esas técnicas siguen vigentes en nuestros días, influenciando incluso a la cultura popular? Y sobre todo, ¿en qué medida hemos reducido a un cliché nuestro conocimiento de ambas obras, indispensables para comprender cabalmente lo humano? Haciendo hincapié en su devoción hacia Cervantes, Ignacio Padilla nos invita a examinar la obra de este autor español y cuánto perdemos si evitamos el contacto con ella.

Ignacio Padilla

Cervantes & compañía

Muchos años a que es grande
amigo mío ese Cervantes, y sé que es
más versado en desdichas que en versos.

Miguel de Cervantes, *DQ I*, 6

Wo keiner Götter sind, walten Gespenster.

Novalis, *Die Christenheit oder Europa*

Versos de Shakespeare y desdichas de Cervantes

Proemio

Elogio de la comparación

La víspera de su tercera salida, don Quijote reprocha a maese Nicolás que lo haya escarnecido con el cuento de los locos de Sevilla. Clama el hidalgo: «Y ¿es posible que vuestra merced no sabe que las comparaciones que se hacen de ingenio a ingenio, de valor a valor, de hermosura a hermosura y de linaje a linaje son siempre odiosas y mal recibidas?» (DQ II, 1). No obstante, quien así habla emprende enseguida un minucioso cotejo entre caballeros antiguos y modernos, comparación que ni parece odiosa ni es mal recibida por quienes la escuchan o la leen.

No es ésta la primera ni será la última vez que una criatura cervantina recurra a la comparación. Pues ¿qué es de hecho la obra de Miguel de Cervantes sino un ejercicio de perpetua confrontación o, mejor aún, una puesta en abismo de innumerables parangones? La Edad de Oro frente a la Edad de Hierro, humildes fregonas contra lustrosas damas, santos frente a rufianes, los caballeros andantes opuestos a los cortesanos, los pastores contrahechos ante los humildes cabreros y los quiméricos pastores horacianos, la afectada belleza de ciertas señoras contrastada con su ideal platónico o con la fealdad descorazonadora de las dueñas, la entereza de los pocos frente a la vileza de los muchos. Difícilmente hallaremos un texto cervantino que no pregone la pertinencia de la antítesis, el símil, la paradoja, la metáfora y la analogía en tanto figuras retóricas eficaces y ciertamente aconsejadas lo mismo por Aristóteles que por Cicerón, por no hablar de Plutarco. Pocos autores como Cervantes parecen tan conscientes de que el contraste nos define. Si la comparación a veces resulta odiosa es porque en las gradaciones alguien suele y quizá tiene que salir perdiendo; pero incluso en la parcialidad cruel del contraste debemos reconocer que el espejo, sea nítido o cóncavo, muestra todo y a todos como realmente somos, hemos sido o podríamos ser.

Esto escribo en mi descargo anticipando los índices flamígeros que pudieran censurar este ejercicio contrastivo entre el propio Miguel de Cervantes y su contemporáneo William Shakespeare, ejercicio por otro lado tan usual como útil para mejor asimilar el portentoso parto del pensamiento moderno en estas dos plumas sublimes de casi exacta coincidencia etaria.

Si la tentación de cotejar es siempre enorme, más lo es cuando se trata de contrastar gigantes. A esta seducción han cedido durante siglos, con desigual fortuna, legiones de estudiosos, teóricos de la conspiración, farsantes esotéricos, rigurosos poetas y hasta dudosos estadistas. Como inestable narrador y humilde lector de la obra del alcalaíno, así como eventual dramaturgo y pertinaz espectador del teatro del inglés de Stratford, no puedo menos que invocar este

salvoconducto para enunciar ahora en voz alta algunas de las perplejidades que me han perseguido desde el día en que creí reconocer algunos rasgos del melancólico Tom O'Bedlam en el cobarde Cardenio, varios gestos de la garrida Dorotea en la sublime Rosalinda, ciertas vindicaciones de Marcela en la obcecada Beatrix, e inclusive ciertos guiños del delicioso Bottom en el sedicioso Sancho Panza.



No creo sorprender a nadie si digo que, por sí solas y aun antes del cotejo, las obras y las vidas que aquí trato son documentalmente elusivas y decididamente inabarcables. Como lector pedestre y lego, de Shakespeare sé muy poco, y más me vale esperar que, para efectos de este trabajo, mi ignorancia tenga algo de socrática. De Cervantes ignoro un poco menos, mas no basta lo que sé para apuntalar sin más ese vasto universo al que he dedicado ya muchas lecturas y dos decenios más prolijos que fructíferos. La hondura humana y la enormidad sobrehumana de ambas biografías con sus respectivas bibliografías me resultan en tal grado abrumadoras que me he visto obligado a forzarles una cierta consistencia con un título que en un principio, cuando me emboscaron en el reto de comparar a Shakespeare y Cervantes, emergió en forma de dos títulos, uno aglutinante y otro contrastante.^[1]

La primera parte del título original de este ejercicio proviene de la traducción de un verso que Novalis, deslumbrado lector de Shakespeare, amonedó en *Cristianismo y Europa*, verso que suele ser mal traducido y completado en los términos siguientes: « Donde han muerto los dioses, se imponen los fantasmas ». La traducción, con ser audaz, es desde luego inexacta; sirvió empero a mi propósito de convocar a los autores en litigio dentro de un mismo espectro histórico y estético. Considero que la sentencia del gran poeta alemán describe a cabalidad el ámbito barroco en el cual Cervantes y Shakespeare dieron vuelo a sus plumas y consistencia a aquellos fantasmas que acabaron por nutrir el tuétano de nuestro pensamiento cuando finalmente murieron las deidades de la Antigüedad para ceder sus fueros a los más humanos ciclopes de la modernidad.

El otro título —o la segunda parte de aquel título— es en cambio plenamente contrastivo, y espero que anticipe el tono y hasta algunas de las conclusiones a las que apunto hacia el final de esta compleja exposición. Ya el avisado lector habrá reconocido en estas palabras una paráfrasis de las líneas donde Cervantes, por boca del cura Pero Pérez durante el escrutinio de la biblioteca quijotesca, se describe como hombre « más versado en desdichas que en versos » (DQ I, 6). En mi disquisición atormentada sobre las diferencias que unen y las semejanzas que separan a Shakespeare y Cervantes, aventuro que al primero tocó la bendición de

los versos mientras que al segundo lo forjaron sobre todo las desgracias. Festivo uno y aciago otro, ambos signos destinales serán acaso útiles para enunciar, así sea en burda y mínima medida, lo que he visto al adentrarme en la infinita habitación que al confrontarse engendran estos dos magnos espejos.

Estos versos y estas desdichas los he desmigajado en tres senderos o, más bien, en tres laberintos con sus infinitos senderos bifurcados: primero, las vidas de Shakespeare y Cervantes; segundo, el género literario en el que ambos autores escribieron sus obras más notables, y tercero, los avatares de la recepción de tales obras desde el siglo XVI hasta nuestros días. No sé si al cabo estos senderos volverán a unirse o si conducirán en una verdad puntual; espero que al menos desemboquen de vez en cuando en un claro de luna.

Desdicha primera

La armadura de sus letras

Desde una perspectiva meramente estadística, no hay duda de que Shakespeare desarma con mucho no sólo a Cervantes sino a la mayor parte de los escritores del llamado canon occidental. En este sentido, el inglés es sólo comparable con el ubicuo y longevo autor de la Biblia, quien como Shakespeare fue un dios y muchos hombres, o en términos más realistas, con Goethe y Víctor Hugo, quienes también supieron ser a un tiempo Javert y Valjean, Fausto y Mefistófeles. No encajan en ese rasero estadístico los más prolifos Lope de Vega ni Erasmo de Rotterdam, el uno por la dispersión y la escasa hondura de sus miríadas de personajes, y el otro porque nunca le atrajeron gran cosa los retruécanos de la creación de personajes en los territorios del teatro o la novela.

En ese mismo balance matemático de cantidad y calidad, la producción cervantina queda muy a la zaga. Si fuese posible elaborar una fórmula que midiese sin disputa tanto los vectores de la destreza dramática como el impacto y la opulencia de personajes memorables, o algún otro que permitiese calibrar las cifras duras de la magnificencia del verso blanco, Shakespeare quedaría seguramente muy por encima del resto de los clásicos en una posición rayana en lo extraterrestre, como un intérprete de lo humano tan sublime que por fuerza acaba por parecernos inverosímil. Intuimos por lo menos que su destreza para interpretar y reinventar lo humano es tan avasallante que nos parece dudosa, tan improbable y tan turbia como lo que sabemos de su biografía.^[2]

Por parejas razones, si lo miramos con el rigor que exigen los clásicos, Cervantes se agiganta paradójicamente por su inconsistencia estadística. Él mismo un precario matemático y un muy dudoso contable, al alcaláino no le cuadran los números, pues él mismo no sabe cuánto sabe ni cuánto puede. Frente a la inhumana consistencia de Shakespeare, Cervantes nos asombra e interpela por su semejanza con la de todos los hombres. Su pugna pertinaz contra sus propias limitaciones técnicas, la inequidad entre sus derrumbamientos poéticos y sus iluminaciones narrativas, su dolorosa brega contra los obstáculos que tuvo que vencer para interpretar con lucidez las turbulencias de su época, lo ennoblecen porque reflejan su escandalosa impericia para la vida, su conmocionada humanidad, su sabiduría muchas veces intuitiva. Su perpetuo barateo entre lo humano y lo divino lo convierten en uno de nosotros que sin embargo pudo hacer más que cualquiera de nosotros.



Si nos resistimos al coqueteo de los números y nos atenemos a lo poco que sabemos de las vidas de nuestros autores, la de Shakespeare es tan parca que no alcanza para estimular aquel desahogo sentimental biográfico que según Borges es necesario para alcanzar la gloria literaria. Es justamente el laconismo documental lo que ha favorecido en buena medida que se apodere de nosotros su tumultuaria invención de símbolos a partir de la recreación de tipos humanos; fue su casi no existir lo que nos empujó a resignarnos a la muerte del autor, pues nos ahorró tener que sospecharle una religión, una sexualidad, un pensamiento político cuya determinación nos estorbara para atender tan sólo a la indagación de cuánto hay de luciferino en la persona humana. Intencionada o fortuita, la invisibilidad biográfica permitió que Shakespeare sembrase en la consciencia occidental una caterva de individualidades separadas que sin embargo constituyen un mismo orbe de sonido y furia. Shakespeare es apenas una sombra que sin embargo hace vibrar los diapasones de la música de las esferas; sus obras literalmente nos arponean porque su creador logró ser casi nadie para ser todos; su grisura y su usura, su laconismo estoico y hasta su hastío de burguesito rapaz con ínfulas nobiliarias parecen hoy un postrer golpe de su genio, una artimaña audaz que nos permite enajenarlo de sus titánicos personajes para que éstos queden libres de las ataduras de la fantasmagoría autoral.

De Cervantes, en cambio, tenemos materia suficiente para considerarlo parte esencial de nuestra experiencia lectora. No es que contemos con un número significativamente mayor de datos sobre su vida y su muerte; es sólo que su persona es tan ubicua en su obra como sólida en su escueto registro existencial. Por ello, quizás en un sentido opuesto al de Shakespeare, el paso del alcaláino por la tierra se entremete siempre en el efecto que sobre nosotros tienen sus personajes y en la estima que profesamos por su obra: creo que la suma cervantina es impensable sin el protagonismo rabioso de su autor; su legado apenas se aprecia sin su constante presencia y sin el obcecado reproche que hace al mundo desde su postura de hombre derrotado, emponzoñado, tan extraviado y tan complejo como el tiempo que le tocó vivir.



Así como es sencillo exaltar hasta la divinidad al grisáceo William Shakespeare, podemos encumbrar al bilioso Cervantes por la plenitud de su humanidad. Utópico pese a sí mismo, el alcaláino se distrae en la destrucción mientras que el

distópico Shakespeare se contenta con la escritura crítica desde un nicho recóndito de superioridad que puede llegar a parecer malvado. Hay en el alcaláino una suerte de impudor, un exhibicionismo del yo autoral que Shakespeare en cambio domina con una pericia que raya en lo luciferino, pues ya sabemos por Baudelaire que la más bella astucia del diablo es convencernos de que no existe.

Pacifista demasiado frío para ser militante, receloso de los levantamientos populares tanto como de las intrigas palaciegas, Shakespeare desprecia por igual a los miserables y a los privilegiados. No se inmuta ni se compadece de nadie, no se compromete con otra causa que no sean letras y lo que éstas revelan sobre las complejidades anatómicas del alma; como Falstaff, desprecia su tiempo y al Estado; estoico y escéptico, sólo tiene fe en el teatro, desprecia de cualquier tipo de redención y rechaza de plano que las armas algún día vayan a importar más que las letras.

Cervantes es a su vez un ser beligerante e irritado que colgaría gustoso la péñola si le diesen una nueva oportunidad para empuñar la espada. Aunque el mundo no le haya hecho justicia como guerrero, conserva a pesar suyo una abstrusa fidelidad al sentimiento épico de la vida. Si el bardo inglés es grande por sus galaxias homéricas y bíblicas, Cervantes lo es por sus constelaciones, forjadas con una pasión que el inglés rara vez debió dejarse experimentar en carne propia. A Shakespeare le sobró la luz de los libros para ser todos los hombres y mujeres que le vino en gana ser; Cervantes, por su lado, buscará siempre ser otro para señalar a todos los que nunca le permitieron ser él mismo.

Soldado al fin y hasta el fin, defiende las armas sobre las letras de modo que se resigna, también en eso, a sentirse fuera de su elemento en un mundo que no está menos empeñado en renegar de su deterioro o su desacomodo político, estético y religioso con las corrientes del uso. Remitidos lentamente hacia las márgenes del poder y del saber, Cervantes y su nación existen sin embargo convencidos de que aún pueden ser protagonistas, y es allí y entonces cuando, a despecho de ellos mismos, nacen los fantasmas del barroco.



Instruido en su arte a partir del ejercicio de cada uno de los eslabones de la cadena teatral, Shakespeare nos habla desde innúmeras voces pero lo hace siempre tras bambalinas. El dramaturgo que comenzó siendo apuntador, actriz y finalmente actor habría nutrido una voz de registro tan amplio que tolera un también extenso crisol de interpretaciones. Así, por ejemplo, tanto Chesterton como Burgess subrayaron en su momento la vitalidad de Shakespeare. En este sentido, yo iría un punto más allá para llamarlo más bien vitalista según lo fueron

su mercurial Jack Falstaff o su Jaques, el metafísico gruñón de *Como gustéis*. Cervantes por su parte muestra una velada inclinación por los infiernos más deseados que temidos de la celestinesca y la picaresca, pues carece seguramente del cinismo necesario para ser un vitalista auténtico y, por ende, un místico de veras.

Sobran quienes afirman que, contrastado con el nihilista dramaturgo de Stratford, Cervantes fue un romántico. Ciertamente lo parece en los términos edulcorados con los que hoy leemos el romanticismo, pero hay que recordar aquí, también con Baudelaire, que el romántico moderno requiere ser frío, y que en ese sentido Cervantes se muestra demasiado apasionado para serlo: su vapuleado idealismo lo castra para el análisis, su secreta confianza en el hombre limita la impiedad necesaria para construir villanos o para aniquilar a algunos de sus héroes, como no sea don Quijote; las pavesas de su fe en el hombre no le permiten entregarse plenamente a los finales trágicos del teatro del horror; su puerilidad caballeresca lo desautoriza tanto para la rapacería violenta cuanto para la auténtica renuncia melancólica.

Fugitivo señorón de los caminos, disfuncional asiduo de las academias literarias, inadaptado en las grandes urbes, el alcaláino rumia su obra en soledad y en cautiverio bregando siempre contra las distracciones y encomiendas de supervivencia cotidiana, enemistado con sus pares, incluidos sus impresores, y luchando en vano con la sombra ominosa, admirada y envidiada de Lope. Entretanto Shakespeare, ese otro monstruo de la naturaleza, triunfa enseguida en su labor: no le debe nada a nadie ni siente que la vida le deba nada más que la anulación del duque de Southampton y quizá el desamor de la Dama Oscura; tira dados que parecen cargados siempre a su favor, elude las riñas con los contemporáneos que lo ofenden, bebe y juega para celebrar la feliz negociación con su entorno, persigue mezquinas hidalguías, trabaja en, con y para la complicidad de actores geniales, se sale con la suya, se deja querer, intercambia impunemente honras y deshonras, y muy pronto se ve libre de la sombra de Chris Marlowe, a quien sucede, critica, imita y finalmente supera. Cuando lo miramos en lo poco que es posible descifrar sobre su vida, el empresario teatral isabelino nos parece todo menos atormentado: es un urbanita cínico que reniega de los desplazamientos para poder moverse sólo con mirada pétrea, petrificante y lúcida por los cuatro puntos cardinales de la condición humana.



Por vías distintas, tanto Cervantes como Shakespeare detectan la ironía del enorme vacío que media entre la persona y su ideal. El primero sin embargo es esclavo de la experiencia, por lo que apenas reflexiona sobre su propia

incapacidad para acatar sin perder el juicio el desmoronamiento de sus sueños. Su derrota es la del niño que la emprende a puntapiés contra el objeto que antaño creyó animado, suyo y obediente a sus designios. En su vejez Cervantes se muestra enfadado y espantado frente a la crudeza de una realidad y un tiempo que no estuvo en su mano detener mientras buscaba un remanso para escribir, un corral para ver representadas sus obras, una venta donde recostar la cabeza sin temer a los cuadrilleros o al donoso escrutinio inquisitorial. Por su parte Shakespeare, afincado en la apacibilidad de una vida sin grandes desencantos y en un sedentarismo de aspiraciones mesuradas, halla sobrado espacio para domesticar su excepcional oído de poeta y su intuitivo razonar los sentimientos. En la holgura desapasionada de Stratford y de Londres, el inglés se abastece de las herramientas propicias para versificar, escenificar y delinear tipos más que humanos tomando vidas de otras vidas y de otros libros, pues sabe que la suya no merece ser contada, no digamos reconocida o reivindicada por nadie.

Cervantes, que halla en el choque de la vida con los ideales su fuente de inspiración, representa intuitivamente la gran tragicomedia de la negación al cambio. Traza con apremio y víscera la biblia de la inadaptabilidad al progreso y de la falta de resignación ante el infortunio al tiempo que Shakespeare encarna con parsimonia y cálculo las tragedias y las comedias de la mutación perenne a la que nos obligan no sólo los efectos y decaimientos de la persona en su mundo, sino la voluntad misma, a cuyos titubeos somos todos escandalosamente vulnerables.

