

**EL QUIJOTE DESDE AMÉRICA
(SEGUNDA PARTE)**

**EDS. IGNACIO ARELLANO,
DUILIO AYALAMACEDO
Y JAMES IFFLAND**



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2016

IGNACIO ARELLANO, DUILIO AYALAMACEDO
Y JAMES IFFLAND (EDS.)

EL *QUIJOTE* DESDE AMÉRICA
(SEGUNDA PARTE)

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATHOJA», SERIE PROYECTO ESTUDIOS INDIANOS (PEI)

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)
SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)
SUBDIRECTORA (PROYECTO ESTUDIOS INDIANOS-PEI): MARTINA VINATEA RECOBA (UNIVERSIDAD DEL PACÍFICO, PERÚ)
SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)
TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)
SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)
ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)
PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)
RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)
LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)
ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)
VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)
ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)
GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)
FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA /REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)
GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)
CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)
HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)
EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

CONSEJO ASESOR - SERIE PROYECTO ESTUDIOS INDIANOS (PEI):

TRINIDAD BARRERA (UNIVERSIDAD DE SEVILLA, ESPAÑA)
CARLOS CABANILLAS (UNIVERSITETET I TROMSØ, NORUEGA)
JÉSSICA CASTRO RIVAS (UNIVERSIDAD DE CHILE, CHILE)
JUDITH FARRÉ (ILLA-CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS, ESPAÑA)
PAUL FIRBAS (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)
AURELIO GONZÁLEZ (EL COLEGIO DE MÉXICO, MÉXICO)
ARNULFO HERRERA (UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, MÉXICO)
MARIELA INSÚA (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)
RAÚL MARRERO-FENTE (UNIVERSITY OF MINNESOTA, ESTADOS UNIDOS)
JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI (TUFTS UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)
LEONARDO SANCHO DOBLES (UNIVERSIDAD DE COSTA RICA, COSTA RICA)
HUGO HERNÁN RAMÍREZ SIERRA (UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, COLOMBIA)
JOSÉ A. RODRÍGUEZ GARRIDO (PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ, PERÚ)
JOAQUÍN ZULETA CARRANDI (UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, CHILE)

Impresión: Ulzama digital.

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-14-5

New York, IDEA/IGAS, 2016

IGNACIO ARELLANO, DUILIO AYALAMACEDO
Y JAMES IFFLAND (EDS.)

EL *QUIJOTE* DESDE AMÉRICA
(SEGUNDA PARTE)

ÍNDICE

Presentación	9
Discurso de EDUARDO HOPKINS RODRÍGUEZ, Académico de Número de la Academia Peruana de la Lengua	15
Saludo del Director de la Real Academia Española, DARÍO VILLANUEVA	21
Al Simposio Internacional «El <i>Quijote</i> desde América (Segunda Parte)», por AURELIO GONZÁLEZ, de la Academia Mexicana de la Lengua	23
Palabras finales: don Quijote en el Nuevo Mundo, por IGNACIO ARELLANO, Director del GRISO	25
MERCEDES ALCALÁ-GALÁN ¿Qué ve Cide Hamete? Omnisciencia y visualidad en <i>Don Quijote</i> II	27
DAVID ALVAREZ ROBLIN Las dos caras del doble en el <i>Quijote</i> de 1615	41
IGNACIO ARELLANO Algunas aventuras americanas de Don Quijote	57
MARIA AUGUSTA DA COSTA VIEIRA El <i>Quijote</i> y los saberes humanísticos	75
JULIA D'ONOFRIO «...Más de satírico que de vísperas...». De invenciones e inversiones en los espectáculos de las bodas de Camacho	89
AURELIO GONZÁLEZ Combates de Don Quijote (en la Segunda Parte): encuentros y desencuentros	107

MIGUEL GUTIÉRREZ	
Presencia de Cervantes en narradores latinoamericanos	125
EDUARDO HOPKINS RODRÍGUEZ	
Verosimilitud en el capítulo 58 de la Segunda Parte de <i>El Quijote</i> ...	149
STEVEN HUTCHINSON	
El fin del <i>Quijote</i> de 1615: hacia una poética de la disolución	169
JAMES IFFLAND	
«La gran aventura»: Don Quijote, León Felipe, Che Guevara	179
GUSTAVO ILLADES AGUIAR	
«Para mi sola nacio don Quixote, y yo para el»: avatares de una errata pertinaz en el último párrafo del <i>Quijote</i>	199
FRANCISCO LAYNA RANZ	
Cueva de Don Quijote y sima de Sancho: las entrañas de una purgación ejemplar en el diseño compositivo del <i>Quijote</i> de 1615	219
ADRIENNE L. MARTÍN	
Cetrería y montería: la caza aristocrática en <i>Don Quijote</i> II	235
ROGELIO MIÑANA	
Don Quijote de las Américas: activismo, teatro y el hidalgo Quijano en el Brasil contemporáneo	247
ÁNGEL PÉREZ MARTÍNEZ	
Silencios sobre Cervantes en el Perú decimonónico	261
CHARLES D. PRESBERG	
Silenos divinos en el espejo encantado: el <i>Coloquio de los perros</i> y la poética vital del <i>Quijote</i> , II	271
FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ	
Sancho: los «Panzas», la boca y el habla	287
MICHAEL SCHAM	
<i>Che, Quijote</i> : Cervantes y el tango	299

PRESENTACIÓN

La idea de organizar el simposio «El *Quijote* desde América (Segunda Parte)» para celebrar el IV Centenario de la publicación de la obra maestra cervantina aquí en Arequipa nació en enero del 2014 durante una visita que realizó James Iffland a la ciudad. Sirvió de anfitrión su colega y querido amigo, Duilio Ayalamacedo, profesor de Bridgewater State University, quien había sido su compañero de trabajo en Boston University durante muchos años. Gracias a sus raíces familiares en Arequipa y sus muchos años de vida ahí, Duilio le pudo mostrar las maravillas de la «ciudad blanca», que incluyen, claro está, el imponente paisaje que la rodea, junto con su gran patrimonio cultural e histórico. Todo esto fue la chispa que dio lugar a la quijotada de organizar un simposio en Arequipa a pesar del hecho que los dos viven a 6,500 kilómetros de distancia de esta ciudad. También estaba a la mano el buen pretexto ‘erudito’ para hacer la celebración en esta ciudad andina —a saber, el enlace directo con Cervantes a través del «Canto de Calíope» en *La Galatea* (1585), donde se menciona la «eterna primavera» instaurada en la ciudad por el supuesto efecto de la poesía de un tal Diego Martínez de Rivera (vale la pena recordar que el padre del poeta, el Corregidor Alfonso Martínez de Rivera, fue quien inició la construcción del famoso puente sobre el río Chili.)

Uno de nosotros ya había tenido la experiencia de haber ayudado a organizar un simposio, también titulado «El *Quijote* desde América», en el año 2005 en conmemoración de la publicación de la Primera Parte del *Quijote* —en aquella ocasión, en la también bella y culturalmente rica ciudad de Puebla, México. Debemos destacar que Puebla también está ubicada al lado de un imponente, y muy activo, volcán, el Popocatepetl (o «el Popo» si prefieren). Si bien surge la fuerte tentación de parafrasear a Julio Cortázar y hablar de la «continuidad de los

volcanes» en nuestras celebraciones de las efemérides cervantinas, no lo haremos. Sí diremos, en cambio, que, a cierto nivel inconsciente, seguramente los miembros del Comité Organizador estamos reconociendo así la auténtica ‘erupción’ en la historia de la literatura universal de una obra que no sólo dio al mundo dos personajes inmortales, don Quijote y Sancho Panza, sino todo un género nuevo, la novela moderna. Desde la ‘erupción’ del *Quijote* en 1605, la literatura de nuestro planeta cambió de curso dramáticamente —y para bien, diríamos muchos.

Debemos agregar que varios participantes en aquel evento del 2005 en Puebla, y también algunos de sus organizadores, estuvieron en Arequipa en el 2015 y en noviembre de este año, volverán a Puebla y al Popocatépetl para seguir celebrando el *Quijote* desde América.

Cuando decimos «América» nos referimos, claro está, a ese vasto territorio que se extiende desde Alaska hasta Tierra del Fuego. Como en el 2005, también se celebrará un simposio en la ciudad de Boston en octubre del 2015 —de nuevo, en Boston University. En aquella ocasión los participantes (algunos de los cuales también estuvieron presentes en Arequipa) se concentrarán exclusivamente en el *final* de la novela —esto es, en la renuncia por parte de don Quijote de la caballería andante y su muerte. Porque sí, don Quijote se muere al final de la Segunda Parte —algo que mucha gente no sabe. (Recordemos que es una novela de 900 páginas, y que muchos de nuestros contemporáneos tampoco «han visto la película...»).

Con la participación de distinguidos cervantistas provenientes de Perú, Argentina, Brasil, México, los Estados Unidos, España y Francia, el simposio celebrado en Arequipa también se centró en la Segunda Parte de la insigne novela, pero no sólo en el final sino en muchísimos de sus otros más significativos episodios y problemáticas. Esto es importante porque en general la Segunda Parte es menos conocida por el público lector, e incluso menos *enseñada* por nosotros los profesores de literatura (de nuevo, es una novela de 900 páginas...).

Pero también enfocamos lo que hemos llamado el ‘imaginario colectivo latinoamericano’. Por motivos fáciles de adivinar, el *Quijote* ha dejado huellas especialmente profundas en la cultura de esta parte de América donde el español es una de las dos lenguas dominantes. La herencia hispánica permea la cultura latinoamericana de manera insoslayable, y en consecuencia el *Quijote* no puede sino tener un significado especial en ese imaginario colectivo al que acabamos de aludir. Y cuando decimos «imaginario colectivo» nos referimos no sólo a la literatura sino

a la música, las artes plásticas, el discurso político, y un largo etcétera. El *Quijote* se asoma de forma persistente en los lugares más insospechados y diversos, desde el tango argentino hasta los maravillosos mates burilados de la artesanía popular andina¹.

Y, claro está, también está presente en su literatura, como se constató no sólo en una presentación sobre la presencia del *Quijote* en la narrativa hispanoamericana a cargo del distinguido novelista y ensayista peruano Miguel Gutiérrez sino en una mesa redonda en la que participaron Oswaldo Reynoso, otro distinguido escritor del Perú e hijo predilecto de Arequipa, y el destacado autor chileno Carlos Franz. Los tres nos hablaron con agudo ojo crítico sobre las huellas del *Quijote* en las letras latinoamericanas en general.

No nos olvidemos del hecho que varias de nuestras actividades se realizaron en la recientemente inaugurada Biblioteca de Mario Vargas Llosa, donde el Premio Nobel peruano, nacido en Arequipa, va depositando su biblioteca personal, entre otras cosas, para el uso de los investigadores de su obra. Es de suponer que las muchas anotaciones en los márgenes de sus libros nos ayudarán a entender mejor la deuda del gran escritor peruano respecto a la obra maestra cervantina —obra sobre la cual ha escrito perspicazmente en muchos ensayos, uno de los cuales sirvió, ya se sabe, de introducción a la edición del *Quijote* de la Real Academia Española y de la Asociación de las Academias de la Lengua Española, publicada especialmente para el IV Centenario del 2005. Mario Vargas Llosa sería el primero en destacar el hecho que sin el *Quijote*, toda su propia vasta obra hubiera sido imposible.

¹ Los asistentes al simposio pudieron apreciar destacados ejemplos en la exposición «Don Quijote y Sancho en la artesanía andina: los mates burilados de Irma Poma Canchumani», montada en la Alianza Francesa (Arequipa) como parte de las actividades programadas. (Nuestro agradecimiento para Carlos Ugarte y Juan Almuelle, co-curadores de la exposición. Para la misma ocasión, ambos también prepararon una magnífica muestra de pintura y escultura titulada «Don Quijote y Sancho en el arte arequipeño».) Estas actividades también incluyeron la elaboración de esculturas monumentales efímeras de Don Quijote y Sancho en la Plaza de Armas delante de la Catedral (proyecto conjunto de la Escuela Nacional de Arte Carlos Baca Flor y de la Escuela Profesional de Artes de la Universidad Nacional de San Agustín), una lectura de poesía latinoamericana y española inspirada en el *Quijote* junto con un recital de música arequipeña a cargo de «Morada Mística-Cuarteto de Cuerdas del Misti», un concierto de la Orquesta Sinfónica de Arequipa (realizado en el Monasterio de Santa Catalina) y un ciclo de cine titulado «Don Quijote en la Pantalla Grande».

Como todos deberíamos recordar, el español y el portugués no son las únicas lenguas que se hablan en las Américas: también está la rica presencia lingüística de los pueblos originarios que ha podido sobrevivir, y hasta florecer, a pesar de la dura marcha de la Historia que nos lleva a todos hacia una preocupante homogeneización de la cultura a nivel mundial, todo bajo el flamante signo de la modernización (o posmodernización, si prefieren). Después de la Biblia, el *Quijote* es la obra más traducida del mundo. Dado el planteamiento ‘americanista’ de nuestro simposio, fue un verdadero placer tener al distinguido traductor del *Quijote* a una de las lenguas indígenas más habladas de las Américas, y especialmente en la región andina —nos referimos, claro está, al quechua. Don Demetrio Túpac Yupanqui, Director de la Academia de Quechua Yachay Wasi, habló elocuentemente sobre su experiencia de traducir el *Quijote* al quechua —tarea que acaba de terminar y cuyo fruto está en prensa.

Como saben los que estuvieron en Arequipa para el simposio, éste se inauguró con una maravillosa comparsa callejera, encabezada por el propio don Quijote y Sancho, seguidos por músicos y danzantes indígenas y figuras carnalescas. A algunos tal vez no les habrá parecido la mejor forma de iniciar la celebración del magno acontecimiento de la publicación de la Segunda Parte del *Quijote*. Recordemos, sin embargo, que el *Quijote* es una obra anclada profundamente en la cultura festiva popular, como muchos de nosotros hemos intentado demostrar en nuestras investigaciones. El *Quijote* es una obra *vertebrada* por la fiesta, y nuestro simposio procuró seguir fiel a ese espíritu.

Hace siglos la naturaleza festiva de la obra no pasó desapercibida en el propio Perú, ya que en 1607, a escasos dos años de la publicación de la Primera Parte, don Quijote y Sancho, amén del cura y del barbero, aparecieron en un pasacalles festivo en el pueblo de Pausa, Ayacucho, para celebrar la toma de posesión del nuevo virrey, don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros. La relación de la fiesta destaca, entre otras cosas, que el caballero que hizo el papel de don Quijote era «de lindo humor» y que Sancho iba recitando coplas «verdes», tan subidas de tono que el cronista de la fiesta no las quiso incluir en su relación. El cura y el barbero, a su vez, estaban disfrazados como *la princesa Micomicona* y su escudero. Y es de notar que en la comparsa también participaron indígenas con sus danzas típicas y que sus «tambores hacían tanto ruido, que hundían la plaza».

En ese sentido, el gesto de inaugurar nuestro simposio con un pasacalles que incluyera danzas indígenas fue un intento de retomar el hilo que se empezó a hilvanar en 1607 en este país andino —tal vez la primera celebración del *Quijote* desde América en la Historia.

La chispa inicial se hizo ya hoguera con la participación del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra, y su bien ajustado mecanismo investigador y de gestión, que permitió precisar el enfoque y abrió igualmente el congreso a la colaboración del importante proyecto PEI de la Universidad de Pacífico.

Huelga decir que nuestra conmemoración no hubiera sido posible sin el apoyo y participación de otras muchas, organizaciones e individuos. Debemos expresar nuestro especial agradecimiento a la iniciativa «Voces Hispánicas» del Department of Romance Studies de Boston University, a, Santander Universities Global Division, Red Eléctrica del Sur (REDESUR), la Universidad del Pacífico, la Embajada de España en el Perú, Boston University Arts Initiative, Boston University Study Abroad, el Ministerio de Cultura-Arequipa, la Universidad Nacional de San Agustín, la Biblioteca Regional Mario Vargas Llosa, la Alianza Francesa (Arequipa), el Centro Cultural Peruano-Norteamericano, el Patronato Cultural Mario Vargas Llosa, la Asociación Cultural Cervantina, Rebaza, Alcázar & De Las Casas - Abogados Financieros, Red Interquorum-Arequipa, Autoridad Autónoma del Colca y Anexos - AUTOCOLCA y finalmente, Promociones Turísticas del Sur S.A. Monasterio de Santa Catalina.

Como co-coordinadores del simposio, quisiéramos agradecerles a los miembros del Comité Organizador internacional que han mostrado su buena voluntad, y paciencia, desde cuando se les invitó a subirse al carro de esta quijotada andina: a saber, la Dra. Mercedes Alcalá Galán, el Dr. Ignacio Arellano, el Dr. Steven Hutchinson, el Dr. Gustavo Illades, el Dr. Francisco Layna y el Sr. Alonso Ruiz Rosas. A Ignacio le debemos un especial agradecimiento, ya que su entusiasmo por el proyecto nos sirvió de importante apoyo anímico cuando nuestras gestiones organizadoras se iban topando con diversos obstáculos en el camino.

No tenemos palabras para agradecer todo el enorme esfuerzo del Comité Organizador local, sin el cual esta quijotada hubiera resultado ser justamente eso: una quijotada en el mal sentido. Muchas gracias a Mario Arce Rommel, Julia Barreda Bustinza, Juan Almuelle Angles, Cocó Herrera Santander y Jesús Coa Begazo.

Es imprescindible resaltar el crucial aporte de nuestro pequeño ejército de voluntarios provenientes de la Red Interquorum Arequipa que mostraron tanto entusiasmo en todo lo que hicieron para preparar nuestra celebración, amén de su amable eficacia y buena voluntad durante todas las actividades que se realizaron.

Asimismo, quisiéramos destacar el aporte crucial del Dr. Alvaro Baraibar Echeverría, del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO), por su hábil manejo de nuestra página-web en todo momento.

En nombre de los dos Comités Organizadores, queremos agradecerles a la Real Academia Española, a la Academia Peruana de la Lengua y a la Academia Mexicana de la Lengua por haber ofrecido sus saludos para nuestro simposio. Debemos mencionar que el saludo de la RAE fue presentado por Su Excelencia el Sr. Don Carlos Robles Fraga, Embajador de España en Chile, que vino desde Santiago para estar presente en nuestro simposio. El Embajador Robles Fraga estuvo destinado como Cónsul General de España en la ciudad de Boston del 2006 al 2010, años durante los cuales estuvo de oyente en varios cursos sobre literatura española, incluyendo uno sobre el *Quijote*. Desde el momento en que se enteró de la iniciativa de este simposio, el Embajador mostró un entusiasmo incondicional, por el cual estamos muy agradecidos.

«Last but not least» —como decimos en inglés— tenemos que agradecerles a todos nuestros colegas que presentaron ponencias durante el simposio. Todos tomaron muy en serio su responsabilidad ante esta efemérides tan trascendente en la Historia de la literatura universal. Como el lector podrá percibir, todos hicieron un considerable esfuerzo por elaborar aportes críticos a la altura de las circunstancias. El nutrido público arequipeño que asistió a nuestro simposio —y que lo acogió con gran espíritu hospitalario, dicho sea de paso— pudo sacar considerable provecho de las lecturas agudas y matizadas de la obra maestra cervantina ofrecidas por un elenco de distinguidos estudiosos, evidencia de lo cual se percibió en las animadísimas sesiones de preguntas y respuestas. Como el año 2015 marca el 475 aniversario de la fundación de la ciudad de Arequipa, con nuestros colegas también concebimos nuestra celebración cervantina, junto con estas actas que dejarán una permanente constancia de ésta, como un modesto obsequio cultural para todos sus estupendos y generosos habitantes.

Duilio Ayalamacedo
James Iffland

DISCURSO DE EDUARDO HOPKINS RODRÍGUEZ,
ACADÉMICO DE NÚMERO
DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Dr. James Iffland, Dr. Duilio Ayalamacedo, organizadores del Simposio Internacional «*El Quijote*» desde América (*Segunda Parte*), señor Embajador de España Carlos Robles Fraga, distinguidas autoridades y colegas, señoras y señores:

La Academia Peruana de la Lengua ha tenido a bien encargarme darles la bienvenida a esta importante reunión académica. Cumpro con transmitirles el auspicioso saludo de nuestra corporación.

Elegir la amable ciudad de Arequipa para realizar el Simposio internacional *El Quijote desde América (Segunda Parte)* ha sido indudablemente una acertada decisión. Solo quiero recordar, para ser breve y conciso, que el padre carmelita Antonio Vázquez de Espinosa en su *Compendio y descripción de las Indias Occidentales* (1629), la consideraba «de las más regaladas del mundo, y parece un pedazo de paraíso terrenal, todo el año está florida y llena de frutas»¹.

No solamente esta ciudad es testimonio de larga tradición cultural indígena e hispánica, sino que está particularmente vinculada a la creación literaria en el proceso de su rica historia. Para el período virreinal cabe mencionar algunos nombres. En el *Mercurio Peruano* del 13 de febrero de 1794, Don Joseph Ignacio de Lequanda, Ministro Principal de Real Hacienda y Miembro de la Sociedad de Amantes del País, en su discurso titulado «Destino que debe darse a la gente vaga que tiene

¹ Antonio Vázquez de Espinosa, *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*, transcrito del manuscrito original por Charles Upson Clark, Washington, Smithsonian Institution, 1948, Libro IV, cap. LI, p. 466.

Lima», anota, en elogio del ingenio de los pobladores locales y como preparación a su argumentación principal:

El divino, el imparcial Cervantes, cuya pluma jamás elogia sino el mérito y virtudes, aplaude sobre manera a dos Americanos ilustres, y no se desdén de ponerlos al par de los Vegas, Argensolas y Rebolleros. En el canto de Calíope en que esta Musa numera los Sabios que merecen los incienso de la posteridad, se explica en estos enérgicos términos:

De la región antártica podría
Eternizar ingenios soberanos,
que si riquezas hoy sustenta y cría,
también entendimientos sobre humanos:
Mostrarlo puedo en muchos este día,
y en dos os quiero dar llenas las manos:
uno de Nueva España, y nuevo Apolo;
del Perú, el otro, un sol único, y solo.

Francisco el uno del de Terrazas tiene
el nombre acá, y allá tan conocido,
cuya vena y caudal hipocrendo [*sic*]
ha dado al patrio venturoso nido.
La misma gloria al otro igual le viene,
pues su divino ingenio ha producido
en Arequipa eterna primavera,
que éste es Diego Martínez de Ribera².

No incide especialmente el autor del discurso en la relación del poeta Martínez de Rivera con Arequipa. En realidad, le interesaba enfatizar la presencia de los escritores en un contexto más amplio con el fin de asociarlos con Lima como parte de su elogio. Los vínculos con Arequipa sí serán destacados por José Toribio Medina en su estudio «Escritores americanos celebrados por Cervantes en el *Canto de Calíope*», explicando que el autor de *La Galatea* dedica versos de homenaje en el citado momento lírico de su novela pastoral a dos poetas radicados en Arequipa en el siglo xvi. El segundo poeta aludido por Medina es Alonso Picado:

Aquí, debajo de felice estrella

² *Mercurio Peruano*, Lima, Imprenta Real de los Niños Expósitos, 1794, tomo X, pp. 106-107.

un resplandor salió tan señalado,
 que de su lumbre la menor centella
 nombre de oriente al occidente ha dado.
 Cuando esta luz nació, nació con ella
 Todo el valor, nació Alonso Picado;
 Nació mi hermano y el de Palas junto,
 Que ambas vimos en él vivo transumpto.

José de la Riva Agüero aporta datos acerca de los poetas aludidos:

En el laudatorio catálogo cervantino que examinamos, figura, al lado de los Riberas, otro poeta de Lima, hijo de conquistador, Alonso Picado, que luego se mudó a Arequipa. En Lima residía cuando joven lo prendieron, por haberse desafiado con Sancho de Ribera del cual fue luego muy amigo; y cuando fue amonestado y preso una segunda vez, en compañía de Diego de Agüero el Mozo, por el gobernador García de Castro, el año de 1567, acusados de intentos de motín y junta sediciosa de feudatarios encomenderos para pedir la perpetuidad de los señoríos de indios. Era Alonso Picado el primogénito del célebre secretario de D. Francisco Pizarro, Antonio, ejecutado en la plaza Mayor de Lima el 29 de junio de 1541. [...]

Entre los habitantes de Arequipa, habla también Cervantes del poeta Diego Martínez de Ribera. Nada tenía este que hacer con los Ribera de Lima pues era extremeño, nacido en Medellín, e hijo natural del Corregidor de Arequipa y antes de Camaná, Alonso Martínez de Ribera. El Diego recordado por Cervantes fue a su vez alcalde de Arequipa en 1582 y 1590, y murió allí mismo el año de 1600³.

Aunque no podía nombrarlo Cervantes en su poema, dadas las fechas de producción, Rodrigo de Carvajal y Robles merece ser mencionado en el grupo de escritores virreinales avecindados en Arequipa. De 1627 es su *Poema del asalto y conquista de Antequera*; en 1632 publicó en Lima el poema *Fiestas de Lima que celebró la ciudad de los Reyes del Perú, al nacimiento del Serenísimo Príncipe Don Baltasar Carlos de Austria*. Lope de Vega, con perdón del maestro Cervantes, dice de Carvajal y Robles en *Laurel de Apolo* (1630):

Aquí con alta pluma Don Rodrigo

³ «Cervantes», en *Obras completas III. Estudios de literatura universal*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1963, pp. 5-16, p. 12.

de Carvajal y Robles, describiendo
 la famosa Conquista de Antequera,
 halló la fama y la llevó consigo,
 tantas regiones penetrando y viendo
 que del Betis le trujo a la ribera;
 y haciendo por su hijo
 festivo regocijo,
 las bellas Ninfas el laurel partieron,
 y como ya sus dulces musas vieron
 restituidas a su patria amada,
 tomó la pluma Amor, Marte la espada⁴.

El *Laurel de Apolo* se elaboró en parte siguiendo el modelo del catálogo o relación de poetas del *Viaggio di Parnaso* de Cesare Caporali (1582) consolidado por Cervantes en *Canto de Calíope* (*La Galatea*, 1585) y en *Viaje del Parnaso* (1614). Lope aplica así el método cervantino de sus dos textos encomiásticos acerca de poetas.

Ricardo Palma, ilustre escritor y fundador en 1887 de la Academia Peruana de la Lengua, en su tradición «Sobre el *Quijote* en América»⁵, fechada en 1905, elabora una constelación de asociaciones en torno a la presencia de la novela de Cervantes en Perú, que nos permite acceder a cierta información interesante, al mismo tiempo que da lugar a comprender el sistema asociativo que conduce el diseño de su relato:

Llevaba poco menos de catorce meses en el desempeño del cargo de virrey del Perú don Gaspar de Zúñiga Acevedo y Fonseca, conde de Monterrey, cuando, a fines de diciembre de 1605, llegó al Callao el galeón de Acapulco, y por él recibió su excelencia un libro que un su amigo le remitía de México con carta en que le recomendaba, como lectura muy entretenida, esa novela que acababa de publicarse en Madrid y que estaba siendo en la coronada villa tema fecundo de conversación en los salones más cultos y dando pábulo a la murmuración callejera en las gradas de San Felipe el Real. Desgraciadamente, el virrey se encontraba enfermo en cama, y con dolencia de tal gravedad que lo arrastró al hoyo dos meses más tarde.

⁴ Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, ed. Christian Giaffreda, Firenze, Alinea, 2002, Silva II, vv. 137-148.

⁵ «Sobre el “Quijote” en América», en *Tradiciones peruanas completas*, edición y prólogo de Edith Palma, Madrid, Aguilar, 1952, pp. 245-249, pp. 246-247.

A visitar al doliente compatriota y amigo estuvo fray Diego de Ojeda, religioso de muchas campanillas en la Recoleta dominica y al que la posteridad admira como autor del poema *La Cristiada*. [...] Su excelencia habló del libro recibido y de la recomendación del amigo para que se deleitase con su lectura.

El padre Ojeda ojeó y hojeó el libro, y algo debió picarle la curiosidad cuando se decidió a pedirlo prestado por pocos días, a lo que el virrey, que en puridad de verdad no estaba para leer novelas, accedió de buen grado, no prestándole, sino obsequiándole el libro.

En el mes de marzo, y a pocos días del fallecimiento de su excelencia, llegó el cajón de España —como si dijéramos hoy la valija de Europa—, trayendo seis ejemplares del *Quijote*: uno para el virrey ya difunto; otro para el santo arzobispo Toribio de Mogrovejo, que también había pasado a mejor vida en el pueblo de Saña, siete u ocho días después que su excelencia, y los cuatro ejemplares restantes para aristocráticos personajes de Lima.

Dice el narrador que:

El padre Ojeda colocó en la librería de su convento el primer ejemplar del *Quijote*. Esa librería, en los primeros años de la Independencia, pasó al convento de Santo Domingo, y en el inventario o catálogo que el señor Condemarín leyerá figuraba el libro. Aseguraba nuestro contertulio que él lo tuvo varias veces en sus manos; pero que después de la batalla de la Palma (1855) había desaparecido junto con otras obras y manuscritos, entre los que se hallaba una especie de diario o crónica conventual de la Recoleta dominica, en la cual, de letra del padre Ojeda, estaba consignado lo que él nos comunicaba sobre el primer ejemplar del *Quijote* llegado a Lima.

En 1862 ocupábame yo en acopiar materiales para escribir mi libro *Anales de la Inquisición de Lima*, y con tal motivo fui un día al convento [...] me informaron de que realmente existió todo lo que yo buscaba; pero que hacía pocos años el padre Seminario, fraile de mucho fuste, había hecho auto de fe en descomunal hoguera con procesos, crónicas y otros documentos.

Dávila Condemarín [...] nos refirió que fue un sacerdote tan prestigioso, respetable e ilustrado, que mereció ejercer en varias épocas la prelación del convento; pero que ya, bastante anciano, adoleció de ataques cerebrales que degeneraban en locura furiosa. Fue en uno de ellos cuando entregó a la hoguera viejos mamotretos.

Palma asume aquí algunos elementos típicos de la novela de Cervantes: la pérdida del ejemplar que recibió Diego de Hojeda se vin-

cula con el procedimiento cervantino del manuscrito perdido; el Virrey agonizando en su lecho e imposibilitado de leer, reproduce la escena de Don Quijote en sus últimos momentos de vida; el anciano sacerdote enloquecido quemando documentos, es una clara reminiscencia del personaje del cura y su escrutinio de libros en la novela. Nótese la transferencia del tema de la locura de don Quijote hacia el sacerdote.

Los lectores de *El Quijote* podrán recordar que arrojar libros a la hoguera es, a veces, una exagerada operación crítica.

Muchas gracias.

Eduardo Hopkins Rodríguez
Academia Peruana de la Lengua

SALUDO DEL DIRECTOR DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Vaya por delante mi felicitación a los responsables de esta iniciativa nacida de la Boston University y el equipo GRISO de la Universidad de Navarra por la que con motivo del IV centenario de la publicación de segunda parte de la inmortal novela cervantina se reúne en Arequipa el simposio internacional *El Quijote desde América*, prolongación del que con motivo de efeméride pareja tuvo lugar en Puebla de México en 2005.

Mis compromisos familiares en fechas tan señaladas en el calendario español como son estas me impiden atender la amable invitación que en su día me cursó el comité organizador. Nada me hubiese complacido más que acompañarles, y tendré muy presente los días de su reunión lo que me estoy perdiendo y lo mucho que podría estar aprendiendo de las ponencias y comunicaciones leídas en Arequipa.

Si México es tierra de promisión para *El Quijote* y todo lo cervantino, algo semejante puede afirmarse del Perú. De 1614, cuando aún no se había publicado la segunda parte de *El Quijote*, datan las primeras imágenes conocidas del caballero andante, su escudero y otros personajes de la novela. Todo parece indicar que estas representaciones iconográficas, atribuidas a Andreas Bretschneider, nacen relacionadas con otro de los aprovechamientos tempranos que de las imaginaciones cervantinas se hace enseguida para ilustrar e inspirar los desfiles, pantomimas y gags de las fiestas barrocas, pues las encontramos en una publicación de Leipzig conmemorativa de las celebraciones que tuvieron lugar en Dassau, en octubre de 1613, con motivo del bautizo de un vástago de la casa de Sajonia. Ese mismo año, el casamiento de Federico V del Palatinado con

Isabel Estuardo justifica la organización de un torneo en Heidelberg en el que un Don Quijote pronuncia también un discurso.

No era la primera vez que la materia quijotesca servía para tales fines. Ya en junio de 1605, cuando la tinta de la edición de Juan de la Cuesta estaba todavía fresca, con motivo de las fiestas que tienen lugar en Valladolid por el nacimiento del príncipe heredero, el futuro Rey Felipe IV, el portugués Jorge de Lima Barreto se disfraza de Quijote, y se hace acompañar de otro Sancho Panza, de lo que tenemos testimonio por el relato de su compatriota Thomé Pinheiro da Veiga y un soneto atribuido a Góngora. Y en los festejos taurinos que en 1608 honraron al Duque de Lerma cuando tomó posesión de la villa de Tudela de Duero se incluía ya una representación de las «Aventuras del caballero don Quijote».

Estas prácticas festivas, que se extienden desde los fastos oficiales a las mascaradas del pueblo llano, llegan muy pronto a las Indias. Allí, en 1607, don Pedro de Salamanca, corregidor de Pausa, en la provincia indiana de Parinacocha, celebra el nombramiento del Virrey de Perú a favor de don Juan de Mendoza con un torneo o «sortija» al que, junto a otros caballeros andantes, concurre el de la Triste Figura, «don Quixote de la Mancha, tan al natural y propio como lo pintan en su libro», referencia esta última que nos habla de la fácil e inmediata traslación del personaje literario a la cultura popular del Barroco. Porque, como bien hace notar Mario Vargas Llosa en su prólogo a la edición del cuarto centenario publicada bajo los auspicios de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE), «antes que nada, *Don Quijote de la Mancha*, la inmortal novela de Cervantes es una *imagen*, la de un hidalgo cincuentón, embutido en una armadura anacrónica y tan esquelético como su caballo» que va «acompañado por un campesino basto y gordinflón montado en un asno». Y subrayo la palabra *imagen* que Vargas Llosa utiliza por lo que tiene de pertinente a las consideraciones que me llevaron en junio de 2008 a titular mi discurso de ingreso en la Real Academia Española *El Quijote antes del cinema*.

Desde la otra orilla de la mar oceánica, les deseo a todos ustedes, a los coordinadores James Iffland y Duilio Ayalamacedo, al comité organizador en pleno, al comité de apoyo en Arequipa, a los ponentes y comunicantes el mayor de los éxitos en este segundo simposio sobre *El Quijote desde América*.

Darío Villanueva

Director de la Real Academia Española

AL SIMPOSIO INTERNACIONAL
«EL QUIJOTE DESDE AMÉRICA (SEGUNDA PARTE)»

Al iniciarse esta reunión hemos recibido el mensaje de bienvenida de la Academia Peruana de la Lengua a través de don Eduardo Hopkins Rodríguez, el entrañable mensaje de don Darío Villanueva, director de la Real Academia Española, me toca a mí, ahora que los días de diálogo cervantino llegan a su fin, darles un saludo también entrañable y fraterno de la Academia Mexicana de la Lengua. Las Academias tenemos por objeto la lengua española, idioma que nos une en la gran comunidad hispánica, la lengua es el lazo de unión entre nuestras naciones, es el nexo que nos permite comunicarnos, acercarnos y tratar de entendernos mejor, pero la lengua española es la unidad en la diversidad. Cuando hablamos reconocemos nuestro lazo manifiesto de unión, pero también exponemos nuestra personalidad particular. El mundo hispánico es dueño de una cultura ancestral múltiple, enriquecida por los numerosos pueblos originarios del Nuevo Mundo y heredera de toda la tradición grecolatina ampliada por la presencia en la Península Ibérica de la cultura árabe y judía.

En la reunión que nos ha convocado, en esta hermosa y hospitalaria ciudad de Arequipa al pie del imponente Misti, la efeméride cervantina, hemos hablado y expuesto nuestras ideas de una de las obras clásicas no sólo de nuestra cultura, sino de la cultura universal: el *Quijote*, y hemos constatado una vez más su vitalidad como obra clásica que es, y como tal, acepta múltiples y distintas lecturas en cada espacio y tiempo de los cuatrocientos años de vida de su Segunda Parte cuya publicación este año recordamos y conmemoramos.

Es legítimo hablar de «*El Quijote*» desde América, pues nuestro continente está pleno de ciudades cervantinas, son más de cuatrocientos años

de actividades en torno a la cervantina pareja de don Quijote y Sancho Panza, desde la lejana comparsa de la población de Pausa en el Perú en los años virreinales, hasta las recreaciones teatrales en quijoteskas empresas llenas de compromiso social en Sao Paulo, Brasil, en este siglo, pasando por eminentes ciudades que ostentan el título de cervantinas como Guanajuato en México o Azul en la Argentina, sin olvidar la influencia que la obra de Cervantes ha tenido en algunos de los mejores escritores hispanoamericanos. Pero además es obligado que el cervantismo americano ponga de manifiesto sus ideas e interpretaciones. La cultura y la expresión cervantina es rasgo de identidad nuestra y como tal objeto de estudio, pero nosotros, estudiosos en el nuevo continente, desde la Nueva Inglaterra estadounidense hasta la Patagonia también somos generadores de conocimiento y así se puso de manifiesto en la primera reunión de «*El Quijote*» desde América en la ciudad de Puebla, en México, también al pie de un volcán, con motivo del centenario de la publicación de la Primera Parte de *Don Quijote de la Mancha* en 1605; ahora hemos venido a la región austral ampliando en la geografía la visión englobadora del cervantismo, pero dentro de unos meses, regresaremos al hemisferio norte a reunirnos nuevamente en Puebla, cerrando este ciclo de estudio y perspectiva vital.

Para terminar no me queda sino reiterar este abrazo fraternal de la Academia Mexicana de la Lengua y agradecer a Ignacio Arellano, James Iffland y Duilio Ayalamacedo su invitación e iniciativa de reunirnos en el Perú, y a Gustavo Illades tanto su iniciativa con James hace diez años, como la acogida que nos ofrece en Puebla con Francisco Ramírez dentro de unos meses. A diferencia de don Quijote, el cervantismo, nuestro cervantismo ampliado, sí tendrá una tercera salida en pos de nuevos molinos que derrotar, ventas donde ser armados caballeros, succulentas bodas pastoriles, palacios ducales donde ser burlados, ínsulas que gobernar y caballeros que retar a singular combate.

Muchas gracias

Vale

Aurelio González
Academia Mexicana de la Lengua

PALABRAS FINALES: DON QUIJOTE EN EL NUEVO MUNDO

El simposio «El *Quijote* desde América (Segunda Parte)» en ocasión del IV centenario se ha debido a la iniciativa de los colegas y amigos James Iffland y Duilio Ayalamacedo, iniciativa a la que el GRISO se sumó con el entusiasmo que merecían tales timoneles y tal obra.

El simposio, como se indica en las palabras preliminares, se desplegó en ponencias académicas, exposiciones, comparsas, conciertos y visitas a lugares del espléndido escenario arequipeño.

Durante los días en que nos reunimos en las sedes del simposio se manifestó la vigencia y vitalidad de don Quijote, la obra y el héroe, con un público no solo especializado, sino integrado por escritores, artistas, habitantes de la ciudad... La nómina de colaboradores y patrocinadores da fe igualmente del interés que sigue despertando don Quijote —sin necesidad de ‘traducciones al español moderno’— y la función que como modelo cultural desempeña.

Resultó especialmente significativa la evocación de la artista Irma Poma Canchumani, que declaró haberlo leído cuatro veces de rodillas, o la de una asistente al coloquio, que recordó fraseologías quechuas con don Quijote como protagonista, familiares en su infancia, o la presencia del personaje cervantino en mascaradas y fiestas de hace algunas décadas en pueblos del altiplano peruano, tal como salía en mascaradas del Siglo de Oro —entre ellas la temprana del pueblo de Pausa— o en la misma que abrió el simposio en Arequipa. Don Quijote, pues, está vivo. Esperamos que por mucho tiempo.

Publicamos ahora las ponencias que fueron sometidas a debate en el simposio. Ojalá sean capaces de evocar en sus páginas el amistoso

ambiente y la cálida acogida de Arequipa, más allá de la contribución científica, que esperamos interese al discreto lector.

Agradecemos también al Instituto de Estudios Auriseculares, IDEA/IGAS, la hospitalidad que nuestros trabajos han hallado en la preciosa colección Batihoja. Vale.

Ignacio Arellano
GRISO-Universidad de Navarra

¿QUÉ VE CIDE HAMETE?
OMNISCENCIA Y VISUALIDAD EN *DON QUIJOTE* II

Mercedes Alcalá-Galán
University of Wisconsin-Madison

El objeto de las páginas que siguen es plantear una serie de consideraciones sobre la figura de Cide Hamete Benengeli que inciden, por una parte, en la visualidad inherente a la novela y por otra en la naturaleza proteica, variable, inclasificable y deliberadamente incoherente con la que nos confronta esta invención cervantina de nombre árabe. En efecto este personaje, narrador, primer autor, filósofo mahomético, sabio encantador, historiador, cronista, propietario de una pénola que termina colgada de una espetera y pariente de un arriero manchego es, como construcción literaria, una creación tan absolutamente imposible como fundamental en los cimientos poéticos de la novela.

En primer lugar, cuando me refiero al carácter visual y ekfrástico de la novela cervantina parto de una reflexión de cómo el texto cervantino estimula desde su particular poética una especie de imaginación visual en el lector. El interés que se da en el *Quijote* por estos temas no surge de un vacío sino de un contexto cultural. El *Quijote*, entre otras cosas, es un texto, como lo será también *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, que explora desde distintos ángulos la noción de representación. Dentro de este ámbito, se presta una atención esencial a los vínculos entre imagen y palabra. Como varios autores han señalado, Cervantes en el *Quijote* experimenta continuamente con la noción clásica de ékfrasis, llevando a territorios nuevos la relación entre lo visual y lo textual. En este sentido,

Fred de Armas sostiene que, a pesar de la enorme capacidad de reinención y reformulación de géneros y recursos literarios de Cervantes, esto no sería posible si no fuera, ante todo, un hombre de su tiempo con innata capacidad para entender la tradición¹.

Significativamente, es continuo en el *Quijote* y el *Persiles* el uso de la voz *pintar* como sinónimo de contar o inventar, concibiéndose la función del artista y la del poeta o escritor como una sola: representar el mundo mediante la palabra o el pincel pero siempre con la idea de que el acto de creación supone un acto de imitación enmarcado por la invención. Muchos aspectos ekfrásticos y de cultura visual podrían estudiarse en el *Quijote*, verbigracia, el tema del espejo y del reflejo de forma literal y metafórica, la recurrencia a las lentes o «antojos» que hacen que, por ejemplo, el enamorado vea de otra forma, y las alusiones a instrumentos de navegación y de medición astronómica en la aventura del barco encantado. Además, como ejemplos de ékfrasis pictórica, podrían estudiarse las representaciones de Dulcinea, los altorrelieves con los santos guerreros, el tapiz como ejemplo de la traducción, el retablo de maese Pedro, las alegorías escenificadas en las bodas de Camacho y, por supuesto, las ilustraciones en el manuscrito de Cide Hamete con la representación plástica de la batalla del vizcaíno, que he tratado recientemente en otro trabajo explorando el tema de la ilustración del texto dentro del texto en una especie de ékfrasis circular². Mi interés en esta representación verbal de ilustraciones del manuscrito, que a su vez son representaciones plásticas de lo narrado en un texto, estriba en que este pasaje, junto a otros que se interrelacionan con él, plantea de forma muy interesante la problemática relación entre imagen y palabra³.

Sin embargo, creo que el aspecto tan intensamente visual de la novela comienza desde la figura supuestamente omnisciente de Cide Hamete que, como veremos, parece ser que implícitamente ve las acciones de don Quijote y Sancho. Antes de seguir con este tema de lo visual quiero

¹ De Armas, 2005, pp. 13-14. Por su parte Ana Laguna, 2009, trabaja de forma muy interesante el tema de la cultura visual en las obras de Cervantes al explorar el contexto estético y artístico en el que surgen, y entre otras cosas, le da una relevancia especial a la tradición pictórica flamenca en el reinado de Felipe II y su importancia en la concepción estética y poética de Cervantes.

² La ékfrasis del vizcaíno, la primera ilustración como tal del texto, ha sido objeto de un estudio por parte de Worden, 2005, que ve en la misma un microcosmos de la novela, teoría que se aparta del tema de este trabajo.

³ Ver Alcalá Galán, 2015.

puntualizar, tal y como lo hace Mitchell, que el sentido de la vista rara vez va sólo y normalmente se acompaña de otros, principalmente del sentido del oído y el tacto: «The important task is to describe the specific relations of vision to the other senses, especially hearing and touch, as they are elaborated within particular cultural practices»⁴. El *Quijote* es un texto que se cuenta desde una concepción sensorial y sensual de su propia historia que es percibida a través de los sentidos de sus protagonistas lo cual establece un vínculo casi físico con el lector que es capaz de sorprenderse con el estruendo de los batanes, sentir la aspereza de la vestimenta de Maritornes y gozar con los aromas y sabores que disfruta Sancho en las Bodas de Camacho. En efecto, además del prevalente sentido de la vista existe una presencia muy amplia de todos los sentidos: el oído, el tacto, el gusto y el olfato. No obstante, la pregunta que nos ocupa es qué ve Cide Hamete y qué no ve, y cómo se explica su supuesta omnisciencia.

El comienzo del capítulo 40 de la segunda parte ha servido para que Cide Hamete aparezca como el paradigma de narrador omnisciente en multitud de manuales de crítica literaria:

Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como esta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas della, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a luz distintamente. Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las tácitas, aclara las dudas, resuelve los argumentos; finalmente, los átomos del más curioso de-seo manifiesta. ¡Oh autor celeberrimo! (II, 40, 949-950).

La omnisciencia supone un conocimiento absoluto de la totalidad. Así, un narrador omnisciente, por elección del autor, narra en tercera persona la historia y conoce todo lo relativo al desarrollo de la acción, a los hilos de la trama y hasta los más íntimos secretos y motivaciones de su personaje. Normalmente se trata de una convención literaria en la que se acepta la presencia de una voz extradiegética que no participa en la historia y que, por ende, no es un personaje, por lo que es referido como entidad o instancia. En este sentido José Vallés Calatrava afirma que

Narrar la subjetividad ajena no es sino un simulacro al que otorgamos carta de veracidad en los textos narrativos, sobre todo por las posibilidades

⁴ Mitchell, 2002, p. 241.

ofrecidas por la focalización omnisciente o cero y en función de los pactos implícitos epistémicos y de la veridicción (sabemos que ningún narrador es Dios, aunque el enunciador y los lectores juguemos a ese juego)⁵.

