

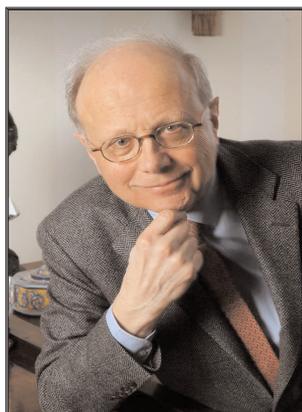


DIÁLOGOS ACADÉMICOS



Publicación académica
dedicada a las figuras más sobresalientes del Hispanismo

DIRECCIÓN Y COORDINACIÓN
Javier Espejo Surós · espejo.javier@neuf.fr
Jesús G. Maestro · jesus.g.maestro@mundo-r.com



JEAN CANAVAGGIO

«Interpretar la singularidad de Cervantes como el producto de una “diferencia”, religiosa o sexual, nos lleva a falsearla»

“El hispanismo francés adolece de la amplitud del campo que abarca, tanto desde el punto de vista sincrónico como diacrónico. Nuestros centros de investigación carecen de medios propios y los equipos de investigadores, para sobrevivir económicamente, tienen que integrar entidades de mayor tamaño en detrimento de sus orientaciones específicas. Los escasos recursos de que disponen estos equipos, el peso cada vez mayor de las estructuras burocráticas, y la falta de perspectivas para los doctorandos y los jóvenes doctores, son fenómenos que alimentan un desaliento general”.



DIÁLOGOS ACADÉMICOS

5

Publicación académica dedicada
a las figuras más sobresalientes del
Hispanismo

Jean Canavaggio

BIBLIOGRAFÍA SUMARIA DE REFERENCIA

- 1977 *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires de France.
- 1983 *Théâtre espagnol du XVI^e siècle*, éd. R. Marrast, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade (intr. générale et collab.).
- 1986 *Cervantès*, Paris, Mazarine; nouv. éd. revue et augmentée, Paris, Fayard, 1997; trad. espagnole, Madrid, Espasa, 1^{re} éd., 1987, 2^e éd., 1992, 3^e éd., 1997, 4^e éd., 2003; italienne, Rome, Lucarini, 1988; allemande, Munich, Artemis, 1989; anglaise, New York, Norton, 1990; japonaise, Tokyo, Hosei University, 2000; portugaise, Sao Paulo, editora34, 2005.
- 1994 *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, éd. R. Marrast, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I (introd. générale); t. II, 1999, (introd. générale et collab.).
- 1995 *La Comedia*. Actas del seminario hispanofrancés organizado por la Casa de Velázquez (1991-92), ed. J. Canavaggio, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez, 48.
- 1999 *La invención de la novela*. Actas del seminario hispanofrancés organizado por la Casa de Velázquez (1992-93), ed. J. Canavaggio, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez.
- 2000 *Cervantes entre vida y creación*, Biblioteca de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, CEC.
- 2000 *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, BAH, Madrid · Frankfurt, Iberoamericana · Vervuert.
- 2005 *Don Quichotte, du livre au mythe: quatre siècles d'errance*, Paris, Fayard, 2005; trad. italienne, Salerno, 2006; trad. espagnole, Espasa, 2006.

«Lejos de ser el parto de un vago precursor de la comedia nueva o, al contrario, de un discípulo rezagado del Fénix, el teatro de Cervantes, irreducible, para mí, a las categorías explicativas del barroco tridentino, se me aparecía situado en la periferia de la normalidad de su tiempo»



Su libro de 1977 sobre el teatro de Cervantes, *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, es hoy un clásico de la bibliografía cervantina. ¿Qué le movió a estudiar a Cervantes, concretamente su teatro, hace ya tres décadas, cuando el autor de *La Numancia* era un dramaturgo tan minusvalorado por la crítica literaria?

A decir verdad, no pensé, al dar mis primeros pasos de inves-

tigador, que ésta sería la meta que iba a guiar mi carrera. La primera etapa que cumplí, siendo aun estudiante, concluyó en 1959 con mi memoria académica sobre la huella en el *Quijote* de la *Philosophía antigua poética*, del Dr. López Pinciano. Al trasladarme a la Casa de Velázquez, en 1963, quise iniciar como becario de una institución a la que iba a dirigir más tarde, la hoy desaparecida tesis de Estado, aplicando mis investigaciones al conjunto de las

ideas estéticas y literarias de Cervantes. Fue entonces cuando descubrí en su versión original la *Teoría de la novela en Cervantes*, el gran libro recién publicado por Edward C. Riley. Desistiendo de mi propósito, me volví entonces hacia el teatro, al que había dedicado un capítulo de mi memoria

de licenciatura. Mis maestros de la Sorbona quisieron impedir este cambio de rumbo: trataron de disuadirme de dedicar diez o doce años de mi vida a estudiar