Harold Goddard afirmó una vez que Shakespeare podía catarlo todo sin tragarlo. En efecto, desde la comodidad del *playmaker* exitoso y del tedio pequenoburgués, el inglés parece bien equipado para resistir hasta el final la tentación de inmiscuirse en demasía con el difícil destino de sus criaturas. En este mismo tenor podríamos decir que Cervantes traga sin remedio todo lo que cata. Mientras el bardo de Stratford construye galaxias bíblicas y homéricas desde un distante punto de fuga, el español fragua constelaciones horacianas y cómicas desde el centro mismo del sistema planetario. Al uno le bastaron las luces del tablado para ser cuantas personas le vino en gana ser mientras que al otro le sobraron las irradiaciones de la carne propia para denunciar a todos los que nunca le permitieron ser él mismo.



Las diferencias vitales entre Shakespeare y Cervantes son drásticas incluso en aquellos aspectos de su educación intelectual en los que los eruditos suelen ubicar sus semejanzas. Que ambos fuesen contemporáneos y europeos permite sin duda equalizarlos, pero a veces también impide que notemos el acusado contraste

entre un artista criado en la España filipina y otro forjado en la Inglaterra isabelina. Mientras en la España de Cervantes se enquistaban con trabajos traducciones prohibidas y confusas de la *devotio* moderna, en la Inglaterra de Shakespeare pensadores como Erasmo y Tomás Moro escribían frente a frente y discutían abiertamente sus obras más críticas, modernizantes y revolucionarias. Hasta Alcalá y hasta Avon llegó diferida la noticia de la muerte del infante don Carlos, pero las versiones de esta muerte tan notoria para las letras barrocas fueron tan distintas en uno y otro lado del Canal de la Mancha como distintos habían de ser los personajes shakesperianos y cervantinos en él inspirados. Algo similar cabría decir de incidentes y acontecimientos históricos como la abdicación de Carlos V, la derrota de la Armada Invencible, la Noche de San Bartolomé o el movimiento reformista luterano.

Se insiste en que los hechos, ideas y libros que forjaron el pensamiento barroco fueron comunes a nuestros autores y parejamente determinantes en su educación sentimental e intelectual. La afirmación, empero, importa ciertos matices. Las magnas obras del humanismo cristiano, los avances de la ciencia y los hechos históricos en los que se gestó la modernidad fueron vistos por estos dos autores desde perspectivas tan distintas y con guías tan contrastantes que casi se diría las leyeron y experimentaron no sólo desde naciones intelectual, devocional y artísticamente enemigas sino desde galaxias por completo divergentes.

Es un hecho que Cervantes y Shakespeare nacieron en el turbulento siglo XVI y que coincidieron en algunas lecturas de los clásicos grecolatinos y quizá bíblicos. Que tuvieron matrimonios infortunados de los que hicieron lo posible por distanciarse, y que fueron bebedores y ludópatas, es bastante probable. Que enfrentaron mal que bien las opresiones de cetros y mitras sacudidos por el fantasma reformista, no se discute. Los uno eso, alguna lectura deslumbrada de los clásicos latinos y de Boccaccio, y poco más. En muchos otros sentidos, quizá en los más importantes, sus biografías son agua y aceite. Se ha especulado que ambos estudiaron sus primeras letras con los jesuitas, pero incluso esta influencia, de ser cierta, tiene que haber sido dispar según se haya ejercido desde el temperamento de los Tudor o desde el rigor de los Habsburgo. Aunque tuvo acceso directo a las obras de los humanistas italianos, Cervantes sólo pudo conocer de oídas los planteamientos de Erasmo, Moro y tal vez Montaigne, autores que en cambio estuvieron siempre a disposición de Shakespeare, que hablaba al parecer mejor francés que latín. Muy pronto en su vida, el inglés tuvo acceso inmediato a obras fundamentales, a maestros que lo guiaran en sus lecturas y a colegas con los cuales discutir las. Cervantes, en cambio, que hablaba portugués e italiano, apenas tiene quien le oriente en su lectura de los papeles rotos que se encuentra por las calles. Su inestabilidad doméstica y su temprana movilidad lo obligan a una formación autodidacta que continuará en su periplo callejero, soldadesco y eventualmente carcelario. Ocupado en observar la vida

mientras la va viviendo, el futuro autor del *Quijote* apenas puede interpretar con calma a Séneca, no digamos leer a Rabelais. En buena medida, si bien dista mucho de ser el ingenio lego que quisieron algunos de sus intérpretes, Cervantes es en efecto un genio experiencial, intuitivo, acaso más parecido que Shakespeare a ese talento de poco latín y menos griego al que se refería Ben Jonson aludiendo al autor de *Hamlet*.



La firmeza de un poder emergente como el isabelino dio a Shakespeare la opción de consagrarse a sus aspiraciones y entretenimientos, así como a imaginarse, asimilar y criticar la relativa tranquilidad y la evidente libertad de las obras de los grandes autores del primer Renacimiento. Esto lo convierte en un ser dialógico y omnimodo en su crítica, si bien distante en grado superlativo. Ciertamente, ni a él ni a Cervantes les gusta lo que ven, pero las sendas vitales y estéticas que eligen para denunciar lo visto son enteramente distintas: el uno es un ser claridoso en una nación cínica que tiene todo demasiado claro; el otro es un ser consternado en una nación hipócrita que lo ve todo oscuro.

Cervantes vive inserto, preso y apremiado en un escenario de reiteradas simulaciones que se sostienen cada vez menos; por eso riñe, señala, enristra, arroja la piedra y, por más que lo intenta, jamás consigue esconder la mano herida y seca. De allí que se embata constantemente contra aquellas incoherencias del mundanal progreso que él se ha tomado como cosa personal. El autor de *La Galatea* da rienda suelta a su genio de manera casi automática, aprendiendo y tropezando sobre la marcha, atribulado porque su inteligencia y su potencia no acaban de protegerlo de las contradicciones a las que lo someten su educación sentimental y una vida militar signada por la censura, la ingratitud, la amenaza y una doble moral de la que él mismo, en más de una ocasión, ha sido paladín o abanderado. Sirviendo idealmente a señores poco leales y aún menos ideales, atolondrado y brutal a veces, incendiario y cáustico, Cervantes edifica y se deja edificar un universo caótico y conflictivo, transformándose así, sin estar plenamente consciente de ello, en espejo cóncavo de un mundo que es también un espejo cóncavo.

Shakespeare tiene más tino y mejor fortuna. Escribir entre telones, recibir el estímulo de las tablas y las urgencias de la tramoya, escuchar lo escrito en voces plurales y educadas, ser dueño asociado de su teatro, administrar sus bienes con usura, hacer mutis constante y sólo salir definitivamente de escena cuando vende The Globe para versificar sobre sí mismo sin ser enteramente él mismo, son algunos de los privilegios que el dramaturgo supo aprovechar al tiempo que su contemporáneo español administraba mal bienes ajenos, escribía para

recriminarle a un lector que lo negaba, se quejaba y pugnaba por un protagonismo en la escena literaria que nunca le sería concedido. Shakespeare existe como una esfera infinita desde cuya invisible circunferencia puede espiar a los hombres para trascender sus propios límites; por su parte, Cervantes se desplaza en esa misma esfera sin dejar de ser jamás su ubicuo centro, capaz sólo de entender al hombre a través de su propia persona.

Nadie puede negar que con Erasmo y Moro comenzaron a morir los dioses del Occidente medieval, pero en la España atrabiliaria y dominica del Concilio de Trento la agonía de las viejas deidades fue lenta. Incluso en el alma atormentada del alcalaíno los demonios de la intransigencia teocéntrica y escolástica se resistieron a emitir un certificado de defunción para la Antigüedad, un certificado que Isabel y Jacobo de Inglaterra sí que supieron proclamar sobre los cadáveres de María Tudor y María Estuardo. Cervantes perpetra pero desconoce la extinción de esos mismos dioses; disimula o reniega de su parte en el nacimiento de la modernidad con la misma fatal vehemencia de don Quijote, en cuya compañía se deja disolver hacia la extinción del pensamiento utópico convertido en espantajo y coco del mundo que acreditó su ventura de estar loco y creerse cuerdo.

A su vez, el acomodado Shakespeare asume la muerte del idealismo clásico con el nihilismo chocarrero de su Falstaff y con el demencial cinismo de Timón de Atenas. Esto acaso, hacia el final de una vida sin senectud, le permitió además abandonar la escena con sus romances alegres y refugiarse en la poesía. Harto del mundo aunque bien asimilado a él, el dramaturgo inglés hace como que se adapta, manipula las emociones para empollar el tramposo huevo del romanticismo, festeja el triunfo de la vida sobre las rancias luminarias del honor y la fe que Cervantes añorará siempre. Shakespeare vive y muere resignado a la miseria de una humanidad de la que se sabe parte, una miseria que Miguel de Cervantes no acabará nunca de acatar y contra la cual se resistirá hasta el último suspiro, nunca reconciliado consigo mismo, reticente al silencio, prometiendo secuelas de sus obras menos afortunadas y despidiéndose con el *Persiles*, esa última manifestación de su enorme y entrañable ser contradictorio, esa casi traición a sí mismo, a sus criaturas y a no pocos de sus lectores.

Desdicha segunda

Los demonios del género

En el prólogo a *Enrique V*, el personaje que encarna al Coro solicita a los espectadores que imaginen la batalla de Agincourt en el indigno andamio que el autor ha elegido para abrigar tan gran objeto.^[3] ¿Puede ese parco gabinete acoger los amplios campos de Francia?, inquiere. La pregunta es desde luego retórica, pues sabemos que Shakespeare sabe que en el teatro, paradigma absoluto de la suspensión de la incredulidad, la respuesta es naturalmente afirmativa, y sabe también que su audiencia lo sabe. El autor de ésa y muchas obras conoce y domina desde hace muchos años los límites del género dramático, y cuenta con la cautividad de su muchedumbre para transgredirlos en pos de la perfección de su oficio. Así lo entiende Shakespeare, así lo ha aprendido desde el momento mismo en que eligió el teatro como forma de vida o desde que el teatro lo eligió a él. Este conocimiento, esta imbricación plena del artista con el género para el cual escribe es quizás una de la más afortunadas conjunciones entre las muchas que explican, así sea en parte mínima, la inaudita aptitud del bardo inglés para crear tipos humanos con la complicidad de cada uno de los eslabones de la cadena teatral.

Estas mismas circunstancias genéricas explican por qué Miguel de Cervantes no logra un similar prodigio. Si el inglés asume plenamente las virtudes y las trampas de su arte a partir de una vocación temprana, Cervantes parte siempre para escribir del desconocimiento de sus capacidades y del trágico desfase entre su temperamento de dramaturgo y su talento de narrador, discordancia que no pocas veces lo distrajo y que muchas otras fue en detrimento de su propia obra.

Lo que en Shakespeare puede considerarse una feliz coincidencia de vocación, talento y oficio, fue en el alcalaino una colisión brutal nada bien resuelta. Cervantes se considera hasta la muerte un pasable poeta y un innovador dramaturgo incomprometido, y es desde tal perspectiva que escribe gran parte de sus novelas, género hacia el cual suele mostrar un cierto menosprecio de valentón incontinente. La interpolación constante de recursos y ademanos teatrales en las obras previas al *Quijote* de 1615, su aprecio incondicional por Lope de Rueda y su confrontación con Lope de Vega, ponen en evidencia la opinión que de sí mismo tenía Cervantes como consumado versificador a quien consumían a veces las tentaciones de la prosa. Asimismo, su obsesiva defensa de la demasiado poética y demasiado bucólica *Galatea*, y su renuncia a las exquisitas subversiones del humor en el *Persiles*, al que considera su mayor legado literario, exhiben a un autor que luchó siempre contra los demonios del buen narrar que insistían en ser sus mejores aliados. Shakespeare, por contraste,

deviene precozmente en una suerte de Avellaneda talentoso y venturoso que sí alcanza a superar a los modelos que imita, reconstruye, critica y escarnece. Desde el primer instante, el inglés de Stratford se sabe hombre de teatro, vampiriza a sus competidores y los trasciende, asume sus fantasmas y sus cotos para emprender acto seguido la batalla para domesticarlos primero y emplearlos después esquivando aquellas lides en las que sabe que no tiene esperanza alguna de salir airoso.



Pese a las críticas de las que han sido objeto —algunas de ellas bien fundadas—, creo que los historiadores de la recepción del teatro isabelino han entendido mejor que los filólogos hasta qué punto la perfección shakesperiana depende en buena parte del momento que el autor vivió y del dominio de la técnica del género en el cual se desarrolló. A autores y creadores como Stoppard, Shapiro y Rosenbaum debe también la crítica contemporánea la radiografía de la comprensión y la pasión que Shakespeare tuvo del teatro desde sus primeras obras, y puede que aun desde antes. Más de una vez, tanto en ficciones como en obras historiográficas, tales autores han diseccionado el proceso de transformación, revisión, corrección y pulimento del que es objeto una idea seminal en su camino al estreno y aun después del estreno. En lecturas sobre cómo se escribía y se recibía el teatro isabelino se adivina enseguida hasta qué punto la experiencia vital y performativa moldea el proceso de la creación dramática, y se explica también, con apabullante claridad, cómo refinan una obra dada las contingencias de la industria, las demandas del género y la participación de los restantes actores de la cadena teatral: el empresario que olfatea y propone una trama primitiva; el director y los actores para quienes la obra ha sido pensada en primer lugar y que quitan versos o los añaden de su cuño; el público que cuenta ya con un cartabón para medir la obra en proceso y al que sin embargo es necesario sorprender, y hasta los funcionarios responsables de hacer valer la legislación censora y la regulación laxa o estricta de la escena. A esta enorme turba de agentes humanos que indefectiblemente intervienen en la obra del *playmaker* isabelino cabría añadir tanto los avatares económicos, sociales, religiosos y políticos como las ventajas y limitaciones ópticas, acústicas o en general espaciales del foro teatral en general y del escenario en particular donde se sabe de antemano que se verificará la obra. Todo aporta, todos confabulan en la cohesión de la obra, por no hablar de lo que sucede después del estreno en cada una de las posteriores representaciones, que a su modo son también y siempre ensayos, oportunidades para sopesar y afinar la obra reduciendo o aumentando parlamentos, aniquilando personajes que resultan

aburridos o exaltando a aquellos que provocaron en el público una euforia que ni el autor se esperaba.

Shakespeare conoce bien todas estas ventajas y objeciones, y las asimila tan pronto como tarde lo hará Cervantes. El dramaturgo sabe que no es un buen inventor de tramas, por lo que no tiene empacho en adueñarse, como Lope de Vega, de historias preexistentes que rehace, recompone y corrige emulando y parodiando a los autores a los que más admira y a los que sin embargo no ha tenido empacho alguno en saquear con desparpajo de corsario inglés. Shakespeare sabe quién es su audiencia, quienes interpretarán sus personajes y hasta qué esperan o temen de él sus patronos; puede calcular con escaso margen de error para cuántos, dónde, qué día y a qué hora serán representadas sus obras, y se da el lujo de educar a un público que de cualquier modo está mejor dispuesto para la tragedia de lo que jamás fueron las audiencias continentales de Tirso o Calderón de la Barca.

Este tipo de conocimiento experiencial y enmienda constante de la escritura le está vedado a Cervantes por la naturaleza misma del género narrativo, así como por las circunstancias en las que el cuento o la novela llegaban por entonces hasta sus lectores. Empujado más por las circunstancias que por personal inclinación, Miguel de Cervantes se ve de pronto instalado en un género literario bastante más joven que el dramático, y no puede enmendar sus obras si no es con prólogos y segundas partes, especulando sobre su éxito o sobre su fracaso, explicando sus errores en otros libros que también tendrán errores, propios o de sus impresores, en un embrollo de muñecas rusas acorde con el carácter impuro de la novela como extenuante y brillante labor de Sisifo. Verdad es que Cervantes resolvió como nadie y antes que nadie esta problemática merced a sus intuiciones inter y metatextuales, pero al leerlo queda claro que ni siquiera esas joyas del genio cervantino alcanzaron para aflojar la estrecha camisa de fuerza de la letra impresa, tan propia de la novela como extraña al teatro. Con todo esto, llama la atención que sea precisamente esta rigidez, esta imposibilidad para la enmienda *a posteriori*, lo que gracias a Cervantes da origen a la novela moderna en una revolución de la técnica novelística que Shakespeare jamás alcanzó a proponer para la poesía ni para el teatro.



Todavía en el dominio de las limitaciones y ventajas técnicas de uno u otro género literario, debo decir que no me fio de Ben Jonson cuando escribe que Shakespeare nunca borroneó una sola línea de sus obras dramáticas. En pareja medida, disiento de los críticos que sustentan esta versión del genio espontáneo shakesperiano con el argumento falaz y atroz de que el dramaturgo nunca

entregó sus obras a la imprenta. Aún corren ríos de tinta entre los partidarios y los detractores del Shakespeare revisor, como si eso importara y no fuera evidente que el instrumental del dramaturgo es opulento en cuchillos, cernidores y segundas intenciones. Que falte un manuscrito comprobable del puño de Shakespeare en modo alguno excluye que el talento de éste para vaciar su depurada prosa o su eximio verso blanco directamente en papel no haya admitido revisiones sustantivas que explican, entre otras cosas, las variaciones en *Hamlet*, los problemáticos dos finales de *Lear* o el runrún de versiones aún más primitivas, si cabe, de las tres partes de *Enrique VI*.

No consigo aceptar a este *playmaker* isabelino como un desaliñado redactor; está claro que Shakespeare escribió sus obras para la escena y casi desde la escena, no así para la imprenta, si bien era consciente de que en algunos casos prácticos y en algunas épocas mórbidas su trabajo tendría que ser impreso y leído en voz alta fuera de los teatros. Creo que esas revisiones, registradas o perdidas, sucedieron indefectiblemente en el proceso tumultuario y feliz de todo el teatro isabelino y jacobeo, que no debió ser muy distinto del actual. Cada representación de una obra es ya su propio borroneo, y cada figurante en ella es su editor, su coautor y hasta su plagiario. Shakespeare habría sido en este caso el brillante orquestador de obras adicionadas por muchas voces durante mucho tiempo en circunstancias semejantes, pero nunca idénticas.



Que Shakespeare reconociese tempranamente su vocación en tanto Cervantes bregaba constantemente con su instrumental dramático para escribir novelas, tiene consecuencias sensibles en muchos órdenes de la obra de ambos autores. Lo más notable de ellas, me parece, está en la caracterización de los personajes, asunto que difiere obviamente según sea el género de que se trate.