Por el contrario un narrador testigo es intradieгético y cuenta lo que puede saber desde un punto de vista determinado. No parece sino que Cide Hamete como narrador/autor es una parodia de la omnisciencia ejercida por los sabios encantadores de los libros de caballerías⁶. Así, el narrador en el capítulo 8 de la primera parte, antes de encontrar el manuscrito de Cide Hamete, se lamenta de la falta de un sabio encantador que haya escrito las aventuras de don Quijote:

Parecióme cosa imposible y fuera de toda buena costumbre que a tan buen caballero le hubiese faltado algún sabio que tomara a cargo el escrebir sus nunca vistas hazañas, cosa que no faltó a ninguno de los caballeros andantes [...] porque cada uno dellos tenía uno o dos sabios como de molde, que no solamente escribían sus hechos, sino que pintaban sus más mínimos pensamientos y niñerías, por más escondidas que fuesen (I, 9, 105-106).

En efecto, desde la primera parte y desde antes de la aparición de Cide Hamete, don Quijote 'actúa' para este sabio invisible que supuestamente va a registrar sus hechos: «¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera? “Apenas había el rubicundo Apolo [...]”». Y más adelante añade: «Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronces, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro. ¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser coronista desta peregrina historia!» (I, 2, 46-47).

Ya en la segunda parte, cuando se enteran de que andan impresas sus aventuras, será don Quijote, y sólo don Quijote el que establezca que Cide Hamete debe de ser un sabio encantador: «Yo te aseguro, Sancho —dijo don Quijote—, que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia, que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir» (II, 2, 645). No obstante, no podemos olvidarnos que la naturaleza plural, proteica y contradictoria de Cide Hamete, tal

⁵ Vallés Calatrava, 2008, p. 27.

⁶ Maestro, 2001.

y como se define en el texto, complica esta clasificación tan asumida de narrador omnisciente. Su faceta de sabio encantador tan sólo se asume por el propio don Quijote. En el texto, además de primer autor y filósofo mahomético, será presentado reiteradas veces como cronista e historiador manchego, para más señas. Uno de los grandes problemas de coherencia que presenta la faceta de historiador de Cide Hamete es, precisamente, la incongruencia temporal que supone el carácter histórico de sus aventuras recogidas en los archivos de la Mancha y la simultaneidad de la acción y la escritura que narra hechos del presente. Esta imposibilidad lógica queda reflejada abiertamente varias veces en el texto, siendo la primera vez en el capítulo 9 de la primera parte cuando se habla de la contemporaneidad de alguno de los libros mencionados en el manuscrito interrumpido tales como *Desengaño de celos y Ninfas y pastores de Henares* a la vez que se le echa la culpa de su pérdida al paso del tiempo. Además, justo después de encontrarse el manuscrito se incide en su carácter histórico y en la condición de historiador arábigo de Cide Hamete.

Sin embargo será en la segunda parte cuando se incida de forma más insistente en este abismo temporal absolutamente irresoluble según cualquier lógica:

Pensativo además quedó don Quijote, esperando al bachiller Carrasco, de quien esperaba oír las nuevas de sí mismo puestas en libro, como había dicho Sancho, y no se podía persuadir a que tal historia hubiese, pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto, y ya querían que anduviesen en estampa sus altas caballerías. Con todo eso, imaginó que algún sabio, o ya amigo o enemigo, por arte de encantamento las habría dado a la estampa (II, 3, 646).

Pero esta incongruencia del sentido temporal se hace más evidente cuando don Quijote le pregunta a Sansón Carrasco si Cide Hamete planea una segunda parte y este contesta que sí, pero que no sabe dónde encontrarla:

—Y por ventura —dijo don Quijote— ¿promete el autor segunda parte?

—Sí promete —respondió Sansón—; pero dice que no ha hallado ni sabe quién la tiene, y, así, estamos en duda si saldrá o no.

No obstante, Sancho responde de manera sorprendente: para que la escritura de la historia se produzca no sirven archivos sino la vida misma. De esta manera don Quijote y él deben salir a buscar nuevas aventuras para que una segunda parte pueda generarse:

Atienda ese señor moro, o lo que es, a mirar lo que hace, que yo y mi señor le daremos tanto ripio a la mano en materia de aventuras y de sucesos diferentes, que pueda componer no sólo segunda parte, sino ciento. [...] Lo que yo sé decir es que si mi señor tomase mi consejo, ya habíamos de estar en esas campañas deshaciendo agravios y enderezando tuertos (II, 4, 658-659).

En esta idea de vivir para ser escritos se da la idea implícita de ser observados como si fuera posible el haber concebido algo similar a una cámara oculta, a una especie de gran hermano áureo. El sabio encantador, el historiador o el autor, que de estas tres formas se llama en pocas páginas, opera como un testigo presencial que ve sin ser nunca visto. La conciencia de los protagonistas de ser y existir para la escritura llevará a Sancho a definirse como personaje cuando se presenta ante la duquesa: «aquel escudero suyo que anda o debe de andar en la tal historia, a quien llaman Sancho Panza, soy yo, si no es que me trocaron en la cuna, quiero decir, que me trocaron en la estampa» (II, 30, 876). Además, la noción de visión es intrínseca a la de narración, sobre todo en la segunda parte. Hasta el mismo Cide Hamete en el capítulo 8 de la segunda parte instará a los lectores a que «pongan los ojos» en las nuevas aventuras de don Quijote y Sancho (II, 8, 686). De hecho, en la segunda parte se da un vacío en la narración muy significativo: hay un ‘antes’ —la primera parte ya impresa y en poder de Sansón Carrasco—, un ‘después’ —la segunda parte desde la salida del caballero y escudero, tal y como el texto señala con claridad—, y no hay un ‘mientras’, puesto que desde el capítulo 1 al 7 hay una zona suspendida en el tiempo que ha sido registrada por Cide Hamete tal y como se nos dice en la primera frase de la segunda parte: «Cuenta Cide Hamete...», aunque también se nos da a entender que el implícito ‘dispositivo de narración simultánea a la acción’ no está activado hasta el capítulo 8: «¡Bendito sea el poderoso Alá! —dice Hamete Benengeli al comienzo deste octavo capítulo—. ¡Bendito sea Alá!», repite tres veces, y dice que da estas bendiciones por ver que tiene ya en campaña a don Quijote y a Sancho, y que los lectores de su agradable historia pueden hacer cuenta que desde este punto co-

mienzan las hazañas y donaires de don Quijote y de su escudero» (II, 8, 686). Considero que estamos ante una búsqueda deliberada de lo incongruente con respecto al orden temporal, lo cual es un rasgo fundamental de la poética del texto que se inicia desde esta concepción radical del sentido temporal del relato⁷.

Cuando Sancho propone salir en busca de aventuras para generar un nuevo volumen de la historia contribuye a una serie de reflexiones sobre la relación entre vida y escritura que tiene su primer momento en la primera parte cuando Ginés de Pasamonte declara que no puede concluir su biografía mientras que su vida no termine, y que se retoma en el mismo final de la segunda parte cuando se explica que la muerte de don Quijote garantiza que su historia se cierre, lo que la protege de versiones apócrifas como la de Avellaneda.

Volviendo a estas versiones enfrentadas de un historiador que busca sus materiales en archivos frente a las de alguien que sobrenaturalmente mira, sabe y cuenta hasta los más mínimos pensamientos de forma simultánea a la acción, en el texto se declara cómo Cide Hamete escribe en tiempo real lo que le ocurre a sus personajes. Cuando don Quijote y Sancho descansan en el palacio de los duques después del desencantamiento de Altisidora, el narrador nos dice: «Durmiéronse los dos, y en este tiempo quiso escribir y dar cuenta Cide Hamete, autor desta grande historia, qué les movió a los duques a levantar el edificio de la máquina referida» (II, 70, 1191). Es decir que Cide Hamete aprovecha el sueño de sus protagonistas para poder hacer una digresión que explique los acontecimientos. Sin embargo, esta sensación de realidad, de autenticidad, de inmediatez, de escritura que retransmite en directo los hechos se ve, no obstante, sabotada por la distancia que pone todo el aparato del juego metaficcional del que la figura de Cide Hamete forma parte, a saber, en primer lugar la lengua árabe del original y después los filtros del traductor y del último narrador de la historia que, recordemos, no es un fiel transcriptor del original traducido de Cide Hamete sino que continuamente edita, censura, suprime, resume, aplaude, cuestiona, des-

⁷ En este sentido Francisco Layna me hizo unas observaciones muy sugerentes sobre el tema que piensa desarrollar en un futuro. Para él esta disolución temporal tiene que ver con el orden de la historia según las normas historiográficas establecidas desde la antigüedad clásica. Mi lectura difiere en tanto en cuanto creo que, más que un comentario erudito, Cervantes busca una ruptura lógica desde la que iniciar el relato en consonancia con la poética del texto.

autoriza o aprueba, condescendiente, el texto original. De esta manera, la narración del primer autor se construye desde la dicotomía entre pasado y presente y acción directa y diferida.

La tensión entre pasado remoto y presente, además de ser una forma de explorar desde el absurdo la poética de la narración socavando mediante el humor las convenciones literarias empleadas en contar una historia, tiene el trasfondo de ser un ácido comentario sobre célebres falsificaciones históricas de origen morisco en la misma línea de la caja de plomo encontrada al final de la primera parte con los epitafios de don Quijote. En este sentido, Cide Hamete historiador bien podría ser un reflejo de los falsos cronicones como la *Historia verdadera del Rey Rodrigo* de Miguel de Luna y de la gran falsificación histórica del momento, los plomos del Sacromonte, de los que parece que el propio Miguel de Luna fue autor clandestino junto con otros y traductor oficial para Felipe II⁸.

Por último, me gustaría mencionar que el sentido de la vista está siempre presente en la narración de Cide Hamete de forma implícita o explícita, como cuando, por ejemplo, se nos dice que Cide Hamete siempre vio al Rucio y a Sancho juntos: «y dice Cide Hamete que pocas veces vio a Sancho Panza sin ver al rucio, ni al rucio sin ver a Sancho: tal era la amistad y buena fe que entre los dos se guardaban» (II, 34, 914). Otro pasaje muy revelador sobre la importancia de lo visual ligado a

⁸ Analizo este aspecto de Cide Hamete como alusión a los Plomos del Sacromonte y otras falsificaciones históricas de origen morisco en mi libro: Alcalá Galán, 2009, pp. 113-143. En este sentido, ver los artículos de López Baralt, 1999 y principalmente 2008, sobre la doble identidad de moro o de morisco de Cide Hamete. Siguiendo esta idea, según López Baralt, si nos atuviéramos a la identidad de «sabio encantador» de Cide Hamete, el *Quijote* se leería como una parodia de la superchería morisca de los libros plúmbeos, ya que toda la obra sería una profecía escrita cuando era posible la existencia de musulmanes en la península que escribieran abiertamente en árabe, juraran por Alá y mantuvieran sus nombres arábigos. En ese caso Cide Hamete habría escrito su manuscrito en el siglo xv como muy tarde. No obstante, si consideramos a Cide Hamete contemporáneo de don Quijote, éste tendría que ser morisco por fuerza y, de esa manera, nos encontraríamos ante un criptomusulmán falsario como Miguel de Luna ya que, como él, intentaría hacer pasar como antigua su historia moderna. López Baralt concluye con la sorprendente afirmación de que ambos tiempos de la narración, el medieval y el presente, según consideremos a Cide Hamete como moro andalusí o como morisco, se superponen sin anularse. Desde mi punto de vista la identidad ambivalente de moro o morisco es una paradoja más propia de la poética del texto a pesar de la innegable intencionalidad crítica que el juego metaficcional del *Quijote* encierra, incluyendo, claro está, a Cide Hamete.

la función de primer narrador que Cide Hamete ejerce se da cuando este invoca a Apolo, ojo del mundo y representación del sol, para que también ilumine su entendimiento en su tarea de contar el gobierno de Sancho:

¡Oh perpetuo descubridor de los antipodas, hacha del mundo, ojo del cielo, meneo dulce de las cantimploras, Timbrio aquí, Febo allí, tirador acá, médico acullá, padre de la poesía, inventor de la música, tú que siempre sales y, aunque lo parece, nunca te pones! A ti digo, ¡oh sol, con cuya ayuda el hombre engendra al hombre!, a ti digo que me favorezcas y alumbres la escuridad de mi ingenio, para que pueda discurrir por sus puntos en la narración del gobierno del gran Sancho Panza; que sin ti yo me siento tibio, desmazalado y confuso. (II, 45, 991)

Sin embargo, quiero detenerme brevemente en dos momentos muy diferentes en su planteamiento en los que, sorprendentemente, Cide Hamete, narrador tan puntual y prolijo, no ve, y la noción de omnisciencia se interrumpe o altera. El primero es el de la cueva de Montesinos en la que es don Quijote el que narra y Cide Hamete, el primer autor, recoge su voz pero no lo acompaña a la cueva. Es curioso porque como primer autor se ha caracterizado por pintar «hasta sus más mínimos pensamientos» (I, 9, 106). De hecho, cuando don Quijote termina su relato Cide Hamete expresa su desconcierto de forma característicamente contradictoria, lo que se cita por el tercer narrador de forma literal:

No me puedo dar a entender ni me puedo persuadir que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. La razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero esta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible, que no dijera él una mentira si le asaetearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa, y, así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más, puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias. (II, 24, 829)

No voy a detenerme aquí en esta flagrante ausencia de omnisciencia que, sin embargo, supone una ausencia total de la acción por parte de Cide Hamete que se ve obligado a transcribir la narración del propio don Quijote sin que haya ninguna incursión en el ámbito íntimo de su pensamiento como sí ocurre en el resto de la obra.

El otro pasaje en el que de forma más inadvertida se nos dice que Cide Hamete no ve corresponde al episodio en el que la dueña Rodríguez hace una visita nocturna a la alcoba de don Quijote. Esta ausencia del sentido de la vista se torna mucho más compleja pues no se trata de una ausencia total sino de un pasaje narrado como cualquier otro, con descripciones, prolijos detalles sobre el pensamiento del protagonista y una recolección minuciosa de todo lo que pasa y se dice. Recordemos que se nos describe de forma muy detallada el aspecto grotesco de ambos: don Quijote envuelto en una colcha de raso amarillo, con los bigotes vendados y la cara arañada y emplastada y la dueña con tocas repulgadas hasta los pies y gruesos antojos. También se nos informa de todos los pormenores del ánimo timorato del caballero que teme un atentado contra su honestidad y de sus dudas y prevenciones. Poco después de este encuentro la recámara se queda a oscuras pero, sorprendentemente, cuando se nos dice que Cide Hamete no ve será cuando de nuevo haya luz en la estancia pues la dueña ha regresado con una nueva lumbre:

ya la señora Rodríguez volvía, encendida una vela de cera blanca, y cuando ella vio a don Quijote de más cerca, envuelto en la colcha, con las vendas, galocha o becoquín, temió de nuevo, y retirándose atrás como dos pasos, dijo:

—¿Estamos seguras, señor caballero? Porque no tengo a muy honesta señal haberse vuesa merced levantado de su lecho.

—Eso mismo es bien que yo pregunte, señora —respondió don Quijote—, y, así, pregunto si estaré yo seguro de ser acometido y forzado.

—¿De quién o a quién pedís, señor caballero, esa seguridad? —respondió la dueña.

—A vos y de vos la pido —replicó don Quijote—, porque ni yo soy de mármol ni vos de bronce [...] Pero dadme, señora, la mano, que yo no quiero otra seguridad mayor que la de mi continencia y recato, y la que ofrecen esas reverendísimas tocas.

Y diciendo esto, besó su derecha mano, y le asió de la suya, que ella le dio con las mismas ceremonias.

Aquí hace Cide Hamete un paréntesis *y dice que por Mahoma que diera por ver ir a los dos así asidos y trabados desde la puerta al lecho la mejor almalafa de dos que tenía.*

Entróse, en fin, don Quijote en su lecho, y quedóse doña Rodríguez sentada en una silla, algo desviada de la cama, no quitándose los anteojos ni la vela. (II, 48, 1017-1018).

Hay un momento de ausencia del narrador omnisciente casi aterrador que se entrevé por este pequeño comentario. Entonces, ¿qué ve y qué no ve Cide Hamete? En este pasaje en todo momento se nos están describiendo objetos, colores e incluso la disposición física de la silla en la que la dueña se sienta con respecto de la cama. Además, la escena se complica con un momento de oscuridad que sorprendentemente resulta ser previo a esta confesión de no poder ver. Recordemos que es el propio Cide Hamete el que declara ver lo que ocurre en distintos momentos de la novela y cuya omnisciencia va fuertemente ligada al sentido de la vista. Desde luego en la escena se registran tanto las conversaciones como los detalles visuales y no sólo en esta escena sino en toda la obra nada se nos indica sobre si Cide Hamete oye o no, aunque transcribe hasta en los más mínimos detalles las conversaciones y los sonidos que aparecen en el texto. Por otra parte, no creo que en este declarado «no ver» haya una explicación lógica ni que se trate de un desliz cervantino. He traído estos dos ejemplos de ruptura de la omnisciencia para tratar de ejemplificar que el personaje de Cide Hamete, cuya voz está en los cimientos de la broma metaficcional desde la que se construye la poética de la novela, es esencialmente un ente deliberadamente imposible, incoherente y contradictorio.

Pienso que Cervantes es un maestro en explorar lo que denomino como «poética de la incoherencia». En efecto, desarrolla una técnica narrativa según la cual es capaz de presentar la incompatibilidad (temporal, de sujeto, espacial, histórica, etc.) como si esta no existiera y así, procede a seguir con la narración como si lo que acaba de presentar estuviera sometido a las leyes de la coherencia. El presentar lado a lado lo incompatible y no explicarlo, problematizarlo o resolverlo lo juzgo como un procedimiento poético extremadamente eficaz. En el *Quijote*, y sobre todo en su segunda parte, su ficción se expande y alcanza co-

tas de creatividad y altura literaria inconmensurables, además sin dejar casi nunca de lado el humor. Esto ocurre específicamente en las grietas abiertas en la superficie del texto mediante las rupturas lógicas en un relato en el que supuestamente estas no deben existir pues suponen traicionar un pacto implícito de verosimilitud literaria que el texto pretende suscribir y que, cuando no lo hace, toma por sorpresa a los lectores. Tal vez esta sea la explicación de que tantos críticos se hayan dedicado a rastrear errores y despistes (que los hay, el olvido del rucio creo que es un buen ejemplo) o, lo que es más serio, a buscar un sentido lógico donde jamás puede haberlo, pues el introducir la incoherencia en un enunciado aparentemente verosímil parte de la voluntad creativa del autor. Es por ello que hablo de grietas puesto que en el *Quijote* no se da una ruptura abierta de lo verosímil, bien porque el texto así lo plantee (véase el *Coloquio de los perros*), o porque la trama sea un desastre llena de errores y olvidos (véanse los ejemplos sobre la comedia dados por el canónigo). Por el contrario, Cervantes crea una superficie narrativa aparentemente íntegra que se ve comprometida por estas incompatibilidades simultáneas que abren una nueva dimensión artística extremadamente poderosa en su capacidad de explorar nuevos territorios en la ficción que no están exentos de tener un contenido crítico y de hacer un comentario certero sobre algún aspecto concreto de la sociedad de su tiempo. En este sentido un ejemplo importante será la incongruencia que se da entre la prohibición, completamente vigente en 1605, que se hace en 1566 de la lengua, la escritura y los nombres árabes (amén de trajes, bailes, comidas, ritos y cualquier aspecto del *habitus* de tradición musulmana) y el hecho de que el *Quijote* sea la reescritura de la traducción del manuscrito en árabe de Cide Hamete lo que hace del *Quijote* un libro virtualmente clandestino como ya he explorado extensamente en una publicación anterior⁹:

Así, la clandestinidad de ese *Quijote* virtual de Cide Hamete es una broma

tan radical en su planteamiento que roza el absurdo más absoluto, sobre todo si intentamos reconstruir parte del sentido histórico que tuvo la lengua árabe en la España del XVI y principios del XVII. La conocida obra teatral de Ionesco, *Rhinocéros*, recoge una escena que me recuerda a la clandestinidad del supuesto *Quijote* de Cide Hamete. Los dos protagonistas están

⁹ Alcalá Galán, 2009, pp. 113-143.

en un café de un pueblecito de provincias cuando un rinoceronte irrumpe con gran estruendo en la calle delante del ventanal del café y con indiferencia uno de los personajes comenta: «ça fait de la poussière», «un rhinocéros en liberté, ça n'est pas bien». Algo así consigue Cervantes al hacer pasear a su propio rinoceronte por su libro ante la impasibilidad no sólo de los lectores sino también de los personajes y narradores, además de los censores y los contemporáneos de Cervantes. Asimismo es interesante explorar la técnica usada por Cervantes para que pase prácticamente inadvertido el hecho de que Cide Hamete escriba en árabe, teniendo en cuenta lo que supone escribir en árabe en la España de principios del xvii con todas las implicaciones políticas, religiosas y sociales que el uso de la lengua prohibida traía consigo¹⁰.

En estas páginas he querido explorar cómo la figura de Cide Hamete se construye desde los espacios y vacíos dejados por la ruptura de la verosimilitud y de la lógica en un ejercicio literario maravillosamente radical. Presente y pasado, distancia e inmediatez, lo 'mahomético' y la tradición cristiano-europea de los libros de caballerías, un sabio encantador y el pariente de un arriero, dueño de la única péñola que puede contar la historia de don Quijote y autor pseudotraducido y diluido en distintos filtros narrativos, y por último, autor denostado por sus propios protagonistas y defendido por ellos ante la amenaza del apócrifo de Avellaneda. La voz en la que supuestamente se basa la acción de la novela es indefinible desde su imposibilidad esencial. De forma respetuosa y sin nombrar a nadie, me gustaría apuntar que la crítica se ha limitado con frecuencia a la imposible tarea de intentar explorar el personaje desde la lógica, intentando favorecer una de sus características y forzando la lectura al minimizar los datos que no encajaran. Así, ha sido visto esencialmente como narrador omnisciente, o como historiador, o como objeto de diversas transducciones, o como broma cervantina insignificante y anecdótica, o como personaje ya que deja de ser una mera voz para convertirse en historiador manchego pariente de un arriero que aparece en la venta de Juan Palomeque. El hecho de elegir una identidad o una función, de intentar dotar de lógica a un elemento fundamental en la narración que va a comunicar maravillosamente un sentido de incoherencia temporal al resto del texto supone no entender la seriedad y el alcance de este juego literario que explora los límites de la narración desde la ruptura de una serie de convenciones que han

¹⁰ Alcalá Galán, 2009, p. 116.

apuntalado la función de un narrador omnisciente. La creación de Cide Hamete supone un ejercicio poético deliberado que a través del humor deconstruye los límites de la narración y la abre a nuevos horizontes. En este sentido la pregunta sin respuesta ¿Qué ve Cide Hamete? ejemplifica a la perfección la naturaleza imposible de esta creación cervantina.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá Galán, Mercedes, *Escritura desatada: Poéticas de la representación en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Alcalá Galán, Mercedes, «Retórica visual: ékfrasis y teoría de la ilustración gráfica en el *Quijote*», en *Autour de «Don Quichotte» de Miguel de Cervantès*, ed. Philippe Rabaté y Hélène Tropé, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, pp. 175-181.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols.
- De Armas, Frederick A. (ed.), *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005.
- Laguna, Ana, *Cervantes and the Pictorial Imagination: A Study on the Power of Images and Images of Power in Works by Cervantes*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2009.
- López Baralt, Luce, «El cálamo supremo (Al-qalam al-‘al) de Cide Hamete Benengeli», en *Mélanges María Soledad Carrasco Urgoiti*, ed. Abdeldjelil Temimi, Zaghouan (Túnez), Fondation pour la Recherche Scientifique et l’Information, 1999, vol. 1, pp. 343-361.
- López Baralt, Luce, «El sabio encantador Cide Hamete Benengeli: ¿Fue un musulman de Al-Andalus o un morisco del siglo xvii?», en *Cervantes y las religiones*, ed. Ruth Fine y Santiago López Navia, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 339-360.
- Maestro, Jesús, «Cide Hamete Benengeli y los narradores del Quijote», en *Lectures d’une oeuvre. Don Quichotte de Cervantes*, ed. Jean Pierre Sánchez, Paris, Éditions du Temps, 2001, pp. 96-127.
- Mitchel, W. J. T. «Showing Seeing: A Critique of Visual Culture», en *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, ed. Michael Ann Holly y Keith Moxey, Williamstown, (Mass.), Sterling and Francine Clark Institute, 2002, pp. 231-250.
- Vallés Calatrava, José, *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- Worden, William, «The First Illustrator of *Don Quixote*: Miguel de Cervantes», en *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, ed. Frederick A. de Armas, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005, pp. 144-155.

LAS DOS CARAS DEL DOBLE EN EL *QUIJOTE* DE 1615

David Alvarez Roblin
Université de Picardie-Jules Verne

En la Segunda parte del *Quijote*, el doble —como tema y como problema— cobra un valor esencial. El doble (en el sentido amplio) aparece principalmente bajo dos modalidades complementarias: en ciertos capítulos, surge como doble libresco que narra las aventuras de los protagonistas; en otros, se encarna en personajes que pueden considerarse como alter egos del caballero y de su escudero.

La presencia de estas dos modalidades del doble, en el texto de 1615, está estrechamente ligada a la publicación de la Primera parte de la novela cervantina y estos dobles permiten, en varias ocasiones, teatralizar el enfrentamiento de los héroes con su imagen. Sin embargo, la publicación del *Quijote* de Avellaneda y su integración a la novela de 1615 complican este juego y lo desdoblan, haciendo así más borrosa la frontera entre lo propio y lo ajeno, lo auténtico y lo apócrifo.

En el marco de estas páginas, propongo recalcar el carácter problemático de los dobles en el *Quijote* de 1615¹. ¿En qué medida la continuación de Avellaneda influye en la peculiar configuración de los dobles en la Segunda parte cervantina? A partir de este estudio ¿qué puede inferirse acerca de la relación entre Cervantes y su competidor?

Trataré primero del doble libresco en los capítulos 3-4 y en el capítulo 59: intentaré demostrar que la diferenciación entre novela auténtica

¹ Profundizo en este artículo algunas pistas sólo esbozadas en mi libro, de reciente aparición: Alvarez, 2014.

y novela apócrifa, en estas dos escenas, no es perfectamente nítida. Me detendré luego en algunos personajes que aparecen como dobles de los protagonistas: pondré entonces de realce varios elementos problemáticos que impiden relacionar de forma unívoca a estos dobles con la Primera parte cervantina o con la novela apócrifa, porque, en ciertas ocasiones, pueden remitir a ambas a la vez. Por fin, partiendo del conjunto de estas observaciones, propondré reconsiderar brevemente algunos episodios clave de la novela (más concretamente, los capítulos barceloneses y el desenlace). Mi objetivo será demostrar que en ellos la diferenciación entre texto original y texto apócrifo se vuelve a veces equívoca.

I. DEL DOBLE LIBRESCO AL DESDOBLAMIENTO DEL LIBRO

Las dos escenas que relatan el descubrimiento, por parte de los protagonistas, de que existen unos libros que narran sus aventuras tienen a primera vista una finalidad muy distinta: se trata, en el primer caso (capítulos 3 y 4), de celebrar la fama que han alcanzado el amo y el escudero cervantinos, mientras que, en el segundo caso (capítulo 59), el objetivo explícito es desautorizar y criticar la novela de Avellaneda. Sin embargo, estas dos escenas están construidas de forma relativamente parecida² y un conjunto de indicios textuales diseminados en ambas lleva a pensar que, bien mirado, la distancia entre dichos libros no es tan abismal como parece.

En la configuración general de estos capítulos, abundan en efecto los puntos comunes: ambas escenas son muy teatrales, el descubrimiento se hace en ellas de forma análoga mediante un tercero (Sansón Carrasco en el primer caso y unos viajeros —don Juan y don Jerónimo— en el segundo); por fin, ambos hallazgos dan lugar a unas críticas cargadas de ironía y pueden relacionarse estructuralmente con el escrutinio de la biblioteca (en el capítulo sexto de la novela inicial), en el que el cura y el barbero se convierten en críticos literarios. El paralelo entre las dos escenas podría interpretarse como una hábil estrategia por parte de Cervantes para escenificar toda la distancia que media entre el texto de 1605 y el de 1614. No obstante, esta diferenciación es muy equívoca, como lo demuestran varios detalles.

Por ejemplo, entre los reproches que le hace don Quijote al libro rival, después de haberlo hojeado (capítulo 59), se encuentra el supuesto error relativo al nombre de la mujer de Sancho: «[Avellaneda] yerra y

² Molho, 2005, p. 508.

se desvía de la verdad en lo más principal de la historia, porque *aquí dice que la mujer de Sancho Panza mi escudero se llama Mari Gutiérrez, y no llama tal, sino Teresa Panza*³. Pero, como es bien sabido, este error no lo es, puesto que el mismo Cervantes utilizaba varios nombres para designar a la esposa del escudero en la novela de 1605 (incluyendo el de Mari Gutiérrez)⁴. Otro elemento muy sorprendente es el título que los personajes cervantinos dan al libro apócrifo: no lo llaman *Segundo tomo* como sería de esperar⁵, sino *Segunda parte*⁶ lo que aumenta la confusión, ya no entre el texto de 1605 y el de 1614, sino entre el de 1614 y el de 1615. Sin embargo, el argumento más discutible que sacan a colación los personajes cervantinos para desautorizar a Avellaneda, en esta escena, es sin duda la oposición entre, por una parte, el fidedigno Benengeli y, por otra parte, el mentiroso «autor moderno» (a saber Avellaneda)⁷. Desde luego, esta antinomia no es relevante, puesto que ellos mismos han demostrado (en los capítulos 3 y 4) que Benengeli no era digno de fiar:

Ahora digo —dijo don Quijote— que *no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador*, que a tienta y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, *como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda*, al cual preguntándole qué pintaba respondió: «Lo que saliere»⁸.

³ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, cap. 59, p. 1112 (mía la cursiva). En adelante: DQ II. Todas las citas del *Quijote* de Cervantes proceden de la edición de Francisco Rico, Instituto Cervantes-Crítica, 1998.

⁴ «Yo lo dudo —replicó Sancho Panza—, porque tengo para mí que, aunque lloviesen Dios reinos sobre la tierra, ninguno asentaría bien sobre la cabeza de *Mari Gutiérrez*» (DQ I, 7, p. 94) [mía la cursiva].

⁵ En efecto, el título exacto de la novela de Avellaneda es: *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*.

⁶ «Por vida de vuestra merced, señor don Jerónimo, que en tanto que traen la cena leamos otro capítulo de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*» (DQ II, 59, p. 1110).

⁷ Dice en efecto el Sancho cervantino: «Créanme vuestras mercedes [...] que el Sancho y el don Quijote esa historia deben de ser otros que los que andan en aquella que compuso Cide Hamete Benengeli, que somos nosotros: mi amo, valiente, discreto y enamorado, y yo, simple gracioso, y no comedor ni borracho» (DQ II, 59, p. 1114) [mía la cursiva]. Y remata don Juan, acto seguido: «Yo así lo creo [...], y, si fuera posible, se había de mandar que ninguno fuera osado a tratar de las cosas del gran don Quijote, si no fuese Cide Hamete, su primer autor, bien así como mandó Alejandro que ninguno fuese osado a retratarle sino Apeles» (DQ II, 59, p. 1114) [mía la cursiva].

⁸ DQ II, 3, p. 652 (mía la cursiva).

De hecho, la diferenciación entre ambos libros (el de Benengeli y el de Avellaneda)⁹ se vuelve aún más borrosa en el capítulo 71, cuando don Quijote compara asimismo la obra apócrifa a la del mal pintor Orbaneja¹⁰. En efecto, esta comparación es muy ambigua ya que parece poner a los dos cronistas —el auténtico y el apócrifo— en el mismo plano.

Este rápido examen de las dos escenas esenciales en que aparece la primera modalidad del doble deja entrever ya la complejidad del mismo. A la vista de este conjunto de detalles convergentes no resulta tan fácil diferenciar el texto original de su doble, que tienen puntos en común. Por añadidura, dada la sucesión cronológica de la aparición de las tres obras (1605, 1614, 1615), las nociones de original y de doble se vuelven harto problemáticas: si la novela apócrifa es el doble de la Primera parte inicial, la Segunda parte cervantina, por su lado, es al mismo tiempo el doble de la novela original y el doble de la continuación de Avellaneda.

II. AMBIGÜIDADES Y PARADOJAS DEL DOBLE COMO PERSONAJE

La segunda modalidad de aparición del doble es todavía más compleja. A lo largo de la novela de 1615, don Quijote y Sancho se topan con unos personajes que pueden considerarse, por varios motivos, como sus dobles.

El personaje que más explícitamente aparece como un doble de don Quijote es Sansón Carrasco, que en dos ocasiones se disfraza de caballero andante, como el protagonista (primero en tanto que Caballero de los Espejos y luego en tanto que Caballero de la Blanca Luna). Sansón está vinculado a la Primera parte de la novela en la medida en que es el mensajero que anuncia a los protagonistas la existencia del libro que

⁹ En el *Quijote* de 1615, Cervantes nunca nombra directamente a Avellaneda, ni al cronista ficticio (Alisolán) que en la novela de 1614 sustituye a Benengeli. A lo largo de este artículo, utilizo el nombre «Avellaneda» por razones de claridad, pero en la continuación cervantina, alternan las expresiones «autor moderno» (DQ II, 59, p. 1112), «historiador moderno» (DQ II, 59, p. 1115) y «escritor fingido y tordesillesco» (DQ II, 74, p. 1223) para referirse al escritor rival.

¹⁰ «Tienes razón, Sancho —dijo don Quijote—, porque este pintor es como Orbaneja, un pintor que estaba en Úbeda, que cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: «Lo que saliere»; y si por ventura pintaba un gallo, escribía debajo: «Este es gallo», porque no pensasen que era zorra. Desta manera me parece a mí, Sancho, que debe de ser el pintor o escritor, que todo es uno, que sacó a luz la historia deste nuevo don Quijote que ha salido: que pintó o escribió lo que saliere» (DQ II, 71, p. 1203) [mía la cursiva].

narra su historia y contesta de forma precisa a sus preguntas acerca del mismo (capítulos 3 y 4). Este primer enfrentamiento de los héroes con su imagen —vehiculada por el bachiller—, a pesar de los comentarios a veces irónicos que expresan estos últimos, tiene un carácter globalmente benéfico para don Quijote y Sancho (es un reforzador de su identidad): las alusiones a su gesta, el hecho de ser famosos y de saber que han dado gusto a los lectores es de por sí un acontecimiento provechoso, que da un nuevo vigor al amo y al escudero, y los anima a salir en busca de nuevas aventuras.

Sin embargo, Sansón también está vinculado a la novela apócrifa. Puede considerarse en efecto como un doble de Álvaro Tarfe (personaje secundario de Avellaneda), con el que comparte varias características¹¹. Sansón Carrasco (a semejanza de Tarfe, anagrama de «Frate») es un amigo equívoco de don Quijote, que alienta su nueva salida; pero sobre todo, en tanto que Caballero de los Espejos (en los capítulos 12 a 14), comparte con Tarfe la condición de caballero enamorado en busca de hazañas y de rivales que combatir¹². Por si fuera poco, su afán de desafiar a otros caballeros está asimismo desdoblado por las pretensiones de su narigudo escudero que quiere competir con Sancho mediante un duelo paródico (capítulo 14). Ahora bien, este doble sanchesco no es sino el doble de otro personaje secundario de Avellaneda: el escudero negro del gigante Bramidán de Tajayunque, que en la novela apócrifa (capítulo 33) reta a Sancho a un duelo burlesco muy semejante (a «caperuzazos» y a «mojicones»)¹³.

¹¹ Ver a este respecto: Álvarez, 2014, pp. 178-180.

¹² Ver Romero Muñoz, 1991, pp. 51-52 y Martín Jiménez, 2014, pp. 161-162.

¹³ El símil entre los dos duelos escudriles ya ha sido advertido por Iffland, 1999, p. 299. Puede leerse en efecto en el texto de Avellaneda (*Segundo tomo*, cap. 33, p. 361): «[Dijo Sancho:] Y sabed, si no lo sabéis, que *estoy aguardando poco a poco a que me venga la cólera para reñir con vos [...]*. Lo que se podrá hacer, si os parece, será hacer nuestras peleas a puros caperuzazos [...]. Y, si no, hagamos la batalla a mojicones». Y en el texto de Cervantes: «[dijo el del Bosque]: *riñiremos a talegazos*» (DQ II, 14, p. 738); «[respondió Sancho:] [le] haré yo dormir a garrotazos» (DQ II, 14, p. 739); «[dijo el del Bosque:] le daré tres o cuatro bofetadas [...] con las cuales *le haré despertar la cólera*» (DQ II, 14, p. 739); «[respondió Sancho:] antes que vuestra merced llegue a *despertarme la cólera* haré yo dormir a garrotazos de tal suerte la suya, que no despierte si no fuere en el otro mundo» (DQ II, 14, p. 739) [mías las cursivas]. En adelante, el texto de Avellaneda siempre se citará mediante la abreviación: DQAV. La edición citada siempre será la de Luis Gómez Canseco, Real Academia Española, 2014.

Este segundo enfrentamiento de los protagonistas con su imagen (en parte deformada por su refracción en la novela apócrifa), tiene sobre ellos un efecto más complejo y ambiguo que el anterior. El encuentro con el doble cobra esta vez un valor más inquietante: en efecto, el Caballero de los Espejos se jacta de haber vencido a un rival nombrado don Quijote de la Mancha¹⁴; y, Sancho, por su parte, siente cierto temor ante tal desafío, amplificado por la apariencia física monstruosa de su concurrente (de narices prominentes y llenas de verrugas).

No es de extrañar que el efecto producido por estos dobles tan peculiares, vinculados a la vez a la Primera parte cervantina y a la continuación de Avellaneda, esté cargado de signos contrarios. A diferencia del primer encuentro con Sansón y con su doble libresco, que reforzaba la confianza de los héroes en sí mismos, el encuentro con el caballero de los Espejos y su escudero constituye potencialmente una amenaza —e incluso una agresión— para la identidad de los protagonistas. El doble (en los capítulos 12 a 14) alcanza un nuevo significado: el de rival que conviene superar, como bien lo escenifica el duelo desdoblado, a la vez caballeresco y escuderil.

Estas diversas maneras de concebir el encuentro con el doble (ora cargado de connotaciones positivas, y ora negativas) coinciden bastante bien con las hipótesis barajadas por Otto Rank y retomadas por Freud, que resultan muy valiosas a la hora de examinar estos capítulos. Originalmente, según Otto Rank, el doble se caracterizaba por su función protectora: era una señal de la vitalidad del yo e incluso una protección contra la destrucción del mismo. Sin embargo, el encuentro con el doble cambió progresivamente de signo y éste se convirtió en una amenaza, llegando a cobrar incluso un valor inverso, mucho más aciago, de anunciador de la muerte:

[...] el doble fue en su origen una seguridad contra el sepultamiento del yo, una «enérgica desmentida del poder de la muerte» (O. Rank), y es probable que el alma «inmortal» fuera el primer doble del cuerpo. [...] Ahora bien, estas representaciones han nacido sobre el terreno del irrestricto amor por sí mismo, el narcisismo primario, que gobierna la vida anímica tanto del

¹⁴ «Pero de lo que yo más me precio y ufano es de *haber vencido en singular batalla a aquel tan famoso caballero don Quijote de la Mancha*, y héchole confesar que es más hermosa mi Casildea que su Dulcinea» (DQ II, 14, p. 735) [mía la cursiva].

niño como del primitivo; *con la superación de esta fase cambia el signo del doble: de un seguro de supervivencia, pasa a ser el ominoso anunciador de la muerte*¹⁵.

La teorización de estos dos signos complementarios del doble ofrece una clave de lectura sugestiva, no sólo para analizar la relación entre los protagonistas y sus dobles, sino también la relación entre Cervantes y Avellaneda. En efecto, en varios capítulos de la novela de 1615, la obra del continuador parece brindarle al autor primero un estímulo, pero en otros, parece ser más bien un factor de angustia.

Durante una primera fase de la novela (en la que el doble remite al texto de 1605), predomina la primera de las dos modalidades descritas por Rank (ilustrada por los capítulos 3-4): después de ciertas inquietudes y algunas decepciones, don Quijote y Sancho salen fortalecidos del descubrimiento del libro de Benengeli, que los anima a proseguir sus aventuras. Durante el segundo encuentro con el doble (capítulos 12-14), en el que éste puede remitir al mismo tiempo al texto de 1605 y al de 1614, la relación se vuelve en cambio más ambigua. Se trata esta vez de una fase intermedia entre las dos etapas referidas por el psicoanalista austriaco: en estos episodios el encuentro con sus alter egos turba a los protagonistas que perciben la agresión latente que representan para su identidad, pero finalmente esta amenaza no se actualiza y el encuentro con el doble sigue siendo fructífero. Al fin y al cabo, el temor que despierta el Caballero de los Espejos deja paso a cierta euforia después del duelo del que don Quijote sale vencedor. La decepción causada en los capítulos anteriores por el encantamiento de Dulcinea (capítulo 10) deja paso ahora a un entusiasmo renovado que desemboca en la aventura de los Leones (capítulo 17) y la elección por el héroe de un nuevo nombre, que atestigua un renacer del protagonista y refleja la vitalidad de la escritura cervantina¹⁶.

Muy diferentes, en cambio, son la tonalidad y el alcance de la última serie de encuentros con el doble, que ocupa sobre todo los capítulos 59 y 64 y que ilustra más bien la segunda etapa descrita por Otto Rank (la del doble mortífero)¹⁷. Como en el encuentro anterior con el Caballero

¹⁵ Freud, «Lo ominoso», p. 224 (mía la cursiva).

¹⁶ «Pues si acaso Su Majestad preguntare quién la hizo, diréisle que el Caballero de los Leones, que de aquí adelante quiero que en este se trueque, cambie, vuelva y mude el que hasta aquí he tenido del Caballero de la Triste Figura» (DQ II, 17, p. 768).

¹⁷ Molho, 2005, p. 509.

de los Espejos (en la fase intermedia), este nuevo encuentro con el doble se sitúa en el terreno de la rivalidad: esto bien lo demuestra el rechazo enérgico por parte de don Quijote del libro de Avellaneda y su resolución de ir a Barcelona (en vez de Zaragoza) con el fin de desmentir al historiador rival y por lo tanto de vencer al doble.

Sin embargo, este intento desemboca, al menos en parte, en un fracaso. En efecto, durante el encuentro con el Caballero de la Blanca Luna (capítulo 64), el polo amenazante y destructor del doble prevalece. Don Quijote, es cierto, gana una pequeña victoria en la playa de Barcelona al mantenerse fiel a Dulcinea, incluso cuando esta fidelidad podría costarle la vida. No obstante, pierde en casi todo lo demás: de resultas de este duelo, tendrá que abandonar provisionalmente su identidad de caballero andante y el hidalgo acabará perdiendo la vida al final de la novela. Pero, sobre todo, son muy mitigados los resultados de sus esfuerzos para diferenciarse rotundamente del don Quijote rival, tanto en Barcelona como en capítulos posteriores, como vamos a verlo.

III. CARÁCTER DIFUSO DEL DOBLE Y CONTAGIO TEXTUAL

A partir del capítulo 59, las acciones de los protagonistas (todo su viaje a Barcelona) parecen apuntar hacia una misma dirección: diferenciarse de los héroes apócrifos de Avellaneda. Al menos eso proclama don Quijote: «*Por el mismo caso [...] no pondré los pies en Zaragoza y así sacaré a la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno*, y echarán de ver las gentes como yo no soy el don Quijote que él dice»¹⁸. Ahora bien, pocos episodios del libro están tan saturados de referencias (explícitas) y de reminiscencias (implícitas) a la obra rival, que reaparece cuando menos se espera y que parece atormentar a los héroes cervantinos casi sin tregua. En estos capítulos, empieza en efecto una nueva etapa de la relación con el doble que ya no aparece sólo como libro o personaje, sino también de una manera mucho más difusa, y por lo tanto inquietante.

La sombra de Avellaneda está omnipresente en los capítulos barceloneses. Para empezar, no deja de llamar la atención la analogía entre Antonio Moreno y Álvaro Tarfe. Estos personajes no sólo son bienhechores ambiguos del protagonista, con contactos ambos en la Corte, sino que tienen en común un nombre que delata su origen moruno (coincidencia onomástica). Por añadidura, varios elementos remiten du-

¹⁸ DQ II, 59, p. 1115 (mía la cursiva).

rante esta estancia barcelonesa a las aventuras de Zaragoza, de las que supuestamente pretenden diferenciarse. Esto empieza con la observación explícita de Antonio Moreno acerca del gusto inmoderado que tiene Sancho por el manjar blanco y las albondiguillas (alusión clara al capítulo 12 de Avellaneda): «Acá tenemos noticia, buen Sancho, que sois tan *amigo de manjar blanco y de albondiguillas*, que si os sobran las guardáis en el seno para el otro día»¹⁹. El escudero y el caballero cervantinos se escandalizan entonces de la confusión entre el verdadero Sancho y su doble apócrifo, y desmienten enérgicamente tal parecido²⁰.

Sin embargo, los paseos que don Quijote da por la ciudad, como monstruo de circo, también recuerdan los episodios zaragozanos de Avellaneda. En efecto, no sólo la pasividad y el engaño del héroe, que se ufana de la acogida que recibe, enlazan con la novela de 1614, sino que coinciden las dos segundas partes del *Quijote* en un detalle: el *pergamino* que se le cuelga al caballero a las espaldas en Barcelona y que se le coloca en la punta del lanzón durante la sortija organizada en Zaragoza²¹. Asimismo, el encierro de Sancho en la casa de sus huéspedes, vigilado por unos criados, también recuerda lo que sucede durante su estancia en la ciudad aragonesa, en la que los protagonistas están sometidos, entre cada burla, a un proceso de ‘reclusión’ similar²².

Al día siguiente, Antonio Moreno presenta con orgullo a don Quijote la cabeza encantada cuyo funcionamiento resulta muy parecido al que usa el secretario de don Carlos en Zaragoza para disfrazarse de

¹⁹ DQ II, 62, p. 1133 (mía la cursiva). En el texto de Avellaneda: «Y, apartándose a un lado, se comió las cuatro [pellas de manjar blanco] con tanta prisa y gusto como dieron señales de ello las barbas, que quedaron no poco enjalbegadas de manjar blanco; las otras dos que de él le quedaban se las metió en el seno con intención de guardarlas para la mañana» (DQAV, 12, p. 128).

²⁰ DQ II, 62, pp. 1133-1134.

²¹ En el texto de Cervantes: «en las espaldas sin que lo viese le cosieron un *pergamino*, donde le escribieron en letras grandes: “Este es don Quijote de la Mancha”» (DQ II, 62, p. 1136) [mía la cursiva]. Y en el de Avellaneda: «Entró con gentil continente sobre Rocinante, y, en la punta del lanzón, *traía, con un cordel atado, un pergamino, grande tendido, escrito en él en letras góticas el Ave María*» (DQAV, 11, p. 115) [mía la cursiva].