un teatro sin interés para ellos, pues carecía de «transhistoricidad», pero que, a pesar de las respectivas contribuciones de Armando Cotarelo Valledor y de Joaquín Casaldueiro, seguía siendo, en más de un aspecto, un campo sin explorar. No obstante, mantuve mi decisión. No sólo por el atractivo que ejercía sobre mí, en sus múltiples facetas, la personalidad y la obra del autor del *Quijote*, sino porque consideré que su caudal dramático requería otras aproximaciones que las que se habían intentado hasta la fecha. Lejos de ser el parto de un vago precursor de la comedia nueva o, al contrario, de un discípulo rezagado del Fénix, el teatro

de Cervantes, irreductible, para mí, a las categorías explicativas del barroco tridentino, se me aparecía situado en la periferia de la normalidad de su tiempo. Como tal, requería ser examinado desde una doble perspectiva o, si se prefiriere, en su doble relación dialéctica, tanto con los experimentos

de los prelopidistas (y muy especialmente de la llamada generación de 1580), como con los usos y hábitos de la comedia lopesca. Otro factor de interés, para mí,

era el hecho de que se consideraba como un teatro fracasado, por no haber sido llevado a las tablas, salvo contadas excepciones, en vida de su autor. ¿Cómo apreciar, entonces, la negativa de quienes no se dignaron a montar sus obras en los corrales? ¿Como un fallo definitivo, confirmado luego por la posteridad, o, más bien, como una reacción característica de un momento histórico concluso? Pensaba, en efecto, que, a raíz de las revoluciones estéticas del siglo XX, el banco de prueba de una nueva escenografía bien podría relativizar este rechazo, poniéndolo en tela de juicio. Así es como se me impuso la necesidad de compaginar dos imperati-

¿Cómo apreciar, entonces, la negativa de quienes no se dignaron a montar sus obras en los corrales? ¿Como un fallo definitivo, confirmado luego por la posteridad, o, más bien, como una reacción característica de un momento histórico concluso?

vos en mi acercamiento: por un lado, el dominio de los problemas históricos y textuales planteados por la obra dramática cervantina en cuanto *corpus* y materia de reflexión crítica, y, por otro, un método de aproximación concebido como una ponderada fusión de las técnicas de la filología diacrónica tradicional con las del análisis fenomenológico y estructural. A partir de tales premisas, consideré que convenía inter-

pretar el teatro de Cervantes en tanto que conjunto, y no examinar una tras otra cada obra que lo integra, al estilo de lo que se había hecho hasta la fecha. Desde esta perspectiva, mantenida a lo largo de los trece años que dediqué a mis investigaciones, quise incluir los entremeses en esta aproximación, en vez de relegarlos a lo que solía constituir un capítulo aparte, teniéndolos constantemente en cuenta en el asedio polifacético que aspiraba a llevar a cabo.

Con frecuencia se ha discutido la existencia de una "tragedia" en la literatura española, incluso en la literatura española aurisecular. Desde su punto de vista, como estudioso del teatro

áureo, ¿qué idea de tragedia cree que subyace en los textos de Cervantes, Lope, Tirso o Calderón?

Trátase de Cervantes, de Lope o de Calderón, nos encontramos ante un callejón sin salida en cuanto pretendemos convertirlos

Las tragedias áureas no lo son por pertenecer a una categoría predefinida, sino porque así la llamaron, según los casos, Lope o Calderón.

en otros tantos hitos en la supuesta trayectoria de una tragedia al estilo español. El que algunas de sus obras se lla-

men tragedias no nos permite afirmar la existencia de un concepto previo del género, sea o no implícito. Además, descontando el caso de la *Numancia*, que no se califica como tragedia hasta la edición de Sancha, al final del XVIII, la crítica, sobre todo en el caso de Lope, ha leído las obras así llamadas como si fueran tragicomedias o simplemente comedias. Por consiguiente, las tragedias áureas no lo son por pertenecer a una categoría predefinida, sino porque así la llamaron, según los casos, Lope o Calderón. Lo que nos conviene entonces contemplar, es una determinada praxis que se debe enfocar desde la relatividad de un género «tragedia», concebido no sólo como posible referencia histórica, sino como lugar de constantes trans-

gresiones. El objeto así definido no puede ser más huidizo; sin embargo, requiere un estudio que no se ha realizado hasta la fecha. Espero con mucha ilusión la tesis doctoral de una alumna mía sobre la tragedia al estilo español de Lope, cuya defensa está prevista para 2009

**¿ C ó m o ,
cuándo y de
dónde surge
la comedia?**

Cabe puntualizar, ante todo, que el teatro aurisecular no puede considerarse como el punto conclusivo de las tentativas