A Shakespeare no puede reprochársele la teatralidad de sus tipos humanos porque lo suyo es el teatro; a Cervantes, que casi está inaugurando un género, nos sobran motivos de mera perspectiva para criticar la sobrada teatralidad de la mayoría de sus personajes y algunas de sus tramas: la reunión de una cuarentena de entes de ficción en el reducido espacio de la venta de Juan Palomeque, los suicidios fingidos de Lucinda y Basilio, la metamorfosis parateatral del palacio de los duques, la transfiguración escenográfica de España por y para don Quijote, son todos recordatorios de que la mayor novela de Cervantes es la lectura del mundo como teatro. De ahí que los más shakesperianos de los personajes cervantinos sean aquellos que desentonan en sus novelas o los que figuran en su irregular obra dramática, tales como Chirinos y Chanfalla, los apicarados farsantes de *El retablo de las maravillas* tan semejantes a los dos hidalgos de

Verona.

Los personajes shakesperianos que Cervantes incorpora a sus novelas no acaban de habitarnos porque el género mismo no lo autoriza para hacerlo. No acabo de creer que Cardenio sea, como se ha dicho, gemelo de Hamlet, pero es sin discusión su pariente más cercano en el *dramatis personae* cervantino. Tampoco me atrevería a decir que los caballeros crápulas de Cervantes son parientes de los gentilhombres de *La comedia de los errores* ni que algún gracioso cervantino sea compatible con Falstaff: cierto, algunos distinguidos pícaros de Cervantes podrían ser hijos naturales del estridente caballero shakesperiano, pero es también verdad que este último niega sin embargo cualquier descendencia.



Largo sería detenerse aquí en el cotejo de todos los personajes parangonables de Shakespeare y Cervantes. No hablaré de los pícaros que en Cervantes nunca alcanzan a ser pícaros y en Shakespeare superan el vitalismo; tampoco hablaré de las dueñas monstruosas en Cervantes y complejísimas en Shakespeare. Me detendré solamente en sus villanos, sus locos y sus damas.

En términos de caracterización y caracterología, es evidente que Shakespeare, desde su posición de privilegio gélido y tranquilo, se da el lujo de mirar y entender lo erótico y lo letal; al socavado y cautivo Cervantes se le niega siempre la asunción de lo letal y la comprensión de lo erótico. De ahí que el alcaláino no haya podido o no se haya atrevido a construir villanos como Yago, Edmundo y Macbeth, ni siquiera otros más elementales como Aarón. A lo mucho, intuimos la maldad en el bachiller y en los duques, y dejamos pasar la más sutil mezquindad del barbero y el cura, no digamos del siniestro don Diego de Miranda, personaje que bien pudo ser un émulo aragonés de Shakespeare como don Armado, de *Trabajos de amor perdidos*, es émulo oxoniense de don Quijote. Se trata de seres de maldad tan elusiva como inaccesible, como si en el último instante el autor, demasiado involucrado con ellos, los hubiese perdonado.

El hidalgo manchego asevera saber quién es, mientras Yago dice no ser quien es. El pensativo Hamlet enfrenta la violencia del mundo mientras el cobarde Cardenio huye de él y el temerario don Quijote violenta el mundo. En Shakespeare, la duda y la reticencia y la impotencia se imponen, mientras que Cervantes es el fracaso de la certeza. Si Macbeth, como decía Shaw, representa la tragedia del hombre de letras moderno como asesino y cliente de brujas, Cervantes somete al hidalgo a la seducción del mono adivino de maese Pedro.

Los más entre los personajes de William Shakespeare tienen el carácter necesariamente hipertrofiado de la máscara dramática. Tocados por los dones de la autoconsciencia y la autodeterminación son, como afirma Harold Bloom, más

grandes que sí mismos y más grandes que nosotros. Pueden por eso prosperar tanto en la tragedia como en la comedia hasta ser más reales que lo real. De ahí que al contemplar las obras de Shakespeare acabemos por asumirnos como meros actores en el gran teatro del mundo.

En el reino estricto de la caracterización dramática siempre será más sencillo ecualizar a Shakespeare con Calderón de la Barca y aun con Tirso de Molina. Por contraste, a pesar o gracias incluso a la teatralidad de algunos de sus rasgos, los personajes de Cervantes son implacablemente seres de novela, impuros, abatidos por la realidad que se impone al género. Cruda y trágicamente verdaderas, Camila y Lucinda nos atraen porque son como nosotros, en tanto Cleopatra nos estremece porque es cualquiera por encima de nosotros.

Desde su posición de privilegio gélido y tranquilo, Shakespeare puede darse el lujo de entender lo erótico, lo cómico y lo letal. Por su parte, el amilanado y cautivo Cervantes remedia con su negra destreza cómica su habitual reticencia para llevar hasta el límite lo letal y lo erótico. De ahí que Rinconete y Cortadillo nunca alcancen a ser enteramente pícaros, ni Pedro de Urdemalas un completo donjuán; por eso también a Marialonso o a doña Rodríguez se les niega la oportunidad de dejar de ser monstruosas; por eso, en fin, las mujeres, los villanos y hasta los locos de Miguel de Cervantes suelen apagarse a sólo un paso de ser reconociblemente humanos.



Con excepción de Altisidora y tal vez Ginés de Pasamonte, Cervantes no se permitió construir villanos tan complejos como Yago, Edmundo o los Macbeth. La maldad para el alcalaino carece de matices, y es sólo el autor quien puede redimir o condenar a un malvado. Sólo la bruja Cañazares apela como Shylock a nuestra compasión, y sólo el traidor Fernando es redimido en uno de los vuelcos más abruptos, incómodos e inverosímiles de la obra cervantina. El resto será maldad sin claroscuros. La planitud de los villanos en el *Persiles* o en el teatro de Cervantes, que suelen ser más antipáticos que malvados, es apenas comparable con la de Ricardo III o la de Aarón en *Tito Andrónico*, criaturas de un Shakespeare primerizo o de plano distraído. Cervantes permite cierta malicia a sus personajes más entrañables, pero al mismo tiempo escamotea a sus villanos el don de la inteligencia, como no sea la que conceden las instituciones eclesiásticas y universitarias, a las cuales emparenta con la mezquindad. El alcalaino parece más interesado en denunciar, sin castigarla, la estupidez académica y la hipocresía clerical, si bien se contiene siempre a la hora de apuntalar la maldad burguesa, monárquica y aristocrática encarnada en seres tan esquivos como los duques, don Antonio Moreno o don Diego de Miranda,

plausible émulo aragonés de Shakespeare.

Más complejo todavía, si cabe, es el asunto de los locos que tachonan la obra de Shakespeare y Cervantes. Si algo tienen en común esos autores es claramente su interés por la locura, devoción por otro lado endémica en los artistas del barroco, que bien que mal leyeron a Erasmo. Bien conocido es el hecho de que en ambos casos la insania descrita es complicada y más literaria que verosímil, pero esto no obra nada contra la elocuencia ni la magnificencia de los personajes. Con todo, el trayecto hacia la demencia que expone Shakespeare en Lear, Jaques, Timón de Atenas, Celso u Ofelia es gradual y se traduce en una convincente radiografía del proceso de enajenación de cualquier mente o de ninguna. La locura de don Quijote, en cambio, es sólo suya, está destinada a ser clínicamente insostenible y se declara brevemente en el arranque de la novela: ciertamente la obra describe un proceso, pero no es el de la locura sino el del poder que la realidad tiene para remediarla, confrontarla o rematarla. Con excepción del príncipe Hamlet, la locura en Shakespeare denuncia la insuficiencia de la voluntad para resistir los embates de la monomanía, mientras que los locos cervantinos, incluido Cardenio, exaltan la locura como ejercicio pleno de la libertad. La cordura es paradójicamente producto de la negación de lo único: mientras don Quijote declara saber quién es y quién puede ser, Yago se limita a anunciar que no es quien es. Nunca cesaremos de preguntarnos si el hidalgo está loco o se hace el loco, y puede ser que ni Cervantes mismo lo sepa. Mientras don Quijote al parecer opta por la locura para violentar a su salvo los mandatos de lo real, Lear se resiste a enloquecer aunque el empellón mismo de la realidad lo arroje a los abismos de la sinrazón.



Acaso sea en la caracterización de sus mujeres donde Shakespeare alcanza sus mayores vuelos. Lo mismo habría podido decirse de Cervantes si éste, en el último momento, no les hubiese negado la oportunidad de ser sinceramente grandes y libres de las imposiciones sociales y morales de su tiempo. Ni a Dorotea ni a Sigismunda les permite Cervantes llevar hasta sus últimas consecuencias la rebelión que en cambio Shakespeare concede sistemáticamente a Beatrix, Rosalinda, Lady Macbeth y Portia. Incluso en el caso de Kate, la doma de la fiercecilla es sólo aparente, como aparente debe ser la sumisión de la mujer al varón, según debió entenderlo Shakespeare.

Protagonistas sin discusión, las mujeres de Shakespeare conducen sus vidas y las de los varones que las desean o maltratan, ejercen una centralidad que Cervantes se resiste a concederles. Sólo la Marcela cervantina —y en menor medida, tal vez, la bella Altisidora— queda libre del pecado de la sumisión a los

designios autorales y sociales, pero Cervantes la extrae aprisa de un panorama dominado por hechiceras redomadamente malvadas, por nobilísimas fieras al final domesticadas o por alcahuetas y dueñas barbudas que reflejan pero niegan la agudeza celestinesca. Dicho de otro modo, se necesita una Dorotea más una Marcela para conseguir una media Rosalinda.



Contra la opinión de Leslie Fiedler y muchos de los críticos culturalistas, no creo que Shakespeare mostrase nunca hostilidad hacia sus personajes, les permite ser grandes aun en sus miserias. Cervantes, en cambio, es hostil y cruel, no puede desdibujarse, no puede apartarse porque está presente en todas sus líneas... Shakespeare reconoce que ha creado personalidades que nunca podrán acomodarse a sus papeles, y no pretende que lo hagan. Lo excesivo, lo hiperbólico marloviano está en Cervantes, mientras que en Shakespeare los personajes, libres de la injerencia del autor y de las limitaciones de la prosa, y asistidos por la voluntad del espectador teatral y su suspensión de incredulidad, «son más significativos que la suma de sus acciones». En los personajes shakesperianos, la interioridad ilumina todo como nunca antes había sucedido ni parece que sucederá jamás.

¿Cómo pudo el inglés alcanzar tal arte de la caracterización? Hegel escribió una vez que los personajes shakesperianos son «libres artistas de sí mismos», y Luis Rosales sugirió algo similar cuando hablaba del «hacerse» de don Quijote, de quien Sancho mismo afirma en reiteradas ocasiones que es vencedor de sí mismo. Pero ¿lo es de veras? Se trata evidentemente del eterno problema de la libertad, en estos casos legibles en el registro del hacer o dejar hacer a las criaturas de la ficción. En este sentido, los personajes del inglés, aunque cautivos de sus pasiones, son indudablemente más libres y más grandes que las obras que habitan, y por eso apenas se molestan en violentar el mundo. Cervantes en cambio acomoda personajes grandes en un mundo raquitico, los suprime, los confronta y finalmente hace que ese mismo mundo, mezquino como es, derrote y coarte en las criaturas reales o ficticias que lo habitan cualquier posibilidad de grandeza.

Ni Cervantes ni don Quijote consiguen determinar el tamaño de la vida; Shakespeare, asqueado de gestos heroicos, produce seres empáticos con las reglas de la naturaleza y la experiencia del mundo: Falstaff muere cortando flores y pidiendo más vida mientras don Quijote se resigna a su «no puedo más» para acabar muriendo cuerdo. La resignación de los personajes shakesperianos parece producto de su independencia de los anhelos del autor, anhelos que en Cervantes se traducen en una descorazonadora violencia hacia sus criaturas y

hacia si mismo.

Cervantes es eventualmente cruel con sus criaturas y apenas logra no intervenir con dureza en la vida de sus ficciones. La hostilidad de Cervantes hacia sus personajes, que tanto indignó a Nabokov y a Unamuno, no está en los palos, mojicones y pedradas que padecen los protagonistas; está antes en el hecho de que el autor no les permitió elegir sus vidas ni sus muertes. Shakespeare supo hacerse a un lado, en cambio. El rico Camacho perdona, el traidor Fernando es perdonado, Basilio es feliz, Dorotea perdona al traidor don Fernando. La realidad de un Shakespeare nos aleja tanto como la humanidad de Cervantes nos acerca.

Desdicha tercera

Lo demás no fue silencio

En 1805 Goethe dirigió al joven Schiller una carta en la que encomiaba el *Amadís de Gaula* como obra « hermosa y excelente », y lamentaba no haberla conocido antes « si no es a través de la parodia que de ella se ha escrito ». Este juicio es citado con frecuencia para reivindicar la vapuleada valoración de la novela de caballerías antes de su renacimiento en el romanticismo, así como para enmendar la accidentada recepción que durante siglos ha tenido la novela de Rodríguez de Montalvo.

Pero yo invoco ahora la sentencia de Goethe con un propósito distinto y acaso menos feliz: la cito porque me parece que pone en evidencia la desinteresada lectura que el mayor de los pensadores de la modernidad pudo hacer y legarnos del *Quijote* como una obra menos notable que aquélla a la cual parodiaba.

Este mismo es el incómodo sentido por el cual los admiradores de Cervantes solemos eludir pudorosamente esa carta que resume acaso la mayor de las desdichas de Cervantes: su recepción lenta, fluctuante y turbia en los siglos que sucedieron a su muerte. Como niños que aún no quieren reconocer las faltas de su padre, insistimos en no ver las muchas lecturas tortuosas que de los trabajos cervantinos se han hecho en los últimos cuatrocientos años, lecturas signadas mayormente por la mala fortuna y una peor dirección, exégesis entusiastas aunque rara vez sensatas incluso cuando procedían de las plumas más sabias, opiniones con frecuencia injustas y hasta minadas de equívocos que sin embargo han sido amonedadas como verdades incontestables.

Incomprendida tanto por gigantes como por enanos, y privada durante siglos de intérpretes lúcidos que supieran protegerla de las lecturas sensibleras y de las reducciones fáciles, la obra de Miguel de Cervantes ha sido prevaricada y aun canonizada en direcciones usualmente ajenas a sus propuestas originales y a sus complejidades intrínsecas. Con tal ímpetu y con tan poco tino hemos leído el *Quijote*, que sus exámenes más prósperos siguen siendo acaso el mayor obstáculo para apreciarlo con sabiduría, no digamos con justicia. Por supuesto, en este caso al menos, poco o nada tiene que ver el propio Cervantes con su mala estrella; la responsabilidad de su perversa exégesis recae en nosotros, sus lectores, y un tanto más en ese demiurgo cruel que dispone los modos y las circunstancias de la lectura de los clásicos, un demonio antojadizo que ha sido tan pródigo con Shakespeare como avaro con el autor del *Quijote*.

En su prólogo a las *Novelas ejemplares*, Jorge Luis Borges escribió: «La crítica española acepta demasiado a Cervantes y prefiere la mera veneración al examen». Ciertamente, esto puede hoy también decirse de los abordajes críticos a clásicos como Dante, Chaucer y Tolstói, pero los casos de Shakespeare y Cervantes son decididamente ejemplares en lo que toca a las paradojas de la dialéctica entre devoción e interpretación.

Cuando Harold Bloom, por ejemplo, despotrica contra la llamada bardolatría como una religión secular que obnubila más de un juicio sobre Shakespeare, aclara no obstante que es entendible que haya habido y siga habiendo un amor casi religioso por el dramaturgo, fruición que será incluso festejable siempre y cuando sea producto del reconocimiento razonado de la grandeza de la obra en cuestión. Bien está convertirse a la religión laica de la bardolatría mientras el fervor nazca del pasmo que estimula la lectura cuidadosa del texto incorporado con sensatez en la tradición de todas aquellas aproximaciones críticas que desde Ben Jonson hasta Frank Kermode han examinado a Shakespeare para luego admirarlo acreditando un pericia técnica y una sensibilidad sin límites. Sabemos que el placer del proceso interpretativo no termina nunca, y que una obra que se precie irá habitualmente muy por delante de sus críticos. Ésa es la suerte que ha corrido la obra shakespeareana, siempre rica, siempre elusiva, siempre lista para revelarnos algo nuevo sobre nosotros al tiempo que oculta casi todo sobre sí misma.

Otros gallos cantan en este orden para la obra de Miguel de Cervantes. La reverencia de la que se quejaba Borges parece haber enrarecido u omitido varios peldaños del proceso que conduce a la consagración de un clásico. Diríase que con la obra del alcalaíno se ha pasado directamente del desconocimiento a la idolatría, y que en el camino hacia esta ciega veneración, tan lento como desprolijamente, han hallado ocasión para enquistarse en nuestra versión de Cervantes interpretaciones o reinventiones del *Quijote* por las que hemos resuelto amarlo sin apenas examinarlo.

Consecuencia ineluctable de estos gajes de la recepción literaria es que durante siglos haya podido existir sin don Quijote un mundo que en cambio no puede concebirse sin Shakespeare. Por más que lo lamentemos con el hispanismo más esforzado, justo es reconocer que directores, profesores y críticos, pero también ustedes y yo mismo, meros lectores, hemos transitado por la modernidad en términos más shakespeareanos que cervantinos. El espectro amplísimo y el universo ambiguo mágico de William Shakespeare han estado presentes y disponibles para la interpretación tanto en lecturas primitivas como

en el imaginario infantil. Año tras año, lectura con lectura, sus obras han demostrado una accesibilidad e irradiado una equivocidad inventiva de la que gozan pocos o ningún autor. Sea entre lectores jóvenes o viejos, barrocos o posmodernos, el estupor perenne de los hombres ante la suma shakesperiana ha dominado siempre las fluctuantes propuestas de la razón desde su embarnecimiento en el siglo XVII.

Más allá de sus aportaciones sustanciales a la lengua y la cultura inglesas, Shakespeare allanó el camino tanto para los satiristas y los escépticos ilustrados como para los románticos y los idealistas alemanes. Con ello y por ello nos instruyó en la sensibilidad y el escepticismo necesarios para recorrer cada una de las difíciles estancias para ser verdaderamente modernos. Si ése pudo ser también el papel de Cervantes, nunca lo sabremos. La duda hamletiana ha habitado a tantos como pocos han sido los que se han dejado infestar por la anemia espiritual quijotesca. Desterrados como están de nuestro pensamiento por el cegador entusiasmo de Goethe, Schelling y sus seguidores, el hidalgo manchego y su escudero han tenido que vivir en las márgenes de una cultura desde cuyo vórtice Falstaff sigue riéndose del mundo y enseñándonos a reír de nosotros mismos.