²² En el texto de Cervantes: «Ordenaron con sus criados que entretuviesen a Sancho, de modo que no le dejasen salir de casa» (DQ II, 62, p. 1136). Y en la novela de Avellaneda: «riñóle don Álvaro [a don Quijote] porque se había levantado contra su orden, y mandóle se volviese a acostar luego» (DQAV, 10, p. 105); «Cerróle la puerta don Álvaro para más asegurarle, y, estándolo de que no podía salir, llamó a los pajes» (DQAV, 13, pp. 138-139).

gigante, simulando que habla desde dentro del mismo: «Gracias doy — dijo el secretario, *hablando desde lo alto, metida la cabeza dentro lo hueco de la del gigante*»²³. La modalidad del embuste y su carácter ingenioso son bastante análogos, en efecto, al que usa el sobrino de don Antonio hablando desde dentro de la cabeza con un cañón de hojalata: «En el aposento de abajo correspondiente al de arriba se ponía el que había de responder, *pegada la boca con el mesmo cañón, de modo que, a modo de cerbatana, iba la voz de arriba abajo y de abajo arriba*»²⁴.

Las analogías entre el texto de Avellaneda y el de Cervantes se intensifican progresivamente y sucede de repente algo muy extraño: el narrador anuncia que los caballeros de la ciudad contemplan organizar una sortija para que don Quijote «descubriese [en ella] sus sandeces»²⁵, lo que recuerda nuevamente el texto de Avellaneda²⁶, pero esta nueva pista novelesca queda inmediatamente truncada («no tuvo efecto por la ocasión que se dirá adelante»²⁷, sin que el narrador dé finalmente ninguna explicación clara al respecto. Dicho de otra manera, en el momento en que la coincidencia con el libro de Avellaneda corre el riesgo de ser quizá demasiado llamativa, la novela cervantina censura esta posibilidad, descartando la sortija que acababa de programar. El texto de Cervantes parece aquí como fascinado por su doble (el texto de Avellaneda) del

²³ DQAV, 12, p. 129 (mía la cursiva).

²⁴ DQ II, 62, p. 1142 (mía la cursiva). Esta semejanza entre el texto de Cervantes y el de su competidor ya ha sido advertida por Riquer (1972, p. xxxv) y García Salinero (1971, p. 186, n. 309), que juzga «evidente» la similitud de todo este episodio avellanadiano con el de la cabeza encantada cervantina. Por añadidura, el escritor francés Alain-René Lesage, en la adaptación libre del texto de Avellaneda que publica en 1704, mezcla ambos episodios, imaginando que el secretario de don Carlos habla desde dentro del gigante —nombrado para la ocasión «Bramabas»— mediante un cañón de hojalata muy semejante al que aparece en el texto de Cervantes: «Le secrétaire de Don Carlos, jeune homme dont l'esprit était naturellement plaisant, fit le rôle de Bramabas. Il tenait au bout d'un bâton la tête de carton, et il parlait par un gros et long tuyau de fer blanc qui aboutissait à la bouche du géant» (Lesage, *Nouvelles aventures de l'admirable don Quichotte*, cap. 17, p. 263) [mía la cursiva]. El novelista galo es quizá el primero en haber asociado el episodio de la cabeza encantada con el del gigante de pega de Avellaneda.

²⁵ «Los caballeros de la ciudad, *por complacer a don Antonio y por agasajar a don Quijote y dar lugar a que descubriese sus sandeces, ordenaron de correr sortija de allí a seis días*» (DQ II, 62, p. 1142) [mía la cursiva].

²⁶ «Maravillábase mucho el vulgo de que ver aquel hombre armado para jugar la sortija. [...] Y no es cosa nueva en semejantes regocijos sacar los caballeros a la plaza locos vestidos y aderezados y con humos en la cabeza...» (DQAV, 11, p. 115) [mía la cursiva].

²⁷ DQ II, 62, p. 1142.

que sólo a duras penas consigue diferenciarse. El texto apócrifo, que reaparece de forma fantasmal, parece ser aquí una fuente de inquietud²⁸.

No parece casual, en cualquier caso, que acto seguido el caballero cervantino descubra la imprenta donde se está corrigiendo el libro de Avellaneda, junto a una obra de devoción titulada *Luz del alma*:

Y pasó adelante a otro cajón, donde vio que estaban corrigiendo un pliego de un libro que se intitulaba *Luz del alma*, y en viéndolo dijo:

—Estos tales libros, aunque hay muchos deste género, son los que se deben imprimir, porque son muchos los pecadores que se usan y son menester infinitas luces para tantos desalumbrados.

Pasó adelante y vio que asimismo estaban corrigiendo otro libro, y preguntando su título, le respondieron que se llamaba la *Segunda parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal, vecino de Tordesillas²⁹.

Esta nueva aparición del doble, que parece hostigar a don Quijote, cobra un carácter tanto más desagradable para el héroe cuanto que aparece precisamente en el momento en que quería olvidarlo: «Ya tengo noticia deste libro —dijo don Quijote—, y en verdad y en mi conciencia que pensé que estaba quemado y hecho polvo por impertinente»³⁰.

Este conjunto de detalles proyecta una nueva luz sobre la estancia de los héroes cervantinos en casa de su anfitrión barcelonés. Antonio Moreno, que con sus amigos recibe a don Quijote en la playa catalana como el «verdadero» don Quijote —«no el apócrifo»—, resulta ser un testigo y un fiador problemático de su autenticidad y de la de su escudero (como lo será asimismo Álvaro Tarfe, en el capítulo 72)³¹. En efecto, resulta paradójico que para agasajar a sus huéspedes no se le ocurra sino proponerles unas actividades que recuerdan las que experimentan sus

²⁸ En efecto, como puntualiza Molho, 2005, p. 512: «La confrontación del ente con la propia imagen, por la angustia que provoca, es presagio de muerte allí donde se observa».

²⁹ DQ II, 62, p. 1145. La obra titulada *Luz del alma* podría remitir al catecismo *Luz del alma cristiana* de fray Felipe de Meneses. Sin embargo, tampoco puede descartarse que se trate de una alusión genérica a las obras de Blossio (Louis de Blois), best-sellers de la literatura religiosa en los años inmediatamente anteriores a la publicación de la Segunda parte del *Quijote*. A este respecto ver Rico, 2002, pp. 698-700.

³⁰ DQ II, 62, p. 1146.

³¹ Ver Wilhelmsen, 1990.

dobles contrahechos en la novela de Avellaneda. ¿Será acaso que el mismo Moreno confunde a los personajes de Cervantes con los de su rival? En cualquier caso, en vez de diferenciarlos claramente de sus alter egos, estos episodios vuelven aún más imprecisas y dudosas las fronteras entre ambas parejas de caballeros y escuderos.

Al fin y al cabo, en Barcelona los contornos y los modos de presencia del doble se multiplican y se vuelven más imperceptibles, de tal modo que se borran gradualmente los límites entre lo que procede de Cervantes y lo que procede de Avellaneda. La obra apócrifa parece «contaminar» o «contagiar» la Segunda parte cervantina, que acaba asimilando varios de sus temas e incluso, en ocasiones, algunos de sus rasgos de escritura, tal y como lo demuestra el desenlace de la continuación cervantina.

A semejanza de la secuencia barcelonesa, el final del *Quijote* cervantino se presenta explícitamente como una etapa esencial en el proceso diferenciador con la obra de Avellaneda y por lo tanto con el doble. Sin embargo, la presencia del doble se manifiesta ostensiblemente en este desenlace, aunque sea de una forma que difiere de los capítulos anteriores. Éste ya no aparece simplemente como libro ni como personaje, y tampoco puede hablarse esta vez de un simple contagio textual, en el sentido en que Cervantes reelaboraría libremente —consciente o inconscientemente— elementos diversos y dispersos de la obra apócrifa. El vínculo con la novela de 1614 es esta vez de otra índole y tiene que ver con el paradigma ficcional que este capítulo asume. A lo largo de su novela, Cervantes rechaza la posibilidad de escribir una parodia de libros de caballerías que sea principalmente una obra moralizante, vale decir ante todo una manera de edificar a los lectores mediante un contraejemplo (precisamente, aquello que hace Avellaneda).

No obstante, en el último capítulo del *Quijote* de 1615, se produce un cambio espectacular. En el momento preciso en que pretende distanciarse definitivamente de Avellaneda, Cervantes se aproxima más que nunca al modelo novelesco (demostrativo y edificante) asumido por su concurrente. Las similitudes entre las dos Segundas partes del *Quijote* son especialmente llamativas a partir del momento en que el caballero despierta del profundo sueño en que estaba sumido, reniega de los libros de caballerías y recobra finalmente su verdadera identidad:

—¡Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho! En fin, sus *misericordias* no tienen límite, ni las abrevian ni impiden los *pecados* de los hombres [...].

—Las *misericordias* —respondió don Quijote—, sobrina, son las que en este instante ha usado Dios conmigo, a quien, como dije, no las impiden mis *pecados*. Yo tengo *juicio ya libre y claro*, sin las *sombras caliginosas de la ignorancia* que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco *sus disparates y sus embelecos*, y no me pesa sino que este *desengaño* ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa leyendo otros que sean luz del alma³².

Conviene tener en cuenta que en este fragmento es don Quijote quien habla y no el narrador, lo que deja cierto margen de interpretación. No obstante, la presencia de términos como «*misericordias*», «*pecados*», «*embelecos*», y «*luz del alma*» permiten apreciar toda la distancia que media entre el epílogo de 1615 y el resto de la novela cervantina. Esto se confirma más adelante con el uso de los términos «*necedad*» y «*escarmentado*»³³, que remiten sin duda posible a un registro de escritura ejemplar. Dicho en breve, este fragmento cervantino parece estar escrito hasta cierto punto *a la manera* de Avellaneda, del que adopta parcialmente el paradigma ficcional³⁴. Cervantes no reutiliza exactamente el mismo léxico que su competidor y su escritura en este final queda más abierta que en el conjunto de la obra de su émulo, pero existe aquí una convergencia enigmática y equívoca entre ambos textos.

En este contexto, no es de extrañar que, justo después de disipar estas ilusiones, don Quijote lamente que no le quede tiempo para enfrascarse en lecturas de mayor provecho (que las caballerescas) y que sean «*luz del alma*», vale decir lecturas piadosas. La presencia de esta expresión en el desenlace de del *Quijote* de 1615 es doblemente llamativa: en primer lugar, parece remitir al título de una de las obras presentes en la imprenta barcelonesa junto al *Quijote* de Avellaneda, al que está por lo tanto implícitamente ligada; y, en segundo lugar, esta expresión (así como el conjunto de esta escena final) también puede relacionarse con

³² DQ II, 74, pp. 1216–1217 (mías las cursivas).

³³ «Ya soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje; ya me son odiosas todas las historias profanas de la andante caballería; ya conozco mi *necedad* y el peligro en que me pusieron haberlas leído; ya, por misericordia de Dios *escarmentando* en cabeza propia, las abomino» (DQ II, 74, p. 1217) [mía la cursiva].

³⁴ Ver Alvarez, 2014, pp. 354–359.

el comienzo de la novela de Avellaneda, en la que el caballero apócrifo rechaza los libros de caballerías y los remplace por un *Flos sanctorum* que lee con fruición: «No leo —dijo don Quijote— en libro de caballerías, que no tengo alguno; pero leo en este *Flos sanctorum*, que es muy bueno»³⁵. Y más adelante:

[Leyó a Sancho] el buen hidalgo [la vida de San Bernardo], *y a cada hoja le decía algunas cosas de buena consideración, mezclando sentencias filosóficas, por donde se descubriría ser hombre de buen entendimiento y de juicio claro, si no le hubiera perdido por haberse dado sin moderación a leer libros de caballerías, que fueron la causa de todo su desvanecimiento*³⁶.

De este modo, existe un paralelo profundo y problemático entre el capítulo inicial de la novela apócrifa y el capítulo final de la Segunda parte cervantina. En efecto, el desenlace de la novela de Cervantes presenta ciertas similitudes con el comienzo de una obra que oficialmente rechaza. Ante tal paradoja, no puede descartarse que la muerte del protagonista sea un último intento por parte de su creador de diferenciarlo de una vez para siempre de su alter ego apócrifo, vale decir una manera de conjurar la influencia de un doble que a la vez lo indigna y lo fascina.



En resumidas cuentas, el estudio de los dobles en el *Quijote* de 1615 brinda elementos nuevos para analizar las relaciones complejas de Cervantes tanto con su propia obra (el texto de 1605) como con la de su rival. Pueden distinguirse tres fases principales en la relación con el doble: en los capítulos 3-4, el doble aparece ante todo como una prueba de la vitalidad de los héroes originales y tiene un poder regenerador. En una segunda etapa (capítulos 12-14) empieza una fase intermedia en la que el doble se transforma en una figura más ambigua y está relacionado con la idea de rivalidad; a estas alturas, es un peligro latente, aunque permita una superación que neutraliza provisionalmente dicha amenaza.

En una tercera y última etapa (después del capítulo 59), los límites y modos de presencia del doble se vuelven cada vez más difusos y borrosos porque éste acaba contagiando el texto cervantino, plagado de reminiscencias avellanescas. Esta creciente indeterminación entre lo

³⁵ DQAV, 1, p. 15 (mías las cursivas).

³⁶ DQAV, 1, p. 16 (mías las cursivas).

propio y lo ajeno, que complica e incluso imposibilita progresivamente el proceso de rivalidad, es un factor de angustia y tiene un carácter doblemente mortífero: por una parte, mediante la derrota simbólica y la muerte del personaje; y, por otra, mediante un proceso de contaminación textual que desemboca, en el desenlace de la novela, en un cambio de paradigma de escritura, que se vuelve más afín al modelo narrativo asumido por Avellaneda.

Estas tres etapas de la relación con el doble, si se leen alegóricamente, brindan elementos valiosos para un mejor entendimiento de la relación Cervantes-Avellaneda. Por mucho que critique el *Quijote* concurrente (especialmente a través de sus personajes), Cervantes toma en cuenta su existencia: en efecto, en la práctica, las dos segundas partes del *Quijote*, lejos de oponerse en todo, se complementan. La novela de Avellaneda lleva a Cervantes a reflexionar sobre los límites de su propia creación y le sirve de aguijón para mejorar su proyecto, pero este proceso desemboca de forma inesperada en una fusión parcial de las dos Segundas partes. Así pues, el *Quijote* de 1615 es a la vez la continuación del mismo y del otro. Bien mirado, toda la Segunda parte cervantina cuenta la historia de una adopción parcial y problemática: la del «padrastro» de don Quijote que al final también parece haberse convertido en el «padrino» de su doble apócrifo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarez Roblin, David, *De l'imposture à la création: le Guzmán et le Quichotte apocryphes*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998.
- Iffland, James, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 1999.
- Fernández de Avellaneda, Alonso, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Fernando García Salinero, Madrid, Castalia, 1971.
- Fernández de Avellaneda, Alonso, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014.
- Freud, Sigmund, «Lo ominoso» [«Das Unheimliche»], en *Obras Completas. Vol. XVII: De la historia de la neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*, ed. James Strachey y Anna Freud, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1988, pp. 219-251.

- Lesage, Alain-René, *Nouvelles aventures de l'admirable don Quichotte de la Manche*, ed. David Alvarez, París, Honoré Champion, 2009.
- Martín Jiménez, Alfonso, *Las dos segundas partes del Quijote*, Valladolid, Repositorio Documental de la Universidad de Valladolid, 2014.
- Molho, Maurice, «El Sujeto apócrifo o el arte de manipular al Otro. Observaciones sobre el *Quijote* de Avellaneda», en *De Cervantes*, París, Éditions Hispaniques, 2005, pp. 505-514.
- Rico, Francisco, «A pie de imprentas. Páginas y noticias del Cervantes viejo», *Bulletin Hispanique*, 104, 2002, pp. 673-702.
- Riquer, Martín de (ed.), «Introducción», en Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, t. I, pp. vii-civ.
- Romero Muñoz, Carlos, «La invención de Sansón Carrasco», en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 27-69.
- Wilhelmsen, Elizabeth, «Don Álvaro Tarfe: ¿gente fantasmal o hecho ficticio?», *Anales Cervantinos*, 1990, 28, pp. 73-85.

ALGUNAS AVENTURAS AMERICANAS DE DON QUIJOTE

Ignacio Arellano
GRISO-Universidad de Navarra

PRELIMINAR

Conocidos son algunos detalles cervantinos y quijotescos relativos a las Indias, especialmente el frustrado deseo de Cervantes de pasar al Nuevo Mundo, y la llegada de numerosos ejemplares de la primera edición de la novela a las tierras americanas, donde pronto se hizo tan popular como para salir en mascaradas de fiestas como la de Pausa (Perú) en 1607, o la de México en 1621¹. Pero naturalmente la expansión del *Quijote* en América se despliega hasta hoy en innumerables ocasiones, recreaciones, reescrituras, adaptaciones y menciones de todo tipo, que no es posible recoger aquí. En distintos estudios como los de Rodríguez Marín, González Cañal, Luis Correa Díaz, Iffland-Illades,²...encontrará el interesado abundante información.

Por mi parte me limitaré en esta oportunidad a unos modestos comentarios sobre tres curiosas aventuras de don Quijote en América que se han desarrollado en esta última década en México, Colombia, y en el territorio de la fantasía de un comentarista quijotesco oriundo de Ibagué. En esas tres aventuras se advierten distintas modalidades de reescritura e interpretación y todas dan fe de la vigencia de don Quijote,

¹ Rodríguez Marín, 1911, pp. 71-94; para la de Pausa ver también Lucía Megías y Aurelio Vargas Díaz-Toledo, 2005.

² González Cañal, 1992; Correa Díaz, 2006; Gustavo Illades y James Iffland, 2006.

que sigue recorriendo caminos, con éxito variable, eso sí, como en sus primeras salidas.

PRIMERA SALIDA: DON QUIJOTE EN UNA COLECCIÓN DE CUENTOS DE MÉXICO

En 2005 aparece en México la colección *De claro en claro. Cuentos sobre el Quijote*, que reúne once piezas, algunas muy estimables. Las metamorfosis quijotianas son de variada índole, desde la reescritura o evocación de un episodio concreto a las adaptaciones más generales. El cuento de Beatriz Meyer (*Los pies de mi Dorotea*), por ejemplo, está en boca de un narrador sexagenario, lector del *Quijote* y enamorado de una jovenzuela Dorotea a la que lee la historia del caballero manchego, sobre todo el episodio de su tocaya. La estrategia supuestamente amorosa no funciona porque la tal Doro ya tiene un «Fernando de verdad, o sea, un Fernando Fernando pedazo de gandul que bien sabía yo deshonraría a mi Doro si lo dejaba como dejaba que mi Quijote tan amado cayera redondo en sus manecitas impúdicas» (p. 130). En *María Tornez* (paronomasia de *Maritornes*) José Prats Sariol evoca una filóloga mexicana malcasada con un aburrido, estéril y frustrante Alonso Sánchez (¿mezcla de Alonso Quijano y Sancho Panza?). María, que debe presentar varias ponencias en congresos cervantinos, decidirá por fin, para vengarse de su marido, glosar el episodio de la venta de Maritornes, de modo que

la situación de la mujer a principios del siglo xvii descargaría un terrible puñetazo de gigante sobre Alonso Sánchez [...] El paralelo, frente a las caras medrosas del profesorado, iría de alboroto en algazara, de parranda en jolgorio, hasta que Alonso trasudara, asido a las pendencias de la moza fogosa y de las mujeres en la historia [...] Acaso allí mismo en Veracruz, a la salida del salón, le armaba un escándalo humillante pero con testigos (pp. 158-159).

Muy poco del texto original, salvo alusiones onomásticas, hallamos en el relato *Cosas veredes*, de Alejandro Meneses, cuyo protagonista es el asesino a sueldo mexicano Alonso Quijano, que llega a Madrid para matar a un deudor fugado de los narcos de Tamaulipas. Quijano, enfermo terminal, se enfrenta a su propia muerte en una pensión madrileña regentada por una morena Aldonza, mientras recorre las calles de Madrid en el taxi de Sánchez y Díaz de Barriga, que se convierte en una especie de ayudante o guía del asesino, al que explica sus deseos de emigrar a América, donde podía haber sido en pasados siglos «gobernador, amo de una isla, de un país, de lo que hubiera a la mano» (p. 111)...

De toda la colectánea, que ahora no puedo examinar en detalle, me parecen especialmente destacables dos piezas, desde el punto de vista de su relación con el *Quijote*. Jorge Omar Cortés en *Visita al antro de Montesinos* recrea algunos motivos quijotescos, desde la parodia inicial que sigue el comienzo del *Quijote*:

En un billar de los chafas, de cuyo nombre es mejor ni acordarse, se yergue la espigada figura de un caballero con taco en mano, guante antiguo y tiza rancia... (p. 61)

Este jugador de billar, cuyo rostro está surcado por una *mancha* que le atraviesa la quijada, es un viejo abogado que lleva el nombre de Alonso. Su principal rival en el juego es Ginés de Cerrospasa, «conspicuo estafador que se volvió su caso más célebre porque siendo evidentemente culpable lo salvó de la cárcel», y que una vez libre volvió a las andadas impunemente, gracias a la corrupción de la policía y la justicia (p. 62). Una noche el compañero de juerga de Alonso, Sancho Calza Grande, muy aficionado a la sabiduría popular refranescas («Amor de güila y chupar de frasco a la noche agradan pero al amanecer dan asco», «El comal le dijo a la olla: qué tiznada estás», «Judas le dijo a Gestas ¿qué fregaderas son estas?»...), lo lleva a un antro («el antro de Montesinos»), un sórdido local de striptease en el que trabaja Dulce, que vive esperando un caballero redentor:

tiene un presentimiento, sabe que hoy llegará quien la redima de sus cautivos anhelos, quien la liberará de la mediocridad en que está sumida, dándole el título de señora [...] en cualquier momento su Salvador cruzará la frontera de los sueños y la mirará de frente. Por eso no aparta sus ojos de la entrada (p. 67).

En ese lugar entra Alonso, y en el instante de ver a Dulce comprende que «esa mujer de la pista es la que él ha buscado durante años» (p. 71). Y ella también ha encontrado entre el público de esa noche al ansiado caballero («Lo sabía, su presentimiento era cierto, entre el público está el adorado caballero que ha venido a rescatarla [...] Notó cuando la miraba y está segura que pronto llamará por ella», p. 71). Pero no es Alonso, sino un tal Avellaneda, el elegido, que irritado por las pretensiones del abogado le descarga un puñetazo que lo deja maltrecho, a lo que responde Quijano atizándole un golpe con el casco de un vecino de mesa, un buen hombre llamado Mambrino, y provocando una batalla campal

en el tugurio. Detenido por la policía, el viejo Quijano decide juntar el dinero suficiente, cuando salga de la cárcel, para vivir con Dulce, aunque todos sus conocidos lo tilden de loco, porque ahora «tiene un ideal que lo impulsará de nuevo a luchar» (p. 79) y porque «lo mejor de una vida, lo que más se disfruta, es aquello que sin duda es una locura» (p. 79). Jorge Omar Cortés logra en este cuento insertar una serie de alusiones quijotescas de modo coherente, en una especie de doble parodia que conserva algunos motivos como el del fracaso y el desengaño, no solo del personaje sino también del autor, en ese enfrentamiento con el cliente llamado Avellaneda, pero que se cierra con una llamada a la lucha por el ideal.

El relato en mi opinión más complejo es el de Cervantes (no Miguel, sino Gregorio Cervantes Mejía), *Polvo entre los dedos*, que adopta con habilidad un enfoque que juega con la intertextualidad metaliteraria y que elabora un curioso conglomerado de materiales en el que entran, además del *Quijote*, el género policiaco, asomos de ciencia ficción, Kafka y Borges.

Una catástrofe informática provoca la inesperada pérdida de los archivos de la Biblioteca Mundial y se organizan equipos de rescate para la recuperación de los restos impresos que han sobrevivido a la era de la digitalización. Un traficante algo misterioso ofrece al equipo del narrador unas pocas páginas de un libro legendario, que contienen la continuación de «la estupenda batalla que el gallardo vizcaíno y el valiente manchego tuvieron». Es el primer resto hallado de un libro que se daba por perdido. Pero el proceso de la investigación es un cúmulo de dudas y el fragmento del texto un enigma. Puede tratarse de un pasaje del *Quijote*, pero también de una parodia o un comentario al libro original. En esas pocas páginas se habla además del hallazgo en el Alcaná de Toledo del texto al parecer original, en lengua árabe, escrito por Cide Hamete Benengeli, y luego traducido al español. Todas las referencias conocidas señalan como autor a Miguel de Cervantes, pero no está clara la relación de ese autor con el texto adquirido al traficante. La consulta a investigadores españoles en vez de aclarar el problema lo agudiza: remiten al narrador un texto breve de un tal Jorge Luis Borges, panegírico de un autor francés, Pierre Menard, autor de una segunda versión del *Quijote* (o de una tercera si se tiene en cuenta la de Cide Hamete), escrita trescientos años después de la primera, y —circunstancia difícil de explicar— exactamente igual a la de Cervantes:

¿Podría ser este, entonces, el *Quijote* de Menard? ¿O era acaso posible que un libro fuera escrito en tres ocasiones distintas por tres personas distintas a su vez, y sin embargo, contener las mismas palabras? [...] Algunos de mis asistentes sugieren que se trata de una broma, urdida por cualquiera de esos traficantes o de los opositores al proyecto de reconstrucción de la Biblioteca Mundial (pp. 55-56).

Los enigmas se multiplican. No le es posible al narrador dilucidar la clave de estas páginas, ni su autoría, ni su pertenencia a la novela de Cervantes, ni siquiera su jerarquía literaria (¿original, parodia, invención fabulosa de un bromista?) o el proceso de la transmisión textual:

Si no existe respuesta alguna, al menos quedarán esas copias, esperando a que alguien aclare si pertenecen a un tratadista árabe, a un escritor español del siglo XVII o a un francés de fines del XIX. [...] el más joven de mis asistentes me sugirió [...] la posibilidad de que ese tal Borges haya sido solo un farsante, un bromista, y que ese Pierre Menard no haya existido jamás [...] No faltó quien dijera que probablemente Miguel de Cervantes no existió o que el inexistente es Benengeli. Incluso los más atrevidos señalan que el *Quijote* tampoco existe, pese a las viejas referencias que se encontraban en los archivos de la Biblioteca Mundial (p. 57).

Todo el relato está marcado por un tono de melancolía crepuscular y resignado cansancio en la «noche más fría del año» (p. 45), que recuerda ciertos textos de Kafka, sobre todo en la evocación de una misión imposible, condenada al fracaso, el desciframiento de un enigma que niega las claves. El narrador reitera su desorientación y su impotencia, mientras el papel se deteriora aceleradamente a causa de su acidez.

Sobre el esquema de una indagación filológica y sus tareas (examen de testimonios, establecimiento de un texto, dilucidación de autoría, autenticidad, datación, problemas de transmisión textual...) Cervantes Mejía construye una reflexión sobre la fugacidad de la cultura y la civilización, los riesgos de ciertos monopolios tecnológicos, la pérdida de la historia, y el poder destructor del tiempo y el olvido definitivo, que también acecha a obras que se dirían inmortales como el *Quijote*:

Mis párpados están cansados. Froto mis manos sin lograr calentarlas. Tomo de nuevo estas páginas manchadas por el tiempo, pero el papel comienza a quebrarse entre mis dedos (p. 58).

SEGUNDA SALIDA: DON QUIJOTE EN GÜICHOLANDIA

Del cuento pasamos a la novela en la reescritura debida al colombiano Jairo Luis Vega Manzano, titulada *Don Quijote y Güicho Panza* (2008)³, en el que ofrece una versión de la primera parte del *Quijote* «haciendo uso de un lenguaje espontáneo y coloquial, a todas luces único e interesante, muy propio del hablar colombiano, especialmente de la provincia de Ocaña, Norte de Santander» (contracubierta).

Vega Manzano pretende realizar un homenaje a Cervantes y divertirse insertando formas lingüísticas populares del ámbito ocañero en el trazado original cervantino.

No creo productivo un examen meticuloso de las técnicas de adaptación de Vega Manzano: fundamentalmente sigue el texto de Cervantes, sometiéndolo según la ocasión a abreviaciones, sustituciones o inserciones de pasajes propios, que pueden ampliar el original con comentarios o explicaciones diversas. Puede dar idea de la técnica de adaptación el comienzo de la novela:

Capítulo primero. Que trata del currículum vitae del famoso hidalgo don Quijote de Güicholandia y de los preparativos que hizo para salir a acometer aventuras.

En un lugar del valle de los Hacaritamas, de cuyo nombre es mejor que no nos acordemos, bobos, en donde la vida se llevaba modorra y apaciblemente y en donde jamás ocurría nada de contar, no hace mucho vivía un tipo de casa y plaza, de los de zamarro y alforjas, vaca enjuta, burro enclenque y caballo chupado y corcovero. En la cocina de su casa, la mayoría de las veces, se llevaba a la olla fríjol villorro con hueso pelado de res para la sopa de ajiaco en el almuerzo; arepa con queso o con pescado seco a las comidas; pastel de masa o de arroz los sábados por la tarde, y se consumía una aguasal con yuca cocida, con morcilla o lomo frito al desayuno los domingos... (p. 11).

No hay una revisión sistemática de todos los detalles del texto: después de situar la acción en el valle de los hacaritamas (indígenas que habitaban la actual zona de la Ocaña colombiana) sin embargo don Quijote topa con los mercaderes toledanos que van camino de Murcia

³ *Güicho* es el hipocorístico de *Luis* en el habla local de Ocaña. A los ocañeros se les llama los güichos. Ocaña, en la novela de Vega Manzano es Güicholandia.

(p. 34), o recorre el campo de Montiel (p. 49) y sigue con su escudero, tras la aventura de los molinos, hacia Puerto Lápice (p. 53)...

Como se habrá advertido ya en el pasaje inicial una práctica habitual es la inserción de algunas líneas con léxico y motivos colombianos, bien en forma de añadidos o de sustitución de pasajes originales: así encuentra don Quijote en su camino arbustos de matarratón, saúcos, cabalongo y uvitos (p. 16), o Haldudo en la aventura del pastorcillo Andrés, reprende al muchacho con expresiones ocañeras: «Tomá, so morcillo, pa que tengás más cuidado con las vainas, vergajo pegote» (p. 30) en vez de las reprensiones del *Quijote* cervantino («La lengua queda y los ojos listos», I, 4).

Los casos de esta especie serían innumerables. En Cervantes, aventura de los molinos de viento (I, 8) don Quijote increpa «Non fuyades, cobardes y viles criaturas; que un solo caballero es el que os acomete», que don Quijote ocañero transforma en «Non fuyades, cobardes y bellacos engendros. Miren que soy yo solo quien los ataca. Gavilleros hijuemamas» (p. 52); y cuando voltean las aspas, dice el Quijote manchego «Pues aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar», y el ocañero: «A mí no me van a asustar, macancanes. Aunque tengan más brazos que Briareo, el titán de los cien brazos, más ligero me las van a pagar. Esperen y verán, so pendejos» (p. 52). Y tras el fracaso de la aventura, el Sancho Panza cervantino protestaba

¡Válame Dios! —dijo Sancho—. ¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?

Que se transforma en boca de Güicho Panza:

—¡Maldita sea! —dijo Güicho Panza— ¿No te dije, hombre? Te dije que miraras bien lo que hacías. Solo a la cabeza tuya se le ocurre que unos molinos de viento son unos gigantes. No era que tuviera cagao de miedo, sino que yo sí estaba viendo bien la vaina. ¡Juepúchica, hombre! ¡Qué gallo tan arrecho! ¿Y ahora qué hacemos? (p. 53).

En ocasiones el narrador introduce algún comentario que tiende a explicitar cierta lectura del original: en la citada aventura de Andrés y Haldudo, había escrito Cervantes simplemente que «viendo don Quijote lo que pasaba, con voz airada dijo», mientras que Vega Manzano añade: «viendo don Quijote lo que pasaba, sin desaprovechar la primera

y gran oportunidad que ante su vista se le ofrecía de reparar la injusticia, el abuso de poder y la desgracia del desvalido, desenvainando su espada le dijo todo bejuco al labrador» (pp. 30-31). El episodio más alterado en este sentido es el discurso de la Edad dorada (I, 11) que Vega Manzano convierte en prolija defensa de una visión muy conservadora de la sociedad, en la que arremete contra el egoísmo moderno, la degradación de la juventud, la liberación femenina, el divorcio y otros males. Probablemente para evitar algo la extrañeza de ciertos motivos en boca de un caballero del XVII, expone el discurso casi todo en estilo indirecto. Valgan unos pasajes como ejemplos:

Después que don Quijote quedó bien trancado le dio por coger una puñada de cocotas de los pasabocas servidos y, mirándolas atentamente, quién sabe qué se le vino a la cabeza que, todo transformado, comenzó un largo discurso haciendo remembranza de los viejos tiempos de la edad dorada, diciendo entre otras cosas:

—Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quienes los antiguos pusieron nombre de dorados, no porque en ellos se consiguiera la plata facilito, sino porque los que en ella vivían no conocían de «plata en mano y culo en tierra».

Continuó diciendo también que en ese tiempo la comida rumbaba, que uno conseguía su sustento nada más con estirar la mano. Que, cuando eso, sí existía la ecología, y que las cosas no eran como ahora, que la gente vive por ahí cortando todo arbolito que se le atravesase, echando la basura al suelo y la caca a los ríos sin siquiera cernir a través de nada. Decía que en ese entonces reinaban la paz, la amistad, la concordia; que la gente sí era de palabra. Y que no era como en estos días, que todo el mundo pasa por encima de todo el mundo para conseguir sus vainas en una competencia sin freno, basados en aplicar aquello de que el fin justifica los medios. Habló a los cabreros de la juventud de hoy día: Que, contrario a lo que ocurría en los tiempos dorados, en donde los jóvenes tenían sueños y utopías que impulsaban la humanidad, ahora, por culpa de los reinos insolidarios que pululan por todo el mundo, la juventud está sumida en la desesperanza, con una seguridad en un mañana tan precaria que nadie sueña con construir un futuro a largo plazo, nadie mueve montañas, como se hacía antes, para lograr el mínimo cambio para la humanidad y que, mucho menos, alguien trata de hacer algo hoy día para permanecer en la memoria de los tiempos. Encadenado con esto, decía que, de dorados, los tiempos hoy día habían pasado a ser los del vacío por lo lamentable que resulta el actuar de las gentes, pues, además de todo eso y de la manera como funcionan los sistemas de gobiernos

imperantes, en donde las instituciones se reproducen y se desarrollan, pero por inercia perdiendo todo su valor, sumidos en la defraudación, justifican con razón pareceres como que ¿quién va a creer en la familia, cuando los índices de divorcio no paran de aumentar, cuando los viejos son botados a los asilos, cuando las parejas se intercambian como se intercambian las camisetas después de un partido de fútbol, cuando el aborto, la contracepción, la esterilización y, ¡oh, escándalo!, el matrimonio entre volteados, son legalizados? ¿Quién va a creer en los ejércitos, cuando, debido a que estos ahora básicamente defienden los intereses de las minorías, por todos los medios se intenta ser declarado no apto, y cuando desertar del servicio militar ya no es un deshonor? Y que ¿quién va a creer en las virtudes del esfuerzo, del ahorro, de la ética profesional, de la autoridad, de las sanciones? Capítulo aparte le dedicó a la liberación femenina. Dijo, entre las innumerables cosas que trató sobre el tema, que las mujeres, tratando egoístamente de buscar su acomodo, habían acabado con la familia, que es la célula de la sociedad tal como se daba antes, pues con las reivindicaciones obtenidas con la liberación femenina ahora les había dado por el antojo de desempeñarse hasta en los oficios que por naturaleza le corresponden a los hombres, con lo cual los han venido desplazando del mercado laboral, sumiéndolos en el desempleo y arrinconándolos en sus hogares en un cambio brusco de roles, desempeñando las labores propias de la mujer, cuestión que ha dado al traste con las uniones maritales, con la familia y con el orden social. Les habló don Quijote a los cabreros, de la religión: Decía que antes estaba el poder de la Iglesia sobre el creyente, mientras que hoy la gente se dice católica pero no está de acuerdo con el Papa, y que con el libertinaje, el movimiento y la fluidez de las creencias la gente mezcla todas sus formas en una especie de cóctel y cambia de religión como ahora las mujeres cambian de marido. También decía en su larga perorata que, cuando eso, las mujeres andaban vestidas con recato, con sus prendas de vestir bien puestecitas, tapándoles todo y dejándole a los hombres algo para la imaginación y las ganas. (pp. 71-72)

Etc.

También aplica reducciones: la mayor afecta al cap. 8 de la primera parte, donde suprime el final de la aventura del vizcaíno que pasa resumida al principio del cap. 9, eliminando todo lo relativo al hallazgo de los papeles de Cide Hamete en el Alcaná de Toledo. Es evidente que este tipo de pasajes metaliterarios no resultan de interés para los objetivos del reescribidor, como sucede con los pasajes de crítica literaria del escrutinio de la biblioteca de don Quijote, que se reducen mucho en esta versión. También suprime la canción desesperada de Grisóstomo, de

la que recoge solo los seis primeros versos: el género poético tampoco halla fácil acomodo en la versión güicha, aunque el autor —que elimina los poemas preliminares— añade algunos versos «de arranque» de su cosecha, como este primer ¿soneto? a don Quijote:

Caballero hidalgo, eterno y jaioso⁴,
de mente y marmaja para posturas.
Docto en caballerescas aventuras,
se revistió alucinante y garboso.
Acometió mil afrentas fastuoso,
con Rocinante versado en flojuras
y Güicho Panza, taqueado en frescuras,
salió aspado, escaldado y tempestuoso.
Tumbalocas como jamás se pudo,
encumbró a su Dulcinea del río Tejo,
más de los altos mármoles que tuvo.
Murió a Güicho dando cuerdos consejos,
pero éste craneando bonches estuvo,
dejando más bien de ser tan pendejo.

TERCERA SALIDA: LOS SECRETOS DE DON QUIJOTE DESCIFRADOS: QUINETOS, ALFILERES, PELLIZCOS, CALLOS, MUELAS Y DONAIRES

No es cosa nueva la tendencia a interpretaciones esotéricas, en clave, más o menos extravagantes, del *Quijote*, que ha sufrido las lecturas más curiosas, unas armadas con cierto ingenio, otras que harían honor a la locura del hidalgo, tanto en las representaciones plásticas como en las vertientes literarias.

Sánchez Moltó, al revisar la imaginería quijotesca en lo cotidiano enumera algunas extravagancias llamativas:

Entre las representaciones más extravagantes se encuentra el Quijote de ultratumba de Borrel, mientras que Radulescu le glorifica hasta el punto de convertirle en el Cristo español y Jean Morisot construye una escena repleta de tópicos, don Quijote y Sancho ante una bailaora de flamenco desnuda y un inquisidor encapuchado. Y no faltan ocasiones en las que don

⁴ *jaioso* ‘aristócrata’ (de la *high life*); *marmaja* ‘dinero, riqueza’; *taqueado* ‘lleno’; *aspado* ‘golpeado’; *tumbalocas* ‘enamorado, mujeriego’; *Tejo*, el río que pasa por Ocaña; *bonche* ‘trifulca’.

Quijote se convierte en protagonista de nuestro tiempo: el caballero y escudero de Bouda viajan en tren, Andrusko los monta en cohetes de propulsión a chorro, el don Quijote de Álvarez arremete contra el AVE a su paso por la Mancha, Cinybulk le sitúa ante los tanques de la primavera de Praga, Porreca enfrenta al hidalgo contra una central nuclear y el de Meléndez no lucha contra gigantes sino contra un agresivo alienígena⁵.

En el terreno de la crítica más o menos literaria las audacias interpretativas han sido aún mayores, con amplia gama de lecturas herméticas, esotéricas, mágicas, hiperbólicas, estrambóticas, filosóficas y simbólicas, como las de don Nicolás Díaz de Benjumea⁶, quien defiende la lectura del *Quijote* como alegoría que expresa sucesos de la vida de Cervantes —la enemistad del doctor Blanco de Paz sobre todo— y de la sociedad española de su tiempo: el *Quijote* sería una obra en clave que denuncia la persecución que sufrió de sus enemigos, y la represión sufrida por las autoridades eclesiásticas y políticas. Dulcinea simbolizaría el librepensamiento, Casildea de Vandalia la Inquisición, el caballero de la Blanca Luna es Blanco de Paz...

Algunas lucubraciones de Benjumea no son del todo disparatadas, a diferencia de otras fantasías como las don Benigno Pallol⁷ quien en su *Interpretación del Quijote* (1893) asegura que Cervantes no endereza sus ataques a los libros de caballerías, sino ¡a la Biblia! Según Pallol en el discurso de don Quijote a los cabreros (I, 11) la cabra simboliza la razón, condenada por la Iglesia, y los cinco cabreros que escuchan al hidalgo representan a las cinco razas «en presencia del ideal: la mongólica, la semítica, la negra, la cobriza y la malaya», «en la ancha faz de la tierra oyendo a la raza aria que encarna don Quijote», etc.

Pallol no repara, por ejemplo, en que los cabreros que oyen a don Quijote no son cinco sino seis, según el texto cervantino («Sentáronse a la redonda de las pieles seis dellos, que eran los que en la majada había»). Por lo demás usar como símbolo de la razón —nunca condenada por la

⁵ Sánchez-Moltó, 2004, p. 159.

⁶ Díaz de Benjumea, *La verdad sobre el Quijote*, 1878.

⁷ Ver Ferrer Chivite, 2000, y en general todo el volumen de *Desviaciones lúdicas*. No todas las desviaciones son propiamente lúdicas: como advierte Close (2000) muchas desviaciones de las teorías modernas y posmodernas llevan una carga política de fondo y suponen una peligrosa obsesión antihumanista y un ataque a la razón y a la coherencia artística.

Iglesia— a una cabra, que es de suponer estará como tal, muestra cierto descontrol argumentativo...

Como recuerda Christián Andrès:

Ya en 1864 denunciaba el crítico J. M. Guardia, en su larga «Introduction» a la primera traducción francesa del *Viaje al Parnaso*, a los «commentateurs maniaques et désireux de se singulariser par des interprétations extravagantes». Y me parece que tal enfoque sigue siempre vigente en materia de crítica quijotesca⁸...

Uno de los últimos capítulos —por el momento— de esta tendencia me parece la obra de Javier Alarcón Correa, cervantista aficionado de Ibagué, autor de un voluminoso libro, *Los tres Quichotes y vida de Cervantes* (2008) en el que propone estupendas lecturas y admirables experimentos que no me siento capaz de describir en detalle, por lo que me limitaré a unas someras glosas.

La afirmación de partida sostiene que el *Quijote* es un libro cifrado que oculta bajo sus claves ocho temas: la Inquisición, la Reforma, Flandes, las Indias, las imprentas, las lenguas, el arte y los datos biográficos.

Antes de abordar el desciframiento de estos temas ocultos procede Alarcón a explicar su método o arte de cifra, que califica de «socrático, cartesiano y contemplativo conjuntamente» (p. 7), y describir las herramientas que utilizará y sus respectivas funciones.

La primera de esas herramientas son las erratas. Durante siglos se ha dicho que el *Quijote* de Juan de la Cuesta tiene muchas erratas, pero sería absurdo pensar, aduce, que los componedores y correctores fueran tan incompetentes: lejos de ello «fueron fieles al original de Cervantes, escrito por él mismo en buena letra» (p. 8). Las erratas no son defectos, sino cifras, y el corrector de imprenta «tuvo que ser persona de mucha confianza de Cervantes, con instrucciones precisas para que respetara las aparentes erratas» (p. 11), de modo que «para honra de la imprenta de Cuesta» los cajistas fueron muy respetuosos con el original y consiguieron mantener sus supuestas erratas.

Aparte de las erratas las principales herramientas se deducen de un par de pasajes que considera los más relevantes a dichos efectos. El primero es el de las maldiciones de Altisidora (II, 57):

⁸ Andrès, 2000, p. 109.

Si jugares al reinado,
 los cientos o la primera,
 los reyes huyan de ti,
 ases ni sietes no veas.
 Si te cortares los callos,
 sangre las heridas viertan,
 y quédente los raigones,
 si te sacares las muelas.

Ahí están nombradas las herramientas más corrientes para descifrar el *Quijote*. De *reinado* saca *donaire*, que se puede jugar a los cientos o a la primera, dice. La propia palabra *cientos* contiene el juego que anuncia: «*cientos*=*quientos*, y con un baile de letras decimos *quinetos*. Así llamaremos al juego que consiste en cambiar de sitio las letras adelante y atrás, aquí y allá» (p. 14). El *donaire* a la primera consiste en leer bien hacia delante o hacia atrás algunas letras, no todas, de la palabra que se descifra. Los callos consisten en desechar la partícula central y quedarse con las laterales, como se ejemplifica en la operación *si te cortares los callos*=*te-corta/los-cal-los*, que produce un callo imperfecto *te-ta* y otro callo perfecto: *los-los*. ¿Y las muelas? En estas se quitan los raigones laterales y se observa el núcleo central.

El segundo pasaje es el de II, 69:

¡Ea, ministros de esta casa, altos y bajos, grandes y chicos, acudid unos tras otros y sellad el rostro de Sancho con veinte y cuatro mamonas, y con doce pellizcos y seis alfilerazos brazos y lomos, que en esta ceremonia consiste la salud de Altisidora!

Los ministros son las letras grandes (altas y bajas, según tengan alfileres hacia arriba como la b, l, o hacia abajo, como la q o la p) y chicas, que no se salen del renglón, como las vocales a, e, i, o, u... Las mamonas son «esas rayitas que los impresores colocan encima de las vocales para no poner la m, n»; los pellizcos son operaciones de recorte de las letras: a la *a* cursiva, por ejemplo, si se le pellizca el alfiler queda o, y si a la o se pellizca por un lado queda c; si se pellizca un arco de la m queda n. La vocal o con alfiler largo se convierte en b o d y con alfiler hacia abajo en q o p. La ele, que es el alfiler largo por excelencia, si se pellizca hasta curvarla produce una c (pp. 15-16)...

Pertrechados con estas herramientas puede ya procederse a la lectura de las innumerables cifras del *Quijote*, de las que daré solo un mínimo muestrario.