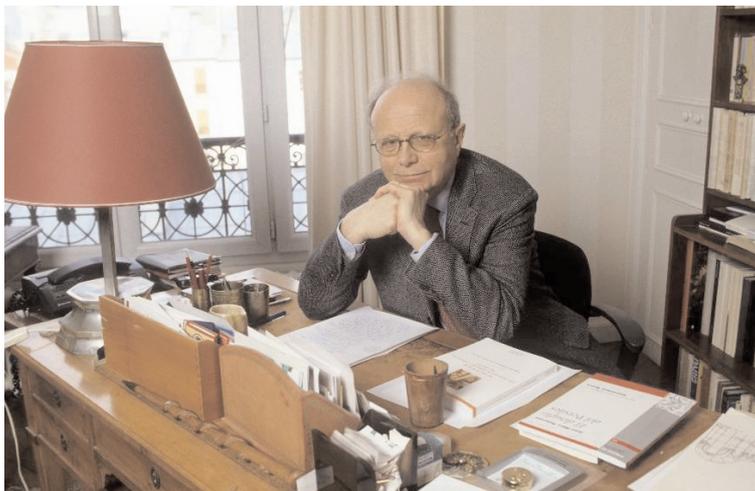
disparas que lo precedieron. Lo cual no quiere decir que se deba despreciar la herencia del siglo XVI y, más especialmente, su aportación decisiva a los escenarios, a las compañías de comediantes y, de manera general, a las condiciones de la representación. Pero el error sería establecer una filiación mecánica entre las experiencias teatrales renacentistas y la comedia nueva, como quisieron hacerlo los historiadores de principios del siglo XX: por ejemplo, buscando en el bobo de los pasos de Lope de Rueda el

antecedente directo del gracioso, en el auto religioso prelopesco, la prefiguración del auto sacramental calderoniano. Contradice, precisamente, esta supuesta filiación el concepto que los artífices de la Comedia tuvieron de sus antecesores. ¿Quiénes son los

¿ Quiénes son los poetas que merecen una mención en las escasas referencias que, en el Arte nuevo de hacer comedias, Lope de Vega nos ha dejado del "arte antiguo"? Esencialmente dos: primero, en los albores del reinado de Felipe II, Lope de Rueda, en segundo lugar, en el penúltimo decenio del siglo XVI, Cristóbal de Virués, representante de la llamada generación de 1580.

poetas que merecen una mención en las escasas referencias que, en el *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega nos ha dejado del «arte antiguo»? Esencialmente dos: primero, en los albores del reinado de Felipe II, Lope de Rueda, en

segundo lugar, en el penúltimo decenio del siglo XVI, Cristóbal de Virués, representante de la llamada generación de 1580. De Lope de Rueda, la comedia nueva conservará la preocupación por una *vis comica* basada en el ritmo del diálogo, el efectismo escénico y el juego del actor; de las tragedias de Virués, un intento de dignificación del arte dramático que se puede comprobar en la preferencia por las «figuras graves» y las situaciones paroxísticas, así como en la sustitución de la prosa por el verso y el «estilo alto».



«... El genio de Lope —y no cabe regateárselo— consistió en ser capaz de contestar a una espera, de orientar y trasfigurar una demanda colectiva que el público peninsular, lo mismo que el resto de Europa manifestaba por aquellas fechas. ...»

Pero, para llegar a conciliar estas aspiraciones contradictorias, Lope de Vega y sus émulos tendrán que inventar una fórmula original, capaz de sintetizarlas en un mismo crisol, una misma turquesa.

¿Cómo pudo operarse, entonces, aquel salto cualitativo que vino a ser la invención del teatro aruisecular?

No sólo por la intervención, supuestamente milagrosa, de su

creador, Lope de Vega. El genio de Lope —y no cabe regateárselo— consistió en ser capaz de contestar a una espera, de orientar y trasfigurar una demanda colectiva que el público peninsular, lo mismo que el resto de Europa manifestaba por aquellas fechas. En una España que aspira a encontrar nuevas formas de expresión colectiva, más dinámicas y efectistas que el romancero tradicional, más asequibles que la novela para unos espectadores que, en más de un caso, no son capaces de acceder a la lectura, la

Comedia nueva va a plasmar en las tablas, protagonizadas por hábiles actores, unas fábulas que se nutren de las memorias, los sueños, los fantasmas del público.

¿Cómo pudo formarse, entonces, este público?

No por encanto, sino conforme se fue estableciendo y perfeccionando, en las tres últimas décadas del siglo XVI, el sistema inaugurado por las cofradías encargadas del mantenimiento de los hospicios y hospitales; un sistema que consistía en dedicar a este mantenimien-

to una parte importante del producto de las representaciones teatrales, sagradas y profanas. El éxito que pronto conocen las compañías de comediantes encargadas de estas representaciones, y que se irá acrecentando con el triunfo del nuevo género, desencadena la hostilidad de muchos teólogos y moralistas. En diferentes ocasiones (1598, 1611, 1643), la controversia sobre la licitud de los espectáculos desembocó en el cierre de los teatros por las autoridades. Pero la prohibición así decretada nunca llegó a ser definitiva, al provocar reacciones

adversas, no sólo entre los espectadores, sino en las cofradías, privadas de su principal fuente de recursos. En realidad, la actitud de los poderes públicos fue, más bien, favorable. Sólo que a cambio del favor así concedido las autoridades ejercieron una estrecha vigilancia sobre el repertorio, sometido a censura previa, sobre las representaciones, controladas por alcaldes y alguaciles, y sobre los comediantes, dotados, a partir

El éxito que pronto conocen las compañías de comediantes encargadas de estas representaciones, y que se irá acrecentando con el triunfo del nuevo género, desencadena la hostilidad de muchos teólogos y moralistas.

del siglo XVII, de un verdadero estatuto. Entre los motivos que explican el desarrollo esencialmente urbano de este teatro, interviene el hecho de que la ciudad es, sin la menor duda, el lugar más propicio a la construcción de las salas permanentes o «corrales» que, a partir de 1575, aproximadamente, reemplazan los antiguos retablos movедizos, inadaptados a los nuevos requisitos del espectáculo.