Durante los primeros lustros del *Quijote* sin Cervantes, en la España barroca y sus colonias se alzó apenas la voz de Francisco de Quevedo a favor de la trascendencia de la obra de Cervantes como algo más que una entretenida inectiva contra la lectura de los libros de caballerías. Aquella voz tremebunda y sabia, empero, quedaría muy pronto reducida a polvo enamorado frente al aplauso pendenciero de quienes opinaron que la obra maestra del alcalaíno era un libro gracioso, y poco más. Voluntariosamente ciegos a reconocer su propio estropicio en el del hidalgo manchego, remisos a entender una novela que trataba de su decadencia antes que de sus quiméricos triunfos, aferrados a la seguridad acrítica de los tablados lopescos, los lectores de la España habsbúrgica prefirieron que fuesen otros quienes leyesen al *Quijote* más o mejor. Es verdad, por otro lado, que la recepción de la obra de Cervantes tuvo muy pronto sesudas interpretaciones en tierras vecinas y usualmente enemigas de España, pero también es cierto que esas voces, naturalmente desatendidas en el ámbito de la lengua española, rara vez se molestaron en colocar a Cervantes en el mismo parnaso de Montaigne, Molière o el propio Shakespeare.

Largo y quizás baldío sería enunciar aquí el tropel de razones y sinrazones críticas que por espacio de por lo menos dos siglos apuntalaron la mala estrella hermenéutica de Cervantes dentro y fuera de los límites de su propia lengua. En

cualquier caso, fueron muy pocas las cosas que en español se escribieron sobre él, y menos todavía las que en otras lenguas se expresaron con alguna sensatez. No obstante, en aras de esta discusión, vale la pena detenerse un poco en lo que considero el más ejemplar accidente de la recepción del *Quijote*, aquel que mayores estragos causó en sus contemporáneos y peores quebraderos de cabeza sigue causando entre nosotros. Me refiero nada menos que a la lectura que de esa novela en concreto hicieron, con éxito tan profuso como devastador, los románticos alemanes, justamente los herederos del deshumorado Goethe que tanto halagaba al *Amadis* en su carta al enamorado Schiller.^[4]



Que el sabio de Weimar ningunease el *Quijote* se entiende cuando reparamos en que en la emergente Prusia apenas existía un aparato crítico previo lo bastante sólido para contravenir una interpretación ingenua, adolescente e idealista que por entonces comenzó a hacerse de los azares del hidalgo manchego y su escudero. Las lecturas certeras que del melancólico caballero habían hecho ingleses y franceses sirvieron de poca cosa para contrarrestar el exultante examen y el aguerrido juicio que del *Quijote* hicieron los validos germanos del pensamiento moderno. Desde Goethe hasta Nietzsche, empachados previamente de bardolatría shakesperiana, los poetas románticos y los filósofos idealistas alemanes adoptaron al hidalgo exactamente como lo que no estaba llamado a hacer: un campeón del sueño, un abanderado del trasnochado utopismo que luego daría sustento a lo más obtuso del nacionalismo herderiano.

Por desgracia, más aportaron los románticos alemanes a la perversión universal del *Quijote* que a su comprensión o a la asimilación de su elocuente sentido humano y metafísico. Reticentes a reconocer lo ambiguo e incapacitados para el humor, los pensadores alemanes suscribieron enseguida las opiniones de un Schlegel empeñado en reivindicar al hidalgo como un ser exclusivamente poético contrastado con un prosaico Sancho Panza, al que por otra parte menosprecian. El punto de partida de esta lectura fácil del universo de Cervantes —lectura que reniega tanto de la risa como de la equivocidad, no digamos de matices tan importantes como la quijotización de Sancho y la sanchización de don Quijote— establecen las bases para una lectura unívoca de la novela como la confrontación irremediable de dos programas dialécticamente opuestos, uno idealista y otro realista. Se trata, claro está, de una lectura reduccionista y parcial de la obra, pues de una tal conflagración sólo uno de los contendientes alcanza a ser reconocido como digno de alumbrar la condición humana de acuerdo con los cánones románticos.

Es aquí, en el epicentro de la edificación del pensamiento moderno a partir de la turbamulta emocional romántica, donde a mi entender arranca el proceso de olvidar que don Quijote murió cuerdo y derrotado, y que es precisamente eso lo que debía acercarlo a nosotros.^[5] La sonrisa cáustica del don Quijote eternamente loco de Alonso Fernández de Avellaneda se ha dejado sentir desde entonces sobre la lápida del derrotado Alonso Quijano. Lo que dijo después Schelling sobre las pautas acuñadas de Schlegel sólo corrobora y proyecta esta versión pueril de los avatares del ingenioso hidalgo: don Quijote como víctima a la que debemos redimir, don Quijote como un Cristo al que podemos resucitar, el caballero deshumanizado en su apoteosis, elevado al rango de alegoría y despojado de su derecho a fracasar con dignidad como fracasamos todos; en suma, don Quijote canonizado tras una máscara tan rígida que le impide alimentarnos incesantemente.

El *Persiles*, escribió hace algunas décadas Juan Bautista Avallé Arce, es plenamente una alegoría, mientras que el *Quijote* es cualquier cosa menos una alegoría. Al leer ambas obras con idéntica clave, Schelling y sus compinches las condenan al mismo infierno. Desde el instante mismo en que emiten su sentencia optimista del *Quijote* asegurando que el mensaje de la novela es la victoria del ideal, redactan sin saberlo el epitafio de la obra cervantina, no sólo porque le atribuyen un mensaje unívoco a la obra, sino porque de entrada piensan que los clásicos tienen y deben tener un mensaje.



Si miramos con pareja perspectiva el proceso de la recepción de la obra de Shakespeare, comprenderemos por qué nadie ha prosperado en el afán de disecar a Lear o a Yago convirtiéndolos en alegorías o símbolos de nada. En ese sentido los personajes del dramaturgo inglés se han mantenido refractarios a peligrosas interpretaciones que los petrifiquen en el jardín de las alegorías, trascendentes e intocables para sus lectores, a salvo de interpretaciones que los consagren como representaciones de tal o cual cosa. Mal o poco ha prosperado la idea reduccionista de que Otelo simboliza los celos o Macbeth la ambición, lo cual ha permitido que la multitud shakesperiana conserve una polisemia casi demoniaca que termina por infestar y dominar a cuantos nos acercamos a ella.

Autores como Pushkin, Byron y Hugo, entre muchos otros románticos que leyeron tanto a Shakespeare como a Cervantes, fueron en su momento poseídos por los personajes del dramaturgo inglés, más ninguno de ellos se dejó habitar del todo por las criaturas cervantinas. Ni siquiera podríamos afirmar eso mismo de Laurence Sterne o de Dostoievski, que cuando abrieron sus puertas a los

personajes de Cervantes descubrieron que los fantasmas de Shakespeare habían tomado ya las estancias principales de la casa. A Shakespeare los suyos lo amaron pronto, y su obra supo adueñarse de otros para que lo amaran. Actores, directores, patronos, sus colegas y hasta sus enemigos desyerbaron tempranamente las veredas para que la interpretación de Shakespeare se regenerase sin tregua al par y al cabo de los años. Mientras Cervantes esperaba tres siglos para que algunas pocas voces se atrevieran a mirarlo bajo perspectivas nuevas y distintas, Shakespeare tuvo enseguida a Jonson y más tarde a los satiristas ingleses que supieron alzarlo sobre Chaucer insuflando hasta la médula de nuestra cultura el hermetismo shakesperiano como piedra toral de su grandeza.

A falta de canonizaciones limitantes, las obras del dramaturgo de Stratford no han cesado de trascender el borde exterior de la sublimidad que subyace en lo humano. Si bien sabemos que las claves para su interpretación están cifradas en su obra, sabemos también que esas mismas claves son parte de una encriptación de tipo órfico, pues están tan arraigadas en el misterio de nuestra condición que haría falta morir para acceder completamente a ellas. Su aliento fáustico nos sigue retando a que la descifremos en un ejercicio de pensamiento que es constante búsqueda de un tesoro en el corazón del relampagueante dédalo de su lenguaje. La esfinge que fue William Shakespeare, por contraste con el minotauro cervantino, ha sido asediada incansablemente pese a que muy pronto se asumió que tratar en balde de responder a sus enigmas era en sí mismo la razón de la experiencia estética shakesperiana. Indescifrable como es, a Shakespeare los suyos lo leyeron pronto para no agotarlo nunca. Su nihilismo, más consistente que el cinismo utópico de Cervantes, jamás buscó nada que no fuese trascendente en términos de una épica ubicada por encima de la intrincada beatería tridentina con la que lidió siempre su contemporáneo español.



Privilegio de los clásicos es su aptitud para trascender su tiempo y a sus creadores. Esta rara cualidad los pone a salvo de las indagaciones meramente biográficas aderezando en cambio la mesa con una cornucopia de posibilidades que dicen menos de la intención autoral que del corazón del intérprete frente a la trabazón interna de la obra. Nadie discute hoy que tanto las obras de Shakespeare como las de Cervantes son clásicos, pero los hados han dispuesto que al primero se le conceda una perenne y luminosa ambigüedad sin fondo que al segundo se le ha escamoteado.

Al consagrar clínicamente la complejidad primordial de los personajes shakesperianos, Freud nos recuerda que nunca alcanzaremos a entender a

Hamlet, libertad que en cambio no hemos reconocido en don Quijote. Mientras la ambivalencia primigenia de los personajes shakesperianos nos infesta en cada lectura recordándonos que nunca alcanzaremos a entender al príncipe danés, nadie quiere conceder a don Quijote la libertad de ser siempre más grande que sus intérpretes. Aceptamos que el Falstaff de Carlyle nos dice menos de Falstaff que de Carlyle; nadie, en cambio, parece dispuesto a reconocer que el don Quijote de Unamuno nos descubre más del filósofo que del hidalgo. De allí que los dramas, versos y personajes shakesperianos sigan siendo invocados con tino, pues dejamos que vivan nuestras vidas, y que a Cervantes se le invoque tan erradamente por cuanto queremos que sea él quien se acomode a nuestra vida. Hemos situado al hidalgo de Cervantes tan lejos de nosotros, que no podemos aferrarlo. Hamlet, en cambio, está tan cerca que necesitamos negarlo. Nos aterra reconocer que somos él: la duda que lo atormenta es la nuestra. Convertidos en agujeros negros, los personajes shakesperianos nos atraen sin remedio hacia la oscuridad de nuestra propia alma.



No es que a Shakespeare le hayan faltado intérpretes ilusos ni a Cervantes lectores lúcidos. La desproporción en este orden es sin embargo escandalosa, pues los autores que desde un principio leyeron al inglés nos han legado lecturas extremadas, mientras que los grandes pensadores que en un principio abordaron a Cervantes nos legaron mayormente lecturas mediocres o de plano injustas. Durante siglos la obra de Cervantes pasó de largo ante quienes pudieron ser sus mejores críticos. Entretanto, los dramas y sonetos de Shakespeare han enfrentado, derrotado y silenciado uno tras otro a sus peores intérpretes. En el dominio de la exégesis cervantina, por cada Borges y cada Ortega y Gasset, el *Quijote* ha tenido una legión de Unamunos; en cambio, por cada Pushkin, Shakespeare ha tenido una legión de doctores Johnson. Lo que Conrad supo encontrar en Shakespeare no lo supo hallar Nabokov en Cervantes; y lo mismo vale decir de Dostoievski como lector del bardo en comparación con el precario Freud cervantista.



Por si lo anterior no bastase para subrayar la dispareja fortuna que Shakespeare y Cervantes han tenido en el dominio de la recepción literaria, cabe apoyarse aquí en una similar o aún mayor inequidad en lo que respecta a sus interpretaciones en las artes escénicas y visuales. A la pertinaz ausencia de

lecturas puntuales o adecuadas de la obra de Cervantes en los programas formativos de los niños y los jóvenes hispanohablantes se suma la honda huella que el don Quijote de los románticos ha dejado en numerosos proyectos escénicos, musicales y audiovisuales que o bien divulgan versiones rígidas de los personajes cervantinos por haber tomado la ruta equivocada, o bien fracasan por haber tomado la ruta correcta en un ambiente mal dispuesto para leer los descalabros del hidalgo manchego desde una perspectiva que no sea la de Schlegel y sus secuaces.

Diríase que el espíritu de la derrota quijotesca que insistimos en no ver en el hidalgo se venga sin embargo cada vez que se pretende llevar a escena a su perverso gemelo romántico. Desde Orson Welles hasta Terry Gilliam en el cine, desde Minkus en la danza hasta Massenet en la ópera, don Quijote ha encarnado mucho mejor que Macbeth el estigma de la obra maldita por excelencia. Diríase que la única manera de interpretar visualmente a don Quijote es sorteando la idea misma de la quijotada: sólo parece posible derrotar al endriago de la adaptación quijotesca mediante la negación misma de la esencia cervantina del hidalgo, cuya historia, debemos recordar, no fue hecha para ser llevada a la escena.

El ingenioso hidalgo ha sido marginado de la novela que lo cobijaba y se ha ido pervirtiendo en un descremado idolo popular que mejor inspira canciones infantiles, discursos políticos y hasta movimientos guerrilleros encabezados por individuos que desde luego no han leído la obra de Cervantes ni creen que sea necesario leerla. Si acaso alguna vez, merced al discurso televisivo, tuvo don Quijote la oportunidad de reconciliarnos con su versión original, pero los endriagos de la maldición presupuestaria y hasta política terminaron por coartar aquella exégesis escénica de las legítimas propuestas cervantinas. Hace ya muchos decenios que el *Hombre de la Mancha* de Wasserman, llevado al cine con fortuna y escenificado con vigor en todos los escenarios del mundo, viene consagrando al don Quijote romántico, insulso triunfador de sí mismo, y enterrando por tanto al de Cervantes, paradigma de la grandeza que todo hombre tiene en su derrota.

Cotejemos para terminar estas últimas paradojas con la feliz trayectoria de las lecturas y adaptaciones fidedignas de las que ha sido objeto la obra de Shakespeare en un espectro que comprende en igual medida a niños y viejos, a directores exquisitos y a espectadores legos. El censo de intérpretes escénicos del teatro shakespeareano es tan amplio como respetuoso ha sido de los textos originales. Es por ello que la historia de sus adaptaciones es asimismo sostenida, nutrida y fulgurante. Verdad es que obras como *Romeo y Julieta*, *Hamlet* y *Macbeth* han sido manoseadas con estulticia y cursilería por algunos directores demasiado leales al fulgor hollywoodense, pero me atrevo a decir que se trata de excepciones en una ruta irisada de cumbres y hallazgos que se deben en no poca

medida a una venturosa colaboración de directores y actores con el fantasma libretista de Shakespeare. Aun en las variantes musicales del drama escénico, Shakespeare ha corrido con mejor fortuna que Cervantes: mientras éste tuvo a un oscuro Massenet, Shakespeare atrajo al mejor Verdi, al hipersensible Mendelssohn y al innovador Bernstein; mientras los adaptadores musicales del *Quijote*, como Minkus y De Falla, tuvieron que elegir sólo pasajes muy concretos de una sola novela, los de Shakespeare se permitieron siempre presentar relatos íntegros elegidos de entre más de una treintena de acabadas obras dramáticas.

Shakespeare además tuvo y sigue teniendo la suerte de haber sido escrito para ser visto y leído, de modo que al paso de los siglos ha acumulado una portentosa nómina de intérpretes escénicos que han enriquecido con sus dotes las lecturas académicas y aun las de filósofos de todas las corrientes que han reconocido en la lectura de Shakespeare una obligación antes que una mera distracción. Desde el desmedido David Garrick, apenas hay primerísimos actores o actrices que no hayan considerado la interpretación shakespeareana como el reto climático de sus carreras. Laurence Olivier, John Gielgud, Sarah Bernhardt, Helen Mirren y Derek Jacobi pusieron alto en cine y teatro el listón al que siguen aspirando los histriones de cada nueva generación.

De cualquier modo, todos estos recreadores del teatro shakespeareano, al igual que la mayoría de los mejores lectores académicos y filosóficos, han terminado por reconocer con humildad que lo único que puede hacerse con Shakespeare es resignarse a su misterio, un misterio que rara vez se le reconoce ni respeta a Cervantes, un autor cuya vida y obra han sido reto para algunos y derrota para muchos que han entrado en el universo cervantino con la misma desvelada certidumbre que finalmente aniquila al ingenioso hidalgo.

Afirma Bloom: «Lo más que podemos esperar es equivocarnos sobre Shakespeare de una manera nueva». La sentencia no sólo resume el placer estético que surge de la persecución de la incertidumbre que aún puede brindarnos Hamlet y que podrían ofrecernos, si se lo permitiéramos, los personajes de Cervantes. Nos remite también, inevitablemente, a uno de los pocos autores que, con Sterne, Borges y Kafka, lograron la ecuación exacta de sus lecturas de Shakespeare y Cervantes. Me refiero a Samuel Beckett, que en *Esperando a Godot*, tan cervantino como shakespeareano, nos dice: «No matter. Try again. Fail again. Fail better. Enough».

Santiago de Querétaro, 2015

II

Elogio de la impureza

*A la memoria de Eulalio Ferrer
y Miguel Capistrán
Y al magisterio de Vicente Leñero
y Gonzalo Celorio*

Fui a Salamanca porque me dijeron que por allá había pasado el autor del *Persiles*, un tal Miguel de Cervantes. Viví primero en una casa muy modesta en las riberas del Tormes, justo frente al toro de piedra que hizo ver estrellas al pobre Lazarillo. Pasé luego a un departamento sórdido en la Calle Cervantes, llamada antaño Calle del Moro, donde quiere la tradición que viviera algún tiempo el Manco de Lepanto.

Allá me fui quedando, allá tuve que quedarme. Como al bueno del licenciado Vidriera, me enhechizó enseguida la apacibilidad de la vivienda salmantina. Traía yo aún fresco el asombro de mi lectura adulta, desopilante y escocesa del *Quijote*, de modo que me pareció pertinente y hasta justo sumergirme en la leyenda de Miguel de Cervantes. Lo hice como quien se despeña en una honda sima, en mansa burla de mí mismo, acaso en busca de más proezas, risas y encantamientos. Entre cátedras y catedrales, entre bibliotecas y mesones, perseguí dos fantasmas: el fantasma de Cervantes en la academia salmantina, y también, cómo negarlo, el fantasma de esa misma Salamanca en la obra de Cervantes.