Empezando por el título Alarcón identifica la verdadera identidad de don Quijote en la primera parte, pues *Ingenioso hidalgo*, leído en cifra de donaire de la primera y al derecho dice *In-hi-go*, que es «la forma de escribir Íñigo en lengua gallega y en lengua portuguesa». Este Íñigo es, naturalmente, Ignacio de Loyola. En la segunda parte el *Ingenioso caballero* produce *In-ca*: «Esta segunda parte es la del Inca, emperador del Sur». El nombre *Quijote*, por lo demás, viene del nombre de la lengua del Inca, el quichua: «decimos que Quixote [hay que pronunciar *Quichote*] es don Quichua en honor de la lengua de los indios, de su emperador el inca y de los padres de la Compañía que allí fueron» (pp. 21-22). Además Atahualpa fue rey de Quito y Cervantes cifró este nombre: *Quixote*=*Qui-ot*=*Quito*: ya tenemos Quichot».

Aplicando estas técnicas, cada episodio, personaje o vocablo de la novela adquiere una nueva faz. Tras analizar el título y nombre del protagonista aborda el pasaje inicial del libro. ¿Qué significa, por ejemplo el astillero del hidalgo? Es el lugar donde se ponen las astillas de una lanza rota y puede tener astillas de cuatro lanzas, que representan el escudo de la orden de predicadores⁹, la encargada de la Inquisición, lo que demuestra que don Quijote es fraile dominico (p. 26), sin perjuicio de que se haya identificado antes con San Ignacio. ¿Y el galgo corredor? Aplicando los juegos de quinetos y otros *galgo*=*ga-l-go*=*galego*=*gallego*: «Al descifrar galgo corredor [...] Cervantes nos dice también que es galego, gallego» (p. 27). Y en cuanto al palomino de su dieta el mismo mensaje dice que *mi-no*, «es decir, que la partícula *mi* no la leamos. Quitamos también *no* porque una vez dado el mensaje está ocioso. Quitamos pues *mi-no* y queda algún palo de añadidura los domingos. *Palo* es otra palabra basta de la sexualidad» (p. 27). Qué querría decir exactamente Cervantes se pretende aclarar en el análisis complementario de la olla y el salpición (p. 62):

leemos sal pi, sal letra pi, sal con l, m, n, o. Repitamos para mejor entender: salpición=sal letra pi con, las=l, mas=m, noches=n, o. La letra siguiente es p, que hemos nombrado en griego como pi. Esta letra se coloca junto

⁹ El emblema de los dominicos contiene una cruz, no cuatro lanzas rotas, pero la imaginación es libre.

a olla=polla. La palabra polla significa el órgano viril en lenguaje basto. La frase queda así: *una polla de algo más vaca que carnero*. Quiere decir que Quixote iba algo más con mujeres que con hombres, que no era casto y era vicioso. Cervantes hunde en el cieno a su personaje. Pronto veremos por qué (p. 62).

De esta manera se va descubriendo que Sancho Panza es San Pablo, que el barbero es Rabelais, y Maritornes Martín Lutero... El condado prometido a Sancho, jugando con los quinetos, alfileres, muelas y pellizcos se resuelve en *condado*= *cono-dad* y sacando la muela *d-a-d* y quitando el alfiler corto de la *a* queda una *o* y una *i* (el alfiler corto) y colocando luego este alfiler o vocal *i* como si fuera una tilde o mamona sobre la *n*, por fin leemos ¡*coño!*!, que parece un regalo poco apropiado para San Pablo (que es Sancho Panza, recuérdese).

En la sucesión de semejantes operaciones interpretativas América cobra un inesperado protagonismo, o quizá no tan inesperado si se tiene en cuenta que el verdadero don Quijote de la segunda parte es el Inca.

¿Cómo emerge el Nuevo Mundo en este *Quijote* descifrado quínicamente? De muchas maneras y por medio de fabulosas asociaciones. Un ejemplo es la penitencia de don Quijote, en imitación de la de Amadís en Peñapobre. Teniendo en cuenta que don Quijote es San Ignacio y que este se retiró un tiempo a Monserrat, puede identificarse el lugar en el que don Quijote se retira con Monserrat, pero no el español, sino el cerro bogotano de Monserrate (p. 148), donde también se sitúan Dorotea y los demás personajes de estos episodios. En la descripción de Dorotea se reitera el vocablo *pedazos*¹⁰, lo que permite acudir a Pedacio Dioscórides cuyo libro *De curationibus morborum per medicamenta*, en su edición de Estrasburgo de 1565 lleva un grabado de una figura femenina con alas que Alarcón interpreta como América: Dorotea es América (p. 150). Y es también la reina quichua Micomicón: Cervantes debió de leer algunas gramáticas quechuas de los misioneros y eligió algunas palabras clave: *Miccun micun mi rini* ‘ir comiendo’: *Micomicón, mi reino, para ir comiendo*; esto es que el reino Micomicón es América, tierra

¹⁰ «los pies, que eran tales que no parecían sino dos pedazos de blanco cristal [...] el cura, que iba delante, hizo señas a los otros dos que se agazapasen o escondiesen detrás de unos pedazos de peña [...] si los pies en el agua habían parecido pedazos de cristal, las manos en los cabellos semejaban pedazos de apretada nieve» (I, 28).

para ir comiendo, para ganarse el sustento los que iban a ella hacia el 1600 (p. 152).

Ese capítulo 29 sufre otras manipulaciones: se necesita un número 92, pero como el Quijote no tiene 92 capítulos se invierte el número 29 para obtener 92. ¿Qué tiene de interesante este número en relación con las Indias? Que en 1492 las descubre Cristóbal Colón, de manera que Cervantes eligió el capítulo veintinueve, noventa y dos al revés, para hablar en él de América. La mención de la derrota de Cartagena (I, 29) para que se embarque la fingida reina Micomicona no remite, entonces, a la española, sino a la colombiana, lo que confirma que el punto de partida es Santa Fe de Bogotá, para atravesar Tunja, bajar por el río grande de la Magdalena hasta Mompox, y finalmente a Cartagena de Indias.

Y en otros muchos lugares se perciben los motivos americanos: Montesinos, por eufonía (¿paronomasia?) es Motezuma (p. 294): como don Quijote es el Inca, en la cueva dialogan los dos grandes emperadores que tuvo América. La ínsula Barataria es México, porque en México los españoles sufrieron el desbarate de la Noche Triste (p. 326); y, lo que es más asombroso todavía, las posaderas de Sancho (II, 35) que deben desencantar a Dulcinea tras recibir 3300 azotes representan en cifra «los dos hemisferios de la tierra separados por la raya que el papa dispuso para delimitar la influencia de España y Portugal» (p. 315): «esta es la pista del viaje a Indias, de la carrera de las Indias de Cervantes» (p. 367). Porque Cervantes sí fue a América (donde fue comerciante de quina): los 3300 azotes de Sancho coinciden, *grosso modo*, con el resultado de un complejo cálculo de las leguas que hay desde el Toboso hasta Nueva Granada y regreso hasta la Granada antigua, según una serie de libros quichotunos como los de García de Céspedes (*Regimiento de navegación*) y Pedro Medina (*Arte de navegar*).

Llegados a este punto —y mucho antes desde luego— cabe preguntarse si todo este libro no es una broma, pero no hay motivo para dudar de su seriedad: abundan lecturas comparables en reputadas revistas científicas y publicaciones académicas, como denuncia Anthony Close en su examen de algunos delirios teóricos¹¹. Y por si hubiera duda sobre el empeño del comentarista cumple recordar que no se limita a la lucubración intelectual, sino que realiza «trabajos de campo», entre ellos la experiencia del bálsamo de Fierabrás (p. 103). En efecto, el empeñoso comentarista prepara el brebaje con los ingredientes oportunos (dos

¹¹ Close, 2000.

litros de vino tinto, una cucharadita rasa de sal, dos cucharadas soperas de aceite, cuatro ramitas de romero) y procede a beber diferentes dosis resignado a «soportar cualquier sorpresa corporal», que no se produce. Puesto que el bálsamo de Fierabrás no causa los efectos que describe Cervantes, para explicar los vómitos hay que leer en clave el episodio. Jugando a la primera y quinetos, la alcuza quijotesca se transforma en *la-alcuza=a-alc-za=alc-a-az=Alcaraz* (y sobra u, tras añadir una r obtenida con pellizcos de la *u=n=r*). La alcuza-Alcaraz representa al conocido predicador alumbrado Ruiz de Alcaraz y lo que contiene no es el bálsamo, sino la doctrina de Erasmo, Lutero y Calvino: de ahí las bascas y vómitos que provoca... (p. 103).

Pero ante una dedicación que no retrocede a la hora de comprobar en ingesta personal los efectos del bálsamo, solo cabe enmudecer con admiración y respeto.

FINAL

En suma, este aleatorio repaso a alguna aventuras quijotescas en América, evidencia, como escriben los editores al presentar *De claro en claro*, que

a pesar de los videojuegos, de la internet y la globalización, el *Quijote* nos vuelve a fascinar con su búsqueda de sí mismo, sus incógnitas y sus gestas, sus monstruos y gigantes [...] narradores, poetas y pintores [...] recurren al creador [...] para extraer los pasajes, los pretextos, los pies y las cabezas de su propia creación... (pp. 14-15)

Y algunos, enajenados por una locura como la del caballero manchego, hasta prescinden de pies y cabezas para volar por los espacios de la fantasía, guiados por la técnica del pintor Orbaneja (*Quijote*, II, 71), que pintaba *lo que saliere*.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón Correa, Javier, *Los tres Quichotes y vida de Cervantes*, Alcalá de Henares, a costa del autor, 2008.
- Andrès, Christian, «Extravagancia hermeneuticocriptogeográfica y vagancia quijotil», en *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina*, Salamanca/Palma de Mallorca, Universidad de Salamanca/Universitat de les Illes Balears, Servicio de Publicaciones, 2000, pp. 109-123.

- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015.
- Close Anthony, «Sobre delirios filosóficos y aproximaciones ortodoxas», en *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina*, Salamanca/Palma de Mallorca, Universidad de Salamanca/Universitat de les Illes Balears, Servicio de Publicaciones, 2000, pp. 53-70.
- Correa Díaz, Luis, *Cervantes y América/Cervantes en las Américas. Mapa de campo y ensayo de bibliografía razonada*, Kassel, Reichenberger, 2006.
- De claro en claro. Cuentos sobre el «Quijote»*, México, Educación y Cultura, 2005.
- Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina*, Salamanca/Palma de Mallorca, Universidad de Salamanca/Universitat de les Illes Balears, Servicio de Publicaciones, 2000.
- Díaz de Benjumea, Nicolás, *La verdad sobre el «Quijote»*, Madrid, Gaspar Editores, 1878.
- Ferrer Chivite, Manuel, «La interpretación del Quijote de D. Benigno Pallol», en *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina*, Salamanca/Palma de Mallorca, Universidad de Salamanca/Universitat de les Illes Balears, Servicio de Publicaciones, 2000, pp. 255-264.
- González Cañal, Rafael, «Don Quijote de la Mancha en tierras americanas», en *Memoria del Nuevo mundo*, coord. Pedro Miguel Ibáñez, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1992, pp. 205-213.
- Illades, Gustavo y James Iffland (ed.), «El Quijote» desde América, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/El Colegio de México, 2006.
- Lucía Megías, José Manuel y Aurelio Vargas Díaz Toledo, «Don Quijote en América: Pausa, 1607 (facsimil y edición)», *Literatura: teoría, historia y crítica*, 7, 2005, pp. 203-244.
- Rodríguez Marín, Francisco, «El Quijote» y don Quijote en América, Madrid, Sucesores de Hernando, 1911.
- Sánchez-Moltó, Vicente, «La imaginaria del Quijote en lo cotidiano», en Varios, *La imagen de don Quijote en el mundo*, Barcelona, Lunwerk, 2004, pp. 149-199.
- Vega Manzano, Jairo Luiz, *Don Quijote y Güicho Panza*, Madrid, Cultivalibros, 2011.

EL QUIJOTE Y LOS SABERES HUMANÍSTICOS

Maria Augusta da Costa Vieira
Universidad de São Paulo

«hacerse poeta, según dicen, es
enfermedad incurable y pegadiza [...]»
DQ, I, 6

Aunque Cervantes haya concurrido por poco tiempo al «Estudio Público de Humanidades de la Villa de Madrid», es muy posible que haya tenido contacto con el sistema de enseñanza propio de los *studia humanitatis*, vale decir, de los saberes que correspondían a una especie de educación liberal integrada por la gramática, retórica, poética, historia y filosofía moral. Como dice Kristeller, «la preocupación por los problemas morales y humanos, el ideal literario de elocuencia y poesía, el estudio erudito de los modelos clásicos que servían de modelo indispensable para la imitación», todos estos campos del saber se integraban de tal modo en la obra de los humanistas que se hacía difícil deslindarlos¹.

Las cuatro primeras disciplinas, la gramática, la retórica, la poética y la historia formaban un grupo de estudios que se estructuraba mediante el lenguaje, oral o escrito, en prosa o en poesía. Lo que se buscaba era cultivar la cultura y las letras por intermedio del estudio de obras clásicas a través de la crítica textual, del comentario y del método analítico, que tanta importancia confería a la gramática². La filosofía moral, a su vez,

¹ Kristeller, 1980, p. 42. Ver también Alvar Ezquerro, 2014.

² Egido, 2012, pp. 9-14.

era la única disciplina del campo de la filosofía, y se traducían en tratados y diálogos morales que versaban sobre una variedad de temas como los vicios y las virtudes, los deberes de un príncipe, la educación de los hijos, los códigos de civilidad, entre otros, siempre con una perspectiva pedagógica, moral e intelectual, en relación a los jóvenes.

Tratando de delimitar el territorio de actuación que suponía este sistema de enseñanza se podría afirmar que para la formación de los jóvenes se consideraba tan importante la elegancia en el manejo del lenguaje como la formulación de ideas precisas que, a su vez, deberían ser el resultado de la opinión personal, de las observaciones de la vida contemporánea y, al mismo tiempo, reafirmaciones de antiguas teorías filosóficas tomadas libremente de diversos autores y de varias escuelas³. En otros términos, lo que se aspiraba era una formación que cultivara la destreza textual, la erudición histórica y filológica y la sabiduría moral.

En esta exposición procuro examinar algunos momentos de la obra de Cervantes a partir de algunas de las disciplinas que comprendían los *studia humanitatis*, en particular, la retórica, la poética y la filosofía moral y, para eso, he seleccionado tres momentos de los capítulos 18, 19 y 32 de la segunda parte del *Quijote*⁴.

He seleccionado los capítulos 18 y 19 por dos razones. Por un lado, por el interés retórico presente en la conversación que don Quijote entabla con estudiantes de diferentes estamentos sociales; por otro, aunque no haya una relación de causalidad entre los dos momentos, es curioso observar que la yuxtaposición de los dos episodios genera una conexión entre ambos que se da por la reiteración de la figura del estudiante y por la recurrencia al mito de Píramo y Tisbe. Estas relaciones entre los episodios, aparentemente independientes, pueden servir de base para evaluar los cuidados que tuvo Cervantes en la disposición de los contenidos. En cuanto al capítulo 32, el tercer fragmento seleccionado, el contexto es otro y el foco de interés recae sobre la composición del retrato de Dulcinea que don Quijote les hace a los duques. Siguiendo los pasos de la retórica, acaba construyendo una figura deformada de su dama, aunque la escena le conceda credibilidad ética al caballero.

³ Egidio, 2012, p. 41.

⁴ Todas las citas relativas al *Quijote* parten de la edición dirigida por Rico, 1998, 2ª ed.

LOS ESTUDIANTES Y EL CABALLERO

Es dable afirmar que Cervantes alimentaba una simpatía especial por los estudiantes como si, en el plano de la representación, estos estuvieran más predispuestos a rendirle el debido reconocimiento artístico. Al menos es lo que se observa en el prólogo a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*⁵.

Los dos capítulos en cuestión pertenecen a episodios distintos: el capítulo 18, es decir, la charla entre don Quijote y don Lorenzo puede ser considerada como el epílogo de la aventura de los leones, mientras que el capítulo 19 corresponde al exordio del episodio siguiente, es decir, el de las bodas de Camacho. Aparentemente nada los une salvo la presencia de personajes estudiantes y la reiteración del mito de Píramo y Tisbe que se presenta en el capítulo 18, bajo la forma de un soneto, y retorna en el 19, como una ilustración parcial de la historia amorosa entre Basilio y Quiteria. Vale decir, la conexión entre los dos episodios se realiza por medio de imágenes, poniendo en evidencia un cuidado particular en la composición narrativa, aun cuando se refiere a momentos secundarios. De ese modo, por lo que todo indica, Cervantes estaría respetando el principio de la narración señalado por Pinciano en lo que se refiere a la necesidad de que la fábula sea «una» y al mismo tiempo «varia».

Los dos capítulos mencionados ponen en escena estudiantes en contacto armonioso con el caballero. Tal vez sea importante aclarar que en las dos escenas estamos ante la representación de una «conversación» y no propiamente de un «diálogo» dado que se entiende por conversación el juego cooperativo que se entabla entre los interlocutores en el cual predomina, además de la función fáctica y expresiva, el placer del ejercicio de la palabra, a diferencia de una situación de «diálogo» en la que además de aportar un conflicto inherente, deberá prevalecer el carácter argumentativo y persuasivo⁶.

Aunque la conversación en sí no esté preceptuada como otros géneros discursivos es importante tener en cuenta que en los tiempos de Cervantes la poética y la retórica actuaban de conjunto en la composición de textos relacionados con lo que designamos como prosa de

⁵ Sobre la difusión del conocimiento letrado en las capas más populares ver Frenk, 1997, García de Enterría, 1999, pp. 345-362 y Díez Borque, 2010.

⁶ Vian Herrero, 2001.

ficción y, siendo así, como dice López Grigera, «la contribución de la retórica en los géneros de base poética, era la lengua y las ideas, pero también la construcción de los personajes y la organización de la narración, del diálogo, de las conversaciones, de las descripciones, etc.»⁷.

La obra de Cervantes, a su vez, ofrece muestras de estructuración retórica en muchos momentos, entendiendo que «cada obra mayor estaba compuesta por una variedad de discursos menores, que se ajustaban para constituir el todo» porque, a fin de cuentas, los diversos tipos de situaciones comunicativas, es decir, las demostrativas, deliberativas o forenses se producían todo el tiempo en los textos, dado que en la vida también se alternan invariablemente⁸.

En la conversación del capítulo 18 don Quijote tiene como interlocutor a don Lorenzo, un joven estudiante y también poeta, perteneciente a un estamento social que podría ser considerado como el de un cortesano de aldea. La conversación que se entabla entre ellos presenta una imbricación interesante de situaciones comunicativas. El capítulo tiene el objetivo preciso de llevar a don Lorenzo a producir un juicio sobre el caballero. Sin embargo, este proceso analítico se limita a la observación, a no ser en los momentos en los que don Lorenzo piensa en voz alta o cuando, en tono de murmuración, sentencia veladamente sobre el caballero.

El cierre del capítulo es calificado por el propio narrador como si la conversación correspondiera a la etapa de la instrucción de un «proceso» —proceso entendido aquí en términos jurídicos («Con estas razones acabó don Quijote de cerrar el proceso de su locura»⁹)— lo que supone el juicio contradictorio emitido por don Lorenzo sobre don Quijote: se trata de «un entreverado loco lleno de lúcidos intervalos»¹⁰. Es curioso observar que en esa atmósfera judicial la voz de don Quijote se estructura irónicamente mediante dos géneros retóricos, el demostrativo y el deliberativo: inicialmente, por medio del demostrativo aparecen los elogios a la práctica de la caballería andante, así como de los poemas compuestos por don Lorenzo para en seguida desembocar en el género deliberativo al tratar de aconsejar al joven estudiante y poeta a adoptar la vida errante de caballero.

⁷ López Grigera, 1994, p. 151.

⁸ López Grigera, 1994, p. 152.

⁹ *DQ*, II, 18, p. 781.

¹⁰ *DQ*, II, 18, p. 776.

La gran ironía de la escena radica en la incompatibilidad entre el veredicto a que llega don Lorenzo sobre la locura entreverada integrada a la lucidez de don Quijote y, al mismo tiempo, la satisfacción que le proporcionan los elogios que le hace el caballero a sus cualidades poéticas. El efecto cómico del episodio se encuentra justamente en el cambio de los propios lugares retóricos, dado que aquel que debería observar y juzgar —don Lorenzo— pasa inesperadamente a la condición de juzgado, inmerso en los aplausos que le concede el caballero a su talento poético; mientras que el que era juzgado —don Quijote— asume el lugar del ‘orador’ dedicado a los encomios.

Las palabras del caballero estimulan al poeta a recitar un soneto más de su autoría, que también se centra en el mito de Píamo y Tisbe. En seguida, sirviéndose del género deliberativo, don Quijote todavía trata de persuadirlo de optar por el ejercicio de la caballería andante además de exaltar la importancia de las armas y de las letras. El narrador, a su vez, en el cierre del capítulo refuerza la imagen del caballero como aquel que prima por los disparates, pero también por la discreción.

En el capítulo siguiente el escenario es otro y los espacios de sociabilidad cambian radicalmente: don Quijote y Sancho retoman los caminos y en esas andanzas se encuentran con dos estudiantes, caracterizados como «pobres». El núcleo del episodio que involucra a estos dos personajes letrados son las bodas de Camacho cuando serán explotadas nuevas zonas de la imaginación muy distintas de las que intervienen en el episodio anterior.

La conversación con los dos estudiantes no pasa de digresiones en torno a las relaciones amorosas entre Camacho y Quiteria, además de sugestivos planteos acerca de los distintos usos del lenguaje y de los valores atribuidos a las armas y a las letras. Se trata de una conversación suave y amena que parece tener el objetivo de promover el deleite y, al mismo tiempo, estrechar los eslabones temáticos y discursivos entre los dos episodios. Además, estos intersticios entre dos unidades narrativas mayores, también poseen un orden y sería posible afirmar que cumplen una función poética volcada al carácter placentero de las narraciones no civiles prevista en las retóricas clásicas, y que aunque tuvieran un carácter ficticio, deberían ser verosímiles, además de breves y claras¹¹. Algunos de los recursos para promover el deleite de la narración eran justamente las conversaciones, los elogios y los contenidos amatorios que acababan

¹¹ Artaza, 1989, p. 317.

produciendo la suavidad de los discursos. El encuentro en el capítulo 19 entre don Quijote y esos jóvenes estudiantes de origen humilde constituye un momento ameno dentro del relato.

Es curioso observar también que si don Lorenzo es un poeta y estudiante rico, por otro lado, se muestra vulnerable a los elogios y a la vanidad personal, lo que le dificulta solucionar la contradicción de su juicio sobre el caballero. Por otro lado, el estudiante caracterizado como pobre es justamente el que enuncia de modo más ingenioso — tal vez de la forma más cabal dentro de toda la obra cervantina— el concepto de discreción cuando afirma que «la discreción es la gramática del buen lenguaje que se acompaña con el uso», articulando de ese modo lenguaje con actitudes, palabras con gestos, habla con filosofía moral como si estuviera, en alguna medida, explicitando la íntima conexión entre las disciplinas que integraban los estudios humanísticos¹².

SER Y ESTAR DE DULCINEA

Y si el estudiante propone una concepción de la discreción, es importante tener en cuenta que el tipo discreto, en los tiempos de Cervantes, correspondía a una categoría propia de la sociedad de corte, presente en distintos tratados de filosofía moral que circularon por la España de los siglos XVI y XVII con una nítida orientación pedagógica acerca de la codificación de los usos y costumbres presentes en la vida social¹³.

A mediados del siglo XVI, cuando se amplió considerablemente el repertorio de tratados, muchos autores se ocuparon del concepto de discreción y su contrapartida, la vulgaridad. Tanto Erasmo como Castiglione —además de otros como Gracián Dantisco, Damasio de Frías y Baltasar Gracián— se dedicaron a conceptualizar normas de urbanidad y a detallar aspectos del comportamiento humano. En esos tiempos, tales conceptos pasaron a funcionar como reguladores de las actitudes individuales en la vida social y todos estos pensadores caminaban, en cierto sentido, en la misma dirección. Sus reflexiones trataban de resaltar que la convivencia en sociedad exigía un control que se traducía en medidas racionales de contención, corrección y decoro en los gestos, en el habla y en las actitudes, lo que suponía al mismo tiempo transforma-

¹² *DQ*, II, 19, p. 787.

¹³ Elias, 2001.

ciones profundas en la vida afectiva, desencadenando cambios radicales en la personalidad de los individuos¹⁴.

Como se sabe, don Quijote y Sancho transitan por los más diferentes espacios de sociabilidad y es justamente entre los capítulos 30 y 57 de la segunda parte, que tendrán contacto directo con la aristocracia, cuando serán huéspedes de los duques¹⁵. El episodio, por su lado, se construye con sucesivos desplazamientos de planos narrativos y estilísticos estructurados en un complejo procedimiento burlesco que se origina fundamentalmente en los libros de caballería y en los tratados de filosofía moral. A lo largo del episodio, el narrador va interponiéndose entre la esencia y la apariencia de la escena, situándose en un ángulo de visión que le permite observar los límites de esa doble orientación, es decir, lo natural y lo calculado, lo afectado y lo verdadero de las acciones y del habla de los personajes. La fuerza de la voz narrativa se concentra sobre todo en su capacidad de superar el ceremonial de la corte y desvelar el funcionamiento de tales conductas.

En el caso de Sancho, los acontecimientos son particularmente dignos de 'admiración' y la convivencia con la aristocracia, así como los trabajos y los días de su gobierno en la ínsula Barataria llevan al lector a cuestionar los límites de los conceptos discreción y vulgaridad. En relación a don Quijote, el contacto con el mundo palaciego lo remite, desde el primer instante, a determinado ceremonial cortesano, y hace que este responda a las situaciones según los códigos propios de la corte, sin dejar, sin embargo, que sus principios éticos se superpongan a tales prácticas de representación.

Sería posible destacar al menos tres aspectos fundamentales propios de la sociedad de corte, según Norbert Elias, sobre los cuales se estructura la red de interdependencia entre los individuos que a su vez se encuentran representados en el episodio de los duques: el arte de observar a las personas con el objetivo de descubrir significados e intenciones; la consecuente observación de sí mismo, tan o más importante para la convivencia social en la medida en que cada uno necesita también conocer sus propias pasiones; y, en consonancia con esta dos instancias de la observación, el

¹⁴ Chartier, 1998.

¹⁵ La prolongada estadía de don Quijote y Sancho en la residencia ducal generó importantes lecturas críticas e interpretativas, entre ellas, Redondo, 1976, pp. 49-62; Márquez Villanueva, 1995, pp. 229-340; Joly, 1996, pp. 165-180 y Close, 1991, pp. 475-484.

hombre de la sociedad de corte también debería tener un talento especial para el arte de la descripción de personas con un fin en sí mismo.

Por intermedio del narrador se sabe que todos en el palacio se observan mutuamente, incluso Sancho, que no deja de murmurar en los oídos de don Quijote sus observaciones acerca de algunos personajes. Y si la observación del otro es uno de los fundamentos de esa sociedad, el ejercicio de la descripción esmerada de personas será su consecuencia directa. No es casual que, ya en los primeros momentos en que don Quijote y Sancho se encuentran en el palacio, ambos quedan encargados de la difícil tarea de la descripción, uno del otro y en particular, de la descripción de Dulcinea a los duques y sus serviciales.

Tras la escena cómica centrada en el protocolo de comportamiento en la mesa, surge la demanda fatal de la duquesa dirigida a don Quijote para que este «delineara y describiese [...] la hermosura y las facciones de la señora Dulcinea del Toboso»¹⁶. Desde la perspectiva de la organización retórica, la situación no podría ser más enmarañada, dado que el propio objeto de descripción, Dulcinea, está sumergido en incongruencias: una Dulcinea es la que don Quijote siempre imaginó; otra, la que encontró, capítulos atrás, vuelta campesina; en otros términos, una Dulcinea que es; otra que está.

Con relación a las preceptivas vale la pena destacar la de Miguel de Salinas, que en su *Retórica en Lengua Castellana*, de 1541, apoyándose especialmente en Cícero y en la *Retórica a Herenio*, recupera el tópico relacionado con la descripción de persona, distinguiendo para esto el tratamiento a ser dado a «personas reales» y a «personas fingidas», y lista los puntos fundamentales que deberían ser contemplados en la descripción: nombre, sexo, nación, linaje, edad, disposición corporal, virtudes del alma, educación, oficio, fortuna, estado social, hijos, lo hecho y lo dicho¹⁷.

En el capítulo 13 de la primera parte, don Quijote había presentado las facciones de Dulcinea siguiendo los pasos de la descripción vertical descendiente a partir de los tópicos de la composición del retrato. Sin embargo, el retrato de esta Dulcinea se encuentra muy distante del que don Quijote ha grabado en su memoria cuando la duquesa le pide que le describa a su dama. Es la imagen de la labradora, o sea, la de la Dulcinea del tiempo presente la que le viene a la memoria. Ante esto, declara a la

¹⁶ DQ, II, 32, p. 895.

¹⁷ Artaza, 1989, pp. 186-203.

duquesa que está más para «llorarla que para describirla» porque a fin de cuentas aún no se borró de su recuerdo «la desgracia que poco ha que le sucedió»¹⁸. Así, con tales recordaciones, en vez de los elogios predominarán los vituperios, respetando los tópicos previstos para la descripción de personas. En lugar de lo que podría ser su dama, el caballero describe cómo ella está, es decir, «de princesa en labradora» (linaje/oficio), «de hermosa en fea» (características del cuerpo), «de ángel en diablo» (virtudes del alma), «de olorosa en pestífera» (características del cuerpo), «de bien hablada en rústica» (estado social), «de reposada en brincadora» (disposición corporal), «de luz en tinieblas» (virtudes del alma).

La duquesa, no satisfecha, insiste en el retrato de Dulcinea, apoyándose en la distinción entre lo que sería una «persona del mundo» y una «dama fantástica». Con esta provocación y siguiendo ahora los tópicos centrados en el elogio, don Quijote la describe nuevamente, convirtiéndola en dama virtuosa que debe ser alabada, basándose en las características positivas del cuerpo («hermosa sin tacha»), del alma («grave sin soberbia»), de las virtudes («amorosa con honestidad»), de la educación («cortés por bien criada») y del linaje («alta por linaje»).¹⁹ El duque quiere ir más allá y, no satisfecho con los elogios que el caballero acaba de hacerle a su dama, indaga sobre el linaje de Dulcinea. Privilegiando las virtudes humildes sobre el vicio aventajado, don Quijote la defiende diciendo que si no formalmente, al menos virtualmente ella tiene las mejores cualidades para ser reina. En seguida la duquesa desplaza la conversación del campo de la descripción al de la narración, a modo de incidir en las ocupaciones de la dama en el momento en que supuestamente Sancho le habría llevado la carta de don Quijote.

Si se considera únicamente el ejercicio descriptivo que el caballero hace de su dama, el retrato resulta en una obra cómica dada la incongruencia de la materia figurada, que en un primer momento es vituperada para, en el momento siguiente, ser elogiada. De este modo se construye, dentro de los preceptos aristotélicos, por un lado una imagen ridícula y, por otro, la imagen de una dama superior que dispone de una condición fantástica y etérea²⁰.

¹⁸ DQ, II, 32, p. 869.

¹⁹ DQ, II, 32, p. 869.

²⁰ Dice la *Poética*: «O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal como, por exemplo, a máscara cômica é feia e deformada mas não exprime dor» (Aristóteles, *Poética*, p. 46).

Si el decoro propio del ceremonial cortesano del comportamiento en la mesa se convierte, en el palacio de los duques, en una escena burlesca, el de la conversación también sigue los mismos pasos ya que, teniendo en cuenta los principios retóricos de la descripción, el retrato discrepante de Dulcinea se transforma proporcionalmente en una imagen fantástica, como un modo de producir la deformación, la mezcla, la falta de unidad y, en consecuencia, la comicidad dentro de los parámetros que, años después, Tesouro presentaría en su «Tratado dos Ridículos»²¹.

Sin embargo, si la descripción que don Quijote hace de su Dulcinea resulta en un retrato cómico y, siendo así, la imagen de su dama queda atrapada en el mundo de las burlas, por otro lado, la imagen que el propio caballero asegura para sí mismo y para nosotros, sus lectores, tiene relación con la verdad, por más que en el palacio de los duques él sea objeto de risa. Según Aristóteles, en su *Retórica*, de nada sirven las artes oratorias de un orador si el mismo no tiene honradez, llegando a afirmar que «casi se podría decir que la ética [del orador] es el principal medio de persuasión»²². Si las discrepancias presentes en la descripción que don Quijote realiza de su dama no le permiten un discurso coherente a raíz del estado en que ella misma se encuentra, la integridad del caballero, en contrapartida, le asegura un lugar de credibilidad ética.

Por más difícil que sea reconocer en ese espacio cortesano, ante los duques, la imagen desfigurada de su dama, don Quijote no se sirve de los artificios de la simulación para fabricar una descripción adecuada de su amada: yuxtapone las dos Dulcineas —la que es y la que está— y asume la verdad de los hechos. Si su discurso resulta en una imagen deformada, el orador, es decir, el propio caballero, es digno de la credibilidad por parte del lector, que en ese momento es capaz de evaluar su coherencia y sus cualidades de ser honrado y virtuoso. Por cierto, este procedimiento está relacionado con el proceso de humanización por el cual pasan, inexorablemente, los personajes de don Miguel²³.

Retomando el principio de esta exposición, Cervantes tuvo contacto con los estudios humanísticos y en consecuencia con sus disciplinas. No frecuentó los bancos universitarios ni participó regularmente de

²¹ Tesouro, 1992, pp. 30–59.

²² «quase poder-se-ia dizer que o caráter [do orador] é o principal meio de persuasão», Aristóteles, *Retórica*, p. 96.

²³ Close, 2006, pp. 113–142.

academias, aunque estuviera plenamente familiarizado con el contexto intelectual, histórico y social de su tiempo.

En los fragmentos comentados es dable constatar que Cervantes dominaba las preceptivas y, al mismo tiempo, se sobreponía a ellas examinando críticamente las situaciones narrativas y asegurando en sus relatos el respeto a las reglas y, simultáneamente, la mirada irónica e irreverente en relación a ellas. Esta osadía le permitió producir una narración experimental —como diríamos en los días de hoy— en la cual la invención, la disposición y la elocución suponen siempre un desafío para el escritor que ateniéndose a los procesos imitativos, reúna al mismo tiempo contenidos y formas inusitados.

Lo que se observa es que la libertad en la composición era un valor para Cervantes, lo que le permitía moverse libremente en el ámbito de las doctrinas, de las jerarquías sociales, de los códigos de conducta, como si estuviera plenamente convencido de lo que le dice don Quijote a Sancho, al dejar el palacio de los duques: «por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida».

BIBLIOGRAFÍA

- Alvar Esquerria, Alfredo, *Un maestro en tiempos de Felipe II – Juan López de Hoyos y la enseñanza humanista en el siglo XVI*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2014.
- Anónimo, *Retórica a Herenio*, ed. Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997.
- Aristóteles, *Poética*, trad. e intr., Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.
- Aristóteles, *Retórica*, trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/ Imprensa nacional/Casa da Moeda, 2005.
- Artaza, Elena, *Ars narrandi en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1989.
- Artaza, Elena, *Antología de textos retóricos españoles del siglo XVI*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1997.
- Castiglione, Baldassare, *El Cortesano*, ed. Mario Pozzi, trad. Juan Boscán, trad. de la intr. y notas M^a Nieves Muñiz Muñiz, Madrid, Cátedra, 1994.
- Cervantes, Miguel de, *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1969.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Crítica/ Instituto Cervantes, 1998.
- Chartier, Roger, *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*, ed. Isabel Morant Deusa, Valencia, Fundación Cañada Blanch, 1998.

- Cicerón, *De la Invención Retórica*, intr., trad. y notas Bulmaro Reyes Coria, México, Universidad Autónoma de México, 1997.
- Cicerón, *El Orador*, trad., introd. y notas de Eustaquio Sánchez Salor, Madrid, Alianza, 2001.
- Close, Anthony, «La dicotomía burlas/veras como principio estructurante de las novelas cómicas del Siglo de Oro», en *Demócrito Aureo—Los Códigos de la Risa en el Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero López, Sevilla, Iluminaciones Renacimiento, 2006, pp. 113-142.
- Díez Borque, José María, *Literatura (novela, poesía, teatro) en bibliotecas particulares del Siglo de Oro Español (1600-1650)*, Madrid, Iberoamericana, 2010.
- Egido, Aurora, «Introducción», Baltasar Gracián, *El Discreto*, ed. Aurora Egido, Madrid, Alianza, 1997, pp. 7-134.
- Egido, Aurora, «Presentación», en *Saberes humanísticos y formas de vida—Usos y abusos, Actas del Coloquio Hispano-alemán*, ed. Aurora Egido y José Enrique Laplana, Zaragoza, 2012, pp. 9-14.
- Elias, Norbert, *A sociedade de corte*, trad. Ana Maria Alves, Lisboa, Estampa, 1986.
- Erasmus, *A civilidade pueril*, trad. Fernando Guerreiro, Lisboa, Estampa, 1978.
- Frenk, Margit, *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- García de Enterría, María Cruz, «¿Lecturas populares en tiempo de Cervantes?», *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 345-362.
- Gracián Dantisco, Lucas, *Galateo Español*, Madrid, Atlas, Colección Cisneros, 1943.
- Gracián, Baltasar, *Obras Completas*, intr. Aurora Egido, ed. Luíís Sánchez Laílla, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- Hansen, João Adolfo, «O Discreto», en *Libertinos e libertários*, org. Adauto Novaes, São Paulo, Minc/Funarte/Companhia das Letras, 1996, pp. 77-102.
- Joly, Monique, «El erotismo en el *Quijote*. La voz femenina», en *Études sur Don Quichotte*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, pp. 165-180.
- Kristeller, Paul O., «El territorio del humanista», en *Historia y crítica de la literatura española*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1980, t. 2, pp. 34-44.
- Kristeller, Paul O., *El pensamiento humanista y sus fuentes*, comp. Michael Money, trad. Fernando Patán López, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- López Grigera, Luisa, *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.
- López Pinciano, Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- Redondo, Agustín, «Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1976, pp. 49-62.

- Retórica a Herenio*, introd., trad. y notas Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997.
- Riley, Edward Calverley, *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. Carlos Sahagún, Madrid, Taurus, 1971.
- Riley, Edward Calverley, «Teoría literaria», en *Don Quijote*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Crítica/Instituto Cervantes, 1998.
- Sánchez, Alberto, «Historia y poesía: el mito de Píramo y Tisbe en el *Quijote*», en *Antología crítica del Quijote*, Centro Virtual Cervantes, <http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/sanchez.htm> [18/10/2015].
- Sierra, Leonor, «Analfabetos y cultura letrada en el siglo de Cervantes: los ejemplos del *Quijote*», *Revista de Educación*, núm. Extraordinario, 2004, pp. 49-59, <http://www.revistaeducacion.mec.es/re2004/re2004_04.pdf> [18/10/2015].
- Strosetzki, Christoph, *Rhétorique de la conversation-Sa dimension littéraire et linguistique dans la société française du XVII^e siècle*, trad. Sabine Seubert, Paris/Seattle/Tuebingen, Biblio-20 *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1984.
- Tesouro, Emanuele, «Tratado dos ridículos», trad. Cláudia de Luca Nathan, Campinas, CEDAE/Referências, 1992, pp. 30-59.
- Vian, Ana, «Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para una poética del género», *Críticón*, 81-82, 2001, pp. 157-190.
- Vives, Juan Luis, *El arte retórica*, introd. Emilio Hidalgo-Serna, trad. y notas Ana Isabel Camacho, Barcelona, Anthropos, 1998.

«...MÁS DE SATÍRICO QUE DE VÍSPERAS...».
DE INVENCIONES E INVERSIONES EN LOS
ESPECTÁCULOS DE LAS BODAS DE CAMACHO

Julia D'Onofrio
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de General Sarmiento
CONICET

I

La danza hablada de las bodas de Camacho es otro de tantos indicios del diálogo que el *Quijote* mantiene con la cultura simbólica de su época. Diálogo natural, porque nada hay más esperable en una obra que establece tantos contactos con su realidad contemporánea, que dé lugar también a las variadas prácticas simbólicas que eran moneda corriente en su contexto social y cultural. Sin embargo, como en otras oportunidades he podido comprobar, este diálogo no está exento de rispideces.

Recordemos que estamos frente una cultura dominada por símbolos, metáforas, jeroglíficos y demás figuras que tienen como propósito común decir otra cosa de lo que son. Ya sea que sirvan para velar un sentido y hacer más atractivo el mensaje, ya sea que transformen en imagen una idea abstracta para hacerla más asimilable o más memorable, siempre van a estar pendientes del decir, del mensaje que buscan transmitir y del efecto que quieren causar. En definitiva, como bien sabemos, la cultura simbólica de la época está siempre de una u otra forma ligada a la persuasión.

En el episodio de las bodas de Camacho, nos encontramos con dos representaciones o espectáculos persuasivos. Sin duda, el gran despliegue de alimentos, adorno y entretenimiento es un espectáculo en sí mismo muy convincente para manifestar el poder del rico Camacho; con todo, es la representación de la danza hablada la que pone en juego el más claro engranaje simbólico con fines a la transmisión persuasiva de un concepto y es el primero de los dos que vamos a comentar. El otro gran espectáculo, que se sirve de recursos diferentes pero apunta también a la acción directa sobre el ánimo de los receptores, es la artificiosa actuación de Basilio que interrumpe la boda y cambia por completo su dirección.

II

El baile alegórico que representa la lucha entre el Amor y el Interés tiene todos los rasgos típicos de los espectáculos festivos. Actores/bailarines que son personificaciones de ideas inmateriales, encarnan la forma más prototípica de la alegoría¹. Los dos principales, Cupido e Interés, identificados por atributos tópicos que los hacen reconocibles; uno de ellos, de reconocimiento más directo, con alas, arco, aljaba y saetas; el otro, vinculado más bien a las figuras de la riqueza, ataviado con vestidos lujosos, oro y seda de diversos colores. Las doncellas/ninfas que forman cada bando, se identifican con rótulos, a la manera de las representaciones iconográficas, la Poesía, la Discreción, el Buen linaje y la Valentía de la escuadra de Cupido; la Liberalidad, la Dádiva, el Tesoro y la Posesión pacífica de la escuadra de Interés. Y, completando el cuadro, la figura también tópica del castillo que resguarda una doncella y que aquí se identifica como el Castillo del Buen Recato llevado por cuatro Salvajes.

Lo dicho atañe a la primera transmisión visual del espectáculo que luego se complicará con el despliegue gestual, ya que al fin y al cabo se trata de una danza. Pero hay que sumar también el nivel discursivo, porque casi cada participante se presentará con unos versos, que sirven también de competencia. En efecto, las coplas recitadas por los personajes alegóricos presentan desde el comienzo la idea de disputa: cada uno da cuenta de sí mismo y quiere prevalecer por su excelencia para el servicio de la dama; se trata en definitiva de una batalla conceptual.

¹ El trabajo de Pinillos sobre este episodio, de título afín a mis intereses, adolece de falencias conceptuales y metodológicas sobre emblemática y cultura simbólica.

Comenzaba la danza Cupido, y, habiendo hecho dos mudanzas, alzó los ojos y flechaba el arco contra una doncella que se ponía entre las almenas del castillo, a la cual desta suerte dijo:

—Yo soy el dios poderoso
 en el aire y en la tierra
 y en el ancho mar undoso
 y en cuanto el abismo encierra
 en su bátrato espantoso.
 Nunca conocí qué es miedo;
 todo cuanto quiero puedo,
 aunque quiera lo imposible,
 y en todo lo que es posible
 mando, quito, pongo y vedo.

Acabó la copla, disparó una flecha por lo alto del castillo y retiróse a su puesto. Salió luego el Interés y hizo otras dos mudanzas; callaron los tamborinos y él dijo:

—Soy quien puede más que Amor,
 y es Amor el que me guía;
 soy de la estirpe mejor
 que el cielo en la tierra cría,
 más conocida y mayor.
 Soy el Interés, en quien
 pocos suelen obrar bien,
 y obrar sin mí es gran milagro;
 y cual soy te me consagro,
 por siempre jamás, amén. (II, 19, 796-797)²

Siguen después las apariciones y coplas de la Poesía de la escuadra de Cupido y la Liberalidad de parte del Interés. Un detalle importante para tener en cuenta es que sólo se registran los discursos de cuatro participantes, aunque se aclara que cada uno de los diez recitó sus coplas:

Deste modo salieron y se retiraron todas las dos figuras de las dos escuadras, y cada uno hizo sus mudanzas y dijo sus versos, algunos elegantes y algunos ridículos, y sólo tomó de memoria don Quijote —que la tenía grande— los ya referidos; y luego se mezclaron todos, haciendo y deshaciendo lazos con gentil donaire y desenvoltura; y cuando pasaba el Amor

² El *Quijote* se cita por la edición dirigida por Francisco Rico.

por delante del castillo, disparaba por alto sus flechas, pero el Interés quebraba en él alcancías doradas. (II, 19, 798)

Retengamos de aquí, por un lado, la distinción entre versos elegantes y versos ridículos (aclaración que explica lo disonante de algunos de ellos, como el de la Poesía, especialmente) y, por otro, la curiosa situación de que se haga tanto hincapié en que dependemos de la memoria de don Quijote y que en definitiva estemos mirando desde sus ojos, colocándonos en la posición del espectador.

La danza obviamente también tiene una estructura alegórica, desde el momento en que se pone en escena la metáfora de la *disputa* conceptual y la *conquista* de la dama como una batalla representada de manera real y con la añadidura de que los dos protagonistas asedian el Castillo con sus propios atributos simbólicos: Cupido con sus clásicas flechas, Interés, bastante ridículamente con alcancías doradas y finalmente con un gran bolsón de dinero que termina tirando abajo las paredes del Buen Recato. Parece que todo vale para insistir en la batalla entre Amor e Interés.

Ya sabemos cómo funcionaba la transmisión simbólica en el Barroco: a base de repetir una idea o un concepto desde distintos ángulos, valiéndose de materiales diversos o contrastantes registros. Lo peculiar, en este baile, es que el final es mucho menos claro en su mensaje de lo que sería esperable en representaciones de este tipo, puesto que no queda nada claro quién es el verdadero triunfador. Vemos que el castillo se derrumba por el gato lleno de monedas de oro, lo que permite al Interés apresar a la doncella y ponerle una cadena de oro al cuello; sin embargo, luego los salvajes vuelven a levantar las paredes del castillo para dejar a resguardo a la joven. De modo que si bien la doncella volvió al Buen Recato, no por eso se le quitó (o se quitó ella misma) la cadena de oro que el Interés había alcanzado a ceñirle (lo cual acordaremos que es una muy simbólica imagen de sumisión). Pero, además, los amables salvajes son también quienes ponen paz entre los dos contendientes y la danza que se fundaba en la representación de una batalla termina en armonía. ¿Quién venció realmente? El Interés parece haber terminado mejor, pero nada es concluyente.