Esta aproximación al nacimiento y éxito del teatro aurisecular no puede ser exclusiva, si no queremos correr el riesgo de convertirlo en pura «mercadería vendible», como decía Cervantes, por boca del Canónigo del *Quijote*. La Comedia española — en sus mejores frutos— es tam-

bién acción, con peripecias y lances que, desde el comienzo y hasta el desenlace, suspenden el interés del espectador; también es palabra que llega a encarnarse en las tablas, como texto y poesía. Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca —si nos limitamos a estas tres figuras cumbres— fueron extraordinarios poetas, con una clara conciencia de su labor creadora y del carácter profundamente innovador de su teatro, empezando por Lope con su *Arte nuevo de hacer comedias*. Reivindicando los fueros de una nueva forma

de teatro, distinto del «arte antiguo» —amplio concepto que permite abarcar toda la producción anterior, desde los Griegos y Latinos hasta el Renacimiento inclusive— el «arte nuevo» es un arte de hacer comedias «en este tiempo»: en perfecta concordancia con el gusto de aquel siglo, no pretende perennizarse, como si viniera a ser un punto de perfección absoluta. Al contrario, admite tácitamente los altibajos de una producción masiva, a despecho

del juicio severo de Cervantes, indignado por la comercialización a gran escala del repertorio. Pero, al mismo tiempo, esta relatividad histórica de la comedia nueva o, mejor dicho, la conciencia que tuvieron de ella los defensores del «arte nuevo», contrasta con el dogmatismo de los pedantes, sus adversarios, aferrados a

El «arte nuevo» es un arte de hacer comedias «en este tiempo»: en perfecta concordancia con el gusto de aquel siglo, no pretende perennizarse, como si viniera a ser un punto de perfección absoluta. Al contrario, admite tácitamente los altibajos de una producción masiva, a despecho del juicio severo de Cervantes, indignado por la comercialización a gran escala del repertorio.

unas «reglas» nunca formuladas por Aristóteles, pero sí codificadas por los comentaristas renacentistas de la *Poética*. De ahí el tono irónico que adopta Lope para defender sus «bárbaras comedias», proclamando,

de este modo, la validez de sus opciones estéticas. Diez años más tarde, Tirso de Molina, el mejor de sus discípulos, consuma el triunfo definitivo del nuevo teatro: en *Los Cigarrales de Totodo*, admirable colección de novelas cortas, incluye una brillante e irrefutable defensa de la Comedia aurisecular.

El estudio de la figura del villano cómico en el teatro de Horozco le ha llevado a alejarse

de una lectura aristocrática de la llamada oposición caballero vs. pastor tradicionalmente admitida por la crítica. ¿Considera o presume sus conclusiones como extensibles a otros autores contemporáneos en los que aparecen pastores, bobos, simples o graciosos?

Una de las conclusiones del breve estudio al que ustedes se refieren es que los bobos del teatro de Horozco no se pueden reducir a un esquema predefinido. Si bien su configuración inicial tiende a situarse en la perspectiva trazada por Noël Salomon en la primera parte de su conocido libro, la de una figura de risa, no asoman en sus *Representaciones*, fuera de algún cantar o villancico, los motivos líricos que serán desarrollados más tarde por el Fénix y sus seguidores. En cuanto a la exaltación de la riqueza agraria, no se encarna en los bobos: siempre reacios a meter manos a la labor, llegan a veces a contemplar la grata perspectiva de una vida ociosa, al amparo de la caridad pública. Aquella exaltación se plasma más bien en personajes

En cuanto a la exaltación de la riqueza agraria, no se encarna en los bobos: siempre reacios a meter manos a la labor, llegan a veces a contemplar la grata perspectiva de una vida ociosa, al amparo de la caridad pública. Aquella exaltación se plasma más bien en personajes sacados de la Biblia...