Ignoraba yo entonces la de asombros agridulces que me deparaba esa búsqueda. Del paso del escritor por Salamanca se sabía muy poco. Con fatiga hallé un par de historias rocambolescas sobre quienes habían buscado antes las huellas castellanas del autor del *Quijote*, historias de cervantistas ávidos, expedientes fugitivos y cartas robadas por investigadores ingenuos o mendaces, nada que constataste que Cervantes había estudiado en las mismas aulas por las que sin duda pasaron fray Luis, Góngora, nuestro Alarcón. El silencio de los archivos de Simancas sugería que, si bien el alcalaino había transitado efectivamente por aquellos andurriales, lo habría hecho como hizo todo en su vida: por las márgenes, a salto de mata, mirando quizás desde las callejuelas el paso altanero de los bachilleres y a los licenciados inciviles, maldiciendo en sus adentros la ironía cruel de haber nacido en otra ciudad universitaria y no poder cursar en esta otra. Lector en fuga, aventurero frustrado y sabio de arrabal, resignado a leer hasta los papeles rotos que se hallaba en las calles, aquel hijo segundo de un sacapotas de Alcalá habría nutrido una rara animadversión por la academia, tan deseada y tan aborrecida para él como lo serían después el cetro y la mitra de la España filipina. No era difícil imaginar que allí y así, aterido y miope en los portales paredaños con la subversiva Cueva de Salamanca, Cervantes se habría sentido espécimen de una fauna maldita: un abanderado de lo equívoco en los páramos de la univocidad académica, poeta entre lectores sin poesía, un insecto a quien se le cerraban las puertas del santuario donde sólo a los bachilleres se les permitía estudiar y enseñar entomología.

Frente al silencio de la historiografía y los archivos, me restaba acudir a la

literatura de Cervantes para indagar en su inestable relación con Salamanca. El resultado fue tan tumultuario como desesperanzador: las muchas alusiones librescas del escritor a la academia sólo corroboraban su insalvable lío de admiración y rechazo, con la balanza inclinada un tanto hacia este último. Egresados de Salamanca eran nada menos que el rencoroso Sansón Carrasco, el taimado Lorenzo de Miranda, el emponzoñado Tomás Rodaja, el bravucón Corchuelo y el altivo licenciado que lo somete. También eran bachilleres salmantinos los falsos cautivos del *Persiles*, estirpe despreciada por Cervantes, donde las haya. En Salamanca o en su periferia transcurrían las más duras escenas de buena parte de su desigual teatro, varios negros pasajes de sus novelas ejemplares y, por supuesto, más de un descalabro del *Quijote*. En el torpón entremés de *La cueva de Salamanca*, el antiguo soldado desteñido por el cautiverio y el fracaso habría expuesto su menosprecio hacia todos aquellos que lo habían descastado, incluidas las academias, fuera universitarias, fuera literarias.

Por otra parte, Cervantes habría gestado una atendible y creciente afición hacia todo aquello que estuviese en la Otra Orilla, encuevado en las entrañas catedralicias y universitarias: las justificadas celestinas, los audaces rufianes, los regalados gitanos, los pícaros ilustres. Allí estaba ya no la afición sino el amor innegable aunque negado del alcaíno por la verdad dura aunque movediza del hampa. Allí estaba su pasión por el lenguaje de la germania, su convicción de que son el vulgo y el uso quienes enriquecen el habla. Allí estaba su hondo sentido de la realidad conmoviendo la rigidez de la retórica clásica. Allí estaban el humor y la ambigüedad consagrados como espacios críticos necesarios contra una institucionalidad cada vez más esclerótica y aferrada al carnaval que negaba lo que Cervantes padecía cada jornada: la debacle de la utopía, la esperpentización del sueño de pureza europeo frente a la realidad profunda de la impureza americana.

¿Cómo encajar tanta evidencia de un bifrontismo cervantino a las academias? ¿Cómo no compartirlo en este siglo de virtualidad y tirantez entre ortodoxias y heterodoxias de toda laya? Después de todo, pensé, esa intermitencia entre lo leve y lo pesado hizo de Cervantes el inconsciente sacudidor del castellano y el fundador de su modernidad. Como lector y contador de historias, no consigo no aplaudir tamaña subversión. No puedo no adorar la paradoja cervantina que refleja nuestro ser paradójico, nuestro hablar y escribir para y desde la contradicción que nos explica. Es un poético milagro que Cervantes embistiese con tanto amor y con tal furor a las instituciones que coronan nuestro modo de nombrarnos, una hazaña que luego él mismo se haya convertido en la piedra basal de las mismas torres castellanicas desde las que otrora se despeñó, un portento que hoy su retrato, también una ficción, adorne hoy el umbral de la Real Academia de la Lengua Española.

Con sus devaneos por y contra la academia, Cervantes nos enseña cuánto necesita el canon reconocer la ambigüedad y la impureza, es decir: cuánto pudieron contra el celoso Cañizares las diabólicas canciones del demoniaco Loiza. La ortodoxia vence sobre sí misma sólo cuando escucha a los abogados más tozudos del habla quebradiza de la gente común. Desde las primeras líneas del *Quijote*, la volatilidad del idioma como sonrisa erasmiana se ha opuesto al rictus medieval petrificado de la lengua, una lengua que, con no ablandarse, no conmueve. Al ingresar en la academia por la puerta trasera, el alcaláino ha embellecido a martillazos, con la lengua de la tribu, el duro mármol de la lengua del monarca y el obispo: contra la inamovilidad y la muerte, el habla movediza de la vida; frente al latín del púlpito y la cátedra, el baluceo alegre del lenguaje otro; frente a los discursos sacralizantes y sordos, la burla destemplada y dialogante. Con su crítica, Cervantes nos recuerda que nacemos cada día de la sangre derramada en el feliz combate de dos linajes verbales: uno solemne y otro risueño, uno ancestral y otro gestante, el uno tan necesario como el otro.

El audaz carnaval verbal de los escritores irreverentes y marginados reprocessa la literatura y nos enriquece con un lenguaje corrompido como la realidad misma, un habla que va generando su propio artificio de ordenanzas pícaras, un discurso de apertura bruta que admite en principio todas las formas verbales liberando a la sintaxis de las ataduras de la ortodoxia vanamente obsesionada con la pureza.

No podía ser de otro modo: conocer las subversiones académicas de Cervantes marcaría con fuego y hierro mis últimos meses en Salamanca. Cierta día descubrí que la Calle Cervantes, literalmente encajada en las entrañas de la Universidad Pontificia, ni más ni menos, era también la zona roja o el barrio chino de la ciudad. En los flancos de esa calle pululaban los prostíbulos, el malevaje agitanado y sudaca, los vendedores de droga. Allá caían también los bares atrabiliarios donde iban a beber su claridad los poetas José Hierro y Claudio Rodríguez, que escapaban sedientos a mi barrio en cuanto terminaban de impartir sus magistrales conferencias en los magistrales paraninfos universitarios. Entendí, en suma, que la Calle del Moro era el hogar inframundano de la lengua, era la anteriorilla salmantina donde pícaros, fregonas, estudiantes consumidos y poetas consumados apuraban esa vida impura e imperfecta que luego, irremediadamente, transfundirían a la momia ávida de las aulas donde se enseñaban trivios y cuadrivios.

Como insecto en un claustro de entomólogos, y como hombre de la periferia americana en el centro castellano, asumí entonces que yo también estaba condenado y hasta obligado a imitar, desde mis muchas marginalidades, las ironías cervantinas: en el aula magna del edificio Anaya defendí como pude y ante cinco solemnes académicos un farragoso tratado sobre los contrastes del pensamiento religioso de Miguel de Cervantes. Aquello fue una masacre, por decir lo menos. O lo habría sido de no ser porque algunos de mis inquisidores eran sabios y generosos, y porque sus críticas tuvieron un dejo de halago a la memoria misma del liminar Cervantes. Entre estas últimas objeciones estaba la perplejidad de que mi tratado fuese demasiado literario, lo cual sólo me atreví a agradecer. Hubo críticas más duras, que atesoro no menos, por distintas razones: se me acusó, por ejemplo, de emplear la palabra «ningunear», voz insigne de cuño americano usada por nuestros más ilustres poetas; tampoco faltó quien censurase mi modal escandalosamente americano de usar en sentido metafórico la palabra «abreviar», pues en Castilla, sonrieron mis inquisidores, tal palabra alude sólo a las técnicas de hidratación del ganado vacuno. Hubo también en ese auto de fe, lo confieso, el dominico que se mostró tentado a excomulgarme o exorcizarme por parecerle que mi visión del pensamiento cervantino tenía un sí es no es de azufrado jesuitismo. Por fortuna, no llegaron a tanto los embates de mis examinadores: salí de ahí tan emparedado entre el «yo sé quién soy» y el «no puedo más», tan maltrecho como supongo que está obligado a quedar quien aspire a imprimir su nombre con sangre de toro en la cantera de Villamayor.

Ahora pienso que, para un legítimo cofrade y adorador del conventillo cervantino, una iniciación así es más que aconsejable. Creo que es casi necesario, para comprender la paradoja cervantina, que este lector devoto o

fanático fuera objeto de escarnio en aquel pluscuamperfecto auto de fe argamasillesco. ¿No inventó el propio Cervantes, como un Pessoa cavernario, a sus heterónimos de la Academia de Argamasilla? ¿No puso en los versos bufos del Paniaguado y del Tiquitoc la destreza y la dureza cómica imprescindibles para poner en su justo punto la soberbia utopista de don Quijote y la impertinencia del propio Cervantes?

Creo que ésta y no otra es la lección difícil que Miguel de Cervantes se atrevió a registrar en los sonetos vejatorios de la Academia de Argamasilla. Tales versos preliminares son, sí, infamantes contra don Quijote, pero son también una abierta y autorreferente crítica a la ampulosidad y la grosería de quien acusa sin mirar la viga en el ojo propio. Académicos como el Monicongo, el Caprichoso, el Cachidiablo y el Burlador son tan hijos de la pluma de Cervantes como lo fueron Sancho y los cabreros. Los académicos son facinerosos del latín y el habla culta que sin embargo acusan también su proximidad con el malevaje del hampa y de la lengua, que es tan hija de Cervantes como madre de nuestra modernidad.

El alcaláino, podría jurarlo, sabía que antes de la academia universitaria habían existido las academias literarias, y que en éstas se embozaba también un afán subversivo contra la pura y rígida lengua medieval. En esas academias Cervantes sí alcanzó a ser aceptado junto con los Lope y los Herrera. En ellas habría constatado el escritor que la convivencia de lo solemne y lo gracioso, de lo puro y lo impuro, es no sólo deseable sino imprescindible para mantener la lengua tan viva como ordenada. En esas Academias Imitatorias, en esas Academias Salvajes, Cervantes habría notado con beneplácito que, hacia el final de sus sesiones, sus propios miembros tenían la sabiduría de burlarse siempre de sí mismos y de su rigidez. En las Academias de Ociosos y en las Academias Irreverentes, mantenidas no obstante por validos tan sabios como el conde de Lemos, Cervantes habría aprendido su labor de bufón y bobo de pueblo, su vocación de santo de hartura, su carácter de crítico absoluto de la soledad de un rey feo que de pronto se pregunta, como Lear: «¿Quién puede decirme quién soy yo?», a lo que el bufón, *sólo* el bufón, puede responder impunemente: «Eres la sombra del rey Lear» .

Qué más quisiera yo que ésta fuera toda la historia. No es así. Ya no sé si por fortuna o por desgracia, resta todavía una última escala en mi odisea salmantina y cervantina. Es un epílogo, no por ello menos significativo.

Cuando dejé Salamanca aún tenía una asignatura pendiente con la relación entre Cervantes y la academia: la lección sobre el papel del humor en la lengua de un mundo sin humor, un habla que entonces, y hoy más que nunca, es canibalizada por la obsesión purista y un humor que es cotidianamente bastoneado por el escrúpulo y la corrección política.

A la vuelta de este siglo, mientras celebrábamos la eculización y el rejuvenecimiento súbito de las academias en el vasto Territorio de la Mancha, fui invitado a participar en una artúrica mesa redonda de escritores dedicada nada menos que a celebrar el eterno matrimonio entre locura y literatura. Aquella charla en Guadalajara, joven ombligo del ampliado territorio manchego, derivó naturalmente en el *Quijote* como fuego y en el festivo nacimiento de la citación trastornada y lúdica de libros de caballería en el carnaval gracioso de la verdad de las mentiras. Ese día, animado por los fantasmas de Cervantes y de Borges, tuve a bien disparar una broma: afirmé que si el *Quijote* era una inmensa cita falsa de la tradición caballeresca, mi farragosa investigación salmantina estaría asimismo y por lo tanto llena de citas falsas.

Pareció por un momento que ese mal juego borgesiano no pasaría a mayores. Me equivocaba: instalada en los oídos y registrada en la libreta de un escandalizante y deshumorado periodista —seguramente bachillereado en Salamanca—, la broma fuera de contexto llegó hasta los diarios madrileños y salmantinos como una funesta y cínica bravuconada. Sembrada en tierra yerma de humor y sensatez, la broma iba a acarrearle toda suerte de crucifixiones.

Pocos años antes, desde otra lengua pero siempre desde el corazón de sus sabias lecturas cervantinas, el novelista Milan Kundera había escrito *La broma*, novela que denuncia la muerte del humor y sus nefandas consecuencias en las sociedades totalitarias que sin éxito proscribieron la risa blandiendo el garrote de la pureza y la muerte de la ambigüedad lingüística. Demasiado pronto aprendía a sentirme como el protagonista de esa novela: en menos de veinticuatro horas mi declaración, prevaricada, había cruzado los mares. En España, el llamado «juego de las citas falsas» devino en un triquitraque de académicos escandalizados y ofendidos en su sacrosanta univocidad, los cuales exigieron mi defenestración sin molestarse siquiera en mirar la tesis, menos aún en asimilar la evidente posibilidad de un juego.

Hay, en el soberbio edificio de la Universidad de Salamanca, un portón barroco con dos puertas; la una, siempre abierta, permite el acceso cotidiano al paraninfo donde fray Luis y Unamuno tuvieron el valor de arrostrar a los Estados

totalitarios; la otra puerta lleva cerrada algunos siglos: la llaman la Puerta de la Vergüenza. Por ella habrían sido y tendrían que ser expulsados de la academia, a lomo de mulo y encapirotado, quienes la hubiesen ofendido. En mitad del escándalo de las citas falsas, pensé que no cabría para Cervantes mejor homenaje que un escritor latinoamericano bachillereado en Salamanca y estigmatizado por una broma saliese al mundo por esa y no otra puerta, sambenitado como el bueno de Sancho Panza ante el falso y malbromista cadáver de Altisidora.

Por solidaridad con mis colegas mexicanos en Castilla, que me llamaron a la cordura para no atraerse a la onda expansiva de mi agresión, no dejé llegar las cosas hasta tal extremo. Me limité, abatido y comedido, a encarecer públicamente mi aprecio por la universidad invitando en balde a los zaheridos académicos a remirar mi trabajo y sonreír conmigo, con nosotros, con Cervantes. No creo que lo hayan hecho, pero puedo decir al menos que mi presencia aquí demuestra que tanto el humor como el amor por la ambigüedad tienen siempre la prodigiosa facultad de sobreponerse y de reintegrarse a las instituciones a las que por antonomasia o por sistema las rechazan.

Estoy plenamente convencido de que las mayores innovaciones y revoluciones surgen de instantes y gestos mínimos. Esto no es menos cierto en literatura. *Don Quijote* fue uno de tales gestos, y puede que éste, a su vez, haya nacido de una pequeña gran epifanía de Cervantes al cruzarse en las calles de Salamanca con un loco de *El entremés de los romances*, o un grupo de alumnos persiguiendo un perro, o un carnaval.

Visiones así debieron disparar nuestra modernidad, como acaso de una broma surgió también nuestra ultramodernidad.

Nuestro idioma nació con la risa erasmiana de Cervantes, como el inglés con Falstaff y Cheshire. Nuestra lengua sigue viva y en constante renovación porque hay personas que se atreven a cuestionarla y otras tantas que se atreven a jugar con ella.

Hoy, tres lustros después de aquel auto de fe en las aulas de Salamanca, y casi una década luego de que el presidente de aquel mismo tribunal tomase en su mano el rejuvenecimiento de nuestra lengua desde la dirección de la Real Academia Española, la voz *ningunear* figura en el *Diccionario de la Lengua*, definida con una dignidad americana que algo tiene de reclamo autobiográfico cervantino contra la rigidez académica: «No hacer caso de alguien, no tomarlo en consideración. Menospreciar a una persona».

Hoy, aquel ninguneo es pleno reconocimiento. Con frecuencia me engaño pensando que algo tuve que ver con esto, aunque importe poco más allá de un afán autojustificatorio y hasta vindicativo. Lo cierto es que de un tiempo acá los insectos hemos entrado al fin en las aulas de los entomólogos, como el español ha demostrado ser ante todo una lengua americana. Sólo queda al humor vencer en su quijotesca gesta contra la corrección política y la obsesión por la pureza. Pero ya veremos.

Hoy nadie puede negar que los escritores de América Latina insuflaron en nuestra lengua la vida que se había negado a tener: una vida impura, mezclada y cambiante como la realidad a la que esa misma lengua nombra cada día. Fue en esta década cuando nuestro llorado Carlos Fuentes registró que, así como todos somos hijos de Pedro Páramo, todos somos también habitantes del muy dilatado Territorio de la Mancha. Desde California hasta Patagonia, y desde los Pirineos hasta Filipinas, somos los manchados, los impuros, los mezclados. Hoy en día sólo nos resta reconocer que la lengua se hace de impurezas como los hombres se acercan por sus diferencias. Don Quijote, recordemos, es derrotado porque cree en cerrar España y su lengua, el hidalgo fracasa por no reconocer ni la realidad ni la modernidad: su habla es arcaizante y apenas tolera la deformación sanchopancesca. Pero es esta última la que le sobrevivió, quijotizada aunque aún enclavada en el mundo. Hoy las academias lingüísticas y universitarias

reconocen que la lengua tanto fluye cuanto admite la ambigüedad negando los absolutos, tanto se renueva cuanto abraza y modera lo relativo en un mundo multipolar que está obligado a admitir la convivencia necesaria de lo múltiple.