Con todo, por más que el resultado sea ambiguo (que debería tomarse como un llamado de atención), el espectáculo tiene un modélico carácter simbólico. Y notablemente su condición de vehículo conceptual se ve reforzado por el diálogo que don Quijote mantiene con una

de las bailarinas donde pregunta quién ideó la danza. Se acentúa, entonces, la idea de la voluntad autorial y de la función transmisora del baile, en el preciso contexto de realización:

Preguntó don Quijote a una de las ninfas que quién la había compuesto y ordenado. Respondióle que un beneficiado de aquel pueblo, que tenía gentil caletre para semejantes invenciones.

—Yo apostaré —dijo don Quijote—, que debe de ser más amigo de Camacho que de Basilio el tal bachiller o beneficiado, y que debe de tener más de satírico que de vísperas: ¡bien ha encajado en la danza las habilidades de Basilio y las riquezas de Camacho! (II, 20, 685)

Es sumamente interesante que don Quijote se preocupe por el creador de la danza y muestre ser consciente de que el hecho de saber quién la haya compuesto va a contribuir al sentido del mensaje. Es decir, muestra la consciencia de que quien crea, manipula.

El realce de la figura del autor y el análisis de los intereses del emisor es algo que se busca destacar en este pasaje, por lo tanto, es un detalle que debemos atender para desentrañar sus implicancias; pero además se trata de una distinción muy interesante de este episodio en relación con otro similar en las bodas rústicas de pescadores que relata Periandro en el *Persiles* (II, 10).

Allí, el Amor y el Interés también aparecen enfrentados, aunque el despliegue espectacular se realiza después de que la boda se ha celebrado y no antes como en el caso de la de Camacho y Quiteria (y esto es importante para el sentido que transmite en el *Persiles* la construcción alegórica, como veremos). Además, a diferencia de la danza hablada, con autor conocido, pasos señalados y versos acordados, en la fiesta de los pescadores se trata de una carrera de barcas, cuyo carácter simbólico por más que fuera milimétricamente planeado (no lo sabemos), se presenta en el texto como azaroso y más circunstancial. En lugar de un autor como el beneficiado «más amigo de Camacho que de Basilio», aquí se nos hace pensar que intervino el azar o incluso sospechar que debemos este perfecto armado simbólico a la fervorosa imaginación de Periandro que figura en este tramo del texto como un narrador controvertido. Describe Periandro la carrera de cuatro barcas; comienza contando que la primera de ellas, con la insignia de Cupido, se adelanta a las demás y el público festeja «¡Cupido vence! ¡El amor es invencible!» (II, 10, 346). Pero luego se le adelanta la segunda barca, que lleva la insignia del

Interés «en figura de un gigante pequeño pero muy ricamente aderezado» y el público vuelve a gritar «¡El Interés vence!». La tercera barca con la insignia de la Diligencia quiere sobrepasar a las otras y quedan enredadas las tres sin poder avanzar. Aprovecha, entonces, la cuarta barca que llevaba por insignia la Buena Fortuna para superar a las tres restantes y ganar la carrera, con gran algarabía del público. Dos capítulos después, hace Periandro la perfecta aplicación de esta carrera simbólica y dice: «—Al Amor, al Interés y a la Diligencia dejó atrás la Buena Fortuna, que sin ella vale poco la diligencia, no es de provecho el interés, ni el amor puede usar de sus fuerzas» (II, 12, 354).

Como se ve, estamos frente a esos lugares donde Cervantes trata un tema con elementos similares, aunque cambiando el enfoque y el sentido. Por eso vale la pena advertir las diferencias de realización que cambian el sentido de la lucha simbólica. En el caso del *Persiles*, la lucha ilustra lo que ya ha pasado: dos parejas iban a casarse según el interés de sus mayores, aunque el amor les dictaba otra cosa; pero la llegada providencial de Periandro y Auristela es lo que permite, inesperadamente y a último momento, que las bodas se celebren cruzadas y se unan los que realmente se amaban. Es decir, el triunfo fue, como en la carrera, un triunfo de la Buena Fortuna.

En el caso del *Quijote*, la danza alegórica parecería tener una finalidad persuasiva: apoyar la causa de Camacho en la tan comentada disputa con Basilio por la mano de Quiteria. De hecho, se nos semeja como una típica vuelta de tuerca barroca sobre el motivo del amor frente al interés que ya era un lugar común. Así, el ingenioso beneficiado inventa una danza con el tema que todos comentaban y por el que muchos acusaban a Camacho: conseguir a Quiteria gracias a su riqueza, esto es, por el interés de la familia de ella que lo eligió para que reemplazara al enamorado más pobre.

La disputa entre amor e interés es habitual en comentarios sobre bodas, pero en ellos generalmente se toma la perspectiva del pretendiente pobre y abandonado. Por eso, lo curioso aquí es que se elija el partido del interés. Más aún, es tremendamente curioso que, desde el bando del rico y del ganador, se mencione siquiera esa disputa que lo dejaría mal parado. Así pues, quizás gran parte de lo que a don Quijote le parece más propio de un despliegue satírico, esté dado por lo fuera de lugar, lo arriesgado, incluso, de hacer un baile sobre la guerra entre amor e inte-

rés, precisamente en una boda concertada por interés. ¿No parece acaso un gesto equiparable a mentar la sogá en casa del ahorcado?

La calificación de «más satírico que de vísperas» se nos presenta, por lo tanto, como una clara acusación. No olvidemos que justamente la sátira fue la modalidad rechazada por don Quijote pocos capítulos antes, cuando comentaba la carrera poética de don Lorenzo, el hijo del Caballero del Verde Gabán, y sabemos bien que es un tema urticante en Cervantes³. No hay duda entonces de que estamos ante un juicio negativo. Y, sin embargo, don Quijote también cree que este creador satírico es «más amigo de Camacho que de Basilio», es decir, no considera que la danza perjudique a Camacho a pesar de satirizar la situación. ¿Por qué? Más allá de la construcción burlesca que es rasgo propio de todo el *Quijote*, se podría pensar que, en esta invención, el beneficiado muestra una notable confianza en el poder de convicción de los espectáculos simbólicos que pueden *inocular* a los espectadores conceptos que tal vez no habrían aceptado antes de ser alcanzados por el mecanismo de manipulación.

Para aclarar mi punto, volvamos a hacer foco en los dos polos de la batalla, Amor e Interés. Ambas son reconocidas como fuerzas poderosas. El Amor suele figurarse simbólicamente como una fuerza positiva o negativa, según el tipo de pasión amorosa a la que lleve (la emblemática, género simbólico por excelencia, puede dar fácilmente prueba de esto). Pero el interés, en cambio, tiene siempre una connotación negativa. Lo podemos ver en definiciones del *Tesoro* de Covarrubias, donde en cada entrada en la que se menciona el interés, se alude a la idea de ganancia y a cierto egoísmo del beneficio propio⁴. Veamos solamente la definición del término ‘interese’: «El provecho, la utilidad, la ganancia que se saca o espera de una cosa [...] Interesarse poco o mucho en alguna cosa, haber mucha o poca ganancia». Agrega en el suplemento manuscrito que «El interese es la polilla de la virtud». Elocuente es también la explicación de Ripa en su *Iconología* al regular cómo debería representarse el Interés:

³ Como bien estudió Close, 1990.

⁴ Véase el subcapítulo de Layna Ranz (2005) titulado «Contienda de intereses» donde se recogen valoraciones peculiares sobre el interés y la ira que pueden contradecir esto. Ciertamente la mayoría de esos ejemplos pertenecen a textos posteriores al *Quijote*, señal —según entiendo— de transformaciones de un aspecto de la mentalidad barroca que en la obra de Cervantes se recela (algo argumenté al respecto en D’Onofrio, 2011).

Consiste el Interés en cierto desordenado apetito de lo que a uno le acomoda, extendiéndose a muchos o diversos objetos, según las ambiciones que a los hombres poseen. [...]

...el hombre interesado siempre se aferra firmemente a su utilidad y beneficio debiendo además tenerse muy en cuenta y consideración que el dejarse guiar solamente por el propio interés es mácula que siempre de algún modo oscurece la blancura de la virtud... (*Iconología*, I, 535)

En la obra de Cervantes, además del pasaje del *Persiles* ya citado, se recordará episodio de las bodas de Daranio y Silveria en el libro III de *La Galatea* que ha sido señalado como un antecedente de las Bodas de Camacho; allí el despechado Mireno acusa a Silveria de haber sucumbido ante las fuerzas del interés y en su canción desgrana la poca suerte del amante pobre que debe competir ante poder del dinero, irremediablemente, el oro vence al amor. Pero aparece también algo más complejo que el simple enfrentamiento en este discurso de Cupido en *La casa de los celos*: aquí el Interés, ligado a los engaños de la corte y movido por el dinero, desvirtúa los rasgos más íntimos del Amor, quien ha tenido que claudicar frente al poder de su fuerza. El discurso se da en una de las varias escenas alegóricas de la obra, en la cual Venus encuentra irreconocible a su hijo y le pregunta por qué está vestido de cortesano, con el arco roto y sin aljaba. Cupido responde:

Has de saber, madre mía,
que en la corte donde he estado
no hay amor sin granjería,
y el interés se ha usurpado
mi reino y mi monarquía.
Yo, viendo que mi poder
poco me podía valer,
usé de astucia, y vestíme,
y con él entremetíme,
y todo fue menester.
Quité a mis alas el pelo,
y en su lugar me dispuse,
a volar con terciopelo;
y, al instante que lo puse,
sentí aligerar mi vuelo.
Del carcaj hice bolsón,
y del dorado arpón

de cada flecha, un escudo,
y con esto, y no ir desnudo,
alcancé mi pretensión.
 Hallé entradas en los pechos
 que a la vista parecían
 de acero o de mármol hechos;
 pero luego se rendían
 al golpe de mis provechos.
 No valen en nuestros días
 las antiguas bazarías
 de Heros ni de Leandros,
 y valen dos Alejandros
 más que docientos Macías.

(*La casa de los celos*, vv. 1448-1477. Las itálicas son mías)

Con los ejemplos traídos a cuento, se observa mejor la notable inversión producida en la danza de las bodas de Camacho que incluso ennoblece la figura del Interés. Así como en el parlamento recién leído, Cupido reconoce haber tomado las armas del Interés, en la danza de las bodas, pareciera que es el Interés el que está valiéndose de las estrategias de Amor. Pensemos por ejemplo que es el Amor el que ha sido siempre el derribador de castillos alegóricos. En definitiva, lo que quiero resaltar es que no es extraño que el interés o el dinero triunfen, pues al fin y al cabo siempre parecían ganarle la partida al amor en este tipo de disputas, pero sin duda lo que es muy peculiar es la connotación positiva que alcanza Interés en este episodio.

Si abordamos el asunto desde el aspecto iconográfico, debe notarse también que el Interés está vestido en realidad como la representación de la Riqueza; y la unión entre ambos, Interés y Riqueza, es indiscutible en el baile de las bodas. Así, entonces, a la figura del Interés se le suma la capacidad del dinero para proveer, ser generoso y liberal, como demuestra la abundancia pantagruélica del festejo. En efecto, al espejar la riqueza de Camacho, el Interés aparece como positivo en el preciso contexto en el que se representa la alegoría de su figura: la danza comisionada para festejar el triunfo de Camacho al conseguir a la bella Quiteria.

Los rasgos positivos con que se presenta al Interés se ven asimismo en los versos de sus coplas, donde se reconoce más poderoso que Amor, pero guiado por él; se exalta su estirpe, y se deja abierta la puerta para la posibilidad de obrar bien actuando por interés, además de sostener que todos, de una forma u otra, actuamos por interés pues nadie escapa a su

influjo («Soy el Interés, en quien / pocos suelen obrar bien, / y obrar sin mí es gran milagro»).

Semejantes inversiones o representaciones fuera de la norma nos permiten, entonces, pensar que el postulado principal de la danza sea precisamente la reivindicación del Interés como una fuerza válida y positiva⁵. A esto puede deberse, también, que la batalla danzada tenga un final ambiguo, dado que interesaría más la pacificación o, incluso, la unificación con el amor que el triunfo destructivo del Interés sobre el anterior adversario. Recordemos que, en *La casa de los celos*, Cupido reconoce haber tenido que fundirse con el Interés para sobrevivir en la corte. Así y todo, la idea de una unión irremediable entre ambas fuerzas, Amor e Interés, es quizás el modelo de la visión conservadora y conformista a la que había llegado la sociedad dominada por el dinero en todos los ámbitos.

III

Gracias a las artes del satírico beneficiado, pues, la danza termina siendo un elogio del triunfalismo y del poder del dinero; nada más alejado del idilio de lo pastoril. Aquí estamos en el mundo del dinero, donde no hay más que dos linajes, como decía la abuela de Sancho, el tener y el no tener. Y no por nada el final de la danza es el punto álgido del festejo de las bodas, antes de que aparezcan los novios. Es, diríamos, su escena paradigmática o incluso emblemática de las bodas planeadas por Camacho (notemos que ninguna de las otras danzas tiene un contenido conceptual como ésta).

En la experiencia de Sancho, el texto pone de manifiesto el poder persuasivo del espectáculo, puesto que será aquí cuando el escudero, ya completamente convencido exclame «El rey es mi gallo: a Camacho me atengo». Y en contrapartida don Quijote se apresure a amonestarlo, calificando su posición de un triunfalismo irreflexivo: «—En fin —dijo don Quijote— bien se parece, Sancho que eres villano y de aquellos que dicen: ¡Viva quien vence!»⁶.

⁵ Dos lecturas muy cercanas como la de Sinningen y la de Bulgin analizan de manera no muy divergente el episodio, pero sin embargo, sostienen posiciones totalmente contrarias en cuanto a si se exalta el Amor o el Interés en las bodas de Camacho.

⁶ *Correas*: «Se dice *viva quien vence* por los que siguen al vencedor y de más fortuna, sin tener más ley que irse tras la prosperidad».

Somos testigos de cómo la riqueza de Camacho conquista por completo la voluntad de Sancho, mientras don Quijote se resiste a semejante sumisión. En verdad la posición de los dos protagonistas ilustra la sensación ambigua que le queda al lector frente a todo el grandioso festejo de las bodas o incluso frente al personaje mismo de Camacho. Así, junto con el final ambiguo de la danza, aquí cabe preguntarse la intencionalidad que subyace al festejo, que podría pintar a Camacho de cuerpo entero.

En este sentido, es interesante comparar la descripción que hace Ripa en su *Iconología* para representar la alegoría de la Riqueza, porque además de atribuirle vestidos ricos y lujosos (tal como aparece el Interés en la danza hablada), recomienda que porte símbolos de poder regio, ya que «la primera y principal de las riquezas consiste en poseer la voluntad de los hombres»⁷. Si pensamos que la figura alegórica de la danza se identifica a sí misma con el Interés pero se viste con las galas de la Riqueza, resulta más curioso atender a las descripciones del mismo Ripa porque tanto para la Riqueza como para el Interés, además del dinero, aparece como rasgo común la manipulación de las voluntades.

La imagen visual del Interés en Ripa no se condice con la de la danza y sería difícil que lo hiciera en cualquier iconología, porque, como ya vimos, el interés es «la polilla de la virtud»⁸. Ripa pinta al Interés como un viejo vestido de negro (que mancha todas las virtudes) pero la reflexión sobre uno de sus objetos simbólicos que le asigna como atributo —la caña de pescar— es muy significativa:

La caña con anzuelo muestra cómo el Interés se esfuerza muchas veces en favorecer a las gentes, mas no lo hace sino con intención de ayudarse a sí mismo. Así, no produciendo dichos beneficios guiado por la virtud, la finalidad que lo conduce carece enteramente de la menor nobleza, como los pescadores ofrecen al pez con caña su alimento con intención de sacarlo del agua, haciéndolo al fin suyo. (*Iconología*, I, p. 535)

Desde este orden de ideas, cabe considerar el episodio de las bodas de Camacho no sólo como una reelaboración más de la disputa entre riqueza e ingenio y prestar atención, para su análisis, a los mecanismos de

⁷ Ripa, *Iconología*, II, pp. 276-277.

⁸ Recordar que en la carrera del *Persiles* la barca del Interés tenía también una figura vestida ricamente, pero tal figura era un «pequeño gigante», los cuales siempre están asociados a la soberbia y a las fuerzas incontroladas.

manipulación de voluntades que aquí se ponen en juego. De tal modo, creo que es lícito pensar que el episodio ilustra o pone en cuestión ciertos aspectos de prácticas de acción psicológica y medios materiales de la manipulación que sirven para torcer un juicio o conquistar voluntades y que son, sin duda, rasgos esenciales en la cultura simbólica del Barroco.

Para ver la relevancia de la temática de la recepción y la manipulación, recordemos, por un lado, cómo se hace hincapié en don Quijote y Sancho como espectadores, al punto de que se nos dice que lo registrado en los pasajes danzados es lo que el caballero guardó en su memoria, excelente modo de recordarnos el papel de receptor de un espectáculo. Por otro lado, don Quijote como lector/espectador avisado pregunta por la figura del autor, haciendo foco en el artificio de toda creación y en la direccionalidad que una construcción alegórica puede tener. Por último, somos testigos del cambio radical en la posición de Sancho con respecto a Camacho, gracias al «multimedial» espectáculo de su riqueza que las bodas ponen de manifiesto. En un principio, cuando en el capítulo 19 les cuentan la historia del triángulo amoroso, la riqueza de Camacho le resulta antipática porque ha roto los amores de Basilio y Quiteria, de modo que Sancho se había puesto del lado de Basilio. Pero a comienzos del capítulo 20, los aromas del banquete lo despiertan y va descubriendo admirado la generosa abundancia que la riqueza de Camacho permite. Para el final de las danzas, Sancho ya está completamente volcado a favor de Camacho («El rey es mi gallo: a Camacho me atengo»). Por el contrario, don Quijote hace un camino inverso, porque empieza alabando la sensata necesidad de que los padres intervengan en la elección de las parejas, pero parece terminar mirando con desengaño y antipatía el despliegue de poder de Camacho después de las danzas que atribuye a un espíritu satírico y parcial⁹.

Creo que, para el análisis de la cuestión de la manipulación, se debe tener muy en cuenta que Camacho aparece en el texto más por sus manifestaciones que por su presencia y voz concretas. Camacho es la abundancia, orden y riqueza de las bodas, es quien ha encargado y pa-

⁹ Lo mismo que vive Sancho cuando va rindiendo su voluntad ante la comida («Primero le cautivaron y rindieron el deseo las ollas [...] luego le aficionaron la voluntad los zaques y últimamente las frutas de sartén...»), es lo que el lector supone que experimentó la familia de Quiteria: la conquista de la voluntad por la riqueza. Estos cambios en los ánimos aparecen en la obra mostrados de tal forma que los lectores comprendemos perfectamente cómo la riqueza generosa conquista la voluntad.

gado la comida y los espectáculos, pero sólo aparece al final de todo el despliegue de su poder y liberalidad¹⁰.

Debemos tener presente, también, la tecnología de la manipulación barroca, que Rodríguez de la Flor analiza en profundidad y sobre la que recalca —por ejemplo en *Pasiones frías* (2005)— el papel fundamental que tiene el ocultamiento de las propias pasiones en quien busca persuadir. Se trata de una seducción que obtura los propios afectos, pues la manifestación abierta de la interioridad no es más que señal de debilidad. El mayor dominio sobre el prójimo se logra descubriendo los resortes que lo hacen rendirse a nuestra voluntad, pero sin jamás develar el laberinto del propio deseo.

Camacho, luego de que toda la fiesta hablara de él, por fin aparece en el capítulo 21 acompañado de la hermosa Quiteria y de sus familiares, pero jamás habla¹¹. No hay ni un solo parlamento en discurso directo de Camacho, únicamente se refiere su parecer y voluntad en el momento decisivo del *suicidio* de Basilio y luego en su industriosa *resurrección*; pero no tiene ni una línea de diálogo. Actúa a través de intermediarios, podríamos decir, porque su discurso y razones no son necesarios: es el poder del dinero y el interés que mueve a todos. Bien sabemos que esta estructura no es considerada negativa en sí misma, de hecho puede ser incluso una imagen similar a la forma en que se entendían las manifestaciones regias o incluso las divinas (el Dios escondido), pero esto precisamente suma más a su construcción como agente poderoso. Y, especialmente, este detalle merece ser señalado porque sucede todo lo contrario con Basilio.

La irrupción verborrágica y apasionada de Basilio, nos permite ver el contraste con la entrada elegante y llena de boato (que hasta desentona por lo cortesano en ambiente rural) que hicieron Camacho y Quiteria. Los novios que protagonizan la ceremonia de su supuesto amor deslumbran con una imperturbable prestancia externa, son el puro gesto que transmite su mensaje desde el silencio (rasgos muy propios de la espectacularidad barroca). En el texto los lectores lo apreciamos a través

¹⁰ Vivar, 2002, analiza esta cuestión del espectáculo con interpretaciones útiles, aunque con algunos errores en la lectura del texto del *Quijote* (así, es parte esencial de su argumento sostener que la comida de las bodas se ofrece sólo como un espectáculo a la vista, pero que no llega a ser disfrutada; en contra de esto, el texto es muy explícito acerca de cuánto se alimenta Sancho con la generosidad de Camacho).

¹¹ Sobre este detalle, ver la n. 9 de Vivar (2002, p. 87).

de la impresión que causan especialmente en Sancho, pero también en don Quijote.

Por el contrario, Basilio sorprende a los presentes con una desbordante manifestación de su interioridad. Su alarde de un sentimiento interior desgarrado (que va en contra de todo decoro esperable en un espacio civilizado por la praxis barroca) es lo que ayuda a convencer a todos de su desequilibrio y dar crédito, entonces, a la locura de su desesperación. Ciertamente que Basilio, como ya mostró bien Redondo, fue sembrando desde antes los indicios para aparecer como el estereotipo del enamorado melancólico y suicida, capaz de cualquier cosa. Pero lo que me interesa mostrar aquí son los mecanismos de los que se sirve para la manipulación (la de los partícipes de la boda y la de nosotros mismos).

Si Camacho se nos muestra por sus productos y su riqueza, Basilio pone el cuerpo y con él juega a la figura del loco y hace el ridículo (no sorprende desde este detalle, que don Quijote se identifique rápidamente con él y salga en su defensa). En lugar de ocultar sus pasiones, parece que las muestra con una sinceridad abrumadora —señal otra vez de locura—¹², que precisamente no hace sospechar una manipulación porque, como ya se señaló, el hombre prudente y el que sabe persuadir es el que no habilita sus afectos a la mirada externa. No olvidemos además el parlamento de Cupido en la *Casa de los celos* cuando dice que uno de sus primeros cambios para poder triunfar fue «no ir desnudo».

¿Qué proponemos, entonces? Que en el engaño de Basilio se juega precisamente con las expectativas de lo que es la manipulación barroca. El ingenioso enamorado confunde y engaña a todos, porque utiliza las tretas del débil: si para todos es el loco rústico que no puede admitir que el mundo se rige por el dinero y que el Amor es vencido por el Interés, él encarnará ese papel y dará un rodeo al principio barroco de la persuasión secreta, a la figura del que mueve sin ser movido, como es el ideal de la penetración de las conciencias, porque ante todo él representa al desbordado de pasión, a la sinceridad ingenua e imprudente, al que no sabe disimular.

Notemos que, salvo los amigos avisados del engaño quienes bien contribuyen con sus ruegos a la manipulación, todos caen en la treta. También don Quijote, que había descubierto y señalado la manipula-

¹² Algo similar se descubre en el licenciado Vidriera (D'Onofrio, 2011).

ción conceptual a la que estábamos siendo sometidos en la danza hablada, es otra víctima del perfecto espectáculo de Basilio¹³.

Barroco al fin, Basilio bien sabe que con industria se vence al enemigo, como ejemplifica Hernando de Soto en uno de sus emblemas con el paradigmático caballo de Troya¹⁴. Desde dentro de la mentalidad barroca, Basilio se introduce en campo enemigo como si fuera un artefacto inocuo y lo destroza en sus fundamentos. Si el poder se había mostrado por la abundancia imperturbable, si el poderoso es el que, con puros gestos, con pura imagen y riquezas, proyecta su dominio; Basilio se mostrará como el carente, el despojado ya sin bienes, y como aquel que, contra toda prudencia, necesita abrir su pecho y explicarse con palabras. Palabras que construyen un discurso patético, persuasivo al fin, pero que es visto como una señal de debilidad o de no-poder porque lo que expresa es que no está completo. Basilio actuará que no puede ni siquiera morir de manera cristiana, si no recibe aquello que le falta: la confirmación de la promesa primera de Quiteria.

La acción de Basilio consigue incluso mover a don Quijote a usar una de las armas más propias del poder discursivo barroco: el concepto encapsulado en una imagen persuasiva. Vemos esto cuando don Quijote, para convencer a Quiteria y a su familia, dice: «Aquí no ha de haber un sí, que no tenga otro efecto que el pronunciarle, pues el tálamo de estas bodas ha de ser la sepultura». James Iffland ve con acierto la imagen del tálamo unido a la sepultura como la síntesis perfecta de la semiótica carnalesca que rige en todo el episodio. Desde ya que acepto su fina lectura (y no porque sea uno de los organizadores de este Simposio), pero quiero destacar aquí la imagen de don Quijote en su construcción emblemática y la observo en tanto mecanismo discursivo. En este sentido, se observa fácilmente cómo ha podido encapsular el mejor argumento persuasivo para que se conceda el deseo de Basilio: la imagen del tálamo-sepultura indica la brevedad del casamiento, porque el novio morirá al instante, al tiempo que insta a la respuesta urgente pues, si se demoran, sólo habrá sepultura y no en lugar sagrado por ser el muerto un suicida. El recurso que utiliza don Quijote es equivalente, en tanto mecanismo de convicción, al espectáculo alegórico de la danza hablada. Inoculan en el receptor una idea a través de imágenes conceptuosas.

¹³ Zimic, 1972, ya resaltó que el más burlado es el lector.

¹⁴ Soto, *Emblemas moralizadas*, «*Inimicum insuperabilem industria vincere*», fol. 9.

Retengamos, por último, que el reclamo de Basilio y su amor por Quiteria se nos presentan como sinceros y legítimos (no tenemos elementos para dudar de ellos) por eso es que se hace más evidente que todo el armado espectacular del labrador pobre se funda en la conciencia de que el desposeído sabe que no conseguirá nada con la verdad desnuda: tiene que usar una verdad engañosa que persuada adecuadamente¹⁵. Podríamos decir que su creación es una sinceridad artificiosa que le permite otro tipo de dominación sobre los demás y lo logra, no con una alegoría ni con un concepto convincente. La suya es una industria construida sobre su verdad, pero con los materiales del artificio; algo muy parecido a la ficción novelesca que practica Cervantes, por supuesto.

En este final, se ve que la manipulación de Basilio es aún más poderosa que la de Camacho, más urgente también y hasta irremediable. Todos se tuvieron por burlados y escarnecidos cuando él orgulloso de su creación exclama y aclara: «Milagro, no. ¡Industria, industria!». Es aquí cuando el rico poderoso pierde la templanza, tanto él como los suyos quieren ir a la armas para vengarse. Sin embargo, luego de la intervención de nuestro caballero loco, la disputa se pacifica (otro espejo invertido de la danza sobre la batalla de Amor e Interés). Notablemente, don Quijote, que muestra entender muy bien la situación profunda, sostiene que Camacho podrá comprar su gusto donde cuando y como quisiere; Basilio, en cambio, «no tiene más desta oveja, y no se la ha de quitar alguno, por poderoso que sea...».

Finalmente y acorde con su figura de poderoso, Camacho «por mostrar que no sentía la burla, ni la estimaba en nada, quiso que la las fiestas pasasen adelante...», es decir, su poderío se sigue manifestando en el mostrar que nada lo afecta, su gesto de poder es la indiferencia y la disimulación.

En fin, tanto el espectáculo de Camacho, como el de Basilio se valen de la manipulación, aunque se trata de formas bastante distintas. ¿Cómo se juegan las diferencias entre la manipulación engañosa de la ficción y aquella otra aceptada socialmente que opera ya sea través de las dádivas o a través de las construcciones simbólicas que inoculan conceptos? ¿Es

¹⁵ Aquí se debe tener en cuenta la lectura de Layna Ranz que acentúa tanto los rasgos picarescos de Basilio, aunque no acuerdo con las valoraciones eminentemente negativas que él encuentra en contraste con Camacho.

lícito preguntarnos qué forma de manipulación la obra de Cervantes presenta con más simpatía?

BIBLIOGRAFÍA

- Bulgin, Kathleen, «Las bodas de Camacho: The Case for *el interés*», *Cervantes* 3, 1, 1983, pp. 51-64.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *La casa de los celos*, en *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997.
- Close, Anthony, «Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38, 2, 1990, pp. 493-511.
- Correas, Gonzalo *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Visor, 1992.
- Covarrubias Horozco, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, DVD de la colección Studiolum, dirigida por Antonio Bernat Vistarini, John T. Cull y Tamás Sajó, 2006.
- D'Onofrio, Julia, «El licenciado Vidriera y los peligros de la transparencia», *Don Quijote en Azul 2. Actas de las II Jornadas Cervantinas Internacionales*, Azul, Instituto Cultural y Educativo del Teatro Español, 2011, pp. 101-116.
- Layna Ranz, Francisco, *La eficacia del fracaso. Ensayos desde la segunda parte del «Quijote»*, Madrid, Polifemo, 2005.
- Pinillos, María Carmen, «Emblemas en el *Quijote*. El episodio de las bodas de Camacho», *Criticón*, 71, 1997, pp. 93-104.
- Redondo, Augustin, «Parodia, creación cervantina y transgresión ideológica: el episodio de Basilio en el *Quijote*», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 135-148.
- Ripa, Cesare, *Iconologia* [Roma 1593], ed. Juan Barja, trad. Juan y Yago Barja, Rosa M. Mariño, Fernando García Manero, Madrid, Akal, 1987.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, *Pasiones frías*, Marcial Pons, Madrid, 2005.
- Sinningen, John, «Themes and Structures in the Bodas de Camacho», *Modern Language Notes*, 84, 1969, pp. 157-170.
- Soto, Hernando de, *Emblemas moralizadas*, Madrid, Herederos de Juan Íñiguez Lequerica, 1599.
- Vivar, Francisco, «Las bodas de Camacho y la sociedad del espectáculo», *Cervantes* 22, 1, 2002, pp. 83-109.
- Zimic, Stanislav, «'El engaño a los ojos' en las bodas de Camacho del *Quijote*», *Hispania*, 55, 1972, pp. 881-886.

COMBATES DE DON QUIJOTE (EN LA SEGUNDA PARTE): ENCUENTROS Y DESENCUENTROS

Aurelio González
El Colegio de México

Desde una perspectiva general, la novela de caballerías se articula en tres ejes: el vasallaje del amor cortés a la dama, la aventura caballeresca y la búsqueda del ideal religioso; del primero de estos ejes deriva la identificación del caballero y su autodefinición en función de su dama como valor supremo, del segundo, surge la condición de ‘andante’ y la necesidad del caballero de salir a buscar aventuras que le den fama y reconocimiento, todo lo cual implica trascendencia. Pero la aventura no es sólo un planteamiento individual y egoísta, es también el momento de poner a funcionar el sistema de valores e ideales de la caballería. El caballero no es solamente un guerrero, como ya lo dijo C. S. Lewis, es un *fer vestu* más cortesía¹, misma que implica todo un modelo de comportamiento individual estructurado en torno a valores ideales reconocidos en una sociedad.

Cuando quemaron la biblioteca de mi señor don Quijote, tres novelas no merecieron la pena del fuego: *Amadís de Gaula*, *Palmerín de Oliva* y *Tirant lo Blanch*, y tal vez a esto se deba que los caballeros que dan nombre a estos peligrosos libros pasaron a ser una especie de paradigma o arquetipo del héroe de la andante caballería, y con ellos de la novela de caballerías, género que por aquellos años primeros del siglo

¹ Lewis, 1969.

xvii, cuando se publica la primera y la segunda parte del *Quijote* (1605 y 1615), todavía andaba literariamente en boga aunque no como en las mejores épocas medievales de la novela de caballerías o durante el siglo xvi.

A pesar de la aceptable presuposición de la existencia de un modelo unitario de caballero, la imagen de éste más bien es «divisible y multi-forme, una rueda cuyos radios parten al concepto en tajadas, en donde vivieron los más diferentes sueños de los hombres medievales...»², y de aquellos en el Renacimiento y el Barroco estaban nostálgicos de aquel mundo construido en la literatura y por la literatura como plenitud de ideales.

Es muy clara la fascinación que ejerce, no sólo entre lectores del género, sino en general en el imaginario colectivo occidental, el comportamiento del caballero, incluso hasta nuestros días. Para algunos, la explicación de esta fascinación radica en que «El atractivo peculiar del *ethos* caballeresco consiste justamente en esa fluctuación entre muchos ideales en parte emparentados y en parte contradictorios»³.

La definición de un individuo como caballero —y no simplemente como noble o guerrero— va a implicar la aceptación de unas formas de comportamiento, el respeto a unos modos de vida que conllevan la posesión de unos valores específicos apreciados por la comunidad. En realidad es concepto que se expande y es lo que está presente en textos que no pueden definirse como de ‘caballerías’; piénsese, por ejemplo, en el Romancero en las quejas de doña Ximena al Cid, personaje que ya no es el Cid épico que se construye como héroe en función del sistema social y como representación de unos valores nacionales. En el texto de la tradición romancística⁴ el Cid adquiere una individualidad al no representar valores nacionales trascendentes, sin embargo, la condición de ser caballero lo ata y lo obliga a seguir un molde que implica formas estrictas de comportamiento. Este Cid —vasallo rebelde— deberá acatar la estructuración cortés del molde de caballero. Esto mismo es lo que ata a unos valores e ideales y, sobre todo, códigos de comportamiento a Lanzarote en *El caballero de la carreta* de Chretien de Troyes, a Amadís en muchas de sus empresas caballerescas por tierras lejanas y desde luego a don Quijote en

² Amezcua, 1984, p. 20.

³ Curtius, 1955, II, p. 747.

⁴ Sobre la figura del caballero en la tradición romancística puede verse González, 2003, pp. 121-130.

sus salidas por los caminos de la Mancha. Estos valores e ideales hacen del caballero, independientemente de responsabilidades señoriales, alguien que controla su destino y que como hombre libre ha establecido relaciones vasalláticas horizontales y verticales, supeditadas a la dama cortés.

Esta condición de señor y guerrero que tiene el caballero noble, y de la cual se apropia el hidalgo manchego, hará que se reproduzca el antiguo tópico de *fortitudo et sapientia*⁵ expresado en términos medievales como la hazaña y la mesura. En la acción guerrera, no es el valor despreocupado o el arrojo loco, ni la retirada precavida lo que predomina, es la sabia combinación de ambos. Así, en torno al caballero también se desarrollarán otros elementos que se integrarán en equilibrio con el núcleo esencial que es la condición de guerrero que deberá demostrar en combates singulares, más allá de la batalla multitudinaria; así será posible la defensa de alguien desvalido en el marco religioso e incluso la búsqueda mística, pero sobre todo la elegancia e intensidad de apasionado amador, la sabiduría de la experiencia vivida y la firmeza en el cumplimiento de los ideales en toda una serie de relaciones.

El modelo caballeresco existe no sólo a partir de una realidad social sino también a partir de la teorización de esta realidad, misma que puede determinarse como locura cuando es anacrónica, como le sucede a don Quijote desde la estrecha perspectiva de curas, bachilleres y barberos. Es claro que la teorización de la realidad ya implica una cierta pérdida de vigencia de esta; hay que decir cómo debe ser el caballero, porque la dinámica social ha llevado a que el individuo que se piensa debe corresponder al modelo, en cada situación y contexto actúe o sea algo distinto de aquello que propone el modelo. En esta teorización hay una especie de nostalgia de un mundo pasado, la cual es muy evidente en el hidalgo manchego y de ahí sus esfuerzos por restaurarlo.

Todavía en la Edad Media, Alonso de Cartagena (1384-1456), al reflexionar sobre las reglas del caballero, señala la necesidad de unir el valor guerrero con la capacidad del señor responsable de otros hombres: «las fuerças del cuerpo non pueden excercer acto loado de fortaleza si non son guiados por coraçon sabidor»⁶. Un siglo antes, Ramón Llull⁷ hacia 1275, recién salido de senescal de Jaime II, dice que:

⁵ Curtius, 1955, II, pp. 247-253.

⁶ Fallows, 1995, p. 79.

⁷ La obra de Llull es paralela del título XXI de la segunda *Partida* de Alfonso X y del *Libro del cavallero et del Escudero* de don Juan Manuel.

El caballero debe cabalgar, justar, correr lanzas, ir armado, tomar parte en torneos, hacer tablas redondas, esgrimir, cazar ciervos, osos, jabalíes, leones, y las demás cosas semejantes a éstas que son oficio de caballero [...] De donde, así como todos estos usos arriba citados son propios del caballero en cuanto al cuerpo, así justicia, sabiduría, caridad, lealtad, verdad, humildad, fortaleza, esperanza, experiencia y demás virtudes semejantes a éstas son propias del caballero en cuanto al alma⁸.

Estas son reflexiones sobre la condición del caballero, más allá de la literatura, pero no se puede olvidar que en el caso de la literatura caballeresca hay una interacción con la realidad, esto es: la realidad condiciona la literatura, pero ésta después influye en la realidad modificándola. Estos elementos literario-reales son los que configuran el comportamiento de don Quijote como caballero guerrero cortés en cuerpo y alma.

Así, lo que configura al caballero y sus acciones es un conjunto de valores que subliman su capacidad guerrera; por lo tanto no sólo es importante la victoria en el combate sino el lograrla de acuerdo con unos principios, lo mismo con el combate en sí mismo, pues éste debe estar motivado por el conjunto de ideales.

Entre estos ideales o valores, en primer lugar está, ya que se trata de un guerrero, el valor, en este sentido la cobardía es impensable pues es una mancha absoluta para el caballero. Pero por otra parte, el auténtico valor caballeresco excluye la arrogancia, se es valeroso por el ideal que obliga a hacer lo correcto, no porque se sea poderoso; por lo tanto, el caballero se enfrenta con decisión a enemigos superiores, más numerosos o más capaces que él. Esto es así porque al caballero lo mueve el ideal y no el interés y por tanto no puede detenerse ante las condiciones adversas. Además es evidente que los caballeros nunca podían tener como objetivo la obtención de algún beneficio particular o satisfacer un interés personal, más allá de la defensa de su nombre y honra. El sentido del combate era para hacer justicia y encontrar la verdad. Pero la condición caballeresca pide no olvidar que la justicia sin la misericordia no es propia de los mejores caballeros.

Pero el caballero no es un individuo aislado —no hay que olvidar que proviene de una sociedad estamentaria interrelacionada por los pactos vasalláticos— por lo que también es un principio importante del accionar caballeresco la lealtad a su señor y a su dama. Así los que

⁸ Lull, *Libro de la orden de caballería*, p. 33.

se reconocían como buenos caballeros habían jurado por Dios y por su dama cumplir sus ideales y defender sus valores, instituciones y señores, aunque les fuera la vida en ello.

Tampoco hay que olvidar que la caballería medieval surge en el estamento de la nobleza guerrera y por lo tanto la nobleza está en el principio de la cortesía como forma de actuar aun en el combate. En este marco los caballeros debían ser corteses, honrados, generosos y justos con todos y vivir de acuerdo con los ideales de la caballería.

El hidalgo manchego, «de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor» (I-1, p. 37)⁹ convertido en caballero en una venta vista como castillo durante su primera salida cabalgando por el campo de Montiel, asume «teorizando la realidad», un modelo de comportamiento en el cual los principios de la andante caballería son absolutos y si la realidad no coincide con esta teorización posiblemente se deba a «encantadores malos». Por lo tanto, don Quijote, ve como algo natural en el medio de un camino o en el bosque el singular combate, núcleo de la hazaña caballeresca y de su proyección en la trascendencia. En el combate va a actuar no a partir de sus intereses personales sino movido por un código ideal. Sin embargo, los combates y enfrentamientos en pos de la hazaña del Caballero de la Triste Figura tienen distintos matices y perspectiva. En la Segunda parte de *Quijote*, Cervantes presenta una gama amplia del contraste entre el ideal del código caballeresco y la realidad en una serie de encuentros y desencuentros a partir del combate. Don Quijote encuentra el ideal, pero sufre el desencuentro con la realidad.

El caballero debe pasar pruebas para demostrar su valor antes que ser digno de enfrentarse a otro caballero. Son los encuentros y combates con monstruos y fieras, que por lo general suceden en el peligro del bosque. A don Quijote le sucederá en el camino cuando se encuentra con un carro con banderas del rey que lleva dos leones africanos. El valor de un caballero se prueba de una manera, que casi se podría interpretar como simbólica. Es el recurso del enfrentamiento con la bestia, en este caso con el león¹⁰, paradigma de la nobleza, fuerza y ferocidad.

⁹ Todas las citas están tomadas de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico. En adelante solamente se indica la referencia del capítulo y página entre paréntesis.

¹⁰ Para una visión panorámica del león y su uso cervantino puede verse Rogers, 1985, pp. 9-14.

La prueba del valor a través del enfrentamiento con el rey de la selva ha sido ampliamente señalada; son muchas las novelas de caballerías (*Amadís de Gaula*, *Palmerín de Olivia*, *Primaleón*, *Belianís de Grecia*, entre las hispánicas, o *El Caballero del León* de Chretien de Troyes) en las cuales aparece este tipo de enfrentamiento, por no mencionar el ilustre antecedente del episodio del Cid y el león. En el capítulo 17 de la Segunda parte, aunque don Quijote se planta valerosamente frente al león, éste no ataca, en realidad no hay combate, la realidad se escabulle y no permite llevar a término la prueba, sin embargo el caballero demuestra su valor.

El que los leones no reaccionen no rebaja el valor del caballero; recuérdese el romance de don Manuel de León, un destacado caballero sevillano que vivió a finales del siglo xv y que tiene un papel importante en las *Guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita, cuando entra en la leonera a recoger el guante que frívolamente había dejado caer una dama para probar el valor de los caballeros:

Ese conde don Manuel, que de León es nombrado,
hizo un hecho en la corte que jamás será olvidado,
con doña Ana de Mendoza, dama de valor y estado.
[...]
Sacó la espada de cinta, revolió su manto al brazo;
entró dentro la leonera al parecer demudado.
Los leones se lo miran, ninguno se ha meneado;
salióse libre y exento por la puerta do había entrado¹¹.

En el *Quijote* el episodio se mantiene con verosimilitud, y los requesones de Sancho en la celada de don Quijote, son esa delgada línea paródica que matiza el triunfo de don Quijote, pero no lo cancela; el contexto puede ser humorístico, pero don Quijote se comporta realmente con valor caballeresco.

Es por eso que el 'autor' dice:

Tú a pie, tú solo, tú intrépido, tú magnánimo, con sola una espada, y no de las del perrillo cortadoras, con un escudo no de muy luciente y limpio acero, estás aguardando y atendiendo los dos más fieros leones que jamás

¹¹ *Rosa gentil* de Timoneda (Valencia 1573), fols. LVv-LVIIr y reimpresso en la *Segunda parte de la Sylva de varios Romances* de Juan de Medaño (Granada 1588). Timoneda, *Rosas de romances*.

criaron las africanas selvas. Tus mismos hechos sean los que te alaben, valeroso manchego, que yo los dejo aquí en su punto por faltarme palabras con que encarecerlos. (II, 17, p. 835)

Y don Quijote dice al leonero que diga que el autor de la hazaña ha sido «[...] el Caballero de los Leones, que de aquí en adelante quiero que en este trueque, cambie, vuelva y mude el que hasta aquí he tenido del Caballero de la Triste Figura» (II, 17, p. 838).

Este episodio tiene su contrapunto donde la realidad se impone en otro combate, también con felino, aunque de menor tamaño, en el capítulo 46 donde Altisidora expresa finalmente sus amores por el caballero. Se trata de una burla del duque y la duquesa que hacen bajar cencerros y un gran saco de gatos¹² con cencerros pequeños atados a las colas, armando un ruido tremendo; dos o tres gatos logran entrar en la estancia donde estaba don Quijote, el cual se enfrenta a algo desconocido en medio de la oscuridad y un ruido infernal con valor, aunque al final resulte ser un simple gato asustado:

Levantóse don Quijote en pie, y, poniendo mano a la espada, comenzó a tirar estocadas por la reja y a decir a grandes voces:

—¡Afuera, malignos encantadores! ¡Afuera, canalla hechiceresca, que yo soy don Quijote de la Mancha, contra quien no valen ni tienen fuerza vuestras malas intenciones!

Y, volviéndose a los gatos que andaban por el aposento, les tiró muchas cuchilladas; ellos acudieron a la reja, y por allí se salieron, aunque uno, viéndose tan acosado de las cuchilladas de don Quijote, le saltó al rostro y le asió de las narices con las uñas y los dientes, por cuyo dolor don Quijote comenzó a dar los mayores gritos que pudo. (II, 46, pp. 1094-1095)

Indudablemente el daño sufrido por don Quijote hace que el resultado no sea una simple burla sino una burla pesada, en realidad impropia de cortesanos discretos como pretenden ser los duques; Cervantes mismo se encarga de dejarlo claro. Pero el combate felino en la oscuridad también puede tener otra lectura: don Quijote se enfrenta a lo desconocido, la gente que no sabía de la broma se queda suspensa y admirada, él reacciona como caballero y combate con denuedo lo que parecía una región de diablos, obviamente producto de magia de hechiceros y

¹² Sobre el posible origen de este episodio ver Piper, 1980, pp. 3-11.

encantadores. Nuevamente don Quijote tiene un desencuentro con la realidad.

El episodio sirve también para que Altisidora pueda buscar que nuestro caballero deje su vasallaje hacia Dulcinea, a lo cual él no accede. Parecería ser que lo que todos pretenden es que el hidalgo deje de comportarse como caballero, con ello lo que se atacan son los valores ideales. Su comportamiento después de las heridas provocadas por el felino, en realidad es de una gran nobleza:

A todo esto no respondió don Quijote otra palabra si no fue dar un profundo suspiro, y luego se tendió en su lecho, agradeciendo a los duques la merced, no porque él tenía temor de aquella canalla gatesca, encantadora y cencerruna, sino porque había conocido la buena intención con que habían venido a socorrerle. (II, 46, p. 1096)

El combate burlesco no es de don Quijote, pues a pesar de las circunstancias, el hidalgo manchego siempre expresa los valores de su condición caballeresca a partir del modelo que surge de su teorización de la realidad; aunque sus armas puedan ser extrañas, incluso puede llevar el nunca contradicho «baciyelmo», su enfrentamiento en el combate es digno de caballeros. Cosa distinta sucede con Sancho en el Capítulo 53 donde se habla «Del fatigado fin y remate que tuvo el gobierno de Sancho Panza» (II, 53, p. 1158). El contexto de la situación en que se encuentra el gobernador Sancho Panza es la noche y una supuesta rebelión; así con la oscuridad, luces indecisas de antorchas, ruidos, gritos se le impone un tramposo equipamiento para el combate. A Sancho se le convoca a luchar por su condición de gobernador de la ínsula: «—¡Arma, arma, señor gobernador, arma!; que han entrado infinitos enemigos en la ínsula, y somos perdidos si vuestra industria y valor no los socorre» (II, 53, p. 1159).