sacados de la Biblia, como Booz, que, a decir verdad, no se parecen al labrador rico del teatro auriscular. En una significativa actualización de la materia sacra, cobran más bien el perfil de un «semi-

burgués» adinerado, explotador de unas propiedades cercanas al pueblo donde parece vivir, participando así en aquel acaparamiento de las tierras campesinas por las élites urbanas,

iniciado a mediados del siglo XVI y confirmado en adelante. Dentro de semejante contexto, el bobo de Horozco no es el blanco preferente de una risa aristocrática y urbana, clave exclusiva, según Noël Salomon, de la estilización cómica del villano. Como demostró Maxime Chevalier, se nos aparece más bien, moldeado *sub specie recreationis*, en su reversibilidad entre tontería y listeza, a partir de unos elementos procedentes del folklore y de acuerdo con una finalidad jocosa y festiva que trasciende cualquier desvaloración de signo negativo. Haciendo hincapié en estas conclusiones, no hay que descartar la posibilidad de que sean extensibles a otros autores anteriores o contemporá-

neos, desde Juan del Encina y Lucas Fernández hasta Sánchez de Badajoz. Pero esto supone algo que no se ha emprendido hasta ahora: un sistemático cotejo, desde esta perspectiva, de todos los villanos cómicos que nos ha legado el teatro renacentista, a partir y más allá del inventario realizado hasta la fecha, aprovechando un amplio y variado material que convendrá someter a nuevo examen.

¿Cómo valora, hoy, el concepto bajtiniano de carnavalización y su utilidad como herramienta metodológica?

Personalmente, no he tenido oportunidad de aplicar este concepto en mis propios estudios. En cambio, he podido observar el favor de que ha gozado entre quienes lo han aplicado al *Quijote*: basta con pensar en el conocido libro de James Iffland. ¿En qué medida resulta plenamente aprovechable? Cuestión es ésta que no se puede resolver en dos palabras. A partir de las hipótesis emitidas por Mijail Bajtín, se ha querido ver en la novela de Cervantes el signo de una transformación reductiva de la pareja que forman don Quijote y Sancho. Confrontando e intercambiando sus puntos de vista sobre el mundo, nos entregarían de dos maneras la verdad profun-

da de este mundo: por la locura de don Quijote, captación paradójica de seres y cosas, cercana a aquella de la que Erasmo había hecho el elogio un siglo antes; pero también por la virtud de la risa que ambos provocan y cuya expresión más perfecta es la de Sancho. Una risa que es una vía de acceso diferente del que constituye lo serio, pero no menos importante, si no más, y que alcanza su plenitud en el tiempo del carnaval. Una risa cuya extraordinaria riqueza supo explotar la Edad Media, pero también el Renacimiento, y Rabelais más que cualquier otro. Rompiendo en cierto modo la unidad de la pareja para sustituirla por dos trayectorias paralelas, el siglo XVII habría disociado irremisiblemente sus respectivas visiones, firmando de este modo el acta de defunción de un realismo "grotesco" que expresa a la vez la significación absoluta de lo bajo y de lo alto, de los aspectos corporales y de los aspectos cósmicos del mundo. Aunque siguiera sacando efectos burlescos de las infracciones cometidas por quienes encarnan esos aspectos, este siglo habría consumado, en el modo simbólico, una doble exclusión pronunciada por los discretos: la del hidalguelo anacrónico y la del campesino atado a su gleba, ambos reducidos a su porción congrua por un público esencialmente urbano. Este últi-

mo no tardará en adoptar una dialéctica distinta del amo y del criado, la dialéctica que, bajo formas diversas, pondrá en práctica el teatro europeo. La dimensión “carnavalesca” de la odisea de los dos héroes sólo se habría conservado bajo la forma estereotipada de un contraste físico entre caballero y escudero, que desfiles, ballets y mascaradas parecen haber mantenido en la oposición del flaco y del gordo, portadores de los atributos respectivos de don Carnal y doña Cuaresma.

Sin desestimar el interés de esta hipótesis, no es seguro que dé cuenta por sí sola de una evolución que pone en juego diversos factores. La locura de don Quijote se debe a unas lecturas que le han desquiciado la mente. No son unas lecturas cualesquiera, sino las de los libros de caballerías, cuya verdad pretende poner a prueba. Por lo tanto sólo pueden comprenderse, en toda su extensión, en relación con los hechos de los héroes fabulosos, de cuya existencia don Quijote está convencido, y que toma entonces por modelos. Pues

bien, Cervantes es el único en haber sacado un partido constantemente renovado de tal desajuste, del que el combate contra los molinos no es más que su ilustración más conocida. Si lo consigue al hilo de las aventuras que el ingenioso hidalgo protagoniza, no es sólo haciéndole tomar molinos por gigantes o rebaños por

ejércitos; es también sacando a otros lectores de esas historias andantes. Éstos, en sus discursos, unas veces tratan inútilmente de convencer a don Quijote de la inverosimili-

tud de tales relatos; otras, pasando a la acción, se sirven de ellos para engañarlo y tratan, con mejor o peor fortuna, de someterlo así a su voluntad. De este juego sutil, que, además de variar constantemente las formas de lo burlesco, implica un conocimiento preciso de todo un sistema de referencias literarias, nunca vemos a encontrar su equivalente en las imitaciones y adaptaciones que se nos han ofrecido. O bien esas referencias alimentan una representación caricaturesca, tal