La lengua que nace de la consagración finisecular de Cervantes en esta versión refrescada de la academia es una lengua moderna, diríase que es casi un contralenguaje que pone en su justo sitio a quienes aprietan desde abajo el tubo del dentífrico de la lengua, una lengua que reconoce la síntesis de lo real y de lo ideal, una lengua orgullosamente hermanada con el humor y manchada, una lengua por cuyos contrastes pueden unirse al fin las palabras, las cosas y los hombres. Una lengua, en fin, viva gracias, a pesar y a través de la institución a la que hoy, insecto al fin, impuro al fin, contador de historias y frecuentador de chistes malos, me honra pertenecer.

Santiago de Querétaro, 2012

III

El accidente de la novela moderna

Conviene aclarar que estas líneas las escribe un cuentista. Suelo definirme y defenderme siempre como un impenitente contador de historias. No soy más que un físico cuántico a quien a veces, como ahora, se le pide que diserte o reniegue o juzgue sobre el viejo arte de la novela nueva. Cuando esto sucede, hago lo que está en razón que haga: me inclino por lo obvio y arrimo mis veladoras a un santo laico llamado Jorge Luis Borges, quien no escribió novelas si bien no tuvo empacho en hablar de ellas, y de qué modo, desde su vocación preclara de cuentista y desde la atalaya del lector clarísimo que supo ser.

He oído decir, más de una vez, que una de las razones esgrimidas por el argentino para no escribir novelas era que no quería permitirse equivocarse tanto. Ignoro si lo dijo él mismo o si la frase es apócrifa; como sea, la confesión de Borges me parece interesante en más de un sentido, pues me sugiere muchas luces sobre el arte de escribir o la sabiduría de no escribir novelas. Compartir algunas de esas reflexiones es el propósito de estas líneas.

Creo, en primer lugar, que la confesión de Borges sobre la novela como oportunidad para la equivocación va mucho más allá de un menosprecio aparente hacia el ejercicio novelístico. La frase invoca ante todo el hipertrofiado escrúpulo y el neurótico utopismo del cuentista, quiero decir: de cualquiera que por hábito o por enfermedad se dedique a la narración breve. El cuentista, parece advertirnos Borges, está patológicamente condenado a buscar la perfección, siempre inhumana, siempre fugitiva, siempre inaccesible. La escasa tolerancia del cuentista a lo irregular, lo abierto o lo inconcluso acaba siempre por embarcarlo en una quijotada: la quimera de la perfección áurea lo empuja a pretender de balde la ecuación resuelta, el cierre exacto y la forma intacta que quepan sin rebabas ni huecos en la idea platónica del relato. Así como el poeta se impone a veces, por disciplina o por simple soberbia, el reto de acomodarse al rígido contenedor del soneto, así también el cuentista busca la necesidad sin contingencia del cuento. Sabe el cuentista que aspira a lo imposible, pero se niega a reconocerlo porque entiende que ese ánimo de perfección es su motor, y que en esa afanosa búsqueda de la utopía formal se juega la mucha o escasa belleza que su obra pueda alcanzar.

Por otra parte, el juicio de Borges sobre la equivocidad del acto novelístico me parece también una definición codificada de la novela moderna en sí misma. Al expresar su intolerancia ante el error que le sugiere perpetrar una narración extensa, Borges no desprecia ni disminuye la novela; antes la exalta, en buena medida espiga la novela como el género esencialmente imperfecto, con todas las bondades y todos los retos que dicha imperfección conlleva. Insisto: que nadie infiera aquí que lo inacabado o lo imperfecto son deplorables. Pensar esto en nuestro siglo es tan aberrante como desconocer la grandeza de la intencional

inconclusión de los esclavos de Miguel Ángel o las esculturas de Rodin. Como aquellas obras, la novela moderna asumió desde su nacimiento que su grandeza radica en la imperfección, en ese mostrar con desenfado sus costuras, en desnudar ante el lector y con el lector el andamiaje que le permite cumplirse, distinguirse y mostrarse en formación mientras reflexiona sobre sí misma. Precisamente esas costuras y esa reflexión visible convierten a la novela en el género por antonomasia de una modernidad que también ha tenido que mirarse a sí misma para aprender a ser y aceptarse como imperfecta, brutal, ambigua e impura.

Renacida nada menos que con el barroco, la novela moderna es antes distópica que utópica: la novela se afirma en sus tropiezos, en su devanarse entre crestas y abismos, en su nunca ser del todo un todo. El novelista sabe ya que en el ser esencialmente accidental de la novela radica su compatibilidad con lo humano y con lo moderno, que es también imperfección y sucesión de accidentes. Es el carácter paradójico de la imperfección de la novela lo que, agigantándola, la distingue de los restantes géneros, particularmente del cuento: el titubeo de la novela es su excelencia, su excedencia es su esencia, su portento radica nada menos que en la asunción entre humilde y humillante de su eterna perfectibilidad y de su eterna inconclusión. Como cuentista a quien alguna vez le ha ocurrido el accidente de la novela, creo que el cuento carece de la capacidad y de la obligación que sí tiene la novela para mirarse a sí misma mientras se va constituyendo. El cuento no puede darse el lujo de cumplirse como una equivocación o como un accidente, pues no puede reconocerse en lo que le sobra; el cuento está obligado a afirmar más por lo que omite que por lo que lo desborda, se consagra en la ambición prometeica o quijotesca de alcanzar un diamante que de tan pulido parezca divino; el cuentista se catapultas, siempre ingenuamente, en el sueño de crear una obra que refleje una aspiración de perfección de modo que el lector vea estimulado en él o en ella la intuición de lo único, lo bueno, lo verdadero y lo bello.

La novela, en cambio, puede y debe contar por lo que la excede; su enormidad depende de lo que ostenta en demasía. En este sentido, la novela es esencial y etimológicamente monstruosa: la novela se muestra y muestra al hombre en el hermoso patetismo de su desnudez y de su imperfección. Si existe la novela moderna es porque ésta aprendió muy pronto a abrazarse a la inconclusión, a esa inconstancia que la vuelve más humana que angélica, más carnal que espiritual, más distópica que utópica. Excelente por excesiva, la novela explica al hombre por sus tumbos, por esos baches y esas exuberancias con las que, ya sin el pudor del cuento, nos define tal cual somos, no así como debíamos ser.

Carlos Fuentes escribió más de una vez que la novela perfecta rechazaría al lector. Así suscribe el gran novelista mexicano las palabras del gran cuentista argentino: uno y otro reconocen que la novela, como el hombre y la visión del mundo moderno nacida naturalmente con la picaresca, es dura, cenagosa e irregular como una perla barroca.

No creo necesario, para confirmar lo dicho, perpetrar aquí un cotejo entre ciertos cuentos y ciertas novelas de la modernidad latinoamericana. Bastará, me parece, contrastar dos novelas que son una misma novela que es todas las novelas modernas. Me refiero por supuesto a la primera y segunda partes del *Quijote* de Miguel de Cervantes.

Decía Carlos Fuentes, con razón y hasta el hartazgo, que la novela moderna nace con el ingenio hidalgo. Estoy de acuerdo, pero creo que viene al caso invocar algunos matices: primero, que el *Quijote* es por lo menos dos obras en ocasiones contrastantes y aun opuestas; y segundo, que la novela moderna habría nacido no en estas obras en sí mismas, o no solamente, sino en el singular diálogo que hay entre ellas o, mejor, en la refriega de aprendizajes, enmiendas e iluminaciones que sobre los géneros literarios hierva en la mente de Cervantes entre la redacción del *Quijote* de 1605 y la del *Quijote* de 1615.

Por más que lo intento, no consigo no leer la primera parte de las aventuras del ingenioso hidalgo como un laboratorio donde un cuentista audaz, un dramaturgo frustrado y un poeta desigual se ensayó sin saberlo en la creación accidental del primer gran monstruo novelístico de la modernidad. En otras palabras e invocando a Borges, creo que el *Quijote* de 1605 es la equivocación dichosa de un Cervantes inconsciente y reticente al milagro novelístico; se trata de una concatenación de accidentes geniales pero no del todo asumidos que conducirán al magno monstruo del *Quijote* de 1615, que es también un accidente, aunque ahora se trata de un accidente por completo aceptado.

Creo que la primera parte del *Quijote* ocurrió a su autor pese a sí mismo. El cuento primigenio que le dio origen acabó por desmadrarse y anegó a Cervantes. He imaginado al viejo soldado adentrándose en su propia historia con un mapa cuentístico en las manos; acaso el autor había metido ese mapa en cierto ejemplar de su *Galatea*, de modo que fue quemado accidentalmente por el cura y el barbero en el donoso escrutinio de la biblioteca quijotesca. Una vez despojado de su mapa, Cervantes habría tenido que acudir a una brújula; ésta, sin embargo, debió romperse en el combate contra el gallardo vizcaíno, de modo que Cervantes, incapaz ya de contener su historia, no tuvo más remedio que comenzar a leer con avidez e ignorancia las estrellas de la constelación de la novela moderna, astros y cometas que le eran ajenos porque apenas asomaban sobre el horizonte de un mundo tan cambiante como decadente.

Navegó, pues, Cervantes por una mar procelosa y desconocida para él. Lo hizo quizá lleno de dudas, reticente, creyendo aún que llegaría a las Indias del cuento y sin resignarse a que las mareas novelísticas lo llevaran a territorios hasta entonces inexplorados. Una y otra vez, el cuentista Cervantes tira con alarma de las riendas de su desbocado Rocinante narrativo: aquí intenta acotar el relato de Grisóstomo y Marcela, allá interpola sin más la *nouvelle* de «El curioso impertinente», y sólo poco después el relato del Capitán Cautivo. Se nota que Cervantes padece el descontrol que le va exigiendo el relato, remienda sobre la marcha, se resiste con lo que tiene al vaivén tumultuoso de su propia modernidad; el alcaláino se rehúsa a reconocer que sus personajes quieren un campo más amplio que el de Montiel, buscan un espacio que Cervantes no se aviene a concederles en términos que no sean los del escrúpulo cuentístico.

Si bien Cervantes ha visto ya cómo Lope de Vega se ha atrevido a romper con el canon teatral aristotélico, el alcaláino duda todavía, y tanto, que al terminar el relato del Capitán Cautivo se nota al cuentista agotado. Pero le queda una última carta: la carta del teatro. El vencido cuentista que es Cervantes acude al relevo del dramaturgo que cree que es, lo invoca para que contenga el accidente de la amplitud y combata la nacencia monstruosa de su novela: de improviso la venta de Juan Palomeque, a despecho de sí misma y de las reglas más elementales de la verosimilitud, se convierte en escenario teatral disonante con el espacio novelístico. Sus alcobas y tapanco se convierten en bambalinas y prosencios donde se amontona indiscriminadamente medio centenar de personajes en un triquitraque que no hay más que ver: cuatro amantes se perdonan sus traiciones, dos hermanos largamente separados por fin se reencuentran, un barbero despojado vuelve por sus fueros y reclama su baciuelmo, un mozo de mulas se revela burguesito enamorado, un tropel de cuadrilleros emprende una riña, Maritornes y la hija del ventero humillan al hidalgo. Todo se amontona y se remata en esta venta, todo pretende resolverse en este bochinche de carátula en el que don Quijote se va desdibujando hasta ser casi una acotación teatral, una fantasmagoría contrastada con esa sublevación tumultuaria de historias que el autor se va resignando a no controlar y que rubrica con un final atropellado en el que sin embargo es posible ya reconocer el nacimiento de la novela como el género abierto por excelencia.

¡Qué distinta resulta en este sentido el *Quijote* de 1615! Distinta y semejante, si se quiere, pues en ella la paradoja novelística del accidente subsiste, aunque ahora es asumida.

No es que la segunda parte de las aventuras del hidalgo sea menos accidental en términos narrativos: sucede solamente que esta vez los accidentes son aceptados como virtud atañedora al género; lo inesperado, lo fortuito y lo arbitrario son ya tolerados, liberados y hasta procurados. Cervantes ha dejado de resistirse al accidente para abrazar el accidente; se deja llevar atenido a las altas

y las bajas que le imponen sus criaturas; incorpora y omite los acontecimientos como se incorporan y omiten las mil cosas que nos van ocurriendo en la vida. Parece que Cervantes ahora ha terminado por entender que la novela tiene que sucederle como la verdad y la realidad le han venido sucediendo desde que le envasaron tres arcabuzos en Lepanto: ya no queda lugar para el ideal heroico como no queda lugar para la utopía del cuento; tan impertinentes en esa realidad literaria son los sonetos y los relatos cerrados como anacrónico es seguir pensando que hay una Armada Invencible, o que la cristiandad es intocable, o que América es El Dorado. En la España decadente y teatral de Felipe III hay que vivir y escribir en gerundio, dejándose ocurrir, poniéndose a merced de la corriente salvaje de la novela. Ya no hay tiempo ni lugar para los tapujos ni el tirón de riendas. Quien escribe el *Quijote* de 1615 ha dejado de ser el cuentista obcecado en la utópica perfección de lo breve; ha nacido el novelista y, con él, la novela moderna.

He visto a las mejores mentes de la generación de mis padres declarar la muerte de casi todo, y a las de mis abuelos demostrar que mis padres estaban equivocados. En mi primera juventud se me dijo que no habría poesía después de Auschwitz ni historia después de la caída del Muro de Berlín ni libros después de Bill Gates ni novela después de Joyce y del *nouveau roman*. Ahora sabemos cuán apresurados fueron y cuán descaminados iban aquellos epitafios: nos consta que mientras haya realidad y desencanto, habrá novela. Hoy, gracias a un prodigioso anacronismo entre generaciones, sabemos que tanto el arte como la historia cabalgan como Miguel Páramo: ignorantes de que están muertos, o acaso desentendidos de su propia muerte porque en el fondo saben que tienen todavía demasiadas asignaturas pendientes con el infierno-mundo de los vivos del siglo XXI.

Esta lección, debo insistir, se la debo a la generación de mis abuelos literarios, todos ellos maestros de la novela que llegaron cuando nadie los esperaba y de donde nadie los esperaba. Los grandes novelistas de América Latina fueron mis clásicos vivos. Por ellos pude comprender que en el llamado Siglo del Terror son más necesarios y más pertinentes que nunca Víctor Hugo y Balzac, Kafka y Cervantes. Las novelas de los gigantes latinoamericanos y el posterior derrumbe de las utopías, tan semejante al desenmascaramiento barroco de los ideales del siglo XVI, nos preparó para interpretar con novelas el vacío del Mundo Después del Fin del Mundo. El accidente de la novela se erigió como un respiro necesario, un monstruo dichoso en la vida que no lo es tanto, un *impasse* propicio para que generaciones y lectores aprendamos a dialogar en tiempos de transición, en el *stand by* del *Apocalypse not yet* o *not now*. Los novelistas del *boom* vinieron a ordenar con sus obras el cascajo y el cascote de un siglo XXI sobrevenido como una sucesión interminable e imparable de accidentes en todos los ámbitos de la existencia.

Con semejantes ancestros y maestros, creo que nadie como los lectores y los autores del siglo XXI estábamos preparados para descreer de la muerte de la novela. Si es verdad que la utopía terminó en 1989, quienes la vimos terminar mientras leíamos al *boom* estábamos destinados a ser los más aptos para promover la supervivencia de la novela como el género distópico por excelencia. El escepticismo que signa a nuestra generación contra el desencanto de la precedente ha mostrado ser el caldo de cultivo óptimo para la consagración de la novela, ese género que descrea de todo menos de la imperfecta realidad y de sí misma.

Confieso que por un tiempo deseé ese mismo destino para el cuento. Esperé incluso que la prevalencia y la supervivencia postapocalíptica de la narrativa recayesen en el relato, un género en el que mi anacrónica neurosis se siente a

salvo. En el cuento, todavía, rebusco un arrecife para descansar mi escrúpulo y mis últimos despojos de fe en lo perfecto e imposible. En el cuento, el niño que soy juega a que tiene un mapa en la mano, tierra firme bajo los pies, el cuerpo ceñido por una camisa de fuerza que podría mantenerme a salvo de mis propios arañazos. Acudo todavía al cuento porque me acobarda a veces el abismo de la novela, ese vértigo que en el fondo me atrae porque después de todo es el abismo del mundo descascarado que me tocó en suerte o en desgracia habitar. Con el cuento me refugio, me regalo una caja que imagino suficiente para no dejar de creer en una utopía de perfección que no es ni ha sido nunca viable; con el cuento me doy un contenedor para que mi materia no se desparrame y pueda yo pulirla hasta el cansancio, ingenuo, quijotesco otra vez, ignorante de que el diamante demasiado pulido no será más luminoso sino cada vez más pequeño, hasta quedar reducido a un grano de arena en el que nada consiga reflejarse, como no sea otro grano de arena: un invisible átomo de silencio que no puede ya decir nada de los hombres ni del tiempo que habitan. Bien hubiera estado que el cuento dijese más sobre nuestro siglo. Pero no es así, y tanto mejor. Como nadie o como todos, la vida se conjuga en gerundio cuando está en otra parte, nos ocurre antes de que nosotros le ocurramos a ella, esa vida llena como ha estado siempre de accidentes, siempre a jinetas de una solidez que se va desvaneciendo en el aire. Esos accidentes y esos desvanecimientos son por excelencia territorio de la novela.

Me queda al menos el consuelo de que, en este imperio ultramoderno de la novela como contingencia, al cuento se le concede todavía un puesto honorario. En nuestra tradición el relato sobrevive como un rey viejo, fantasmal y providente que con frecuencia estima necesario aparecérselo a su vástago enloquecido para que éste no olvide su alcurnia y se vengue de quienes quisieron matarlo.

Ricardo Piglia, uno de nuestros novelistas más ilustres, se definió alguna vez como un cuentista que a veces escribe novelas para descansar entre un cuento y otro. Le oí decirlo, le creí y puede que hasta lo haya comprendido. Escuchar esto en boca del novelista Piglia, heredero impenitente de la gran tradición austral del cuento latinoamericano, me tranquilizó; sus palabras me producen todavía la sensación de deslumbramiento de quien comienza a entender así, sin más, que en tiempos de horror y distopía la novela volverá cíclicamente a mostrar su esqueleto cuentístico y a parecerse más al *Quijote* de 1605 que al *Quijote* de 1615.