Para la burla convierten a Sancho en una especie de tortuga inmóvil emparedándolo entre los dos grandes escudos los paveses; de entrada no hay manera siquiera que Sancho pueda actuar como un capitán, cae por los suelos y todo es una farsa cómica y ridícula que culminará con la digna despedida, por propia decisión, de Sancho como gobernador:

[...] y no por verle caído aquella gente burladora le tuvieron compasión alguna; antes, apagando las antorchas, tornaron a reforzar las voces, y a reiterar el ¡arma! con tan gran prisa, pasando por encima del pobre Sancho, dándole infinitas cuchilladas sobre los paveses, que si él no se recogiera y

encogiera, metiendo la cabeza entre los paveses, lo pasara muy mal el pobre gobernador, el cual, en aquella estrechez recogido, sudaba y trasudaba, y de todo corazón se encomendaba a Dios que de aquel peligro le sacase.

Unos tropezaban en él, otros caían, y tal hubo que se puso encima un buen espacio, y desde allí, como desde atalaya, gobernaba los ejércitos, y a grandes voces decía:

—¡Aquí de los nuestros, que por esta parte cargan más los enemigos! ¡Aquel portillo se guarde, aquella puerta se cierre, aquellas escalas se tranquen! ¡Vengan alcancías, pez y resina en calderas de aceite ardiendo! ¡Trinchéense las calles con colchones! (II, 53, p. 1161).

Aunque todo el episodio puede verse con un enfoque carnavalesco en el cual se desmontan los valores habituales, tal vez la perspectiva sea otra y la intención cervantina tenga un gran sentido satírico con otra perspectiva ideológica, pues si bien Sancho fracasa como capitán guerrero, son indudables sus éxitos y su sabiduría como juez y administrador de la ínsula Barataria. La estructura global de estos capítulos puede «confirmar la idea —expresada por don Quijote en su famoso discurso de la Primera parte (I, 38)— de que el valor guerrero es insustituible»,¹³ expresión clara de la preeminencia del mundo y modelo caballeresco.

Sancho se marcha de la Ínsula, el combate ha sido una farsa burlesca e hiriente, pero el simple rústico no pierde su sabiduría y la dignidad humana y así se marcha:

—Abrid camino, señores míos, y dejadme volver a mi antigua libertad; dejadme que vaya a buscar la vida pasada, para que me rescite de esta muerte presente. Yo no nací para ser gobernador, ni para defender ínsulas ni ciudades de los enemigos que quisieren acometerlas [...]

Vuestras mercedes se queden con Dios, y digan al duque mi señor que, desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano; quiero decir, que sin blanca entré en este gobierno y sin ella salgo, bien al revés de como suelen salir los gobernadores de otras ínsulas (II, 53, p. 1163).

Es claro que Sancho no actúa a partir del marco caballeresco que mueve a don Quijote, tal vez por eso su combate puede ser humorístico y burlesco a diferencia de los de don Quijote, pero su comportamiento es de honestidad y profunda dignidad.

¹³ Pelorson, 2015, t. II, p. 242. Ver de este mismo autor 1975, pp. 41-58.

Veamos ahora cómo son los combates caballerescos de don Quijote. Después del curioso encuentro de don Quijote con la carreta de la Muerte y que Sancho recuperara su rucio, se cuenta «La estraña aventura que sucedió al valeroso don Quijote con el bravo Caballero de los Espejos» (II, 12-15). En este encuentro y el posterior combate se ponen a funcionar los códigos caballerescos que mueven a don Quijote.

En primer lugar, el Caballero del Bosque que llega a donde se encuentra don Quijote se presenta como un caballero enamorado que cumple las tareas que le manda la «más hermosa y la más ingrata mujer del orbe» la serenísima Casildea de Vandalia y el caballero, en un discurso plenamente cortés, afirma que su dama ha sido reconocida como la más bella por todos los caballeros, incluidos los de la Mancha, lo cual no puede ser aceptado por don Quijote obligado por el vasallaje a su dama. El diálogo de los dos caballeros se interrumpe (capítulo XIII) con un recurso que puede recordar el esquema tan frecuente en la comedia áurea en la cual el diálogo de los graciosos criados y criadas establece un contraste humorístico con el diálogo amoroso de damas y galanes, señalando el contraste y diversidad de los dos universos sociales. Así, el capítulo siguiente trata del «discreto, nuevo y suave coloquio que pasó entre los dos escuderos» (II, 13); el uso de los términos ya implica una ironía pues el planteamiento de Sancho y el escudero del Caballero del Bosque se aleja de los códigos caballerescos y ellos comen y beben alegre y fraternamente, pues como dice el del Bosque, «que nos dejemos de andar buscando aventuras, y pues tenemos hogazas, no busquemos tortas» (II, 13, pp. 799-800).

Finalmente, el narrador deja la acción escuderil y regresa con los caballeros y el del Bosque afirma que su mayor hazaña no ha sido combatir con la Giralda de Sevilla ni haber cargado los monolíticos toros de Guisando sino haber derrotado al mismísimo don Quijote. Lo cual obviamente motiva el desafío de don Quijote, siempre con la cortesía que implica la mención a que el error se puede deber a la intervención de sus enemigos encantadores, y usando la fórmula, por demás seria, de las cartas de desafío: «[...] que la sustentará con sus armas a pie o a caballo o de cualquiera suerte que os agrade» (II, 14, p. 803).

El contraste entre las dos concepciones del mundo se incrementa cuando el narigudo escudero del Caballero del Bosque le dice a Sancho que ellos deben de combatir cuando lo hacen sus señores, a lo cual no está muy dispuesto Sancho.

El combate caballeresco será al amanecer, el cual Cervantes describe con poético lirismo, estableciendo nuevamente un fuerte contraste con la descripción de la descomunal nariz del escudero del del Bosque. A continuación se describe al contendiente de don Quijote como Caballero de los Espejos para dar más realismo y verosimilitud al encuentro caballeresco:

Don Quijote miró a su contendor, y hallóle ya puesta y calada la celada, de modo que no le pudo ver el rostro, pero notó que era hombre membrudo, y no muy alto de cuerpo. Sobre las armas traía una sobrevista o casaca de una tela, al parecer, de oro finísimo, sembradas por ella muchas lunas pequeñas de resplandecientes espejos, que le hacían en grandísima manera galán y vistoso; volábanle sobre la celada grande cantidad de plumas verdes, amarillas y blancas; la lanza, que tenía arrimada a un árbol, era grandísima y gruesa, y de un hierro acerado de más de un palmo. (II, 14, p. 808)

Don Quijote no deja de verlo como un caballero de grandes fuerzas, que mantiene el incógnito, muy superior a él, pero a pesar de las dudas se enfrentarán en singular combate, que como dice el de los Espejos:

—Advertid, señor caballero, que la condición de nuestra batalla es que el vencido, como otra vez he dicho, ha de quedar a discreción del vencedor.

—Ya la sé —respondió don Quijote—; con tal que lo que se le impusiere y mandare al vencido han de ser cosas que no salgan de los límites de la caballería.

—Así se entiende —respondió el de los Espejos (II, 14, p. 809).

El diálogo es plenamente cortés y caballeresco y no se puede dudar de la seriedad de las acciones y el compromiso con que don Quijote lo enfrenta; el tono humorístico, burlesco está en la relación entre los escuderos, no en don Quijote que vive y actúa movido por unos ideales y valores que se enmarcan en el modelo del caballero y la caballería, ni tampoco en el ahora caballero de los Espejos.

Don Quijote, por azares de la carrera, logra desmontar a su oponente y al quitarle la celada y descubrir el rostro ve que se trata del bachiller Sansón Carrasco, realidad en la que no cree por lo que no reconoce que el caballero derrotado sea efectivamente el bachiller Carrasco y considera que su figura ha sido puesta por «mis enemigos, para que detenga y

temple el ímpetu de mi cólera, y para que use blandamente de la gloria del vencimiento». (II, 14, p. 813), y llama a Sancho diciéndole:

—¡Acude, Sancho, y mira lo que has de ver y no lo has creer! ¡Aguija, hijo, y advierte lo que puede la magia, lo que pueden los hechiceros y los encantadores! (II, 14, p. 811).

Pero a pesar de la magia que trata de disminuir su acción, don Quijote se comportará como todo un caballero cortés y exigirá al derrotado Caballero de los Espejos que vaya al Toboso y se ponga a las órdenes de la sin par Dulcinea y reconozca que aventaja en belleza a su Casildea.

El engaño de Carrasco¹⁴ ha fracasado y el combate le ha dado la oportunidad a don Quijote de comportarse como un caballero, capaz como guerrero y magnánimo en la victoria. La realidad se ha supeditado a la teorización de la misma que hace don Quijote, tanto en el combate como en el engañoso juego de identidades.

A final de cuentas, como dice Tomé Cecial, el falso escudero campesino y compadre de Sancho, «Sepamos, pues, ahora cuál es más loco, el que lo es por no poder menos o el que lo es por su voluntad.» (II, 15, p. 816) En lo cual no deja de tener razón, pues para pretender volver a don Quijote a la razón, los demás tienen que perder la cordura y volverse caballeros.

Otro combate en esta Segunda parte de la novela es en forma de duelo en el capítulo 56: «De la descomunal y nunca vista batalla que pasó entre don Quijote de la Mancha y el lacayo Tosilos, en la defensa de la hija de la dueña doña Rodríguez». No hay que olvidar que para la época cervantina el duelo iba en contra de las leyes pues los duelos estaban prohibidos desde el Concilio de Trento y habían perdido el reconocimiento jurídico del que gozaban en la Edad Media. Al autorizarlo, el duque se demuestra poco atento a las leyes actuales y a los ideales caballerescos pues antepone su interés (no enemistarse con quien es su prestamista) a la justicia antigua pues permite además la substitución del acusado, hijo del rico campesino, por Tosilos, su lacayo. En cambio don Quijote actúa altruistamente, lo que lo mueve es la búsqueda de la justicia, tal como debe tener como objetivo un caballero. Además para él, desde una perspectiva más bien medieval y caballeresca, el duelo sigue teniendo validez jurídica.

¹⁴ Ver Pope, 1982, pp. 20-37.

Cuando don Quijote carga contra el caballero, Sancho dice a voces:

—¡Dios te guíe, nata y flor de los andantes caballeros! ¡Dios te dé la victoria, pues llevas la razón de tu parte! (II, 56, p. 1186)

Nuevamente, como en el episodio del león, don Quijote no tendrá oportunidad de enfrentarse a su adversario, pues Tosilos se declara derrotado de antemano para poder casarse con la hija de la dueña doña Rodríguez de la cual dice se ha enamorado en cuanto la ha visto. Sin embargo, al descubrirse que el caballero no es tal sino el lacayo del duque, protesta la dueña Rodríguez, pero don Quijote le dice quiénes son los culpables:

—No vos acuitéis, señoras —dijo don Quijote—, que ni ésta es malicia ni es bellaquería; y si la es, y no ha sido la causa el duque, sino los malos encantadores que me persiguen, los cuales, invidiosos de que yo alcanzase la gloria deste vencimiento, han convertido el rostro de vuestro esposo en el de este que decís que es lacayo del duque. Tomad mi consejo, y, a pesar de la malicia de mis enemigos, casaos con él, que sin duda es el mismo que vos deseáis alcanzar por esposo. (II, 56, p. 1188)

Don Quijote no ha podido enfrentar a su contendiente, pero ha salido triunfador. Su comportamiento ha sido idealista y el móvil de su acción buscar la justicia, pero paradójicamente una nueva realidad se impone y el resultado es favorecer los intereses del duque, aunque a final de cuentas la hija de la Rodríguez al casarse obtiene una mejor solución, aunque probablemente la dueña Rodríguez más que buscar justicia buscaba un interés económico. Posteriormente sabremos que el resultado final no será ese matrimonio. Nuevamente no coinciden los ideales caballerescos de don Quijote con la realidad.

Más adelante, en el capítulo 64, se «trata de la aventura que más pesadumbre dio a don Quijote, de cuantas hasta entonces le habían sucedido» (II, 64, p. 1263), es el combate final contra el Caballero de la Blanca Luna.

El espacio del encuentro es el siguiente: ya no es en un camino sino en un lugar abierto, tampoco es el bosque, sin embargo sí es un espacio propicio para el combate y por él se desplaza don Quijote siguiendo la premisa romanceril:

Y una mañana, saliendo don Quijote a pasearse por la playa armado de todas sus armas, porque, como muchas veces decía, ellas eran sus arreos, y su descanso el pelear, y no se hallaba sin ellas un punto, vio venir hacía él un caballero, armado asimismo de punta en blanco, que en el escudo traía pintada una luna resplandeciente. (II, 64, p. 1264)

En este lugar será donde finalmente don Quijote se enfrente a su destino, será el combate y encuentro con su realidad caballeresca como guerrero. Desde luego que el contrincante no es más que Sansón Carrasco nuevamente bajo la apariencia de otro caballero, pero su objetivo no es ya hacer volver al hidalgo a sus cabales, sino vengar la derrota que sufrió como Caballero de los Espejos. Los dos caballeros se desafían y el encuentro sigue todos los lineamientos caballerescos pues la noticia llega a la ciudad y el visorrey autoriza el cortés desafío a pesar de no ver muy claro el objeto del mismo en la duda que sea una burla a don Quijote.

En el enfrentamiento, la actitud del bachiller también es cortés pues levanta la lanza y todo queda en un fuerte choque que arroja por tierra al caballero y a Rocinante. El resultado del desafío favorece al Caballero de la Blanca Luna, Sansón Carrasco:

—Vencido sois, caballero, y aun muerto, si no confesáis las condiciones de nuestro desafío.

Don Quijote, molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma, dijo:

—Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza, y quítame la vida, pues me has quitado la honra.

—Eso no haré yo, por cierto —dijo el de la Blanca Luna—: viva, viva en su entereza la fama de la hermosura de la señora Dulcinea del Toboso, que sólo me contento con que el gran don Quijote se retire a su lugar un año, o hasta el tiempo que por mí le fuere mandado, como concertamos antes de entrar en esta batalla. (II, 64, p. 1267)

Aún en la derrota don Quijote es fiel a su dama, y prefiere la muerte que fallarle; a fin de cuentas el supremo valor del caballero es su vasallaje cortés; recordemos simplemente a Lanzarote, el mejor caballero del

mundo, cuya fidelidad amorosa a la reina Ginebra está por encima de la lealtad vasallática al rey Arturo, su señor.

La derrota de don Quijote a quien deja en el desconsuelo es al leal escudero, pues si el cuerdo ha tenido que travestirse de caballero para derrotar al loco, el simple es el que se ha apoderado de los sueños ideales:

Sancho, todo triste, todo apesarado, no sabía qué decirse ni qué hacerse: parecíale que todo aquel suceso pasaba en sueños y que toda aquella máquina era cosa de encantamiento. Veía a su señor rendido y obligado a no tomar armas en un año; imaginaba la luz de la gloria de sus hazañas escurecida, las esperanzas de sus nuevas promesas deshechas, como se deshace el humo con el viento. Temía si quedaría o no contrucho Rocinante, o deslocado su amo; que no fuera poca ventura si deslocado quedara. (II, 64, p. 1268)

El rústico Sancho percibe el final, la trascendencia se ha perdido. En estos episodios vemos como don Quijote se encuentra con los valores del modelo caballeresco que sigue como forma de vida. Su decisión es la de un caballero valeroso, luchador por la justicia, magnánimo y leal amador. El desencuentro viene con la realidad esquiva, el azar, el engaño, el interés personal y la mayor fuerza se imponen; por eso tal vez sea mejor pensar que la realidad es producto de engañadores malos, magos y hechiceros. Don Quijote, sin embargo vive y se mueve de acuerdo con sus códigos, valores e ideales ¿Eso es locura? Tal vez locura es vestirse de caballero sin serlo y sin creer en ello. Don Quijote regresa a su lugar por un voto caballeresco, no por entrar en razón; regresa a morir pues no ha podido triunfar como caballero, el desencuentro con la realidad ha sido total, de ahí la tristeza de Sancho. No hay remedio, la tristeza que invade a Sancho se extenderá por el tiempo y así la recoge León Felipe, un quijotesco lector, cuando dice:

Por la manchega llanura
se vuelve a ver la figura
de Don Quijote pasar...
Y ahora ociosa y abollada va en el rucio la armadura,
y va ocioso el caballero, sin peto y sin espaldar...
va cargado de amargura...
que allá encontró sepultura
su amoroso batallar...
va cargado de amargura...

que allá «quedó su ventura»
 en la playa de Barcino, frente al mar...¹⁵

Y efectivamente allá quedó su ventura como lo dice don Quijote al salir de Barcelona, y nuevamente resalta la importancia del valor como virtud caballeresca; si perdió fue por la Fortuna, no por falta de arrojo o decisión, pues un caballero sólo puede ser valiente:

—¡Aquí fue Troya! ¡Aquí mi desdicha, y no mi cobardía, se llevó mis alcanzadas glorias, aquí usóla fortuna conmigo de sus vueltas y revueltas, aquí se oscurecieron mis hazañas, aquí finalmente cayó mi ventura para jamás levantarse! (II, 66, p. 1275)

Los románticos vieron a don Quijote de esta manera, pero desde nuestro punto de vista, esta manera ideal no se impregnó de los tintes del Romanticismo. Los combates de don Quijote son encuentros concretos entre la realidad y la teorización que hace el hidalgo manchego a partir del modelo caballeresco que ha asumido como referente a partir de sus lecturas, pero por otra parte estos combates también son desencuentros con la propia realidad, pues esta ha sido alterada, desde el mismo Sansón Carrasco que se convierte en caballero, más loco que don Quijote, pues éste no puede hacer otra cosa y Sansón lo decide voluntariamente; o por los duques que crean una realidad artificial, también de ‘locura’ buscando la burla, todos ellos con intereses personales; en cambio, don Quijote actúa movido por la justicia, el honor de su dama y el valor. En realidad no importa que gane o pierda, en él está la verdad entendida simplemente como la coherencia, el ideal y los valores. La realidad, eso es otra cosa, tal vez más loca.

BIBLIOGRAFÍA

- Amezcuá, José, *Metamorfosis del caballero. Sus transformaciones en los libros de caballerías españoles*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1984.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015, 2 vols.
- Curtius, Ernest, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 2 vols.
- González, Aurelio, «El modelo del caballero: de la épica al Romancero», en *Literatura y conocimiento medieval*, ed. Lillian von der Walde, Concepción

¹⁵ León Felipe, «Vencidos...», 1979, p. 107.

- Company y Aurelio González, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana/El Colegio de México, 2003, pp. 121-130.
- Fallows, Noel, *The chivalric vision of Alfonso de Cartagena: study and edition of the «Doctrinal de los caballeros»*, Newark, Juan de la Cuesta, 1995.
- León Felipe, *Versos y oraciones de caminante [I y II]*. *Drop a Star*, ed. José Paulino Ayuso, Madrid, Alhambra, 1979.
- Lewis, C. S., *La alegoría del amor*, Buenos Aires, EUDEBA, 1969.
- Llull, Ramón, *Libro de la orden de caballería*, Madrid, Alianza, 1992.
- Pelorsón, Jean Marc, «Le discours des armes et lettres et l'épisode de Barataria», *Les Langues Néo-Latines*, 212, 1975, pp. 41-58.
- Pelorsón, Jean Marc, «Capítulo LIII», en «Lecturas del *Quijote*», Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, 2015, t. II, pp. 241-243.
- Piper, Anson C., «A possible source of the clawing-cat episode in *Don Quijote*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 14, 1980, pp. 3-11.
- Pope, Randolph, «Especulaciones sobre el ajedrez, Sansón Carrasco y Don Quijote», *Anales Cervantinos*, 20, 1982, pp. 20-37.
- Rogers, Edith, «Don Quijote and the peaceable lion», *Hispania*, 68, 1985, pp. 9-14.
- Timoneda, Joan, *Rosas de romances*, Valencia, Castalia, 1963.

PRESENCIA DE CERVANTES EN NARRADORES LATINOAMERICANOS

Miguel Gutiérrez
Escritor

Fue leyendo a Joyce y a los más importantes innovadores de la novela del siglo xx que empecé a avizorar la grandeza del *Quijote*. Cercano a los cuarenta años leí por tercera vez de manera integral la novela maestra de Cervantes dentro de un plan (seguramente descabellado para algunos) de hacer un recorrido del género novelesco por lo menos tal como se había generado y desarrollado en Occidente (aunque, por cierto, también leí algunas de las grandes novelas universales como la maravillosa y extraordinaria novela china *Sueño en el pabellón rojo*). La idea era conocer la historia de la novela occidental desde las novelas greco-bizantinas hasta la actualidad de la segunda mitad del siglo xx. ¿Qué implicaba esto? En primer lugar, llenar vacíos, a veces lamentables, de mi formación novelística. Así, por ejemplo, leí con placer y asombro a autores que por motivos que he explicado en otros textos no pude leer en mi infancia, me refiero a escritores como Dumas, Salgari, Stevenson, Verne... En segundo lugar, y sobre todo, releí mis novelas favoritas, entre las cuales quiero destacar *En busca del tiempo perdido*, a la que sigo considerando la mejor novela del siglo xx. Pero el gran redescubrimiento fue el *Quijote* de Cervantes. Ahora mi atención no se centró en la historia, en la galería de personajes, o en la psicología y el pensamiento de los protagonistas, sino en la increíble gama de recursos formales, técnicos y de lenguaje utilizados por Cervantes, en los diferentes niveles

de significación, en todo lo que había de artificio, en ese juego entre realidad y ficción, todo lo cual me llevó a comprender que toda gran obra literaria es una obra de cultura, pues el *Quijote* es una obra sutil, compleja, llena de misterios, y que no la pudo escribir un escritor lego, un autor que no entendió a sus personajes, que es como decir que no entendió lo que escribía, como sostuvo Menéndez y Pelayo y lamentablemente el gran Unamuno. Recuerdo que cuando terminé mi tercera lectura ya no tenía duda de que el *Quijote* era la novela de vanguardia más audaz que se había escrito, superior, incluso, a *Ulises* de Joyce.

Como para los grandes novelistas del siglo xx, de la generación de Joyce y Faulkner a la generación de Calvino, Grass y Kundera (según palabras del propio Calvino. *El barón rampante* fue concebido «como una especie de Don Quijote de la filosofía de las luces», mientras que *Si una noche de invierno un caminante...* es una novela gozosamente cervantina por su estructura abierta, experimental y por el rol que cumplen el lector y la lectora como personajes de la ficción), como estos maestros de la novela moderna que ven en Cervantes no sólo al autor del *Quijote* sino al creador del género novelesco y por lo tanto imagen y modelo del novelista, del inventor de ficciones, creo yo que Cervantes, como un genio tutelar, está detrás de la creación de la novela moderna latinoamericana, desde los fundadores (Borges, Arlt, Carpentier), los continuadores de la generación siguiente (Guimaraes Rosa, Onetti, Lezama Lima, Cortázar), los escritores del *boom* (Fuentes, Donoso, García Márquez, Cabrera Infante, Vargas Llosa), los escritores del *postboom* (Soriano, Giardinelli, Piglia), hasta la generación más reciente (Bolaño, Villoro, Padura, Fresán) con los cuales llegamos ya al siglo xxi.

En su artículo «Magias parciales del *Quijote*», Borges revela lo que parece ser el pensamiento filosófico literario fundamental de Cervantes: la contraposición de un mundo imaginario poético con un mundo real prosaico, ya que para él son antinomias lo real y lo poético. Toda la obra de Cervantes, y en especial el *Quijote*, parte de esta intuición primordial. La locura de don Quijote —pretender instaurar la maravilla en la realidad cotidiana como ocurría en los libros de caballerías— es la locura del arte, que el genio de Cervantes logró cristalizar mediante la fábula de las aventuras y desventuras del Caballero de la Triste Figura con su escudero Sancho Panza. *Tlón, Uqbar, Orbis Tertius*, uno de los cuentos más representativos de la narrativa borgeana, revela en su composición algunos temas y tópicos típicamente cervantinos, por lo menos como

aparecen en el *Quijote*. Homóloga a la novela de Cervantes, Borges describe en *Tlón*, aunque de manera fragmentaria pero a la vez minuciosa y esencial un planeta ilusorio que una sociedad secreta de genios dirigida por un genio superior a lo largo de los siglos creó, imaginó o inventó para corregir o anular la realidad atroz, vulgar y banal de lo realmente existente. Como en el *Quijote*, en el texto de Borges juega un rol decisivo el tópico cervantino de las bibliotecas, del catálogo de libros (en este caso de la Enciclopedia Británica), sólo que en vez del cura, el barbero o Sansón Carrasco, entre los que comentan y catalogan los libros están Bioy Casares, Martínez Estrada, Alfonso Reyes y otros escritores del entorno de Borges como Carlos Mastronardi o Xul Solar. El tema de la autoría, central en la novela de Cervantes, no está ausente en la narración de Borges. En *Tlón* no existe un autor único —digamos un Cide Hamete Benengeli— ni comentaristas del relato, uno de los cuales es Cervantes, sino múltiples narradores que, como ya dije, a lo largo de los siglos van inventando y construyendo el planeta, es decir, es obra de una comunidad, pero de una comunidad de grandes individualidades. Sin embargo no hay que olvidar que el *Quijote* está tejido por innumerables historias (con múltiples narradores) que se ramifican y proliferan como un bosque de historias. Por último, Herbert Ashe, uno de los probables artífices de *Tlón*, es un individuo de rasgos quijotescos. De él nos dice Borges: «en vida padeció de irrealidad», «Era algo desganado y su cansada barba rectangular había sido roja. Entiendo que era viudo, sin hijos». Pues bien, él, como en el viejo tópico-cervantino del manuscrito encontrado, recibe el Onceno Tomo de los cuarenta volúmenes que conforman la Enciclopedia de *Tlón*, *Uqbar*... cuyo texto es la principal fuente con que cuenta Borges para describir aquel planeta que no tiene realidad en el espacio sino en el tiempo. Por supuesto, el Onceno Tomo y toda la enciclopedia no está escrita en arábigo, sino en inglés, y, tal vez, como el morisco del *Quijote*, Asher sea uno de los traductores al español de *Tlón*. *Uqbar*, *Orbis Tertius*.

Fuera de la anécdota lúdica y genialmente irónica —un autor que en el siglo xx se propone escribir no otro *Quijote* sino el mismo *Quijote* que Cervantes escribió en el siglo xvii—, ¿qué filiación existe entre el proyecto de Pierre Menard (ya en una mínima parte realizado: los capítulos noveno, trigésimo octavo y fragmentos del capítulo veintidós de la primera parte) y la obra cumbre de Cervantes? Para empezar, Menard es un escritor quijosteco, por la magnitud de la obra que se propone escri-

bir, aunque él afirme que su proyecto no es esencialmente difícil y que para ejecutarlo bastaría con ser inmortal. Lo verdaderamente cervantino en el texto de Borges es haber escrito un texto idéntico al de Cervantes (a quien llama precursor de Menard) pero de significación completamente distinta. ¿Qué ha ocurrido? Entre ambos libros hay una diferencia de siglos y por lo tanto de lectores que participan en la recreación permanente del texto. Y este es un tema netamente cervantino, pues hasta él ningún autor le había conferido un rol tan decisivo al lector para la comprensión del tejido narrativo. Al fin, al escribir fragmentos formalmente idénticos (palabra por palabra, frase por frase) al primitivo *Quijote*, Pierre Menard demuestra que el suyo era un proyecto perfectamente posible. Sin embargo, al confrontar ambos fragmentos —el de Cervantes y el de Menard— Borges, el comentarista, y lector creativo (es decir, lector macho no hembra, según la desafortunada distinción de Cortázar para referirse a los tipos básicos de lectores existentes) descubre que por debajo de la increíble, desconcertante similitud de las formas, los dos textos difieren sustancialmente en cuanto al contenido y la significación. ¿Qué había ocurrido? El pobre Cervantes participó en la batalla de Lepanto, fue cautivo durante cinco años de los árabes y vio el hundimiento de la Armada Invencible y sobre todo vivió y escribió dentro de la tenebrosa atmósfera de la Contrarreforma. En cambio Pierre Menard, formado entre libros, sin apenas contactos con la realidad prosaica, vivió en una época donde sin ataduras teológicas, se podía ser gozosa, libremente un escéptico, un agnóstico o un ateo.

A la manera de Cervantes, *El jardín de los senderos que se bifurcan* en su brevedad contiene dos historias, con dos narradores distintos. Aquí sólo me referiré a la novela infinita de Ts'ui Pên de cuya existencia se entera el protagonista del relato, también chino y descendiente de Ts'ui Pên, en medio de una historia de espías durante la primera Guerra Mundial. Desde que hace muchísimos años leí el quizá más famoso cuento de Borges, me pregunté en qué autor habría pensado él como modelo de Ts'ui Pên. Hace alrededor de quince años pensé en Balzac y Joyce. Pero en estos últimos años (sobre todo desde mi séptima lectura) he venido pensando en Cervantes como autor de *El jardín de los senderos que se bifurcan* y en Ts'ui Pên como el autor del *Quijote*. La relación no radica en la anécdota ni en los pormenores de la trama (por lo menos, la trama visible) tan distinta y distante en ambas historias, sino en el despliegue del poder inventivo que revelan. En el cuento de Borges la idea de una

novela infinita se funda en la propuesta de Ts'ui Pên según la cual no existe un tiempo uniforme, absoluto. Como dice el sinólogo Stephen Albert, «(Ts'ui Pên) creía en infinita serie de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarcan todas las posibilidades». Así, por ejemplo, en la aparentemente caótica novela de Ts'ui Pên, se examinan todas las formas posibles de participación en un evento: en un episodio el héroe resultaría triunfador en la batalla, en otro sería derrotado, en otro se comportaría como un valiente, en otro como un cobarde, en otro figuraría como un traidor, en otro como el caudillo de las fuerzas del bien y la justicia, en otro encabezaría las fuerzas del mal y la opresión, etcétera, etcétera... En el *Quijote* esa sensación de abundancia narrativa sin límites se debe al uso de varios procedimientos; uno de ellos es la intercalación de historias (éste es también uno de los encantos de *Los trabajos de Persiles y Segismunda*) que potencian la historia de don Quijote y Sancho Panza abriendo el libro a otros espacios y tiempos (en el capítulo de la Cueva de Montesinos asistimos al contrapunto entre el tiempo empírico, cronológico, y el tiempo legendario de lo maravilloso); otro recurso extraordinariamente eficaz es el empleo de distintas variaciones de los registros del habla a partir del empleo de dos normas opuestas: el lenguaje oral-coloquial-popular y el lenguaje culto, renacentista y castellano literario; y en tercer lugar, el recurso más típicamente cervantino de dejar en libertad para que personajes principales o personajes secundarios y aun tangenciales expresen sus propios puntos de vista sobre ideas y acontecimientos a través principalmente del dialogismo. Así esta novela, que según los estudiosos el tiempo cronológico dura poco más de dos meses, da la sensación de una novela vasta en el espacio y el tiempo. Tan inabarcable, como la novela del genial Ts'ui Pên.

Como Borges (en realidad, con todos los narradores de esta generación), Carpentier era un gran conocedor de los libros de caballerías y de la obra entera de Cervantes. Estoy tentado de afirmar que del conocimiento precoz y asombrado de esta literatura que representaba realidades llenas de prodigios y maravillas, Carpentier comenzó a elaborar su poética de «lo real maravilloso» que sería el distintivo de la nueva novela latinoamericana. Sin embargo, siguiendo los pasos de Eutasio Rivera en *La vorágine*, el narrador cubano publicó en 1934 *Ecue-yamba* O, novela nada desdeñable, pero que surgió como un brote epigonal del

realismo regionalista, pues por entonces Arlt y otros escritores rioplatenses habían creado la novela moderna urbana de nuestro continente. Tras un silencio de quince años, en 1949, Carpentier publica su primera obra maestra *El reino de este mundo*, que la precede con un prólogo en verdad histórico, en la medida que es una suerte de Manifiesto «sobre lo real maravilloso en la nueva novela americana». Una novela tan original merecería un análisis, pero esto excedería los fines de este ensayo. Así que me limitaré a hacer unas pocas observaciones sobre la relación entre Cervantes y la estética de lo real maravilloso.

En el prólogo a *El reino* y en otros textos, Carpentier (como Borges) arremete contra «la novela psicológica» o «la novelita de amor» y contra la novela más crudamente social realista. En segundo lugar, desprecia la manera y el método de suscitar lo maravilloso («el encuentro del paraguas, la máquina de coser en una mesa de disección») por los artistas y poetas surrealistas. En el primer caso, en efecto, las novelas de Carpentier están despojadas de análisis psicológicos, de inmersiones a las interioridades del yo, y cuando se ocupa de relaciones de amor, como en los amores de Sofía y Esteban en *El siglo de las luces* los separa de los marcos privados y los ubica en contextos más amplios, como los de la Historia. Lo que Carpentier reprocha a los surrealistas (a quienes en su juventud poco menos que veneró) es haber abandonado su condición de demiurgos o magos para convertirse en burócratas de lo maravilloso aplicando de manera mecanicista la famosa propuesta de Duchamp. En cambio, para Carpentier lo real maravilloso en América se halla o es parte de la propia realidad: de la geografía, de la Historia, de la política... o, por ejemplo, de la arquitectura o la culinaria. En *El reino* el lector se encuentra frente a personajes, situaciones o construcciones increíbles o asombrosas, como el rebelde negro con poderes licantrópicos Mackandal, Henri Christopher el cocinero que se convirtió en emperador afrancesado, la Ciudadela La Ferrière cuyos muros estaban edificadas con la argamasa de centenares de toros degollados... Pero, ¿cómo Carpentier preparó su mirada y abrió su imaginación para descubrir dentro de lo real la dimensión maravillosa? Pienso que la lectura de los libros de caballerías, el *Quijote* y *Persiles* (donde vemos a hombres transformados en lobos) preparó a Carpentier para concebir una novela que rechazase tanto las novelas psicológicas como las novelas realistas-naturalistas que negaban la dimensión maravillosa de la realidad. Por supuesto, no puedo dejar de señalar que en otros aspectos, las novelas carpenterianas diferían

de las novelas cervantinas. A diferencia de lo que ocurre en las novelas de Cervantes, en Carpentier los personajes carecen de concreción o de sustancia carnal o incluso existencial de modo que son más bien figuras, arquetipos o comparsas de fuerzas históricas que los exceden y determinan sus destinos. Salvo, tal vez, *El camino de Santiago*, que guarda alguna semejanza con alguna de las novelas enclavadas del *Quijote*, las novelas de Carpentier resultan demasiado abstractas entre otras razones porque los personajes carecen de vida interior o por la ausencia casi total de diálogos.

Si dejamos de lado la *Verdadera Historia de los Sucesos de la Conquista de Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, el primer libro de caballerías que se escribió en Hispanoamérica, fueron los narradores regionalistas con sus historias de bandoleros (esos «rebeldes primitivos», como los llamó Hobsbawm) quienes intentaron crear una saga de caballeros andantes con características propias de personajes surgidos de la realidad americana, como se puede leer en uno de los más hermosos libros de López Albújar, *Los caballeros del delito*. A diferencia de los westerns del cine hollywoodense, en que los héroes —los caballeros andantes—, luchan por restablecer la ley y la justicia persiguiendo a los bandoleros, representantes del mal; en la novela hispanoamericana, si bien estos viven al margen de la ley, son, en general, seres que condiciones sociales injustas los han empujado al camino del delito y terminan convirtiéndose en suerte de Robin Hoods o de justicieros sociales. Pero creo que son los creadores del género *cowboyesco* (sobre todo en las *cowboy* clásicas de los años treinta y cuarenta) los que establecieron una filiación más clara de los héroes con los libros de caballerías, si bien estos héroes justicieros se parecen más a don Quijote que a los Amadís de Gaula, Tirante el Blanco, Belianís de Grecia o Florismarte de Hircania. Cabalgando sus rocinantes, recorren, casi siempre solitarios, caminos incommensurables, y cuando cae la noche, como don Quijote prefieren dormir a la intemperie, bajo las estrellas, a diferencia de Sancho que gustaba dormir dentro de aposentos, en cama abrigada.

Pero como representación del mundo caballeresco, toda la novela regionalista sobre el tema palidece frente a *Gran sertón: veredas*, la novela de Guimarães Rosa. Cuando la novela en su traducción española apareció a mediados de la década de 1960 la crítica la celebró de manera unánime. Entre éstas, la más entusiasta y brillante fue la que le dedicó Mario Vargas Llosa con el título de *¿Epopéya del sertão, Torre de Babel o manual de*

satanismo? Formal y verbalmente deslumbrante y compleja y rica por los temas y motivos que desarrolla, la novela de Guimarães Rosa se presta para una exégesis minuciosa, es decir, el tipo de lectura que reclama el poema. Hace muchos años escribí un artículo que titulé: *El pacto con el Diablo en Gran sertón: veredas*, sin duda uno de los temas centrales del libro. Sin embargo a medida que avanzaba en la redacción de mi texto me iba dando cuenta que con ser un tema importante, en manera alguna abarcaba otros niveles de significación. Desde luego, también la novela del escritor brasileño puede ser leída como el gran libro de caballerías de Latinoamérica, pero para valorarla en su real dimensión debemos ponerla al lado de *Ulises* o aquí en Latinoamérica con *Cien años de soledad*.

Si los sertones —ese espacio geográfico tan característico de Brasil, que Guimarães Rosa recorrió durante muchos años en su calidad de médico asimilado al ejército— le proporcionó el escenario, los personajes y la materia de su novelas, su lectura de los libros de caballerías y las novelas de Cervantes deben haberlo preparado para encontrar la manera de narrar las historias surgidas de ese mundo de los sertones donde vivían poblaciones varadas en una época todavía medieval. Tal como se desprende del relato de Riobaldo, el narrador de la historia, los yagunzos eran una mezcla de bandoleros y montoneros o, más bien, de señores de la guerra, poseedores de grandes haciendas con grandes rebaños de ganado que, a veces, aliados con caudillos políticos guerreaban entre sí por la hegemonía en la región. Era un mundo de paladines, de caballeros andantes, la mayoría quizá analfabetos, pero que montaban recios corceles y los unían estrictos códigos que tenían que ver con el honor y la gloria. Entre muchos posibles, me limitaré a exponer un solo ejemplo para ilustrar el funcionamiento dentro del grupo o partida de las costumbres caballerescas. Riobaldo, narrador de la historia y ahora proclamado jefe de la cabalgata con el alias de *Víbora blanca*, le perdona la vida a un yagunzo conocido como «seó Habán», pero le impone como canon, viajar a una cierta lejana hacienda del sertón para, de parte del yagunzo Riobaldo, rendirle honores y entregarle un topacio a su novia Octacilia, contándole, de paso, acerca de sus hazañas llevando la gloria y la justicia al territorio de los Generales. Cuando hace más de cincuenta años leí este pasaje, recordé de inmediato el capítulo en que don Quijote derrota al vizcaíno, pero le perdona la vida a cambio de que viaje a un pueblo de la Mancha y le rinda tributo a la sin par Dulcinea del Toboso.

En su famoso Prólogo a *La invención de Morel*, de Bioy Casares, Borges en oposición a la novela psicológica que propugnaba Ortega y Gasset como camino para la renovación de la novela, se declara a favor de la novela de peripecias, una novela que ya no pretenda ser una representación de un trozo de vida, como lo había hecho la novela realista del siglo XIX, sino que empezase por reconocer el carácter de artificio que tiene toda obra literaria. Sin embargo, dice Borges, hay ciertas aventuras que ya no son posibles en el siglo XX, como aquel tópico tan caro a Shakespeare y Cervantes, de la jovencita que sin desmedro de su belleza se disfraza de varón y vive las más arriesgadas aventuras. Guimarães Rosa, contradiciendo a Borges, a comienzos de la segunda mitad del siglo XX, pone como eje argumental de *Gran Sertón: veredas* las relaciones de amor no declarado entre los yagunzos Riobaldo y Diadorín, sólo que en la últimas páginas de la novela nos enteraremos que como en *Persiles y Sigismunda* y en la novela bizantina, Diadorín, muerto en un enfrentamiento a cuchillo con el asesino de su padre, en realidad es una moza de increíble belleza —más hermosa incluso que las hermosas mujeres de *Cien años de soledad*—.

Desde su primer libro, la novela corta *El Pozo* (1939), Onetti imagina y construye su historia a partir de la oposición cervantina entre realidad y ficción, entre realidad y poesía, entre realidad y sueño y fantasía. Eladio Linacero, el narrador, que vive en una buhardilla dostowskiana (digamos como Raskolnikov o el hombre del subsuelo) intenta conjurar la realidad prosaica y vulgar, sórdida y sombría en la que se siente vivir, fantaseando una historia, según la cual una adolescente, Ana María (a quien muchos años atrás supuestamente Linacero intentó violar), lo visita en una cabaña de Alaska y sobre un lecho de hojas se tiende desnuda para él. Todos los antihéroes onettianos imaginan otras vidas posibles o intentan llevar a la práctica sus sueños o fantasías, aunque casi siempre terminan en el fracaso, la locura o la muerte. Hace muchos años, en una de mis lecturas del *Quijote*, cuando llegué al capítulo XXXI de la segunda parte en que los duques invitan a don Quijote y Sancho a su castillo, recordé, de pronto, uno de los cuentos maestros (y quizá el más triste) de Onetti: *Un sueño realizado*. Los duques, que han leído la primera parte del *Quijote* y saben de las cualidades psicológicas y sociales del caballero andante y su escudero, deciden montar en son de burla y para su propio entretenimiento, una suerte de representaciones teatrales, donde amo y sirviente asistan a la realización de sus sueños y quime-

ras; así, por ejemplo, don Quijote será testigo del desencantamiento de Dulcinea del Toboso y Sancho Panza podrá asumir la gobernación de la ínsula Barataria. En el cuento de Onetti que acabo de mencionar hay también de por medio una representación teatral. Una mujer envejecida y de aspecto extravagante acude a un director de teatro varado en una provincia y le narra y describe un sueño que la hizo sentirse feliz, y ahora ella le ofrece dinero para que ponga en escena esta fantasía que el director encuentra sencillamente disparatada; no obstante, el director, que es también el narrador de la historia y se halla en bancarrota, un poco por broma y otro poco por piedad, accede llevar adelante la representación en un teatro cerrado y sin público. Pero el movimiento escénico que empieza como farsa termina en tragedia, cuando la mujer, que interviene también en el montaje como actriz principal, muere de emoción al ver realizado su sueño.

Si Borges con *Tlón, Uqbar, Orbis Tertius* creó, como ya hemos visto, todo un planeta como alternativo al nuestro, Onetti tras las huellas de Borges —en cuya concepción de la literatura como un «sueño dirigido» se trasluce la impronta cervantina—, el narrador uruguayo, decíamos, construyó con los materiales de sus sueños y pulsiones eróticas una ciudad imaginaria, Santa María, un territorio libre donde sus habitantes pueden vivir todas las posibilidades de existencia, incluso aquellas que se orientan por los caminos del mal, pues, la verdad, la mayoría, como Larsen y el propio Díaz Grey, se hallan obsesionados, atraídos y repelidos a la vez, por los abismos de lo irracional. El propio José María Brausen, el creador de Santa María, se inventa otros yos: como Arce juega a ser un *macró* y un asesino; o bajo la piel del Díaz Grey se imagina como un médico que trafica con morfina. Brausen, a quien los sanmarianos reconocen como su Dios creador y le levantan una estatua a la que rinden culto, es el narrador principal de *La vida breve*, frente al cual, en libros sucesivos irán surgiendo muchos otros narradores. Y como sucede con Cervantes en el *Quijote*, aparece Onetti, a quien Dios Brausen presenta de esta manera: «Se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos [...], saludaba con monosílabos a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal».

Ahora bien. De todos estos personajes atraídos por el mal, transgresores de la ley o la moral, Onetti sintió especial interés y simpatía por Larsen, quien aparece como personaje muy secundario, casi de manera

fugaz, en *Tierra de nadie* (1941) y *La vida breve* (1950) y como personaje principal en *El astillero* (1961) y *Juntacadáveres* (1964), si bien, como se sabe, los sucesos de esta última ocurrieron en un tiempo anterior al de los sucesos de la primera, que finaliza con la muerte de Larsen. Como otros personajes onettianos, Larsen es un personaje quijotesco en la medida que también persigue en la vida de forma absoluta la realización de un sueño, sólo que a diferencia de don Quijote, su sueño (su fantasía, su obsesión) es de carácter negativo. El gran sueño de Larsen es poseer, organizar y administrar un burdel perfecto, cosa que intenta llevar a la práctica reclutando a tres prostitutas envejecidas, en plena ruina moral, sin ilusiones y sin esperanzas. Por supuesto, la empresa fracasa, a raíz de lo cual es expulsado de Santa María. Sin embargo, cinco años después, Larsen vuelve a Santa María, para reivindicarse o vengarse de la ciudad. Ahora ha sido nombrado por el demencial y furioso Jeremías Petrus (otro de los grandes soñadores onettianos) gerente general, con el encargo de reflotar y poner en funcionamiento el Astillero propiedad del viejo Petrus. Pero es una misión imposible. De la empresa, súper quebrada financieramente, sólo queda una edificación en ruinas, fantasmal, corroída, herrumbrosa, mugrienta, y los tres últimos empleados que aún quedan son seres fantasmales que mal sobreviven vendiendo como chatarra pedazos de la fábrica. Pero la llegada de Larsen les infunde nuevos ímpetus y por un tiempo, como actores en una representación teatral, participan en la farsa de reflotar el podrido Astillero, mas el hundimiento, la destrucción es inevitable. Hay otros sucesos que contribuyen a acrecentar esa atmósfera de fracaso, de derrumbamiento, de naufragio, creo recordar que uno de los antiguos empleados se suicida. Y entonces era inevitable que Larsen no escapara de la muerte, que, como todo en el mundo onettiano, le sobreviene sin heroísmo, como un hecho banal, más bien aburrido.