La dimensión “carnavalesca” de la odisea de los dos héroes sólo se habría conservado bajo la forma estereotipada de un contraste físico entre caballero y escudero, que desfiles, ballets y mascaradas parecen haber mantenido en la oposición del flaco y del gordo, portadores de los atributos respectivos de don Carnal y doña Cuaresma.

como la imaginó Avellaneda, cuyo héroe, cada vez que pretende imitar a sus modelos, se comporta como un vulgar bufón hasta ver sus pretensiones desmentidas; o bien quedan reducidas a su más simple expresión, como muestran los ballets, las farsas y las comedias en que nuestro caballero se limita, la mayoría de las veces, a invocar a Amadís; o bien son objeto de una transposición, cuyo mejor ejemplo, en Francia, es *Le Berger extravagant* de Charles Sorel; pero el nuevo alimento de que se nutre esa locura ni siquiera constituye el resorte de una creación original; y en cuanto a la risa que suscita, no es más que el último avatar de una comicidad cuyas incomparables posibilidades Cervantes es el único en haber medido y explotado.

Muy probablemente usted ha escrito la mejor biografía de Cervantes publicada hasta la fecha. ¿Cuáles fueron los principales obstáculos, las principales lagunas, con las que se encontró a la hora de reconstruir la vida del autor del Quijote?

No sé si mi biografía se merece este calificativo, ya que ni soy el primero, ni tampoco el último en haber escrito una biografía de Cervantes. A ejemplo de los que me han precedido, mi punto de partida ha sido el fruto de las investigaciones realizadas en los archivos desde el siglo XVIII. Los datos así entresacados iluminan

S e ha intentado, desde varias perspectivas, buscar la clave del «enigma Cervantes»; pero, por mucho que la antropología moderna se aplique a sortear los escollos de un determinismo somero, interpretar su singularidad como el producto de una «diferencia», religiosa o sexual, nos lleva a falsearla.

hasta cierto punto diferentes episodios de la vida del escritor, como su cautiverio argelino, sus comisiones andaluzas o su encarcamiento en Valladolid, a consecuencia del asunto Ezpeleta. En

cambio, pocos son los documentos que se refieren a sus actividades literarias, por no decir nada de su personalidad. Por ello, en vez de limitarme a ensartar los momentos sucesivos de esta vida, he querido desarrollar mi labor en función de tres finalidades. En primer lugar, establecer con todo el rigor requerido lo que se sabe efectivamente de Cervantes, deslindando cada vez entre lo fabuloso, lo verosímil y lo cierto. En segundo lugar, situar en su debido contexto a un escritor del que se suele decir que encarna el Siglo

de Oro, aunque no hay unanimidad sobre su modo de encarnarlo, sea que exprese sus valores, sea que denuncie sus contradicciones: dicho de otra forma, aclarar la relación específica que mantiene Cervantes con su época, recordando que la aventura de don Quijote es, como dice Pierre Vilar, «la autocrítica, tierna y amarga a la vez, de un encuentro frustrado

con la modernidad”. Última finalidad: ir al encuentro de Cervantes, siguiendo, en la medida de lo posible, el movimiento de una existencia que, de proyecto que fue en vida del escritor, se ha

convertido en un destino que nos esforzamos en volver inteligible. Describir una vida, para el biógrafo, significa construirla; por ello me ha parecido indispensable tener en cuenta todo lo que nos permite acercarnos a su intimidad. Ahora bien, los documentos de archivos, si bien resultan lacónicos en lo que se refiere al *cómo* de esta vida, se vuelven mudos cuando se trata de aclarar su *porqué*. Así es como no he tenido más remedio que volver a las ficciones cervantinas, aunque concediéndoles su exacto valor. Porque

Cervantes estará siempre más allá de cualquier esquema reductor, porque del sujeto que fue durante su vida sólo nos quedan unas proyecciones objetivadas y mediatizadas por una escritura, y es ésta la que alimenta el permanente interés que su biografía sigue despertando entre nosotros.

Cervantes en primera persona no es una persona real y verdadera; es un ser imaginario, elaborado, claro está, con elementos sacados de una experiencia concreta, pero engendrado por un decir específico y establecido como tal por la mirada del lector. Lo que me convenía hacer, entonces, era buscar en las obras de Cervantes, no al hombre, sino a cuanto sea suscep-

tible de iluminarlo en tanto que creador: una investigación sumamente delicada, ya que elige por objeto al doble de un ser inasible que, hace cuatro siglos, se proyectó en un acto de escritura

y cuya obra, aunque exprese los deseos y los sueños de quien la engendró, desborda su aventura personal. Dicho de otro modo, no he pretendido entresacar la vida del escritor de su obra, sino que me he aplicado a analizar algo muy distinto: un autobiografismo que penetra, más de una vez, sus ficciones, revelándonos que la frontera entre vida y creación no es tan nítida como podríamos pensar. Se ha intentado, desde varias perspectivas, buscar la clave del «enigma Cervantes»; pero, por mucho que la antropo-

logía moderna se aplique a sortear los escollos de un determinismo somero, interpretar su singularidad como el producto de una «diferencia», religiosa o sexual, nos lleva a falsearla. Cervantes estará siempre más allá de cualquier esquema reductor, porque del sujeto que fue durante su vida sólo nos quedan unas proyecciones

objetivadas y mediatizadas por una escritura, y es ésta la que alimenta el permanente interés que su biografía sigue despertando entre nosotros.