Después de todo, la inevitabilidad del cuento como un espíritu gobernante entre las sombras es otra de las grandes lecciones de la gran novela latinoamericana del siglo XX. Nuestra gran tradición novelística se debe al cuento tanto como nuestra actual distopía de dictadores, democracias fallidas y bandidos de cuello blanco se debe a la esperpentización del fervoroso nacionalismo herderiano del siglo XIX. Siempre tarde en casi todo, América Latina alcanzó al mundo justo cuando comenzó a mirar y a mostrar su realidad. En el yermo del escepticismo ante la lengua y la literatura del continente pícaro por excelencia, la feliz legión de grandes novelistas hispanoamericanos nos enseñó que, hablando de novelas modernas, todos los caminos conducen a Cervantes a través de Borges. Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa y Onetti nos demostraron que tanto debió Victor Hugo a Maupassant como Cortázar a Felisberto Hernández. Como los cuentos de Cervantes, los cuentos de América Latina estaban condenados a crecer y desmadrarse en novelas por la simple razón de que la novela se entiende mejor en los tiempos transitivos y los espacios liminales: por eso «El Llano en llamas» engendró *Pedro Páramo*, y por eso «Casa tomada» creció en *Rayuela*; por eso nació *Aura*, un relato tan siniestramente fronterizo que es ya un punto más y un punto menos que una novela.

Novela que es cuento que es vida como instrucción de uso, novela como pluralidad del cuentote desbordado de la existencia latinoamericana. Con las novelas de la dictadura y las novelas de la decadencia y las novelas del fracaso de la megalópolis comprendí de qué modo y en qué enorme medida de la cantera del cuento sacaron los novelistas sus piedras en bruto, unas piedras que

dejaron así porque sabían que la contemporaneidad americana servía mejor antes opaca que brillante, pues la belleza hoy es un espejo cóncavo capaz de reflejar el hecho de que la realidad de América Latina era la realidad de todos los hombres en otro siglo atroz, un siglo donde vida y muerte nos ocurrieron como sólo ocurren las cosas en la novela: sin esperarlo y sin esperanza, sin mapa posible, siempre reflexionando, siempre urgentes, sumergidos y emergentes, siempre improvisando frente a la sorpresa de la injusticia, el genocidio y el terror, siempre resignándonos a no comprender la historia ni controlarla por la sencilla razón de que la historia va siempre más aprisa que el historiador, y tanto, que mejor parece acudir a la novela, esa ficción de los ojos cerrados, y esperar lo que venga y que sea lo que Godot quiera.

IV

La aritmética de Cervantes

El problema con traer siempre las orejas puestas, sugiere Quino en boca de Felipito, es que nunca estamos a salvo de escuchar las cosas más increíbles. Quien haya navegado por las aguas procelosas del cervantismo, entenderá perfectamente a qué se refiere el humorista argentino. Es más: me atrevo a decir que quienquiera que haya tenido las orejas puestas habrá escuchado una cantidad ingente de sandeces sobre el desastrado Manco de Lepanto y sus más célebres criaturas. Bien es cierto que también se han hecho comentarios lúcidos, o por lo menos sensatos. Me parece, sin embargo, que en materia cervantina, acaso más que en ninguna otra, una zarandaja dicha mil veces puede y suele convertirse en socrática sentencia.

Decía Borges que el abuso de la exégesis habría convertido a William Shakespeare en una suerte de agujero negro que lo atrae todo, hasta la luz, de modo que ahora, por no reflejar, ya no refleja nada. Ignoro hasta qué punto Miguel de Cervantes y su obra compartan este trágico destino. Si aún no son agujeros negros, están muy cerca de serlo. Por lo pronto, parecen más bien espejos cóncavos, dispuestos como nunca antes a reflejar sólo lo peor de sus interpretaciones, sus mil lecturas acomodaticias, políticamente correctas, anacrónicamente idealistas, mediáticamente zafias, resueltamente cegadoras.

Para nadie es secreto que mi contribución en este orden al año cervantino ha sido una quijotada con visos de anti quijotesca. Orgullosamente reconozco mi culpa y lo vano de mi cruzada. Acepto que he escrito duramente contra el Hombre de la Mancha, contra la imagen romántica que tenemos de don Quijote e inclusive contra la idea de un Cervantes impoluto, dechado de virtudes, incontrovertible santo del erasmismo. En cambio, he defendido a ultranza y de balde lo mismo a don Quijote y a su autor como seres inconsistentes, tan tiernos como despóticos, tan valientes como cobardes, tan aptos para la grandeza como para la miseria. He defendido, en fin, su humanidad, no por hacerles menos, sino porque verles imperfectos me permite admirarles mucho más que si fuesen paladines del liberalismo, superhombres contra la superstición, acartonados íconos del zapatismo, amantes franciscanos de los animales, o símbolos de lo que se guste y mande.

Esta imperfección, estas contradicciones, se encuentran en todos los aspectos de la vida y de la obra de Miguel de Cervantes: en su pensamiento, en su estilo, en su religiosidad, en sus personajes. Se encuentran sobre todo en su humanismo. Nos hemos acostumbrado a creer que Cervantes era un coherente y perfecto paladín del humanismo erasmista. Olvidamos, sin embargo, que incluso Erasmo era un dechado de contradicciones, contradicciones que se transmiten hasta Cervantes a través de sus maestros, especialmente jesuitas, cuyo humanismo es también contradictorio, siempre a medio camino entre el reformismo católico y el contrarreformismo tridentino. Esto hace que Cervantes sea un hombre en constante conflicto, aferrado a un modelo que él piensa coherente, pero que en

realidad no lo es. Consecuencia de ello es que su obra no se entienda: en realidad, no puede entenderse porque el único sistema válido para entenderla es el propio Cervantes, un ser imperfecto, en conflicto, lleno de errores, a veces incluso un patán. Acostumbrados a ver todo en extremos, el mundo se divide en acusadores y defensores, ninguno de los cuales es del todo justo, ninguno equilibrado. Para demostrarlo, llevo a Cervantes, su pensamiento y su obra al banquillo de los acusados.



Sostiene el primer fiscal que el acusado es un ludópata confeso, un valentón impenitente y asiduo parroquiano de tabernas de mala nota. Numerosos testigos y documentos debidamente autenticados confirman que se trata de un individuo sin oficio estable, un antiguo combatiente que ha pasado la mitad de su vida asediado por deudas y la otra mitad mantenido por las mujeres de su familia, cuyo ejercicio de busconas es bien conocido. Consta asimismo que, en su juventud, el acusado huyó del país para evitar que le fuese amputada la mano derecha, condena a la que se hizo acreedor por haber acuchillado a un albañil en cierta riña callejera. Desde que regresó, el sobredicho ha abandonado a los suyos en numerosas ocasiones, ha falseado por escrito su hidalguía, ha sido dos veces excomulgado y ha debido comparecer otras tres ante la justicia para responder a diversos cargos de abuso de confianza cuando era comisario recaudador de las galeras reales.

Como si nada de esto bastase para condenarle, esta vez el acusado se declara culpable de los nuevos cargos de malversación de fondos públicos que ahora se le imputan. Ante la evidencia, el primer fiscal exige una condena ejemplar que incluya, como mínimo, varios años de cárcel y la reposición íntegra de los cientoventiocho mil maravedíes que el acusado confiesa haber distraído al erario público.

Estos cargos bien pudieron ser esgrimidos ante la Audiencia de Sevilla en las postrimerías del siglo XVI, pero han llegado también hasta el tribunal de la historia de la literatura. Este último, sin apenas deliberar, ha emitido su fallo: el acusado es inocente. El único culpable en este juicio perpetuo es el primer fiscal, un traidor, señores, un revisionista incapaz de entender que los genios son por fuerza nobles, apacibles e inocentes, y que nadie capaz de escribir lo que este hombre ha escrito pudo haber cometido un crimen. Si acaso, proponen, el acusado debe ser visto como lo que es: un héroe probado, un gran poeta con mala suerte, más versado en desdichas que en versos, cuyo único defecto es no ser precisamente ducho en aritmética, lo cual explica la milenaria inconsistencia de sus cuentas. Nadie es perfecto, señores, ni siquiera el autor de la novela más

notable de todos los tiempos.



¿Bastaría en verdad la precaria aritmética del creador del *Quijote* para explicar sus múltiples problemas legales y pecuniarios? ¿Era Miguel de Cervantes un dechado de virtudes o un calamitoso delincuente? Así planteada, la pregunta parece tan ociosa como en realidad es. Su impertinencia, sin embargo, no ha obstado en cuatro siglos para que se le formule de manera incesante, casi siempre en perjuicio tanto de la vida como de la obra del ilustre alcaláino. Legiones de críticos, filósofos, historiadores y lectores de a pie han entablado acres disputas sobre la estatura moral de Cervantes y su nula o total compatibilidad con la indisputable excelencia de su obra más conocida. La biografía del autor ha sido corregida, maquillada o reinventada hasta el absurdo para canonizarle o satanizarle según lo haya exigido la corriente del uso. Ciertamente, tan inútil controversia no tendría que preocuparnos de no ser por la medida en que ésta ha afectado y amenaza con seguir afectando la manera en que leemos el *Quijote* o, peor aún, la manera en que preferimos no leerlo.

Hoy más que nunca, la literatura soporta con estoicismo este género de inútil controversia. La manía políticamente correcta de confundir ética y estética ha favorecido la proliferación de eso que Borges llamaba falsos problemas. No se trata ya de insolubles enigmas técnicos, sino de francas campañas hagiográficas o condenas de corte inquisitorial. No se trata ya ni solamente de saber si Samuel Beckett pensaba en Dios cuando bautizó a Godot, sino de levantar una aberrante axiología de la lectura a partir de las virtudes o crímenes de quien escribió tal o cual obra maestra. De pronto, las obras de individuos moralmente insalvables como Céline y Hemingway han sido desalojadas de los programas universitarios en pro de obras mediocres de autores de segunda línea, autores que seguramente fueron muy buenas personas, adalides de nobles causas o, por lo menos, víctimas de algún tipo de segregación.

Por lo que hace a los grandes maestros en cuyas obras se fundan los más rancios cánones lingüísticos o nacionales, la imposibilidad de excluirlos del currículum oficial ha llevado a los expertos a corregirles la biografía para que ésta encaje al fin con su bibliografía. De manera inevitable, este afán de la crítica por divinizar a los escritores ha devenido en un radical lavado en seco de la persona autorial, una deshumanización que a su vez ha generado una lectura acartonada de su obra. De esta suerte, el falso o innecesario problema de la estatura moral de los escritores ha terminado por convertirse en un auténtico problema para la lectura y la crítica.

Añada el escritor argentino que los falsos problemas de la literatura no sólo

favorecen soluciones también falsas, sino que la sola palabra *problema* puede ser una insidiosa petición de principio. Hablar con Américo Castro, por ejemplo, del problema judío en el caso de Cervantes implica postular que los judíos son un problema. El planteamiento me parece válido y susceptible de ser ampliado a la polémica tripartita que hoy se entabla en torno a la calidad humana, la coherencia ideológica y la maestría técnica del autor del *Quijote*. Nuestra común tendencia a creer que los grandes maestros debieron ser superhombres cortocircuita su lectura y socava nuestra capacidad de admiración. La ferviente canonización de los autores estorba cuando ya no podemos ver en una obra dada los conflictos, las incoherencias y las trampas de quien la escribió a partir de la desnuda grandeza que encierra la condición humana con toda su mezquindad, sus tropiezos y sus dudas.



Quiere un segundo fiscal que los señores jueces desestimen la atenuante del supuesto humanismo del acusado. Su petición, explica, se fundamenta en el sesudo análisis, la lectura desapasionada y el minucioso cotejo de no pocos pasajes de su obra, mismos que arrojan notables contradicciones tanto ideológicas como devocionales. A sus célebres invectivas contra las instituciones eclesiales de su tiempo, el acusado opone desmedidos encomios en el más puro estilo tridentino. Su taimada afiliación al pensamiento erasmiano disuena, a veces incluso en una misma obra, con una mojigatería que haría palidecer de envidia al Gran Inquisidor. Su persistente defensa de las minorías étnicas, genéricas y gremiales más denostadas de su época alterna aquí y allá con insultantes muestras de racismo y misoginia, particularmente en lo que atañe a moriscos, gitanos, negros y brujas. Por otra parte, su crítica aceda a la burguesía y la aristocracia filipinas se entiende apenas cuando proliferan sus halagos a la realeza, los indianos y los altos mandos militares, estamentos todos ellos a cuyo reconocimiento aspiraba Cervantes a despecho de su ascendente de cristiano nuevo, su mala estrella y su explosivo temperamento.

Ante estas nuevas razones, los jueces de la literatura se conmueven poco y vuelven a declarar que el acusado es inocente de los cargos de inconsistencia que se le imputan. El señor Miguel de Cervantes, exclaman airados, era un erasmista cabal, un filántropo, un protomártir de la modernidad cuyo pensamiento, sin duda coherente, no ha sido ni podrá ser nunca comprendido por los simples mortales que somos sus lectores. Los argumentos del segundo fiscal son, por tanto, meras calumnias, mentiras como templos que sólo merecen ser arrojadas a la misma hoguera donde arderán eternamente las infamias de su predecesor.



Nadie, hasta ahora, ha podido establecer de manera contundente una línea precisa del pensamiento de Miguel de Cervantes. La razón es muy sencilla: esa línea no existe, como tampoco existe un diagnóstico verosímil para la locura real o simulada del Ingenioso Hidalgo ni argumentos definitivos para salvar o condenar a su escudero, al cura, a los duques o incluso al bachiller Sansón Carrasco.

La agotadora búsqueda de un sentido inequívoco para el pensamiento y la fe de Cervantes es otro de los grandes falsos problemas del hispanismo. Reacios a acatar los titubeos de un autor como signos preclaros de su humanidad, los estudiosos más lúcidos proponen en cambio numerosos adjetivos. Ante la evidencia de las contradicciones que abundan en su obra, la mayoría concluye que el autor del *Persiles* tenía ideas bastante claras sobre la vida, pero las circunstancias lo habrían llevado a silenciarlas o a pertrecharlas en la ambigüedad de la ficción. Los hay quienes han querido ver en esta simulación un justificable acto de supervivencia, pero los hay también quienes acusan a Cervantes de bifronte, gatopardista o de plano hipócrita. Comoquiera que sea, todos estos caminos conducen a una misma y arriesgada conclusión: la supuesta claridad contestataria del alcaláino se halla cifrada en su obra, particularmente en el *Quijote*, cuyos protagonistas tendrían entonces que ser tratados como criptogramas de ideas definitivas, osadas, sin aristas. Así despojado del derecho a la ambigüedad y a las constantes dudas que le convertirían en fiel reflejo de su tiempo, Cervantes pierde la oportunidad de ser comprendido como hombre y su obra deja de ser lo que es: un monumento al fracaso, la duda y la decadencia, una obra tan inclemente, equívoca y contradictoria como la vida misma.

Cegados por la idea de que todo en el *Quijote* es producto consciente y calibrado de un autor que lo entiende todo, arrojamos a sus protagonistas a un universo tan maniqueo como el de las novelas de caballería que pretendían parodiar. En este universo, el hidalgo manchego se transforma en engañoso *alter ego* de su autor. Entonces sólo resta percibirle como el paradigma anquilosado del idealista, un ser todo virtud que nunca duda ni falla, y que persiste en sus quimeras resistiendo la vileza del mundo real. Plano, castrado por el filtro del romanticismo, reducido al arquetipo de la absoluta probidad, don Quijote de la Mancha se transforma así en un ectoplasma, una lección de vida, un gentilhomme de excelencia coelhiana. En una palabra, el hidalgo manchego ha dejado de ser la falible criatura de Cervantes para ser el Hombre de la Mancha. ¿Por qué perder semanas o meses en leer dos farragosos volúmenes escritos en castellano antiguo cuando un deleitable musical de escasas dos horas parece

suficiente para que nos enamoremos de este vejete entrañable, de este manchego superhéroe que, a diferencia de su antecesor, muere rematadamente loco y entonando para nuestro beneplácito la nómina de sus sueños imposibles, ay, tan lindos?



El tercer fiscal es acaso el más irreverente, y tanto, que mejor sería no escucharle. Sus razones tocan fibras demasiado sensibles, creencias tan arraigadas que su sola mención amenaza con sacudir los cimientos de la lengua que hablamos, no se diga las leyes más sagradas del *savoir faire* literario. Su caso se funda no en la vida de Cervantes o en la proyección de ésta sobre su obra, sino en la obra misma, sólo en la obra. Las pruebas, no obstante, son numerosas y difíciles de refutar: más de doscientos versos cuya factura deja mucho que desear, seis o siete comedias tan tediosas como poco originales, una extensa novela bucólica cuyos personajes lloran demasiado y sienten demasiado poco, una supuesta historia de peregrinaje en cuatro libros plagados de errores estructurales, pasajes desafortunados e interminables ejemplos de mojigatería contrarreformista. Por lo que hace a las novelas más reconocidas del acusado, el tercer fiscal se anuncia capaz de proporcionar al tribunal una lista exhaustiva de los incontables errores sintácticos, estilísticos y estructurales que se encuentran en todas y cada una de las *Novelas ejemplares*, así como en las dos partes de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

El jurado, claro está, ni siquiera dejará al tercer fiscal terminar con su donoso escrutinio de la suma cervantina. Los grandes maestros no tienen obras menores, las imperfecciones que en ellos quieren ver los malintencionados son espejismos, producto de la envidia que les impide estar a la altura del gran arte del alcaíno. Es el deber de cualquiera que hable y escriba en castellano cerrar oídos ante la mera insinuación de que su padre fundador podría no haber sido intachable en el correcto uso de las palabras, la gramática o la sintaxis. Sus errores no lo son, no pueden serlo por cuanto que ellos mismos son las leyes que hoy por hoy nos rigen. Los abanderados del castellano deben unir fuerzas con los paladines de la novela perfecta para colgar al último fiscal de la entena más alta, allí donde su cuerpo servirá para escarmiento de los corruptores del buen nombre y los prevaricadores del buen decir.



Nada hay más dañino para la memoria de un autor y la trascendencia de su obra

que el estigma de la perfección. De la misma manera en que los héroes de la corrección política no acaban de producir una obra que valga el papel en que se imprime, los incorruptibles de la forma y la lengua apenas generan capítulos, líneas o personajes memorables. Los réprobos, en cambio, siguen renovando nuestro idioma y nuestra literatura. Lo hacen porque no tienen nada que perder ni esperan ya la salvación que les ganaría defender, respetar o siquiera conocer de punta a cabo la anquilosada premática de una lengua que nunca bastará por sí misma para expresar cuanto atormenta al hombre. De sus plumas surgen las obras imperecederas porque nunca las pretendieron perfectas, o porque en verdad hace falta genio para estimar el error en su justa medida y reconocer que todo intento por expresar con palabras el espíritu es afortunada e irremediablemente menor que el propio espíritu.