Algunos autores (Fuentes, Kundera por ejemplo) sostienen que Cervantes influyó de dos maneras en el desarrollo de la novela como género. Hay un Cervantes que los grandes realistas del siglo XIX consideran como un antecesor y un maestro. Para escritores como, digamos, Dickens, Dostowieski y Flaubert, Cervantes es no sólo el gran creador de personajes o de tipos humanos, es también un consumado realista por la manera en que mediante la escritura representa todo lo real existente. Siguiendo la tradición homérica, los personajes cervantinos están presentados con sus rasgos físicos, sociales y morales; describe minucio-

samente su vestimenta, el ambiente que lo rodea, los objetos que porta, desde armas hasta instrumentos musicales, y además (y sobre todo) los hace hablar y actuar, todo lo cual hace que, por ejemplo, el *Quijote* sea, como las pinturas de Velázquez, un maravilloso fresco de la sociedad española de la época de Felipe II y Felipe III. Pero, según otros críticos, el Cervantes esencial es el novelista lúdico, experimental y abierto a lo fantástico. Es verdad que los niveles metaliterarios e intertextuales aparecen en obras anteriores, pero fue Cervantes quien convirtió estos niveles en dimensión fundamental de la construcción novelística. Desde esta perspectiva el *Quijote* es una reflexión (lúdica, humorística) sobre la escritura de una novela. Esta línea experimental encontró dos grandes realizaciones en el siglo XVIII: *Tristan Shandy*, de Sterne, y *Jacques, el fatalista*, de Diderot, en las cuales la digresión lúdica o el ensayo como técnica narrativa, interrumpen y marcan distancia con el cauce realista del relato. Según Kundera, la irrupción del realismo y el naturalismo en el siglo XIX, impiden o por lo menos obliteran el desarrollo de una novela que trasgreda los estrechos marcos del realismo. Sin embargo autores como Joyce, Musil o Kafka, retomaron esta línea cervantina incorporando cada vez con mayor libertad lo metaliterario y lo intertextual, lo autorreflexivo y lo autocrítico, al proceso narrativo.

Por su dimensión lúdica y por el peso que tiene lo metanarrativo y la intertextualidad (presentes en el texto, casi siempre en clave cómico-irónica), *Rayuela* de Cortázar se inscribe en la tradición cervantina, aunque ésta le haya llegado a través de diversas mediaciones; por cierto, en la poética de *Rayuela* han cumplido papel importante el aporte de la vanguardia europea de las primeras décadas del siglo XX, en especial del surrealismo. Desde el punto de vista formal, *Rayuela* está dividida en tres partes. La primera, «Del lado de allá» tiene como escenario París y su protagonista, narrador principal de la historia, es el expatriado argentino Horacio Oliveira, que por las calles y bulevares de la ciudad busca y recuerda a La Maga, la mujer amada y desaparecida. Aunque la búsqueda es inconclusa (Oliveira la reencontrará en el libro que escribirá sobre ella), la desaparición de La Maga desencadena en él una profunda crisis que lo precipitará al submundo de los «clochard». En la escena final, vemos en la noche parisina a Horacio dentro de un camión celular de la policía que comparte con Emmanuel, una clochard, borracha e inmundada, y dos pederastas, mientras imagina y evoca el juego de la rayuela donde los niños emprenden un viaje simbólico de la Tierra al Cielo.

En la segunda parte, «Del lado de acá» el escenario se traslada a Buenos Aires y asistimos al retorno de Oliveira a su ciudad y su reencuentro con Traveler, su amigo de la infancia y cómplice, cuya esposa, Talita, hace recordar a Horacio Oliveira a La Maga. Esta parte está formada por una serie de situaciones hilarantes, extravagantes y absurdas que se desarrollan en un circo (Talita es cuidadora de los gatos domados), en un manicomio y un hospital. Y la sección se cierra con la imagen de Oliveira caminando por el tablón tendido entre dos ventanas, mientras abajo ve (o cree ver) a Traveler y Talita en la casilla seis y tres del juego de la rayuela. La última parte, la tercera, tiene por título «Capítulos prescindibles» y la forma un collage de citas, recortes periodísticos, signos y premoniciones, pero donde destacan los apuntes, siempre irónicos e irreverentes del viejo y desconocido escritor-filósofo Morelli, entre otros diversos temas sobre las posibilidades de una nueva novela.

Cortázar precede el libro con un «Tablero de dirección». Según esto la novela puede ser leída una primera vez de corrido, y una segunda vez siguiendo la tabla de instrucciones. Pero esta segunda lectura abre la posibilidad de otras, de múltiples lecturas, lo cual me lleva a retomar el tema de este ensayo: la filiación de *Rayuela* con la narración cervantina. En 1948 Cortázar escribió el artículo «Notas sobre la novela contemporánea», cuya propuesta central, en el plano del lenguaje, era la liquidación del distinguido genérico entre Novela-Poema. Pienso que con *Rayuela* Cortázar se propuso escribir un libro que fuera un poema sin dejar de ser narración, novela. Por eso carece de sentido pretender hacer un resumen por lo menos argumental del libro que empieza: «¿Encontraría a La Maga?», por la dimensión poética del lenguaje (en que las imágenes y el ritmo tienen un valor en sí mismos) y porque el relato no sigue un orden secuencial-causal y en cambio está lleno de alusiones intertextuales y metanarrativos, por ejemplo, en los diálogos que sostiene Oliveira con los miembros del Club de la Serpiente. Este distanciamiento, incluso este enfriamiento entre el relato y lo digresivo, se acentúa con la intercalación de los llamados capítulos prescindibles de la tercera parte de la novela. Todas estas rupturas de la historia principal de la novela de Cortázar son equivalentes a las novelas cortas que Cervantes intercala en el *Quijote*. Como creo ya haber señalado, la incorporación de estas ficciones suponen nuevos narradores, cuyas historias abren el relato a otros personajes y personajesillos, cada uno de los cuales tiene su propio punto de vista, su opinión, su propia perspectiva sobre el acontecimien-

to narrado. Este perspectivismo, que implica el uso gozoso del diálogo, reclama un lector atento, imaginativo y lúcido, que Cervantes intuyó a la perfección. Cortázar, que de acuerdo a la novela del siglo xx valoraba abiertamente el rol del lector para recrear o completar el sentido o los sentidos de la ficción, elaboró una desafortunada teoría según la cual existen lectores machos —activos y creativos— y lectores hembras, de carácter pasivo, unidimensionales y literales. En cualquier forma, la tabla de instrucciones (que tanto amedrentó a Arguedas) es una guía para ambos tipos de lectores. Refiriéndose al perspectivismo y dialoguismo de la poética cervantina un estudioso sostiene que el *Quijote* es como uno de esos tapices árabes-hispánicos tejidos por hilos de seis distintos colores, lo que lo lleva a sostener que existen seis lecturas diferentes de la novela de Cervantes. Pero me pregunto si el tramado de hilos revela una gama mayor de colores.

La siguiente generación de novelistas latinoamericanos —la del *boom*, es decir, la de Fuentes, Donoso, García Márquez, Cabrera Infante, Vargas Llosa— es particularmente cervantista. Pero de todos ellos es Fuentes quien, como creador y teórico, ha reconocido de manera abierta y celebratoria su deuda —que él hace extensiva a todos los novelistas latinoamericanos— con Cervantes. En efecto; en su libro *La Gran Novela latinoamericana*, Fuentes habla del territorio de La Mancha, de la tradición de La Mancha, de la poética de La Mancha, para referirse a la novela de Latinoamérica, el territorio donde la novela cervantina alcanzó un nuevo desarrollo. ¿Cómo es esta novela? Según el autor de *La muerte de Artemio Cruz*, esta es una novela manchada, impura, sincrética, barroca, corrupta, voraz, capaz de apropiarse de todas las tradiciones. Tomemos, por ejemplo, *Los sertones*, de Euclides de Cunha. ¿A qué género pertenece? Es un libro híbrido que empieza como un estudio sociológico, geográfico, histórico y que a mitad del libro comienza a convertirse en una extraordinaria novela no-ficticia, más de setenta años antes que Truman Capote publicara *A sangre fría*. (Otro gran ejemplo, ya en nuestro tiempo, sobre el carácter híbrido de a novela latinoamericana es, sin duda, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de Arguedas.) Fuentes, asimismo, se propone retomar un aspecto fundamental de la novela cervantina: lo lúdico, donde el humor y la imaginación puesta en libertad rompe con las limitaciones del realismo decimonónico. Desde su primera novela, *La región más transparente* (para mí la mejor) empieza a construir una poética en la que, por una parte, se fusionan lo real con

lo onírico y lo mítico, y por otro lado, la ficción —el relato ficticio— se combina con el nivel metanarrativo e intertextual. El problema es que, sobre todo a partir de *Un cambio de piel*, este último nivel digresivo-ensayístico no sólo interrumpe la acción narrativa sino que la suplanta al querer explicarla. Con *Terra nostra*, una novela muy celebrada por Kundera, Fuentes se esfuerza por plasmar una novela que transgrediendo la racionalidad realista explique la esencia concentrada de la *terra* y la identidad mexicana. Al respecto escribió Kundera: «Fuentes captó esta esencia bajo el espectro de una novela-sueño, en la que varias épocas históricas se empalman telescópicamente en una especie de metahistoria poética y onírica...». Por desgracia, yo no pude concluir el libro: el nivel digresivo-ensayístico me resultó abrumador quizá porque Fuentes optó por lo serio y lo solemne, en vez del humor y levedad cervantina.

Me permitiré ahora transgredir el orden cronológico y referirme primero a Vargas Llosa antes que a García Márquez por razones que explicaré después. Como le confesó a José Miguel Oviedo, el primer amor de Mario Vargas Llosa no fue el *Quijote* sino el *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco* o, en suma, los libros de caballerías, de modo que debieron pasar algunos años antes para que reconociera y aceptase la grandeza de la obra narrativa de Cervantes. Con los años le ha dedicado brillantes artículos, como el que preparó para la edición del 400 aniversario de la publicación de la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, con el título «*El Quijote* una novela para el siglo XXI». Texto este último particularmente valioso, porque mediante el estudio de aspectos formales y técnicos del libro —como el problema del narrador y de la autoría del texto, del uso de los puntos de vista o el examen del manejo del tiempo—, Vargas Llosa muestra la asombrosa modernidad y la plena vigencia de la novela cumbre de Cervantes.

Ahora bien. Como en Thomas Mann, en Vargas Llosa existe una dialéctica o una oposición entre dos imperios: el de la racionalidad y la irracionalidad. Y esta dialéctica ha dado lugar a una poética en que un orden estricto formal controla los reclamos de las pulsiones más oscuras, aquellos demonios interiores de los que nos habla nuestro autor, y que habitan en los sueños y fantasías de los seres humanos. Asimismo, como en Onetti, los personajes de Vargas Llosa son quijotescos en la medida que intentan llevar a la práctica, es decir, a la realidad sus apetencias y obsesiones. Don Anselmo, Fushia, el Consejero, «la niña mala», entre otros, son personajes quijotescos que por caminos fuera de la ley, la mo-

ral y las costumbres intentaron hacer realidad sus sueños y fantasías. Pero hay un aspecto en que Vargas Llosa se aparta del camino de Cervantes, cuyo espíritu, a través del humor y el escepticismo, pudo resistir las imposiciones de la Contrarreforma. En cambio, todos los personajes de Vargas Llosa terminan recibiendo una suerte de castigo por haber osado rebelarse contra el orden natural que gobierna la vida: don Anselmo ve arder su burdel donde también muere calcinada Antuca, la pequeña ciega a quien él (según la leyenda) sedujo y pervirtió; Fushia, señor de los ríos, logra convertirse en un sátrapa en su isla Barataria, pero contagiado por la lepra pasa sus años finales en un pestilente leprosorio. Al Consejeiro lo abandonan los ángeles y su reino milenario es destruido por las fuerzas del mal. En cuanto a «la niña mala», ella recibe un oscuro e inhumano castigo por haber osado vivir de acuerdo a su utopía erótica personal. Pero Cervantes, el creador de Marcela, la primera mujer libre en la historia de la literatura, le hubiera imaginado otro destino...

Cuando apareció *Cien años de soledad*, Vargas Llosa escribió un espléndido artículo que llevaba por título *Cien años de soledad*, el *Amadís de América*. Pero un tiempo atrás, Carlos Fuentes, que había tenido el privilegio de leer en manuscrito la obra de García Márquez, le escribió a Cortázar: «Acabo de leer *Cien años de soledad*, una crónica exaltante y triste, una prosa sin desmayo, una imaginación liberadora... He leído el *Quijote* americano...». No es que la aseveración del autor de *La casa verde* sea errada al señalar algunas afinidades entre la novela del escritor colombiano y los libros de caballerías, sino porque *Cien años de soledad* por su argumento apasionante, por su amplitud temática y por su jerarquía estética en los planos de la composición y el lenguaje supera a cualquiera de los libros sobre caballeros andantes. García Márquez ha escrito otras obras maestras. Una de ellas es, sin duda, *El coronel no tiene quien le escriba*, un relato en la tradición de Hemingway de carácter conductista en que a base de diálogos, y de manera concentrada, nos muestra un drama sobre la condición humana latinoamericana; otra es *El otoño del patriarca*, quizá una de las novelas menos leídas del escritor colombiano pero la más exquisita como tejido verbal, en el cual, como demandaba Cortázar, se borran las fronteras entre narración y poesía. Sin embargo, *Cien años de soledad* posee otras dimensiones estéticas y humanas que la hacen una obra maestra absoluta. Por eso, sin temor en caer en la hipérbole, cuando veinte minutos después de divulgarse la noticia de la muerte de Gabriel García Márquez, atendiendo la llamada

de un periodista, declaré que *Cien años de soledad* era la mejor novela en lengua española después del *Quijote*.

¿Por qué *Cien años de soledad* y no una novela de algún autor español de los siglos XIX y XX, ya que después de la muerte de Cervantes, durante los siglos XVII, XVIII y primera mitad del siglo XIX, el género novelesco, con la decadencia política de España, entra en un prolongado letargo. Es verdad que en la segunda mitad de los 800, surgen algunos novelistas notables como Leopoldo Alas, «Clarín», Benito Pérez Galdós y Pío Baroja, pero palidecen frente a las grandes novelas, por ejemplo, de Dickens, Balzac, Stendhal, Flaubert o Dostowieski, Tolstoy o Melville. Tampoco en el siglo XX España produjo novelistas que revolucionaron la forma novelesca como Proust, Joyce, Thomas Mann, Musil, Kafka o Faulkner. Y después de la década del 30, la novela más audaz y creadora en lengua española se escribe en América Latina. Entonces, se impone esta pregunta: ¿Por qué *Cien años de soledad* y no, por ejemplo, *Adán Buenosayres*, *La vida breve*, *Pedro Páramo*, *Rayuela*, *Paradiso*, *Yó, el Supremo* o *La guerra del fin del mundo*? Pienso, sobre todo, que las obras clásicas son aquellas que pueden satisfacer el gusto exigente y a veces exquisito de las élites, pero que también pueden ser leídas con placer y provecho por públicos de mediana cultura e, incluso, populares, cosa que difícilmente puede ocurrir con *Adán Buenosayres*, *Rayuela*, *Paradiso* y quizá con *Yó, el Supremo*. Pero ¿qué ocurre con novelas como *La vida breve* y *Pedro Páramo*? En la gran novela de Onetti los personajes son seres marginales y solipsistas que envueltos en una atmósfera de irrealidad viven dentro de sí mismos sometidos a pasiones (eróticas amorosas, casi siempre) de naturaleza privada al margen de la sociedad y la Historia. La novela de Juan Rulfo es una de mis novelas hispanoamericanas preferidas, pero creo que el *Quijote* la excede por amplitud creativa en los niveles de lenguaje, estructuras y técnicas y como espacio narrativo para la representación general de la vida. Quedaría *La guerra del fin del mundo* la más cercana como invención y creatividad, si no al *Quijote* sí a *Cien años de soledad*, recuérdese que el gran crítico uruguayo Ángel Rama afirmó que la novela de Vargas Llosa es *La guerra y la paz* latinoamericana. Como escribí en otro texto: Diversidad de escenarios, rurales y urbanos, variedad de personajes que pertenecen a todos los estratos sociales, tejidos de historias y líneas narrativas [...] profusas descripciones de batallas como nunca antes lo había hecho ninguna novela latinoamericana, y todo este abrumador material narrativo sabiamente dispuesto en un orden estructural elegante y equilibrado.

Pero a diferencia de la filosofía de la historia de Tolstoy, según la cual son las masas y los pueblos los que hacen la historia, Vargas Llosa

cree que son los individuos los que cumplen este rol, sobre todo los individuos que pertenecen a las altas clases sociales, como el barón de Cañabrava, probable *alter ego* político ideológico del autor. Y quizá esta posición explique la tendencia de Mario Vargas Llosa a representar de manera excesivamente esperpéntica y degradada a los personajes populares, en particular los personajes que rodean al Consejero, cosa que, estoy seguro, reprobarían Tolstoy y Cervantes.

Desde el punto de vista del argumento, de la estructura y el lenguaje, la novela

del autor colombiano es independiente y distinta al *Quijote*, si bien García Márquez ha incorporado temas y tópicos cervantinos. Por ejemplo, el gitano Melquíades, cuyo manuscrito profético escrito en sánscrito y en versos rimados contiene la historia trágica de los Buendía, pertenece al linaje de Cide Hamete Benegeli quien escribió en caracteres arábigos las aventuras de don Quijote y Sancho Panza. Como han sostenido diversos críticos, *Cien años de soledad* (novela *summa* por excelencia) contiene los más diversos géneros y tipos de discurso, la poesía épica, el discurso lírico, la crónica en la línea de los cronistas del descubrimiento y la conquista, el cuento oral o popular, el cuento culto o *novella*, la narración fabulosa como en *Las mil y una noches* y los libros de caballerías, el costumbrismo del siglo XIX, la novela de los siglos XIX y XX e, incluso, la poesía simbolista y post simbolista. En cambio, en el plano del lenguaje *Cien años de soledad* se aparta del ideal lingüístico de la novela de Cervantes, en la que se relacionan y contienen diversos estilos y registros del habla cuyos extremos oscilan entre el lenguaje oral, popular y cotidiano, y el lenguaje elevado, culto y refinado, pero que en algunos episodios se le parodia. A su vez, la novela de García Márquez está escrita en un español estándar, culto y castizo y casi siempre deslumbrante por la profusión de imágenes y metáforas. Aunque este uso del lenguaje está impuesto por la forma de narrar —el relato panorámico, el resumen, que implica la ausencia casi total de diálogos—, en esta dimensión *Cien años de soledad* no alcanza la complejidad y riqueza que tiene el *Quijote* para representar toda la gama de los movimientos de la vida. Por último, *Cien años de soledad*, en la línea del *Quijote* no está exenta de digresiones metaliterarias y de alusiones intertextuales. Por ejemplo, con su extraordinaria audacia inventiva, García Márquez hace aparecer en las páginas de su novela a personajes ficticios de la reciente novela latinoamericana, como Víctor Hugues de *El siglo de las luces*, el coronel Lorenzo Gavilán de *La muerte de Artemio Cruz* o al pequeño Rocamadour de *Rayuela*.

Uno de los aportes perdurables de los llamados narradores del *post-boom* —Soriano, Giardinelli, Skármeta, Piglia— fue la introducción de la novela negra a la narrativa latinoamericana. De todos ellos, Piglia —destacado novelista y ensayista y crítico notable— es el más ligado a la herencia de Cervantes, a quien por lo demás ha dedicado lúcidos textos críticos a propósito del *Quijote*. Ha publicado varias novelas, como (nombraré las que he leído) *La ciudad ausente* (1992), *Plata quemada* (1997), *El camino de Ida* (2013), pero fue *Respiración artificial* (1980), su primera novela, la que lo hizo conocido más allá de las fronteras de Argentina, en particular por la función que cumplía en la estructuración de su novela los niveles metanarrativo, intertextual y metacrítico. Existe, por supuesto, una trama, en la cual Emilio Renzi, una suerte de *alter ego* de Piglia (personaje que reaparece en toda sus ficciones), asumiendo el rol de detective y con un tono de voz semejante a los detectives de las novelas policiales, lleva adelante una investigación sobre un enigma que explicaría la misteriosa vida de un tío carnal suyo, Marcelo Maggi, quien a su vez, viene escribiendo una biografía sobre Enrique Ossorio, un personaje controversial de la historia argentina que terminó suicidándose. Aunque por la solución de la intriga la novela de Piglia no está del todo lograda, la Segunda parte (que lleva por título *Descartes*) resulta fascinante cuando los personajes —Renzi y Tardewski, principalmente—, dialogan y polemizan sobre filosofía, historia, literatura o sobre autores y libros.

Según confiesa, Piglia siempre recuerda esta frase del formalista ruso Sklovski: «Las musas son la tradición literaria». Es decir: «La inspiración —explica Piglia— se construye a partir de lo que se ha escrito antes, cada vez se escribe con toda la literatura». Pienso que la musa más antigua —la fundadora de una tradición— de *Respiración artificial* fue el *Quijote* y en general la novela cervantina. Pronto, sobre todo a partir de la incorporación de Sancho Panza al relato, al lector del *Quijote* ya no lo molesta las continuas interrupciones de la acción narrativa sino que cada vez va encontrando mayor placer en las historias enclavadas, así como con las digresiones, los diálogos y debates que el Caballero de la Triste Figura sostiene con otros personajes (por ejemplo, con los duques) sobre los libros de caballerías, la relación entre ficción y realidad, verdad y poesía, las letras y las armas, la ley y la moral o sobre valores como los de la libertad. Como ya hemos dicho, este nivel metanarrativo, de carácter digresivo, alcanza un nuevo desarrollo con Sterne y Diderot

en el siglo XVIII, cuya herencia retoman los novelistas del siglo XX, como Joyce en *Ulises*, uno de cuyos capítulos más brillantes e intensos es aquel que se desarrolla en la biblioteca de Dublín donde Stephen Dédalus expone su audaz e inquietante interpretación de la figura de Hamlet. Como dije hace un momento, para mí (y espero que no sólo para mí) la sección más sugestiva de *Respiración artificial* es aquella —la segunda parte— en que el diálogo entre dos personajes intelectuales casi suplanta los pormenores de la trama. Así las digresiones se convierten en ensayos literarios (es decir, el uso del ensayo ficticio como técnica novelística) sobre la literatura y la política argentina y sobre la literatura y el pensamiento de Occidente. En el primer caso, por ejemplo, por el relato de Renzi la figura de Arlt y su relación con Borges me pareció tan incitante que me vi obligado después de muchísimos años releer al autor de *Los siete locos*. En cuanto a la tradición europea me resultó particularmente asombroso el episodio en que Tardewski evoca el supuesto diálogo que habrían sostenido en un bar de Praga Hitler y Kafka. Tardewski narra el suceso con tanta convicción y maestría que no parece lo que realmente es: un temible cuento, sino un episodio real, que hubiese sido como una maldita profecía del advenimiento del nazismo. Kafka, según Tardewski, quedó tan horrorizado por las malvadas y demenciales fantasías que tejían el discurso de Hitler que hizo varias anotaciones en su Diario, aludiendo a este encuentro, el cual, más adelante, le serviría de punto de partida para escribir ficciones como *En la colonia penal* y *El Proceso*. Con los años *Respiración artificial* se convirtió en un referente para los nuevos escritores y en un impulsor (quizá a pesar suyo) de una narrativa en que, como en las novelas de Enrique Vilas-Mata, la metaficción, la metacrítica y la intertextualidad ha terminado por suplantar la realidad y las experiencias vitales de los autores, elementos no secundarios de la literatura y el arte, como bien lo sabía Cervantes.

En cierta medida, *Los detectives salvajes*, la celebrada novela de Roberto Bolaño, pertenece a ese subgénero conocido como «novelas de caminos» (*road novels*), un tipo de ficciones que en Norteamérica desde *Hucklenberry Finn* de Mark Twain ha tenido un amplio desarrollo en la literatura y después en el cine de Hollywood, que ha producido cintas clásicas como *Busco mi destino* y *Thelma & Louise*. A propósito de la fundación de este subgénero, el conocido escritor mexicano Juan Villoro en un original y sugestivo ensayo que le dedicó a Cervantes con el título de *El Quijote, una lectura fronteriza* refiere la siguiente anécdota.

Cuando a Barry Gifford le preguntaron sobre la evidente influencia de *En el camino* de Jack Kerouac en su novela *Corazón salvaje* respondió que todas las *road novels* provenían ni siquiera de Mark Twain sino del Quijote. Villoro concluye afirmando que Cervantes, además de haber fundado la novela moderna, fundó también este subgénero de la novela de caminos, de la novela nómada, itinerante, migratoria que llega hasta la novela de Bolaño arriba aludida. Recuerdo que cuando hace más de diez años leí *Los detectives salvajes* intuí en algún momento de la lectura el probable parentesco de esta novela con la gran novela de Cervantes. Pero después de haber leído el trabajo de Juan Villoro y una conferencia que escuché no hace mucho del novelista chileno Carlos Franz sobre el Quijote y la novela de Bolaño, aquella lejana intuición, fugaz y leve, se ha convertido en certeza gratificante.

Como los protagonistas de *Busco mi destino* —una suerte de *hippis* rebeldes y marihuaneros—, Ulises Lima y Arturo Belano, héroes de *Los detectives salvajes* y jóvenes poetas que tampoco desdeñan la marihuana, son seres quijotescos que se echan a los caminos del mundo no para restaurar ilusorias instituciones del pasado sino para buscar materiales para su poesía que aspira a transformar el mundo y la vida. Pero ahora, en el último tercio del siglo xx (las peripecias de la novela se extienden de 1975 a 1996), estos detectives contagiados de quijotismo reemplazan a Rocinante por un viejo Impala e inician su errancia, según Villoro, en sentido inverso a la de don Quijote, hacia el norte por el desierto de Sonora. Después de abandonar el Impala, continúan su migración como cualquier ciudadano pobre de fines del siglo xx con cualquier medio de transporte barato, incluyendo, es de suponer, el auto-stop. Luego de ingresar a Estados Unidos por Texas continúan su viaje hacia las grandes ciudades del norte. Sin embargo, como su nomadismo no tiene una meta final —también don Quijote, recorre al azar los áridos caminos de Castilla— atraviesan el Atlántico y recorren diversos países de Europa —Italia, Francia, España, Austria—, pero la pulsión itinerante los lleva al norte de África, concretamente a Israel, y uno de ellos, Belano, termina su trashumancia en el África negra, una región donde la Historia alcanza altas temperaturas. Desde luego, durante esta travesía, nuestros detectives salvajes, que nunca cesan de hablar de poesía, filosofía o política, viven las más diversas y peligrosas aventuras: por ejemplo Ulises Lima termina asesinando en Viena a un sujeto neo nazi que lo extorsionaba

y lo último que sabemos de Arturo Belano es que se ha enrolado como mercenario en una de las guerras africanas.

Esta es, por supuesto, una lectura muy parcial de *Los detectives salvajes* que, sin duda, posee otros registros y valores estéticos. Pero por haberse convertido en una obra emblemática de gran influencia en los narradores de las últimas generaciones (por ejemplo, en *El círculo de los poetas asesinos*, la muy interesante novela de Diego Trelles) he querido mostrar por qué no es una propuesta meramente retórica aquella que considera el *Quijote* como una novela para el siglo XXI.

CODA

El Quijote fue una de las siete novelas que tuve en mi mesa de trabajo al alcance de mi mano mientras duró la escritura de *La violencia del tiempo*. Durante los diez años que batallé con mi manuscrito no fui consciente de estar escribiendo una novela vinculada a la tradición cervantina. Unos meses después de su publicación, a raíz de un artículo del escritor Roberto Reyes Tarazona, en el que comparó la estructura de mi novela con *Las meninas* de Velázquez (con ser muy generosa, la comparación me pareció excesiva) releí mi novela desde la perspectiva propuesta por este destacado narrador peruano. Entonces empecé darme cuenta de cómo el *Quijote* todo el tiempo estuvo detrás de mi escritura, la que había llevado a cabo (así lo creí) con entera espontaneidad y con una imaginación puesta en libertad. Una vez que fui consciente de esta filiación y deuda de *La violencia del tiempo* y el *Quijote* (en un texto que escribí hace algunos años reconocí mi deuda con Cervantes), ya no me pareció pertinente la aseveración hecha por críticos muy serios, según la cual mi novela era una novela total. No, me dije, en absoluto, no era una novela total, en todo caso se halla más cerca del concepto cervantino de novela *summa*. Pero, ¿por qué sería una novela *summa*?

Ante todo es una novela *summa* porque es una estructura abierta que contiene varias novelas, las que a su vez generan, múltiples, bosques de historias. Por el uso de las diversas técnicas también es una novela *summa* por ser una suerte de muestrario de formas y tipos de lenguajes y estilos, de puntos de vista, no existe un narrador único de modo que los relatos corren a cargo de diferentes narradores y voces corales, se emplea formas dramáticas, monólogos, soliloquios, cartas y diarios. El tiempo se extiende y ramifica desde el presente hasta diversos pasados y el tiempo sin tiempo de los mitos; asimismo el espacio partiendo de

Congará se amplía a Lima, a ciertas regiones de los Andes y también a París o España. De otro lado, como novela *summa* integra en el espacio narrativo, lo rural y lo urbano, lo nacional y lo cosmopolita. Desde otra perspectiva *La violencia del tiempo* es una novela sobre los diferentes discursos acerca del Perú —el hispanismo, el indigenismo, el mestizaje—, que contienen entre sí no sólo en el plano de las ideas sino en la conciencia de los personajes y en la vida cotidiana. Por último, como toda novela cervantina, como novela *summa* es parte importante de *La violencia del tiempo* la dimensión metanarrativa en la que el texto reflexiona sobre sí mismo y se establecen relaciones intertextuales con autores que amo y que admiro y que han dejado honda huella en mi obra creativa.

Chorrillos, Lima (Perú), 12 de octubre del 2015

VEROSIMILITUD EN EL CAPÍTULO 58 DE LA SEGUNDA PARTE DE *EL QUIJOTE*

Eduardo Hopkins Rodríguez
Pontificia Universidad Católica del Perú

En el capítulo 58 de la Segunda Parte de *El Quijote*, encontramos la siguiente escena:

se halló don Quijote enredado entre unas redes de hilo verde, que desde unos árboles a otros estaban tendidas; y, sin poder imaginar qué pudiese ser aquello, dijo a Sancho: —Paréceme, Sancho, que esto destas redes debe de ser una de las más nuevas aventuras que pueda imaginar. Que me maten si los encantadores que me persiguen no quieren enredarme en ellas y detener mi camino, como en venganza de la riguridad que con Altisidora he tenido. Pues mándoles yo que aunque estas redes, si como son hechas de hilo verde fueran de durísimos diamantes, o más fuertes que aquélla con que el celoso dios de los herreros enredó a Venus y a Marte, así las rompiera como si fuera de juncos marinos o de hilachas de algodón.

Y, queriendo pasar adelante y romperlo todo, al improviso se le ofrecieron delante, saliendo de entre unos árboles, dos hermosísimas pastoras: a lo menos vestidas como pastoras, sino que los pellicos y sayas eran de fino brocado, digo, que las sayas eran riquísimos faldellines de tabí de oro. Traían los cabellos sueltos por las espaldas, que en rubios podían competir con los rayos del mismo sol, los cuales se coronaban con dos guirnaldas de verde laurel y de rojo amaranto tejidas. La edad, al parecer, ni bajaba de los quince ni pasaba de los diez y ocho.

Vista fue ésta que admiró a Sancho, suspendió a don Quijote, hizo parar al sol en su carrera para verlas y tuvo en maravilloso silencio a todos cuatro. En fin, quien primero habló fue una de las dos zagalas, que dijo a don Quijote:

—Detened, señor caballero, el paso, y no rompáis las redes, que no para daño vuestro, sino para nuestro pasatiempo ahí están tendidas; y porque sé que nos habéis de preguntar para qué se han puesto y quién somos, os lo quiero decir en breves palabras. En una aldea que está hasta dos leguas de aquí, donde hay mucha gente principal y muchos hidalgos y ricos, entre muchos amigos y parientes se concertó que con sus hijos, mujeres y hijas, vecinos, amigos y parientes se viniésemos a holgar a este sitio, que es uno de los más agradables de todos estos contornos, formando entre todos una nueva y pastoril Arcadia, vistiéndonos las doncellas de zagalas y los mancebos de pastores. Traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camoes en su misma lengua portuguesa, las cuales hasta ahora no hemos representado. Ayer fue el primero día que aquí llegamos; tenemos entre estos ramos plantadas algunas tiendas, que dicen se llaman de campaña, en el margen de un abundoso arroyo que todos estos prados fertiliza; tendimos la noche pasada estas redes de estos árboles para engañar los simples pajarillos que, ojeados con nuestro ruido, vinieren a dar en ellas. Si gustáis, señor, de ser nuestro huésped, seréis agasajado liberal y cortésmente, porque por ahora en este sitio no ha de entrar la pesadumbre ni la melancolía (pp. 990-991)¹.

Para las jóvenes disfrazadas de pastoras, es verosímil la presencia de don Quijote y Sancho debido a sus lecturas y referencias acerca de ellos. Así es como los reconocen rápidamente. Por su parte, don Quijote y Sancho también son atraídos por las apariencias de las jóvenes y caen en las redes de lo verosímil a partir de su conocimiento del mundo de la literatura pastoril.

Con respecto al engaño visual ejercido sobre aves, Plinio el Viejo recoge una historia sobre el pintor Zeuxis (s. iv a.C.), que será de gran impacto:

Se cuenta que este último [Parrasio] compitió con Zeuxis: éste presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquél presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a

¹ Citamos por la edición de la Real Academia Española, San Pablo, 2004.

quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista (Libro 35, 65).

La narración de Plinio adquiere dimensiones míticas entre los teóricos del arte y de la poesía, así como entre artistas y escritores de los siglos XVI, XVII y XVIII. Por otro lado, se convierte en tópico difundido, reconocible tanto por parte del público erudito y culto, como por el profano. La dimensión moral de la competencia entre Zeuxis y Parrasio no ha permanecido ajena en estas discusiones y constituye componente esencial en la conformación del tópico, especialmente en el Renacimiento y en el Barroco.

Actualmente, su presencia en historiadores del arte y críticos es fundamental en las respectivas discusiones acerca del origen de las artes plásticas y su relación con el concepto de mimesis². Interesa también a los estudiosos de la percepción en animales, a investigadores de la mente humana y a psicoanalistas.

En el prólogo a la Primera Parte del Quijote, Cervantes se refiere concisamente a Zeuxis³: «comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoílo o Zeuxis» (pp. 8-9).

Antes del encuentro con las redes de hilo verde destinadas a engañar pájaros y las fingidas pastoras, en el mismo capítulo 58 hay un episodio que también puede leerse en asociación con el relato de Plinio:

vieron, habiendo andado poco más de una legua, que encima de la yerba de un pradillo verde, encima de sus capas, estaban comiendo hasta una docena de hombres vestidos de labradores. Junto a sí tenían unas como sábanas blancas con que cubrían alguna cosa que debajo estaba: estaban empinadas y tendidas y de trecho a trecho puestas. Llegó don Quijote a los que comían, y, saludándolos primero cortésmente, les preguntó que qué era lo que aquellos lienzos cubrían. Uno de ellos le respondió:

² Baxandall define este tipo de relatos como parte de la «mitología de la historia del arte» (2010, p. 62).

³ En el siguiente Capítulo, el 59, se menciona a Apeles, otro famoso pintor clásico, extendiendo el campo de referencias pictóricas, esta vez en forma explícita. Hay que recordar que este pintor es también aludido en II, 32. En cambio, Zeuxis es nombrado únicamente y sin mayor distinción dentro de una serie de figuras representativas citadas de forma irónica en el prólogo a la Primera Parte. Zeuxis no se menciona explícitamente en la Segunda Parte. A su vez, Parrasio aparece en II, 32.

—Señor, debajo destos lienzos están unas imágenes de relieve y entalladura que han de servir en un retablo que hacemos en nuestra aldea; llevámoslas cubiertas, porque no se desfloren, y en hombros, porque no se quiebren.

—Si sois servidos —respondió don Quijote—, holgaría de verlas, pues imágenes que con tanto recato se llevan sin duda deben de ser buenas.

—Y ¡cómo si lo son! —dijo otro—. Si no, dígalo lo que cuesta, que en verdad que no hay ninguna que no esté en más de cincuenta ducados; y porque vea vuestra merced esta verdad, espere vuestra merced y verla ha por vista de ojos.

Y, levantándose, dejó de comer y fue a quitar la cubierta de la primera imagen, que mostró ser la de San Jorge puesto a caballo, con una serpiente enroscada a los pies y la lanza atravesada por la boca, con la fiera que suele pintarse. Toda la imagen parecía una ascua de oro, como suele decirse. Viéndola don Quijote, dijo:

—Este caballero fue uno de los mejores andantes que tuvo la milicia divina: llamóse don San Jorge, y fue además defensor de doncellas. Veamos esta otra.

Descubrióla el hombre, y pareció ser la de San Martín puesto a caballo, que partía la capa con el pobre; y apenas la hubo visto don Quijote, cuando dijo:

—Este caballero también fue de los aventureros cristianos, y creo que fue más liberal que valiente, como lo puedes echar de ver, Sancho, en que está partiendo la capa con el pobre y le da la mitad; y sin duda debía de ser entonces invierno, que, si no, él se la diera toda, según era de caritativo.

—No debió de ser eso —dijo Sancho—, sino que se debió de atener al refrán que dicen: que para dar y tener, seso es menester.

Rióse don Quijote y pidió que quitasen otro lienzo, debajo del cual se descubrió la imagen del Patrón de las Españas a caballo, la espada ensangrentada, atropellando moros y pisando cabezas; y en viéndola, dijo don Quijote:

—Éste sí que es caballero, y de las escuadras de Cristo: éste se llama don San Diego Matamoros, uno de los más valientes santos y caballeros que tuvo el mundo y tiene ahora el cielo.

Luego descubrieron otro lienzo, y pareció que encubría la caída de San Pablo del caballo abajo, con todas las circunstancias que en el retablo de

su conversión suelen pintarse. Cuando le vido tan al vivo, que dijeran que Cristo le hablaba y Pablo respondía.

—Éste —dijo don Quijote— fue el mayor enemigo que tuvo la Iglesia de Dios Nuestro Señor en su tiempo y el mayor defensor suyo que tendrá jamás: caballero andante por la vida y santo a pie quedo por la muerte, trabajador incansable en la viña del Señor, doctor de las gentes, a quien sirvieron de escuelas los cielos y de catedrático y maestro que le enseñase el mismo Jesucristo.

No había más imágenes, y, así, mandó don Quijote que las volviesen a cubrir [...] (pp. 985-987).

La escena de Zeuxis tratando de descubrir lo que cree que está oculto detrás de la cortina expuesta por Parrasio, se multiplica en la citada intervención de don Quijote auscultando cada una de las figuras de los santos ocultas bajo telas de protección. El caballero no solamente identifica las imágenes, sino que, asimismo, recuerda los atributos y acciones correspondientes de los santos como guerreros de la Iglesia peleando «a lo divino», frente a su pelear «a lo humano», expandiendo así tanto la significación de las figuras como su propio accionar. Como dice el narrador acerca del escudero, quien está sorprendido ante este suceso: «Quedó Sancho de nuevo, como si jamás hubiera conocido a su señor, admirado de lo que sabía, pareciéndole que no debía de haber historia en el mundo ni suceso que no lo tuviese cifrado en la uña y clavado en la memoria» (p. 987).

Con respecto a la actitud de Don Quijote en este episodio, cabe recordar que Jacques Lacan (1964), confrontando la experiencia de Zeuxis, concluye que «ha de haber algo más reducido, más próximo al signo, en lo que para unos pájaros puede constituir una uva de presa. Pero el ejemplo opuesto de Parrhasios nos hace ver claramente que cuando se quiere engañar a un hombre se le presenta la pintura de un velo, esto es, de algo más allá de lo cual pide ver»⁴.

En la novela de Cervantes, el relato acerca de Zeuxis y Parrasio ha sido fragmentado en sus elementos fundamentales, especie de motivos, para distribuirlos y trasponerlos a lo largo del capítulo. Se trata de unas presencias amplificadas y diversificadas operando en esta sección de la novela, a las que se les ha asignado nuevas significaciones y funciones. En tal sentido, el caso de las imágenes de santos, además de constituir

⁴ Parrasio, 1986, p. 118, citado por W.J.T. Mitchell, 2009, p. 291.

una relación creativa particular con respecto al mito de los dos pintores, cumple con participar en la construcción de la verosimilitud del episodio pastoril que vendrá a continuación pues, del mismo modo que Don Quijote al ver estas figuras expande su significado mediante su memoria cargada de relatos, alusiones legendarias y hagiográficas, las jóvenes pastoras harán lo mismo, al recordar su lectura de la primera parte de *El Quijote*, cuando descubren, como si levantaran una cortina, velo, lienzo o red que lo oculta, que quien ha sido atrapado en las redes para capturar pájaros es el protagonista de la novela:

—¡Ay, amiga de mi alma —dijo entonces la otra zagala—, y qué ventura tan grande nos ha sucedido! ¿Ves este señor que tenemos delante? Pues hágote saber que es el más valiente y el más enamorado y el más comedido que tiene el mundo, sino es que nos miente y engaña una historia que de sus hazañas anda impresa y yo he leído. Yo apostaré que este buen hombre que viene consigo es un tal Sancho Panza, su escudero, a cuyas gracias no hay ningunas que se le igualen (p. 992).

En realidad, Cervantes muestra sus métodos en varios planos. Zeuxis era un experto y fue engañado. Así lo hace Cervantes con sus lectores expertos.

Hay otros relatos asociados a Zeuxis que contienen elementos aplicados de diversa forma en *El Quijote*. Tales historias han recibido una extensa atención de parte de los estudiosos que tuvieron actividad en la época de Cervantes. En particular, ha sido de sumo interés la historia narrada y comentada por Cicerón en *La invención retórica* y posteriormente tratada con brevedad por Plinio en *Historia Natural*⁵, en torno a las cinco jóvenes vírgenes que utilizó como modelos de belleza, de las cuales eligió los mejores rasgos para integrarlos en la confección de la imagen pictórica de Helena:

En cierta ocasión los habitantes de Crotona, que poseían toda clase de recursos y se contaban entre los más ricos de Italia, quisieron enriquecer con pinturas excepcionales el templo de Juno, por el cual sentían una veneración especial. Así pues, contrataron por una enorme suma de dinero a

⁵ «Su precisión era tan grande que cuando iba a ejecutar para los agrigentinos, a cargo de los fondos públicos, un cuadro para el templo de Juno Lacinia, pasó revista a unas cuantas jóvenes de aquella ciudad desnudas y eligió a cinco para reproducir en su pintura lo más loable de cada una de ellas» (Plinio, *Textos de Historia del arte*, Libro 35, 64).

Zeuxis de Heraclea, que en ese momento pasaba por ser el mejor de los pintores. Éste pintó muchos cuadros, algunos de los cuales se han conservado hasta nuestros días por la veneración de que ese templo ha sido objeto y, para fijar en una imagen muda el modelo perfecto de belleza femenina, les dijo que quería reproducir la figura de Helena. Los crotoniatas, que habían oído decir a menudo que superaba a todos en la representación de la figura femenina, se entusiasmaron con la idea. Pensaron, en efecto, que si desplegaba su talento en el género en que era el mejor, les dejaría en aquel templo una obra maestra.

No se vieron defraudadas sus esperanzas. En efecto, Zeuxis les preguntó inmediatamente cuáles eran las más bellas jóvenes que allí vivían. Condujeron al pintor directamente al gimnasio y le mostraron muchos jóvenes dotados de gran belleza. Pues efectivamente hubo un tiempo en que los crotoniatas superaron a todos por la fuerza y belleza de sus cuerpos y proporcionaron a su patria en las pruebas de atletismo las victorias más honrosas y las mayores distinciones. Y mientras Zeuxis admiraba extasiado la belleza de sus cuerpos, le dijeron: «En casa están las hermanas de estos jóvenes; por ellos puedes hacerte una idea de su belleza». «Por favor», les contestó, «envíadme a las más bellas de esas muchachas mientras pinto lo que os he prometido, para que la verdadera belleza de estos modelos vivos pase a un cuadro mudo». Entonces los ciudadanos de Crotona, tras una deliberación pública, reunieron a las jóvenes en un mismo lugar y permitieron al pintor elegir la que prefiriese.

Él, sin embargo, eligió cinco jóvenes cuyos nombres nos han transmitido muchos poetas porque les dio su aprobación quien, en lo referente a la belleza, tenía sin duda el juicio más seguro. En efecto, creía que no podría encontrar en un solo cuerpo todas las cualidades que buscaba para representar la belleza ideal: la naturaleza, como si temiera carecer de dones para conceder a otras personas si los otorgara todos a una, ofrece a cada una diferentes cualidades a la vez que le añade algún defecto (II, 1-3).

Como destaca Pilar Gómez, esta es «una de las anécdotas más famosas sobre Zeuxis, y de mayor repercusión en la historia de las artes plásticas»⁶. Lo que los comentaristas de diversas épocas observan respec-

⁶ Gómez, 2012, p. 540. Panofsky recuerda que hasta Ariosto trata el tema en *Orlando Furioso* Canto 11, estrofa 71 (1980, p. 48). Por su parte, el tratadista Francisco Pacheco incorpora la referencia en *Arte de la Pintura*: «Esto es finalmente, lo que conviene hacer en este último grado, con el exemplo del antiguo Zéusis, que para la bellísima Elena que se le ofreció pintar al pueblo de Agrigento, eligió cinco hermosas doncellas, y de cada una de ellas fue escogiendo lo más perfecto, para hacer una figura igualmente acabadí-

to a este caso es una especie de método creativo basado en la selección y combinación de rasgos relevantes tomados de modelos reales para alcanzar una perfección que no existe en la naturaleza⁷. Dionisio de Halicarnaso en «La imitación» menciona el caso de Zeuxis y la pintura de Helena como ejemplo de imitación selectiva:

Zeuxis era un pintor muy admirado entre los crotoniatas; estando una vez pintando una Helena desnuda, le recomendaron que contemplase desnudas a las jóvenes de la ciudad, no porque fueran totalmente bellas, sino porque no era natural que fueran feas del todo. Y Zeuxis reunió en una sola imagen corporal lo que en cada una era digno de ser pintado; así, el arte, conjuntando diversas partes, fue capaz de componer una sola imagen perfecta (p. 224).

Erwin Panofsky llama *electio* a este procedimiento artístico⁸ e indica que se trata de un concepto ya planteado por Sócrates. Jenofonte cuenta que en un intercambio de ideas con Parrasio, Sócrates llega a la conclusión de que «si queréis representar formas perfectamente bellas, habida cuenta de que no es fácil encontrar un solo hombre que tenga

simas, aventajando la arte a la misma naturaleza: pues juntó en un sujeto la hermosura que apenas se hallaba en muchos» (Lib. 1, cap. 12). F. de Armas especifica la presencia de la historia de Zeuxis en varios textos importantes: «It is included in influential treatises such as Alberti's *On Painting* [...], Castiglione's *The Book of the Courtier*, and Francisco Pacheco's *Arte de la pintura*. It is also found in a work much utilized by Cervantes, Pedro Mexía's *Silva de varia lección* [...] It even became the subject of two paintings by Giorgio Vasari» (2006, p. 173).