Las direcciones definidas por Bataillon fueron, desde el principio, las de una filología rigurosa, aplicada a la vez al campo peninsular y al mundo hispanoamericano, con una notable preferencia por los llamados siglos áureos.

pio, las de una filología rigurosa, aplicada a la vez al campo peninsular y al mundo hispanoamericano, con una notable preferencia por los llamados siglos áureos. Desde aquel entonces, el interés de los hispanistas franceses ha desbordado estos siglos para orientarse hacia otras épocas: Edad Media, siglos XVIII y XIX, y

siglo XX, tanto en España como en Latinoamérica. Al mismo tiempo, el enfoque predominantemente lingüístico y literario que había prevalecido hasta la

década de 1970 ha sido sustituido, en parte, por un interés hacia el contexto cultural de la literatura y, en una segunda etapa, hacia cuestiones de índole propiamente histórica. Esta tendencia se ha observado en otros países, pero creo que es en Francia donde se ha afirmado con mayor fuerza.

¿Existe un sello propio del hispanismo francés? En caso afirmativo, ¿cómo lo definiría?

El hispanismo francés, como todos sabemos, nació a finales del siglo XIX, al menos en su vertiente académica. Morel-Fatio, Foulché-Delbosc, Ernest Mérimée, Georges Cirot fueron sus primeros artífices. Marcel Bataillon, en el siglo XX, lo elevó a una altura que no había conocido hasta él, suscitando una generación de nuevos maestros con quienes se han formado los hispanistas de ahora. Las direcciones definidas por Bataillon fueron, desde el princi-

¿Qué textos reclaman, con mayor urgencia, traducción al francés?

Desde la década de 1980 se ha realizado una importante labor de traducción de los grandes textos de lengua española: además de la novelística hispanoamericana-

na, que se ha beneficiado de un “boom” iniciado anteriormente, se han traducido o “retraducido” las obras maestras del Siglo de Oro (incluyendo *El Viaje de Turquía* y *La lozana andaluza*), las de la generación del 98 y las de la llamada Edad de Plata. La dificultad está en que estos textos, para ser editados, requieren casi siempre una ayuda económica de los poderes públicos; además, su difusión, en la mayoría de los casos, no pasa de ser relativamente confidencial. Los intentos que se han hecho, por

ejemplo, para dar a conocer las novelas de Galdós o las de Clarín no han dado todos los resultados esperados. Otro tanto se ha observado con la obra de Valle-Inclán. Las expectativas del público se limitan generalmente a la novelística actual: Antonio Muñoz Molina, Javier Marías, Eduardo Mendoza gozan de una indiscutible audiencia, en tanto que Vázquez Montalbán y Pérez Reverte conocen actualmente un sonado éxito. Pero, salvo contadas excepciones, las urgencias de tipo cultural no parecen coincidir con las de tipo comercial.

¿Cómo ve el futuro del hispanismo en Francia en el contexto actual de la universidad europea y americana? ¿Cuál es a su juicio la incidencia de la reforma de Bolonia en Francia?

El futuro del hispanismo en Francia debe contemplarse desde una doble perspectiva: docencia e

investigación. En materia de docencia, los estudios hispánicos se han beneficiado de la alta proporción de alumnos que, en la enseñanza media, estudian el español como

segundo idioma, siendo el inglés el primero. De ahí la presencia de departamentos de español en la casi totalidad de las universidades galas. Ahora bien, el desafecto que conocen las carreras de tipo literario, por motivos que no son propios de nuestro país, acarrea una baja del número de estudiantes que se especializan en lengua y literatura españolas, y este fenómeno repercute en el número de opositores a cátedras de instituto, así como en el de plazas ofrecidas. Siendo ahora emérito, no me encuentro en condiciones de apreciar la incidencia de la reforma de Bolonia que, de

Los intentos que se han hecho, por ejemplo, para dar a conocer las novelas de Galdós o las de Clarín no han dado todos los resultados esperados. Otro tanto se ha observado con la obra de Valle-Inclán. Las expectativas del público se limitan generalmente a la novelística actual.

todas formas, se está realizando de modo progresivo, y según un ritmo que no es idéntico en todas las universidades; pero, por haber participado en su aplicación al master en mi propia Universidad de Paris X, Nanterre, he podido observar la creciente complejidad del sistema organizado a partir de sus criterios. Como contrapartida, se observa un incremento espectacular

En materia de investigación, la labor de los hispanistas es importante, pero el hispanismo francés adolece de la amplitud del campo que abarca, tanto desde el punto de vista sincrónico como diacrónico. Nuestros centros de investigación carecen de medios propios y los equipos de investigadores, para sobrevivir económicamente, tienen que integrar entidades de mayor tamaño en detrimento de sus orientaciones específicas.