En su prólogo de 1946 a las *Novelas ejemplares*, Borges señala que la crítica acepta demasiado a Cervantes y prefiere la mera veneración al examen. Más que un lamento, el argentino formula aquí una invitación que todavía es urgente aceptar. Evidentemente, no se trata de admirar menos a Cervantes para entender mejor su obra, sino de leerle mejor para admirarle más. La devoción a ultranza, a fin de cuentas, produce monstruos de perfección, lamosos charcos que sólo reflejan lo que deseamos ver, voraces agujeros negros que lo secuestran todo, incluso la luz que hace falta para leer una obra extraordinaria, no intachable ni divina, sino fieramente humana.

Cervantes Incorporated

Permítanme, damas y caballeros, darles la más cordial bienvenida a Cervantes Incorporated. Como ustedes bien saben, ésta es a no dudar la más próspera empresa de *gadgets* y juguetes literarios en todo lo ancho, largo y redondo de nuestro universo mundo. A nombre de nuestro fundador, don Alonso Fernández de Avellaneda, aragonés que se dice natural de Tordesillas, y del doctor Pedro Recio de Tirteafuera, nuestro accionista mayoritario, les recibo demasíadamente alegre y me dispongo desde luego a presentarles nuestro catálogo: una real y verdadera cornucopia de encantamientos, un prodigioso baciyelmo de sorpresas, un verdadero retablo de maravillas que, modestia aparte, pondrán verdes de envidia a nuestros competidores de Disney, Pixar, Plastimarx y hasta del Pentágono.

Como es seguramente de su conocimiento, los años recientes han sido cruciales para nuestra industria. Los fastos del cuarto centenario de la publicación de cierta obra intitulada *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* estimularon el interés de nuestros clientes y significaron un hito para Cervantes Incorporated. ¿Qué digo yo un hito? Seamos mejor ejecutivos y digamos que ha sido un paradigma, una coyuntura para que, merced a esa singular novela, los hombres y las mujeres de hoy dejemos de ser unos pobres diablos para convertirnos en unos pobres diablos excelentes. Y digo más: que gracias al empeño de numerosos cervantistas de marras —entre los que no faltan actores de prestigio, guerrilleros latinoamericanos, cantantes de un día y políticos orgullosamente ágrafos— nuestros consultores han elaborado una innovadora plataforma comercial. Dicha plataforma se finca en dos enseñanzas fundamentales: primera, que todos llevamos un pequeño Quijote en la ternura de nuestros corazones, y segunda, que no hace falta leer al tal Cervantes para descubrirlo. ¿Para qué pedirle a nuestros hijos, queridos amigos, que arrostran dos farragosos volúmenes de anticuada prosa castellana cuando podemos explicárselas nosotros como Dios nos dé a entender? ¿Y por qué leerlo nosotros mismos si podemos mejor leer y ver en nuestro idioma infinidad de prólogos, artículos, películas y programas de toda índole donde los académicos de Argamasilla nos hablan de don Quijote y nos dicen de él lo que les viene en gana? De allí que el nuevo eslogan de nuestra empresa sea el siguiente: Cada Quijote es un Mundo. Ni más ni menos, damas y caballeros: un mundo de diversión sin límite para cada niño y para cada anciano, para cada madre y cada padre que quiera subirse hoy mismo al tren del *marketing* literario sin el antes engorroso trámite de leer.

Permítanme, entonces, dar comienzo con uno de nuestros productos más revolucionarios. Esto que aquí ven y que parece un simple disco, es sin embargo una de las sorpresas más sorprendentes que vuestra sorpresa merece. Es un CD-ROM denominado *Cervantes Reloaded*. Por una módica suma, en él encontrará escrito todo lo que usted ha pensado siempre que se dice y escribe en el *Quijote* del tal Cervantes. Escrito en la prosa accesible y franca del maestro Paulo Coelho, nuestro más valioso colaborador e incontestable miembro de la Academia de la Lengua Brasileña, la historia de don Quijote y su inseparable compañero de fatigas transcurre aquí como hubiéramos querido que fuese. En esta nueva versión, don Quijote sí conoce a Aldonza Lorenzo, quien por lo demás tiene un extraordinario parecido a Sophia Loren. Aquí Sanchica se casa con el galante emisario de la duquesa, don Lorenzo de Miranda gana contra toda previsión el primer lugar de una justa poética, la soberbia pastora Marcela es ultrajada en montón confuso por los deudos del pastor Crisóstomo, los médicos de Barataria mueren de una indigestión de uvas pasas y el malvado Sansón Carrasco regresa a Salamanca para convertirse inesperadamente en el licenciado Vidriera y terminar sus días honrosamente en los Tercios de Flandes. Pero el maestro Coelho, en un despliegue de genio, ha guardado lo mejor para el final: en *Cervantes Reloaded* Alonso Quijano muere loco de remate, animando a propios y extraños a ser vencedores de sí mismos emprendiendo una hermosa aventura pastoril de la que damos cuenta en los últimos capítulos. Todo esto viene convenientemente sustentado con animación y notas de los más estrictos cervantistas, entre los que sobresalen concienzudos estudios para determinar qué tipo de caballo era Rocinante, qué tipo de jumento era el rucio escuderil y qué tipo de galgo era el galgo corredor. Complementamos el producto con una extensa biografía de todos los libros que, a decir de los expertos, debió leer Miguel de Cervantes, que suman la nada despreciable cantidad de 14 580 volúmenes, lo cual demuestra del tal Saavedra que en realidad vivió 180 años leyendo a razón de un libro diario.

En la compra de cinco ejemplares de esta maravillosa pieza les enviaremos gratuitamente nuestro ya clásico CD con las ciento y veinte versiones musicales de *Las bodas de Camacho*, una composición de Philip Glass basada exclusivamente en el arte de rebuznar según lo ejercen los destripaterrones de la comarca manchega, una antigua versión de *El retablo de maese Pedro* narrada en verso yámbico por Joselito, la *Canción Desesperada de Crisóstomo* en magistral dueto por Diango y Rafael, y la *Canción de Altisidora* en la voz de Rocio Dúrcal con coros digitalizados de Mocedades. Para quienes aspiren a contar con nuestra compañía en su casa, su taller o su oficina, tenemos por otra parte un calendario quijotesco del año en curso, ilustrado nada más ni nada menos que con una litografía de Orbaneja, pintor predilecto de don Quijote, que

representa un gallo que parece todo menos un gallo. No necesito decirles, damas y caballeros, que éste no es un calendario común. En él se representan los tiempos y cronologías de Cervantes, de modo que un viernes 28 de julio de 1595 puede perfectamente y en menos de dos meses convertirse en un 8 de octubre de 1617, después del cual tendría lugar un 22 de agosto de un año incierto, un noviembre densamente veraniego y un improbable diciembre en mitad de julio. Añado aquí que ofrecemos una recompensa a quien, con ayuda de este calendario, pueda decirnos si Cervantes murió efectivamente el mismo día que Shakespeare, si don Quijote murió en diciembre de 1616 o en julio de 1605, o en todas las anteriores. También ofrecemos una copia del rosario de Montesinos a quien pueda explicarnos cómo habrían hecho los impresores de la España filipina para imprimir, divulgar, piratear y vender hasta obra de 15 000 ejemplares de la primera parte del *Quijote* en los escasos cuarenta días que median entre la segunda y tercera salidas del ingenioso hidalgo. Pero, claro, nada nos interesa más que los niños, sus niños, esos locos bajitos son y han sido siempre la crema, nata y espuma de nuestra empresa. ¿Quién de ustedes no atesora el recuerdo de aquel caballito de madera que, con sólo girarle una clavija, nos lleva al cielo con las siete cabras y nos permitía vencer sin más al encantador Malabrundo? Para ellos, para nuestros párvulos y párvulas, hemos elaborado nuestro catálogo en proporciones nunca antes vistas. Sobre todo, hemos ampliado nuestra línea de muñecas y muñecos de acción. A nuestro clásico caballero de la Triste Figura añadimos ahora un Quijote verde globalifóbico, que canta el « Sueño Imposible» cuando le aprietan el estómago, que en vez de rodela porta un cartel con una empresa muy al vivo que defiende el derecho a la vida de las cucarachas australianas, y cuenta asimismo con un pasamontañas que le da un sospechoso parecido con el Delegado Zero, ay, ese quijotesco y moderno defensor de los menesterosos, enmendador de entuertos y reparador de viudas. La versatilidad innata de la figura quijotesca nos permite también presentarles un quijote liberal, cruzado contra moros, moriscos, turcos y cualquiera que ose amenazar el sueño del libre mercado y la democracia fundamentalistas del duque George Bush y la Conduquezza Rice. Este muñeco proporciona además la hora en Nueva York y los tipos de cambio del día con sólo girarle el morrión o la celada, respectivamente. No faltará a estos quijotes la compañía de un Sancho Panza de goma maleable, que puede engordar o adelgazar a gusto del cliente según tenga deseos de asemejarle a Alfredo Landa, Óscar Pulido, Orson Welles u Obélix.

Para las niñas contamos con una docena de muñecas Barbie, casi idénticas, con mínimas variantes de color de pelo, que representan a Lela Soraya, Dorotea, Marcela, Lucinda, doña Clara. Mención aparte merece nuestra curiosa muñeca Dulcinea del Toboso, que tiene el aspecto de una fea y bigotuda labradora, incluido el aliento a ajos, pero que puede convertirse en Cenicienta siempre y cuando se someta al robusto muñeco de Sancho Panza a mamonas, pellizcos,

azotes, manteamientos y toda suerte de humillaciones.

Naturalmente, contamos también con un equipo de trucos y disfraces. Entre los primeros tenemos la cabeza parlante de Antonio Moreno y el bastón de Basilio, cuyo uso se aconseja sólo bajo la supervisión de los adultos. Entre los segundos, las barbas de la Dueña Dolorida, la nariz de Tomé Cecial, la cola de buey de la señora de Juan Haldudo, caperuzas enanas y una bacía que se convierte en yelmo con sólo decir las palabras mágicas. Un Exin West con piezas suficientes para convertir una venta en castillo y a la inversa. Cortesía de la casa es un pepsilindro rebosante del bálsamo de Fierabrás sin cafeína ni colesterol, certificado por las grandes farmacéuticas y probado hasta la saciedad en remotas poblaciones africanas.

Para nuestros socios de Club Premier hemos organizado una subasta con inapreciables objetos de colección, tales como la osamenta de Rocinante, el libro de cuentas de Cervantes, una Biblia que parece libro de asentar la paja, el verde gabán de don Diego de Miranda y un incunable escrito por su hijo. Pero lo más notables de este significativo lote es sin duda la péñola del tal Miguel de Cervantes, tantas veces descolgada y ultrajada, que servirá para hacer cosquillas a todos aquellos lectores y cervantistas que de unos años acá se han olvidado de que fue para el humor y no para el amor que nació don Quijote de Cervantes, para torturar de risa a todos los argamasillescos triquitraques que con su exceso de solemnidad han favorecido que los ingenuos, los sandios, los pelarruecas, los buscadores de la consciencia tranquila y los señorones de la ética indolora escriban y reescriban hasta el hartazgo a este mancillado caballero que, como el Shakespeare de Borges, llegará tal vez un día al cielo de la literatura y nadie sabrá reconocerle.

Referencias y procedencias

Son desde luego inabarcables los estudios publicados sobre las vidas y las obras de William Shakespeare y Miguel de Cervantes, no menos que las ediciones, rigurosas o repletas de viento y borra, de las obras en sí mismas, todo ello sin considerar las adaptaciones en las artes escénicas y visuales. Básteme señalar aquí que la referencia obligada para el estudio y citación de la novela cervantina es la edición que en 1998 preparó Francisco Rico para el Instituto Cervantes y la editorial Crítica. La edición de las obras de Shakespeare que más fiable y de más ayuda me ha sido es la que preparó Arden para la editorial Norton, aunque no es menos rutilante la edición de la Royal Shakespeare Company. El resto es un censo extenso de académicos antiguos y nuevos que, como sea, son ya legendarios. Me limito a confesar aquí que, pese a su carácter controversial y un tanto excesivo en sus juicios, la obra de Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, en Riverhead Books, ha sido asimismo de gran ayuda, así como los libros de James Shapiro sobre ciertos años precisos en la vida del bardo y la gran obra de Ron Rosenbaum, *The Shakespeare Wars*, que recoge con humor y agudeza los avatares de la recepción shakesperiana. Para honrar los estudios cervantinos la lista sería larga. Puedo no obstante resaltar que el trabajo de Jean Canavaggio me ha parecido siempre el más completo sobre la vida de Cervantes, y que no hay mejores luces en lo que toca al examen mismo de la obra y su recepción que aquellas que alguna vez proyectaron Avalor-Arce, Close y Márquez Villanueva, a la cabeza de una tradición renovadora del cervantismo que después han continuado maestros de la talla de Margit Frenk, Francisco Rico y Agustín Redondo, entre muchos otros.

Por lo que hace a los restantes textos de este libro, que apenas tienen referencias, baste decir que «El accidente de la novela moderna» formó parte de una reunión a la que convocó Carlos Fuentes en El Colegio de México, conciliábulo que al cabo se transformó en homenaje póstumo. «Elogio de la impureza» es ante todo biográfico y fue mi discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua. Tanto «La aritmética de Cervantes» como «Cervantes Incorporated» fueron presentados durante sendos coloquios cervantinos convocados, aún en vida de don Eulalio Ferrer, por el Museo Iconográfico Cervantino.

Santiago de Querétaro, 2015



IGNACIO PADILLA. (Ciudad de México, 1968) es Maestro en Letras Inglesas por la Universidad de Edimburgo y doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca. Su obra narrativa y ensayística ha sido traducida a más de veinte idiomas y le ha granjeado otros tantos premios literarios nacionales e internacionales, entre ellos los ensayos: *La isla de las tribus perdidas* (Premio de Ensayo Debate-Casa de América); *La vida íntima de los encendedores* (Premio Málaga de Ensayo) y *Arte y olvido del terremoto* (Premio Luis Cardoza y Aragón). Ha publicado asimismo el díptico de ensayos sobre el miedo: *La industria del fin del mundo* y *El legado de los monstruos*. Además es autor de los dos primeros volúmenes de una trilogía cervantina: *El diablo y Cervantes* (Premio Guillermo Rousset Banda) y *Cervantes en los infiernos* (Premio Manuel Alvar de Estudios Humanísticos). Es miembro correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua y del Sistema Nacional de Creadores. Actualmente es catedrático en la Universidad Iberoamericana.

[1] En agosto de 2014 el Festival Internacional Cervantino estuvo dedicado a la vida y la obra de William Shakespeare. Me retaron entonces mis colegas del Museo Iconográfico Cervantino a que perpetrara una conferencia que contrastara a Cervantes y Shakespeare. De ahí nació un texto titulado *Donde han muerto los dioses: versos de Shakespeare y desdichas de Cervantes*, versión nodriza y prehistórica de este texto. Cabe añadir que a este mismo reto respondió también mi maestro Aurelio González, extremado cervantista que, más capaz y temerario que yo, elaboró una deliciosa nota sobre el controvertido Cardenio que Shakespeare y Fletcher habrían escrito inspirados en los pasajes centrales del *Quijote* de 1605. <<

[2] Si por mera curiosidad jugamos a creer en las estadísticas, veremos que el alcaláino ocupa un honroso lugar en el palmarés de la riqueza léxica, si bien queda aún a una distancia estratosférica de William Shakespeare, cuyos usos y aportes lingüísticos son de plano inauditos. La contabilidad del vocabulario de los clásicos es una actividad antigua que, sin embargo, sólo en fechas recientes ha adquirido cierta fiabilidad gracias en buena medida a la asistencia de la cibernética. Bien es cierto que el desastre de Foster y su *Shaxicon*, que erraron en la atribución de la *Elegía fúnebre*, puso en entredicho la aplicación del método científico al estudio de las obras literarias; pero creo que eso no obsta para acudir de vez en cuando a la estadística, así sea por mera entretención. De Shakespeare se disputa todavía si su vocabulario comprendía 17 mil o 29 mil voces, ello deducido de un total de 884 421 palabras presentes en sus obras, más de una escrita en colaboración. Se reconoce que el dramaturgo inventó o incorporó a la lengua inglesa unas 1700 palabras. De la obra completa de Cervantes no conozco conteos similares, aunque puede calcularse que sus obras suman aproximadamente un millón de palabras. Sólo del *Quijote*, que cuenta oficialmente con 381 104 palabras, se deduce una riqueza léxica de 22 939, aunque sólo un centenar de términos habrían sido inventados o incorporados por Cervantes a la lengua española. <<

[3] *So great an object: can this cockpit hold / The vasty fields of France? Or may we cram / Within this wooden O the very casques / That did affright the air at Agincourt?, The History of Henry V, acto I, prólogo. <<*

[4] Mientras pergeñaba este ensayo con mis intuiciones e indignaciones sobre la perversa lectura que los románticos alemanes habrían hecho del *Quijote* de Cervantes, apareció por fortuna un texto, sin duda más autorizado que el mío, que señala y denuncia con atronadora claridad la suerte (o desgracia) que corrió la gran novela cervantina en manos de sus lectores germanos de los siglos XVIII y XIX. Me refiero al ensayo de Francisco Rico, «Tiempos del “Quijote”», en el libro del mismo nombre (Acanalado, Barcelona, 2015). Entre otras cosas, el gran cervantista afirma en la página 21: «Quien quiera comprobar a poca costa cómo se metamorfoseó el *Quijote* en los nuevos tiempos a la sombra alargada del romanticismo germánico no tiene más que leer la definición del primero y el último diccionario que recogen con su nombre común el apelativo del protagonista». Y más adelante: «Fueron, en efecto, los románticos alemanes quienes imaginaron la concepción desde entonces más pertinaz del *Quijote*, y fue Federico Guillermo Schelling, entre 1802 y 1805, quien le dio la versión más lacónica, decidida e influyente: el tema de la obra es la lucha de lo real con lo ideal». <<

[5] Desde la sentencia a la locura que hace Avellaneda a su don Quijote hasta su confirmación en las escenas finales de *El Hombre de la Mancha*, de Wassermann, mucho se ha polemizado sobre las implicaciones que tiene la muerte del hidalgo cuerdo o loco en nuestra lectura de la gran novela cervantina. Por lo general, defender la insania de don Quijote literalmente hasta la muerte canoniza la incómoda aunque muy próspera lectura de los románticos. Existen sin embargo, entre los grandes cervantistas contemporáneos, lúcidas defensas de la muerte del hidalgo en la locura que poco o nada afirman la prevaricación romántica. Tal es el excepcional ensayo *Don Quijote ¿muere cuerdo?* (Fondo de Cultura Económica, México, 2015), de la siempre atinada Margit Frenk <<