del número de estudiantes que se orientan hacia carreras de tipo económico y jurídico, en las que se requiere el dominio de dos idiomas, y entre ellos el español, pero este tipo de carrera no incluye programas de literatura. En materia de investigación, la labor de los hispanistas es importante, pero el hispanismo francés adolece de la amplitud del campo que abarca, tanto desde el punto de vista sincrónico como diacrónico. Nuestros centros de investigación carecen de medios propios y los equipos de investigadores, para sobrevivir económicamente, tienen que integrar entidades de

mayor tamaño en detrimento de sus orientaciones específicas. Los escasos recursos de que disponen estos equipos, el peso cada vez mayor de las estructuras burocráticas, y la falta de perspectivas para los doctorandos y los jóvenes doctores, son fenómenos que alimentan un desaliento general. En materia editorial, el radio de difusión de las prensas universitarias sigue siendo

limitado a los especialistas, lo mismo que el de las revistas, incluyendo órganos de reconocido y merecido prestigio, como el *Bulletin Hispanique* y *Criticón*.

En su opinión, ¿cuál debe ser el rol en el futuro de la Casa de Velázquez?

Desde su fundación hace casi ochenta años, la Casa de Velázquez, en conformidad con sus estatutos, se dedica a cumplir, bajo la doble tutela del Ministerio francés de Educación y de la Academia francesa de

Bellas Artes, una importante misión: fomentar las actividades de creación y las investigaciones relativas a las artes, las lenguas, las literaturas y las civilizaciones de España y de los países hispánicos, contribuyendo de este modo a la formación de artistas, investigadores y profesores especializados en estos campos, así como al desarrollo de la cooperación entre el mundo ibérico y Francia. Desde esta perspectiva, la contribución de los becarios de la sección científica consiste generalmente en una tesis doctoral, emprendida antes de su lle-

gada a Madrid y defendida al cabo de dos años de estancia. El problema, para ellos, es aprovechar las ventajas que les proporciona esta estancia (dedicación exclusiva a la tesis, posibilidades de investigación en archivos y bibliotecas, encuentros con investigadores españoles), sin perder el contacto con sus directores de

tesis ni dejar de participar en los equipos que éstos dirigen en Francia. En cuanto al rol de la Casa de Velázquez en tanto que institución, se cifra esencialmente en los seminarios y coloquios que organiza, en colaboración con

En cuanto al rol de la Casa de Velázquez en tanto que institución, se cifra esencialmente en los seminarios y coloquios que organiza, en colaboración con entidades españolas y extranjeras, así como en sus publicaciones individuales y colectivas. En este particular, el imperativo que tiene que cumplir es integrar esta cooperación bilateral en un ámbito de mayor extensión, tanto mediterráneo como europeo. Al cabo de casi un año de expectativas, el nombramiento de un nuevo director debe considerarse como un acontecimiento previo al paso decisivo que se tiene que dar en esta dirección.

entidades españolas y extranjeras, así como en sus publicaciones individuales y colectivas. En este particular, el imperativo que tiene que cumplir es integrar esta cooperación bilateral en un ámbito de mayor extensión, tanto mediterráneo como europeo. Al cabo de casi un año de expectativas, el nombramiento de un

nuevo director debe considerarse como un acontecimiento previo al paso decisivo que se tiene que dar en esta dirección.

Cada día se debate más acerca de la paupérrima formación que adquieren los estudiantes de literatura en las universida-

des norteamericanas. Tiende a asociarse este fenómeno con la expansión de los “estudios culturales”. ¿Qué opinión tiene usted de los denominados “estudios culturales” y su presencia en las instituciones académicas?

La expansión de los “estudios culturales” es un fenómeno que no nos ha afectado hasta ahora, al menos de la manera que se observa en las universidades norteamericanas. Hay un tipo de estudios que se les parece hasta cierto punto, pero en un área particular, la de las carreras jurídicas y económicas, y no creo que sea nociva, ni mucho menos, su presencia en el programa de estas carreras. En el campo del hispanismo tradicional, lo que se va incrementando, en cambio, es la enseñanza de la llamada “civilización”, la cual responde a una necesidad, porque los alumnos que llegan a la universidad desconocen totalmente el pasado y el presente de las naciones hispánicas, ignorando o confundiendo fenómenos, nombres y fechas cuyo conocimiento se consideraba antes imprescindible. Más allá de esta finalidad inmediata, esta asignatura tiene su razón de ser en tanto que permite no sólo contextualizar los fenómenos literarios, sino

hacer resaltar el carácter específico de estos fenómenos; pero esto supone una metodología adecuada, ya que, muchas veces, el estudio del contexto tiene como corolario implícito un concepto de la literatura como mero epifenómeno, con todas las consecuencias que implica.

La expansión de los “estudios culturales” es un fenómeno que no nos ha afectado hasta ahora.

supone una metodología adecuada, ya que, muchas veces, el estudio del contexto