Llama la atención que la crítica haya ignorado en el relato de Cicerón la indicación del proceso seguido para pintar a los jóvenes del gimnasio: «mientras pinto lo que os he prometido, para que la verdadera belleza de estos modelos vivos pase a un cuadro mudo». Recordemos que se ha dicho que «Zeuxis admiraba extasiado la belleza de sus cuerpos». La belleza existe en la naturaleza, y se puede trasladar a la pintura. Esta es la forma de pintar miméticamente del natural. En cambio, la pintura de Helena tiene que ver con una imagen ideal, inexistente en la realidad natural. Por tal motivo, Zeuxis modifica la metodología y pone en práctica un principio de selección de rasgos tomados de sus modelos femeninos. Esta es la técnica que ha atraído a los comentaristas desde la Antigüedad, más preocupados por la autonomía e independencia creativa del artista, que por la mimesis del natural.

⁷ Baxandall explica que los comentarios alrededor de este tipo de relatos, «al igual que los textos mismos, transmitían a los humanistas los tópicos», sirviendo como «reserva de material comparativo», «fuente de confirmación» de opiniones, o como elementos que terminarían formando parte de intenciones decorativas y lúdicas (2010, pp. 64, 65 y 69).

⁸ Panofsky, 1980, p. 48.

todos sus miembros irreprochables, reunís de diversos modelos lo que cada uno tiene más bello y así conseguís que un conjunto parezca del todo hermoso»⁹.

Sin embargo, consideramos que una fuente sumamente influyente para estas consideraciones está constituida por la explicación que hace Cicerón del método de Zeuxis como un modelo a seguir y superar para la elaboración de su libro de retórica:

De manera parecida, cuando quise escribir un tratado de retórica no me propuse imitar un único modelo al cual debería seguir en todos los detalles con sus cualidades y defectos, sino que, después de reunir todo lo escrito sobre la materia, cogí de cada autor los preceptos que me parecieron más apropiados, eligiendo así lo más sobresaliente de sus diferentes talentos. [...] Y si mi conocimiento de este arte igualara al de Zeuxis en pintura, tal vez esta obra tendría en su género más fama que sus pinturas, pues yo he tenido la posibilidad de elegir entre un mayor número de modelos que él (Libro II, 4-5).

Cicerón agrega en apoyo de su metodología que Aristóteles hizo lo mismo para elaborar uno de sus tratados de retórica:

Aristóteles reunió en una sola obra todo lo escrito antes de él por los antiguos escritores de retórica [...] Examinó cuidadosamente los preceptos de cada autor, los resumió brillantemente, explicó con gran diligencia los puntos más difíciles y con su elegancia y concisión superó a los propios inventores de este arte hasta el punto de que nadie estudia las ideas de estos en sus propios libros sino que cuantos quieren conocer sus doctrinas acuden a Aristóteles por considerar que ofrece explicaciones mucho más adecuadas (Libro II, 6).

En lo que concierne al procedimiento artístico seguido por Zeuxis para pintar a Helena, Frederick de Armas opina que puede estar rela-

⁹ Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates*, III, citado por Władysław Tatarkiewicz (2000, p. 108) quien propone que «en estas palabras formuló Sócrates la teoría de la idealización de la naturaleza que complementa y modifica la teoría de la representación de la naturaleza por el arte» (p. 108). Para Tatarkiewicz, el relato en el que se da cuenta de cómo Zeuxis elaboró el retrato de Helena es parte de la tradición de la doctrina Socrática sobre el arte (p. 108).

cionado con la manera en que don Quijote imagina a Dulcinea en la Primera Parte¹⁰:

porque en ser hermosa, ninguna le iguala, y en la buena fama, pocas le llegan. Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina (XXV, p. 244).

A lo que podemos agregar lo que en la Segunda Parte dice don Quijote a los duques:

Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo (XXXII, p. 800).

Más interesante es el mismo método adoptado para imaginarse a sí mismo a partir de la libre imitación de Amadís y otros ejemplares caballerescos, mezclando lecturas y prácticas miméticas:

¿Ya no te he dicho —respondió don Quijote— que quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas e hizo otras cien mil insolencias, dignas de eterno nombre y escritura? Y puesto que yo no pienso imitar a Roldán [...] parte por parte, en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo, como mejor pudiere, en las que me pareciere ser más esenciales. Y podrá ser que viniese a contentarme con sola la imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de llores y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más (Primera Parte, XXV, pp. 235–236).

Esta capacidad de elección o selección de rasgos modélicos se confirma en el acto de quitarse las armas «y quedar desnudo como cuando

¹⁰ Cervantes, *Don Quijote*, p. 173.

nací, si es que me da en voluntad de seguir en mi penitencia más a Roldán que a Amadís»¹¹. Muestra así la capacidad de escoger a su albedrío los fragmentos preferidos apropiados para construir una «tan rara, tan felice y tan no vista imitación» (Primera Parte, XXV, p. 236).

Por su parte, Camila en «El curioso impertinente» adopta de Penélope, Lucrecia y Porcia los rasgos para entronizar su patraña heroico-trágica para lucirse como un «simulacro de la honestidad» (Primera Parte, XXXIV, p. 364).

Otra narración vinculada a la vida artística de Zeuxis, que es pertinente para el capítulo que examinamos, la presenta Luciano de Samosata¹², a propósito de ciertas cuestiones que le preocupan en lo tocante a la comprensión de su propia obra. Nos referimos a la famosa écfrasis que lleva a cabo en «Zeuxis o Antíoco», en la que examina la

¹¹ Primera Parte, XXV, p. 237.

¹² Lida anota que «en pocas literaturas modernas fue Luciano más influyente que en la española» (1975, p. 378). En lo que concierne a la presencia de Luciano en España, indica Zappala que «la influencia de las obras de Luciano de Samosata en la literatura del Siglo de Oro ha sido ampliamente descrita por los críticos. Pero aunque España puede vanagloriarse de haber tenido grandes helenistas a lo largo del Siglo de Oro (a juzgar por la aparición de Luciano en varios *rationes studiorum* lo utilizaron como libro de texto) con pocas excepciones (Vives, Laguna, los Argensola y hasta cierto punto Quevedo), la mayoría de los autores quizá conoció a Luciano sólo a través de las traducciones al latín o al español, a través de lucianistas contemporáneos como Erasmo o los autores italianos del Quattrocento cuyas obras traducidas circulaban en España en el siglo xvi. La frecuencia con que se ha traducido las obras de Luciano al español, da fe de su constante popularidad a través de los siglos xvi y xvii: en números de traducciones Luciano ocupa el cuarto lugar después de Esopo, Aristóteles y Epicteto. Pero esas traducciones de Luciano eran a veces bastante distintas al original en estilo e ideología» (1982, pp. 25-26; ver Zappala 1990, capítulos V y VI). Azaustre destaca la importancia que tienen las obras retóricas de Luciano en la literatura española de los siglos xvi y xvii (2001, pp. 35-55). Con más precisión, en lo que concierne a Cervantes, Hutchinson, en su artículo «Luciano precursor de Cervantes», especifica que «las afinidades entre Luciano y Cervantes parecen multiplicarse cuando se consideran ciertas coincidencias en su poética y las actitudes vitales que se desprenden de su obra» (2005, p. 247). Hutchinson ha propuesto varias líneas de aproximación a la presencia de Luciano en Cervantes. Particularmente, encuentra «influencias, coincidencias y reminiscencias lucianescas» (2005, p. 253) en el *Quijote*, el *Persiles*, el *Coloquio de los perros*, el *Viaje del Parnaso*, etc. Chinchilla en «La imagen de Apeles y su relación a la calumnia en Cervantes» (2005) estudia la presencia en *El Quijote* de la temática del «Diálogo sobre la calumnia» de Luciano, texto acerca de una supuesta pintura de Apeles en el que critica la calumnia como vicio social.

copia de una compleja pintura de Zeuxis que representaba una familia de Centauros:

Zeuxis pensaba que al exponer este cuadro pasmaría a los espectadores con su arte. Ellos al punto le aclamaron, ¿qué otra cosa habrían podido hacer al encontrarse con un bellissimo espectáculo? Pero todos aplaudían especialmente los mismos aspectos que también a mí me elogiaban recientemente: la originalidad del tema y la nueva idea de la pintura, sin precedentes en los pintores anteriores. De modo que cuando Zeuxis se dio cuenta de que les llamaba la atención la novedad del tema y les distraía de su arte hasta el punto de poner en segundo plano la precisión del detalle, le dijo a su discípulo: —Hala, Mición, enrolla el cuadro, recógelo y llévate a casa, porque éstos alaban el barro de nuestro arte y, en cambio, no hacen mucho caso de si están bien y dispuestos con arte los efectos de las luces, sino que la novedad del tema prevalece sobre la precisión de los detalles (1990, p. 449).

Para Luciano, los espectadores, entusiasmados con la novedad del tema, no apreciaban en la pintura de Zeuxis «toda la potencia de su arte, como por ejemplo la extensión muy precisa de sus líneas, la mezcla perfecta de los colores, la reflexión oportuna, el dar la sombra necesaria, la proporción en el tamaño, el equilibrio y correspondencia de los detalles con el conjunto»¹³.

Aplicando el caso al público de sus discursos, Luciano nota que le sucede lo mismo que a Zeuxis, pues solo aclaman la extrañeza y la innovación, ignorando su arte:

Ahora resulta que el único atractivo de mis escritos es que no son convencionales ni siguen las huellas de los otros, mientras que el vocabulario, bello por sí mismo, compuesto según las normas tradicionales, o la agudeza de pensamiento, o la capacidad de imaginación, la gracia ática, la buena construcción o el arte en todo el conjunto, tal vez no tienen nada que ver con mi obra. Porque de no ser así, no pasarían por alto estas mismas cua-

¹³ Luciano, «Zeuxis o Antíoco», p. 448. Luciano elogia las formas híbridas embellecidas por el arte en la pintura de Zeuxis. Contradice el postulado horaciano en la «Epístola a los pisones», que asume como risible tal combinación: «Si a una cabeza humana quisiese un pintor unirle un cuello de caballo, y aplicar diversas plumas a unos miembros reunidos de todas partes, de manera que una mujer, hermosa de cintura para arriba, termine como un feo pez, ¿podríais, amigos míos, invitados a contemplarlo, retener la risa?» (p. 331).

lidades para elogiar únicamente la novedad y el elemento extraño de mi estilo¹⁴.

La anécdota o prolaliá¹⁵ de Luciano en torno a «Zeuxis o Antíoco», expone un punto de vista sobre la relación entre obra y público. El escritor rechaza al público que únicamente sabe identificar la novedad en la invención, siendo incapaz de comprender el trabajo artístico, en el plano de la *techné* y en el de la ejecución. Lo que es materia que motiva otros textos del autor griego, como veremos.

La sección dedicada a Antíoco, triunfador sobre los Gálatas gracias a haber utilizado dieciséis elefantes para espantar a sus enemigos con su monstruosidad, lo muestra decepcionado debido a que su victoria no se ha sustentado en el valor y en la habilidad de sus guerreros:

Y él, echándose a llorar, según cuentan, dijo: «Avergóncémonos, soldados, porque nuestra salvación ha estado en manos de estas dieciséis bestias, porque si no hubiera aturrido a nuestros enemigos la novedad de este espectáculo, ¿qué habría sido de nosotros?»¹⁶.

Luciano expone la situación de Antíoco como otra postulación de rechazo a la extrañeza que niega al arte.

Las opiniones de Luciano en lo que concierne a sus expectativas con relación a sus lectores, son asunto de amplia circulación en las especulaciones de la teoría y la historia de las artes plásticas, la retórica y la literatura.

En «A quien dijo: Eres un Prometeo en tus discursos», Luciano manifiesta su abierta oposición a aquellos que solamente elogian lo nuevo, lo original, lo raro, sin detenerse a tomar en cuenta la perfección artística de la obra:

Acaso me diga alguno para consolarme, que no es por esto por lo que se me compara con Prometheo, sino en son de alabanza por la novedad de mis trabajos, que no están hechos con sujeción a ningún otro modelo, a la manera que aquél, cuando aun no existían los hombres, ideó el formarlos,

¹⁴ Luciano, «Zeuxis o Antíoco», p. 446.

¹⁵ Brandao anota en torno a este tipo de discurso que «*laliá, prolaliá* ou *epídeixis* [...] serviría para introducir uma conferência sofística, captando a benevolência dos ouvintes, tornando-os propensos ao que será dito, aguçando sua curiosidade —em resumo, criando determinadas expectativas com relação ao lógos» (1995, p. 411)

¹⁶ Luciano, «Zeuxis o Antíoco», p. 452.

y modeló aquellos seres y los dispuso de manera que se movieran y tuvieran agradable aspecto, siendo verdaderamente su creador, si bien cooperó Minerva soplando el barro y haciendo que aquellas estatuas se animasen. Esto podría decir alguno tomando en el sentido más favorable las susodichas palabras; y puede que ésta sea su genuina significación. Mas así y todo, no estaría muy satisfecho si solo apareciera como un innovador a quien nadie pudiera citar obras más antiguas de las cuales mis composiciones se creyesen hijas, pues si a la vez no parecían agradables, me avergonzaría de ellas, tenlo entendido, y pisoteándolas, las destruiría: de nada les valdría su novedad para que no las hiciese yo pedazos, si eran deformes. Y si de este modo no pensase, me creería merecedor de ser roído por diez y seis buitres, por no entender que una obra es doblemente fea cuando a este defecto agrega el ser extraña¹⁷.

Para Luciano es inaceptable esta clase de lectura, atenta solamente a la novedad en la invención y ciega a la maestría compositiva del autor.

Es interesante recordar, entre la serie de tratados artísticos que suele incorporar el tema de Zeuxis protestando contra su público, lo que manifiesta Celedonio Nicolás de Arce en su libro *Conversaciones sobre la escultura* (1786) especificando que cuenta el suceso «para que nadie se meta en juzgar lo que no entiende». Y concluye sentenciosamente afirmando que:

quiere siempre adelantarse el ingenio del presumido mas que permiten los desvelos de sus estudios, y si alguna vez le sucede bien por acierto, infinitas la burla con lo que ha intentado, sacándole la vergüenza los colores de su rostro, convencido de que no entiende lo que más afecta¹⁸.

Como puede observarse, el relato ha sido apreciado desde diferentes perspectivas, tanto morales como artísticas.

Cervantes asume en profundidad el tema del desacuerdo de Luciano con su público en la Segunda Parte, Capítulo 44, cuando Cide Hamete se queja de que los lectores no han sabido apreciar el arte expuesto en las novelas intercaladas en la Primera Parte:

Dicen que en el propio original de esta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber

¹⁷ «A uno que le dijo: Eres un Prometheo en tus discursos». t. I, p. 13.

¹⁸ Conversación XV, pp. 364 y 367.

tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar de él y de Sancho, sin osar extenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atendido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomfortable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir de este inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas o con prisa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz. Y, así, en esta segunda parte no quiso injerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun éstos limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir (XLIV, pp. 877-878).

Cervantes critica así la opinión de lectores que no aceptan las digresiones, ni son capaces de comprender su trabajo («gala y artificio») en las novelas insertadas en la Primera Parte de la obra. Un ejemplo de este tipo de lector está constituido por los personajes de la Segunda Parte, que han leído la Primera reconociendo únicamente lo superficial de ella, motivo por el cual deciden «inventar» aventuras absurdas para sus protagonistas. De esta forma incorpora en la novela el punto de vista equivocado de cierto tipo de lectores.

En el capítulo XXVIII de la Primera Parte se promociona abiertamente las digresiones incluidas en la novela:

Felicísimos y venturosos fueron los tiempos donde se echó al mundo el audacísimo caballero don Quijote de la Mancha, pues por haber tenido tan honrosa determinación como fue el querer resucitar y volver al mundo la ya perdida y casi muerta orden de la andante caballería gozamos ahora en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no solo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios de ella, que

en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia (XXVIII, p. 274).

Específicamente, se tematiza el asunto de las digresiones cuando Cardenio explica los motivos de la propia práctica digresiva en la manera de contar su historia personal: «No os canséis, señores, de oír estas digresiones que hago, que no es mi pena de aquellas que puedan ni deban contarse sucintamente y de paso, pues cada circunstancia suya me parece a mí que es digna de un largo discurso» (Primera Parte, XXVII, p. 269). El Cura responde defendiendo las digresiones especificando que «no sólo no se cansaban de oírle, sino que les daba mucho gusto las menudencias que contaba, por ser tales, que merecían no pasarse en silencio, y la misma atención que lo principal del cuento» (XXVII, p. 269).

Zeuxis está presente aquí a través de la propuesta de Luciano. Le corresponde a Cervantes el elogio que Zeuxis hace de sí mismo, según cuenta Valerio Máximo:

Quando Zeuxis, pintó su Elena, creyó que no debía esperar a ver qué decían los críticos sobre su obra, sino que inmediatamente escribió sobre la tela los siguientes versos: *«realmente es justo que los troyanos y los aqueos de hermosas grebas, sufran, desde tanto tiempo, tantas penalidades por semejante mujer»*. (Ilíada, III, 156-158)

Y Valerio Máximo se pregunta: «¿Hasta tal punto presumía el pintor de su destreza, que llegara a creerse capaz de representar en aquel cuadro tanta belleza cuanta Leda había dado a luz o la divina inspiración de Homero había sabido expresar?» (III, 7, ext. 3).

Cervantes ha sabido aprovechar el material proporcionado por Luciano en su «Zeuxis o Antíoco» en un aspecto de menor complejidad, aunque interesante por su valor humorístico y la metodología seguida en la adaptación, al tomar el siguiente pasaje que constituye la base de la escena del atropello por los toros hacia el final del capítulo 58 de la Segunda Parte:

En efecto, al no haber visto con anterioridad elefantes ni los propios gálatas ni sus caballos, se desconcertaron de tal manera ante lo inesperado de la visión que cuando todavía las bestias estaban lejos sólo al oírlos barritar y ver sus colmillos resplandeciendo con tanto brillo que destacaba sobre la negrura de todo su cuerpo, y las trompas levantadas como para el ataque, antes de llegar a tiro de flecha dieron media vuelta desordenadamente y

huyeron, los de infantería atravesados unos a otros por sus propios venablos y pisoteados como estaban por la caballería que caía con ímpetu sobre ellos; a su vez, los carros, al retroceder hacia las propias tropas rompían sus filas derramando sangre [...] Muchos hombres fueron alcanzados al haber una confusión tan grande. También les seguían los elefantes pateándolos y arrojándolos por lo alto con sus trompas, y arrebatiéndolos y destrozándolos con sus colmillos...¹⁹

Esta escena ha sido brillantemente invertida, reducida y parodiada por Cervantes:

Llegó el tropel de los lanceros, y uno de ellos que venía más delante a grandes voces comenzó a decir a don Quijote:

—¡Apártate, hombre del diablo, del camino, que te harán pedazos estos toros! [...]

No tuvo lugar de responder el vaquero, ni don Quijote le tuvo de desviarse, aunque quisiera, y, así, el tropel de los toros bravos y el de los mansos cabestros, con la multitud de los vaqueros y otras gentes que a encerrar los llevaban a un lugar donde otro día habían de correrse, pasaron sobre don Quijote, y sobre Sancho, Rocinante y el rucio, dando con todos ellos en tierra, echándole a rodar por el suelo. Quedó molido Sancho, espantado don Quijote, aporreado el rucio y no muy católico Rocinante (LVIII, p. 995).

Hemos observado que lugares comunes de la teoría poética, retórica y artística son tratados por Cervantes como parte de la discusión crítica en sus novelas. Dichos tópicos los aplica también en la configuración de diversos momentos de la acción en el relato. La presencia de tales lugares comunes contribuye a configurar el campo de la verosimilitud en *El Quijote*, en la medida en que Cervantes cuenta con este conocimiento teórico y narrativo de parte de sus lectores, sean estos de formación culta o no. Tanto los conceptos, como las anécdotas asociadas a ellos —es decir, relatos sobre artistas y autores, que son una mezcla de historia, biografía, ficción, leyenda y mito— constituyen un conjunto de materiales que puede adquirir un carácter arquetípico y emblemático. Son como apólogos de los que se puede derivar relaciones y significados de tipo moral, ejemplar, teórico, ficcional. Familiarizados con esta infor-

¹⁹ Luciano, «Zeuxis o Antíoco», pp. 450-451.

mación, los lectores pueden acoger los relatos cervantinos con mayor o menor fluidez, aceptando su configuración como verosímil.

Pero, más allá de la verosimilitud implicada en este proceso, los tópicos de la teoría artística y literaria involucrados en la novela indican de qué modo Cervantes desea que su obra sea leída y apreciada.

BIBLIOGRAFÍA

- Arce, Celedonio Nicolás de, *Conversaciones sobre la escultura*, Pamplona, Joseph Longas, 1786.
- Azaustre Galiana, Antonio, «Las obras retóricas de Luciano de Samosata en la literatura española de los siglos XVI y XVII», en *Homenaje a Benito Varela Jácome*, ed. Ángel Abuín González, Juan Casas Rigall y José Manuel González Herrán, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2001, pp. 35-55.
- Baxandall, Michael, *Giotto y los oradores*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2010.
- Brandão, Jacyntho Lins, «O Hipocentauro de Zêuxis. A poética da diferença», *Humanitas*, 47, 1995, pp. 409-424.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, San Pablo, Real Academia Española, 2004.
- Cicerón, *La invención retórica*, ed. Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997.
- Chinchilla, Rosa Helena, «La imagen de Apeles y su relación a la calumnia en Cervantes», *Bulletin of Spanish Studies*, v82, 2, 2005, pp. 143-156.
- De Armas, Frederick A., *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.
- Dionisio de Halicarnaso, «La imitación», en Dionisio de Halicarnaso, *Tres ensayos de crítica literaria*, Madrid, Alianza, 1992, pp. 219-232.
- Gómez, Pilar, «De Samosata a Leiden: Luciano y Rembrandt en el espejo de Zeuxis», *Lexis. Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica*, 30, 2012, pp. 537-564.
- Horacio, *Obras completas*, Barcelona, Planeta, 1986.
- Hutchinson, Steven, «Luciano precursor de Cervantes», en *Cervantes y su mundo. III*, ed. A. Robert Lauer y Kurt Reichenberger, Kassel, Reichenberger, 2005, pp. 241-262.
- Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates. Económico. Banquete. Apología de Sócrates*, ed. Juan Zaragoza, Madrid, Gredos, 1993.
- Lacan, Jacques, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. 1964*, Buenos Aires, Paidós, 1986.
- Lida, María Rosa, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.
- Luciano de Samosata, «A uno que le dijo: Eres un Prometheo en tus discursos», en *Obras completas de Luciano*, trad. y notas por Federico Baraibar y

- Zumárraga, Cristóbal Vidal y Fernández-Delgado, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Cía, Luis Navarro, 1882, tomo 1, pp. 11-16.
- Luciano de Samosata, «Zeuxis o Antíoco», en Luciano de Samosata, *Obras III*, trad. y notas de Juan Botella Zaragoza, Madrid, Gredos, 1990, pp. 445-453.
- Mitchell, W. J. T., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 2009.
- Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649.
- Panofsky, Erwin, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1980.
- Plinio, *Textos de Historia del arte*, ed. Esperanza Torrego, Madrid, Visor, 1987.
- Tatarkiewicks, Wladyslaw, *Historia de la estética I: La estética antigua*, Madrid, Akal, 2000.
- Zappala, Michael O., «Luciano español», *NRFH*, XXXI, 1982, 1, pp. 25-43.
- Zappala, Michael O., *Lucian of Samosata in the Two Hesperias. An Essay in Literary and Cultural Translation*, Potomac, Scripta Humanistica, 1990.

EL FIN DEL QUIJOTE DE 1615: HACIA UNA POÉTICA DE LA DISOLUCIÓN

Steven Hutchinson
University of Wisconsin—Madison

Una mirada panorámica hacia la historia de la crítica cervantina, incluida la más reciente, revela que la ya enorme disparidad de lecturas del *Quijote* se multiplica en interpretaciones divergentes según se va acercando el final de la segunda parte de la novela. Sin embargo, entre estas hay algunas que parecen haber alcanzado un grado de aceptación entre la crítica, afirmando, por ejemplo, que Cervantes estaría rabiosamente obsesionado con superar a su rival Avellaneda y así vengarse de él, o que la novela se tiñe irremediablemente de melancolía después de la derrota de don Quijote, o que la novela se reduce a una especie de alegoría religioso-moral, o que el texto cervantino acaba falsificando la historia de los moriscos al dejar abierta la posibilidad de que Ricote y Ana Félix se queden en España, o que a Cervantes se le han agotado los recursos artísticos ya que parece repetir ciertos tipos de episodios. No comparto estas interpretaciones. Para contextualizar lo que voy a decir en este ensayo, quiero apuntar lo siguiente:

—que a mi modo de ver la aparición del *Quijote* de Avellaneda fue un enorme golpe de suerte que Cervantes aprovechó al máximo para desarrollar el carácter profundamente metaficcional de su propia IIª parte;

—que se temple la melancolía de don Quijote con elementos que producen una rica armonía con tonos amargos, dulces, hondos, alegres e ingeniosos;

—que la *profunda* comicidad de la obra prevalece hasta el final;

—que para estas fechas internas y externas de la novela, siempre posteriores al final oficial de la expulsión de los moriscos (el 20 de febrero de 1614), ya había indicios de una mayor tolerancia no solo hacia los moriscos que nunca salieron sino también hacia los que volvían;

—y que el viaje de regreso de los protagonistas no repite episodios sino que más bien introduce interesantes variantes, y —como se ha reconocido a menudo— se centra menos en don Quijote que en Sancho, quien exhibe enorme vitalidad e ingeniosidad.

Lo que me gustaría explorar aquí es cómo el tramo final de la novela ubica a los protagonistas en cierto vacío en el que las explicaciones habituales pierden su eficacia, se desvinculan causas y efectos, los signos del mundo ya no son fiables, y la experiencia a veces roza el sinsentido. Sobre todo hay muchos momentos de desconexión, y de unidades que se deshacen en metonimias. Este vacío se debe a varios factores, entre ellos la neutralización de la cosmovisión caballeresca y sus modos de construir el sentido; es un vacío que admite una gama de alternativas y la posibilidad de inventar soluciones para problemas importantes. Quiero considerar buen número de pasajes que todos conocemos, pero que merecen inspeccionarse cuidadosamente para identificar los giros y vueltas de su pensamiento subyacente, teniendo en cuenta que las conclusiones serán provisionales y parciales. (Es decir, creo que algunas explicaciones son más convincentes que otras, que las mejores se complementan, y que ninguna puede proporcionar 'la clave' del *Quijote*.)

Comencemos con la frecuente pregunta cuya fórmula sería «¿Qué tiene X que ver con Y?» Don Quijote se culpa por haber sufrido la estampida de puercos: fue derrotado, la culpa fue suya, y el cielo le castiga. Como este es un momento de degradación y vergüenza, quizás no debamos esperar que el razonamiento de don Quixote sea coherente. ¿En qué consiste su culpa sino en una falta de prudencia, como dice en un momento, o un tropiezo de Rocinante? Y ¿por qué le castigaría el cielo por esto, y qué significa *cielo* aquí? En cualquier caso, don Quijote sigue inventando secuencias causales relacionadas con su propio destino. Para Sancho esta noción de retribución divina no tiene ningún sentido ya que él también fue pisoteado. Remeda la lógica de don Quijote, e incluso la exagera con una alusión bíblica para luego deshacerla:

También debe de ser castigo del cielo [...] que a los escuderos de los caballeros vencidos los puncen moscas, los coman piojos y les embista la hambre. Si los escuderos fuéramos hijos de los caballeros a quien servimos, o parientes suyos muy cercanos, no fuera mucho que nos alcanzara la pena de sus culpas hasta la cuarta generación; pero ¿qué tienen que ver los Panzas con los Quijotes? (II, 68, 1181)¹.

Esta pregunta, formulada hacia el final de la novela, está implícita en toda la novela. Uno de los empeños principales de don Quijote desde el comienzo es asimilar y conectar lo que en las etapas tardías de la novela se revela como más dispar y desconectado. Al principio de la IIª parte don Quijote le dice a Sancho que «cuando la cabeza duele, todos los miembros duelen; y así, siendo yo tu amo y señor, soy tu cabeza, y tú mi parte, pues eres mi criado; y por esta razón el mal que a mí me toca, o tocara, a ti te ha de doler, y a mí el tuyo» (II, 2, 642). En efecto, está diciendo que los dos son partes desiguales de un todo —una premisa sinecdótica que Sancho disputa inmediatamente con el ejemplo del manteamiento. Para el caballero andante, la unidad de su dama, él mismo y su escudero es evidente, de modo que la penitencia de Sancho en forma de 3.300 azotes se conecta inmediata y causalmente al desencanto de Dulcinea, como estipula Merlín. Parece suponer lo mismo con respecto a la muerte de Altisidora, aceptando la lógica de que Altisidora murió por él («muerta por la crueldad de don Quijote» [II, 69, 1186], como lo expresa el verso pseudo-Garcilasiano), y que su escudero puede resucitarla al ser sometido a un doloroso martirio a manos de las dueñas. Todo esto se alinea perfectamente con su modo de pensar, de lo que son muy conscientes los duques y toda su casa.

Sancho, por el contrario, sigue haciendo la pregunta «¿qué tiene *esto* que ver con *aquello*?». En el capítulo 35, después de que Merlín revela el modo de desencantar a Dulcinea, Sancho responde enseguida: «¡Válate el diablo por modo de desencantar! ¡Yo no sé qué tienen que ver mis posas con los encantos!», y a continuación elabora más completamente:

¿Parí yo por ventura a la señora Dulcinea del Toboso, para que paguen mis posas lo que pecaron sus ojos? El señor mi amo sí que es parte suya, pues la llama a cada paso «mi vida», «mi alma», sustento y arrimo suyo, se puede y debe azotar por ella y hacer todas las diligencias necesarias para su desencanto; pero ¿azotarme yo...? ¡Abernuncio! (II, 35, 923-924).

¹ Cito por la edición de Francisco Rico.

Así, Sancho hiperboliza la relación de su amo con Dulcinea como sinecdótica («es parte suya, pues la llama ... “mi vida”, “mi alma”», etc.), y, mientras reconoce su asociación objetiva con don Quijote («el señor mi amo»), se disocia de cualquier obligación hacia su amo con respecto a Dulcinea, y niega cualquier relación causal entre el dolor de sus posaderas y el desencanto de Dulcinea, o «lo que pecaron sus ojos», como lo expresa.

Semejante fórmula causal vincula conceptualmente dos cuerpos muy diferentes, los de Sancho y Dulcinea, mientras hacen caso omiso del cuerpo en medio, el de don Quijote. Todo esto se traza, por supuesto, para incitar a la risa al ligar opuestos mientras deja fuera de la fórmula al caballero andante y le hace vitalmente dependiente de su escudero. Como la penitencia es el tropo principal aplicado a los azotes de Sancho, hay por supuesto ecos del catolicismo en particular en el que se cree que ciertos modos de dolor y sacrificio tienen un poder que redime y revivifica, además de *Amadís de Gaula*, donde el caballero practica una penitencia amorosa en vez de religiosa. No entraré aquí en los razonamientos o la práctica de penitencia desplazada, como he hecho en otra parte², excepto para decir que la penitencia dos veces desplazada de Dulcinea crea una cadena metonímica en la que ya no hay ninguna relación directa entre el primer término y el tercero, y así ninguna eficacia en infligirse dolor: para Sancho, Dulcinea debería hacer su propia penitencia, o si no, don Quijote debería hacerla por ella.

Todo esto es muy relevante para las etapas tardías de la novela, donde el episodio de la fingida muerte de Altisidora pone en juego una causalidad semejante, y cuando esto al parecer funciona mientras resucita, don Quijote implora con entusiasmo a Sancho que siga adelante con los azotes. Aquí también, entonces, Sancho cuestiona insistentemente las supuestas relaciones entre causa y efecto. Incluso antes del regreso al palacio ducal, Sancho le dice a su amo:

yo no me puedo persuadir que los azotes de mis posaderas tengan que ver con los desencantos de los encantados, que es como si dijésemos: «Si os duele la cabeza, untaos las rodillas». A lo menos, yo osaré jurar que en cuantas historias vuesa merced ha leído que tratan de la andante caballería no ha visto algún desencantado por azotes (II, 67, 1174).

² Hutchinson, 2001, pp. 135-145.

La analogía de untar las rodillas para tratar un dolor de cabeza señala el patente absurdo de esta lógica que, como Sancho conjetura, no tiene precedente en los libros de caballerías. Don Quijote esquivo la pregunta sobre si estos libros ofrecen algún caso como este, pero le recuerda a Sancho su obligación *porque* hay una unidad esencial en la relación entre Dulcinea, don Quijote y Sancho expresada por un silogismo basado en adjetivos y pronombres posesivos: «los cielos te den gracia para que caigas en la cuenta y en la obligación que te corre de ayudar a mi señora, que lo es tuya, pues tú eres mío».

En su constante cuestionamiento de lo que una cosa tiene que ver con otra, Sancho no se deja engañar por una representación pictorial cuando se le viste de una túnica negra inquisitorial con llamas pintadas y un coraza de demonios pintados. Según el código de colores y la presencia de llamas y diablos pintados, este sería un atuendo muy siniestro para impenitentes en un auto de fe. Pero incluso un don Quijote muy aprensivo no puede dejar de reírse cuando ve a Sancho, lo que revela lo implausible que es esta vestimenta en su escudero. En cuanto a las pinturas mismas, Sancho comenta la ausencia de relación entre la representación y lo representado: «Mirábase Sancho de arriba abajo, veíase ardiendo en llamas, pero como no le quemaban no las estimaba en dos ardites. Quitóse la coraza, viola pintada de diablos; volviósela a poner, diciendo entre sí: “Aún bien que ni ellas me abrasan ni ellos me llevan”» (II, 69, 1185-1186). Por extensión, no toma de ninguna manera en serio la representación de sí mismo como un «penitenciado por el Santo Oficio». Don Quijote también se pregunta en otros momentos de estos capítulos qué tiene X que ver con Y: por ejemplo, le pregunta al poeta-cantante del palacio ducal «¿qué tienen que ver las estancias de Garcilaso con la muerte desta señora?»; y le pregunta a don Álvaro Tarfe si ve alguna semejanza entre el otro don Quijote y él mismo. En estos momentos, sin embargo, don Quijote parece estar intentando reafirmar su visión de las cosas —de la poesía o de sí mismo— en vez de cuestionar asociaciones falsas que otros quieren que él crea. Por lo general, don Quijote intenta aferrarse a sus creencias sobre unidades y secuencias causales.

Como bien se sabe, Sancho objeta a la fórmula para resucitar Altisidora al mismo tiempo que protesta los medios de desencantar a Dulcinea:

¿Qué tiene que ver manosearme el rostro con la resurrección desta doncella? [...] Encantan a Dulcinea, y azótanme para que se desencante; mué-

rese Altisidora de males que Dios quiso darle, y hanla de resucitar hacerme a mí veinte y cuatro mamonas y acribarme el cuerpo a alfilerazos [...] ¡Esas burlas, a un cuñado, que yo soy perro viejo, y no hay conmigo tus, tus! (II, 69, 1187-88).

Hasta llama esto una burla maliciosa dirigida contra él, una burla llena de falsas recetas preternaturales que especifican qué tipos de agresiones hay que hacerle, cuántas veces, y por quién. Por supuesto, aquí también se le obliga a someterse a esta violencia lúdica. No obstante, tomando una pista que ofrece don Quijote, saca un nuevo principio que puede usar en beneficio propio: que su cuerpo tiene una virtud única, de manera que él como médico puede «curar los males ajenos» al sufrir dolor, y quizás recibir dinero por ello.

Estas reflexiones conducen a más metonimización por parte de Sancho, y aquí tenemos algunas de las intuiciones más agudas de los capítulos tardíos de la novela. Una de estas es la petición de Sancho de ser pagado por sus azotes, de modo que su dolor puede servir dos propósitos: paga para él, y para don Quijote el desencanto de Dulcinea. Además, cuando sus azotes autoinfligidos (en efecto, en la espalda y no en las posaderas) se transfieren a los árboles alrededor mientras suspira con dolor simulado, tenemos una extensión de la cadena causal donde el sonido de los árboles y gruñidos sustituyen su propio dolor de modo que ya hay un enlace desde Dulcinea por don Quijote y Sancho hasta los árboles y gemidos. Se trata de una solución ingeniosamente pragmática: Sancho contesta la ficción del medio de desencanto con su propia ficción, extendiendo así la pseudo-causalidad hasta un cuarto elemento. En el caso de Altisidora, los *martirios* de Sancho la resucitan incluso antes de que acaben, lo que en sí es bastante gracioso, quizás comparable al momento en que don Quijote acaba la aventura de la condesa Trifaldi meramente al intentarla. Pero cuando Altisidora dice que «el Amor [...] depositó mi remedio en los martirios deste buen escudero», Sancho por lo menos imagina un desplazamiento de su propio dolor a su asno: «Bien pudiera el Amor [...] depositarlos en los de mi asno» (II, 70, 1194). Aquí tampoco se le ha dado ninguna opción ya que todos los que le rodean le obligan a ceder, como si estuviera encantado el mundo alrededor; comenta que por fin reconoce la existencia de encantadores: «Agora sí que vengo a conocer clara y distintamente que hay encantadores y encantos en el mundo, de quien Dios me libre, pues yo no me sé librar» (II, 70, 1191). Se ha vuelto encantado su mundo, paralizando su propia

agencia, pero encuentra maneras de responder a este encantamiento al extender su lógica metonímica. Premeditadamente les pide al duque y duquesa la vestimenta inquisitorial, y luego entra en su propia aldea con el rucio cubierto de la túnica pintada, la coraza ajustada sobre la cabeza del asno, «que fue la más nueva transformación y adorno con que se vio jamás jumento en el mundo» (II, 73, 1211). Se ha convertido el asno en la víctima inquisitorial que antes era él mismo, excepto que ahora la parodia llega a su límite con el desplazamiento de hombre a bestia.

En estos capítulos don Quijote, por su parte, sufre momentos que refutan su interpretación de los eventos en los que él personalmente estaba profundamente involucrado. Desde luego, por toda la novela muchos personajes han cuestionado su visión de las cosas, pero aquí encontramos a don Quijote menos propenso a reafirmar su cosmovisión caballeresca, y está quizás más vulnerable que antes a momentos que contradicen lo que cree que ha experimentado. Tosilos, por ejemplo, aparece y explica en detalle lo que realmente pasó con respecto a doña Rodríguez y su hija, un episodio cuya versión ficticia era muy significativa para don Quijote; y más adelante Altisidora, en un pasaje lleno de insultos, se mofa de don Quijote por haber creído que ella murió o estaba enamorado de él: «¿Pensáis por ventura, don vencido y don molido a palos, que yo me he muerto por vos? Todo lo que habéis visto esta noche ha sido fingido» (II, 70, 1196). Esta revelación podría sacudir el entendimiento de sus experiencias, revelando patentemente que se engañó al dar crédito al amor de Altisidora por él, su muerte por él, y su resurrección mediante los *martirios* de Sancho.

También encontramos en toda la segunda parte de la novela un desarrollo de la noción de *agüeros*, buenos o malos, como muchas veces se ha señalado. Se toman como buen agüero los oportunos relinchos de Rocinante en el capítulo 4; la entrada en El Toboso tiene sus malos agüeros, incluyendo el canto aleatorio de un romance por parte de un labrador; las santas imágenes se ven como un suceso muy favorable e incluso provocan reflexiones de don Quijote sobre los agüeros como supersticiones, a menudo infundadas, que pueden interpretarse igualmente como favorables o desfavorables: «Llega Cipión a África, tropieza en saltando en tierra, tiénenlo por mal agüero sus soldados, pero él, abrazándose con el suelo, dijo: “No te me podrás huir, África, porque te tengo asida y entre mis brazos”» (II, 58, 1098). Los agüeros son signos leídos desde sucesos fortuitos y aplicados a las circunstancias propias

como si presagiaran algo bueno o malo para uno mismo, aunque normalmente no tienen nada que ver con uno mismo. Presuponen extraer el sentido de otra cosa sin tener en cuenta el contexto original, y apropiarse este sentido. Por lo tanto caben dentro de la pregunta más amplia de qué tiene X que ver con Y, excepto que la respuesta suprime la pregunta misma. Los relinchos de Rocinante enseguida traen presagios favorables para don Quijote y Sancho, y así no hace falta preguntar por qué Rocinante, actualmente ajeno a los dos protagonistas, relincha en un espacio al lado de donde están. Del mismo modo, cuando se oye a un desconocido en El Toboso cantar el fragmento de un romance, «Mala la hubistes, franceses, / en esa de Roncesvalles», don Quixote adapta estos versos a sus propias circunstancias, pero Sancho plantea la pregunta subyacente y niega cualquier correlación entre una cosa y otra: «¿qué hace a nuestro propósito la caza de Roncesvalles? Así pudiera cantar el romance de Caláinos, que todo fuera uno para sucedernos bien o mal en nuestro negocio» (II, 9, 698).

Para el final de la novela Sancho es tan experto que él, como Cipión en África, es capaz de manipular los signos ominosos que el mundo produce al azar. Esto ocurre, por supuesto, cuando un niño le dice a otro que no volverá a verla más³. Don Quijote lo toma como en agüero: «¿No ves tú que *aplicando aquella palabra a mi intención*, quiere significar que no tengo de ver más a Dulcinea?» Ingenuamente, acaba de identificar el dudoso razonamiento de los agüeros que él mismo afirma como evidente («No ves tú que [...]»). Resulta que hay *dos* contextos distintos que coinciden para producir el referente «Dulcinea». El primero se revela como el de cazadores y perros que persiguen una liebre, que toma refugio debajo del rucio de Sancho. Sancho la recoge y la entrega a don Quijote *como si fuera* Dulcinea, siguiendo la lógica del agüero al declarar «presupongamos que esta liebre es Dulcinea del Toboso», liebre perseguida por perros que son los encantadores que la transformaron en labradora, con otros detalles que completan la alegoría, concluyendo «¿qué mala señal es esta, ni qué mal agüero se puede tomar de aquí?» (II, 73, 1210-1211). Curiosamente, esta liebre no es el referente original del niño que dice «no *la* has de ver»; ese referente es una jaula de grillos. Cuando aparecen los niños, Sancho hace lo que no logran los intérpretes de agüeros: descubre el sentido del signo en su contexto original, y

³ Ver Layna Ranz, 2012, estudio importante para la comprensión de este episodio. Lo que me interesa aquí es la manipulación de los signos.

luego teatraliza una transferencia del sentido del signo de este contexto al nuevo contexto, así dejando al descubierto el absurdo de este desplazamiento contextual. De hecho lo hace dos veces, una con la liebre y la otra con la jaula, poniendo fin a la lectura del mundo a través de los agujeros: «He aquí, señor, rompidos y desbaratados estos agujeros, que no tienen que ver más con nuestros sucesos, según que yo imagino, aunque tonto, que con las nubes de antaño». Añade: «he oído decir al cura de nuestro pueblo que no es de personas cristianas ni discretas mirar en estas niñerías, y aun vuesa merced mismo me lo dijo los días pasados, dándome a entender que eran tontos todos aquellos cristianos que miraban en agujeros» (II, 73, 1211). Por medio de Sancho, se enfrenta don Quijote con su previa desestimación de la lógica de los agujeros. Los cazadores le piden la liebre a don Quijote, y se la da. Parece que está entregando mucho más que una liebre: sus ilusiones caballerescas, además de un recurso metaléptico de transferir los signos ajenos del mundo a sí mismo, de lo ajeno a lo propio.

Quiero concluir esta indagación en cómo X e Y están —o no están— relacionados hacia el final de novela al examinar cómo don Quijote explica su desgracia cuando él y Sancho salen de Barcelona. El primer término que usa es *fortuna*: «aquí usó la fortuna conmigo de sus vueltas y revueltas». Después de darle una rápida lección sobre el estoicismo, Sancho retoma la imagen de Fortuna, según lo que le han dicho, como «una mujer borracha y antojadiza, y, sobre todo, ciega», a lo que responde don Quijote:

Lo que te sé decir es que no hay fortuna en el mundo, ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen acaso, sino por particular providencia de los cielos, y de aquí viene lo que suele decirse: que cada uno es artífice de su ventura. Yo lo he sido de la mía, pero no con la prudencia necesaria (II, 66, 1167-1168).

Así, después de negar aquí la existencia de *fortuna*, afirma que las cosas *no* ocurren al azar sino por la «providencia de los cielos». No explica por qué no ocurren por casualidad, o por qué la «providencia de los cielos» produciría su desgracia. Y estira mucho más su argumento al inferir («y *de aquí* viene a decirse») que uno crea su propio destino, lo cual, dice, es precisamente lo que él ha hecho incluso si no pudo prever que Rocinante no estaba a la altura del poderoso caballo de su rival. Pero no hace ningún intento de reconciliar, por un lado, la idea de que

todo surge de la providencia celestial, y, por otro, la noción de que uno es artífice de su destino. Mientras que todo esto *suen*a aceptable, y hace eco de muchos pasajes que hemos oído antes en el *Quijote*, suena un poco hueco, sin ofrecer ninguna explicación sobre por qué le pasó *esto* a *él*, qué tipo de causalidad podría haber conducido a esto. Lo único a lo que se puede agarrar, sin embargo, es a su capacidad de hacer promesas y guardar su palabra, y esto en efecto le hace capaz de garantizar aspectos de su propio futuro: «Cuando era caballero andante, atrevido y valiente, con mis obras y con mis manos acreditaba mis hechos; y ahora, cuando soy escudero pedestre, acreditaré mis palabras cumpliendo la que di de mi promesa» (II, 66, 1168).

Así empieza el viaje de regreso. Es un viaje en el que no se menciona la palabra *aventura* en los últimos seis capítulos. La palabra *sucesos* ya aparece bastante a menudo en vez de *aventuras*, quizás porque los protagonistas ven su experiencia menos como retos que se abren delante de ellos que como una serie de eventos. Por lo general, la cosmovisión de don Quijote sufre un deterioro a la medida que él se convierte en algo menos de lo que era, pero en el vacío de este último tramo del viaje Sancho toma control de la mayor parte del razonamiento y se luce en sus propias improvisaciones creativas. Unidades insostenibles, sinécdoques, semejanzas y causalidades tienden a ser descubiertas por lo que son, y a menudo ceden a la metonimia. Haciendo eco de cuestiones importantes que surgen a lo largo de la novela, abundan en estos capítulos tardíos indagaciones sobre qué tiene X que ver con Y, conduciendo a una poética de la disolución.

BIBLIOGRAFÍA

- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998 2 vols.
- Hutchinson, Steven, *Economía ética en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- Layna Ranz, Francisco, «Una decisiva anécdota para entender el episodio de la liebre y la jaula de grillos», *eHumanista/Cervantes*, 1, 2012, pp. 226-251.

«LA GRAN AVENTURA»:
DON QUIJOTE, LEÓN FELIPE, CHE GUEVARA

James Iffland
Boston University

El *Diario del Ché en Bolivia*, encontrado en su mochila en el momento de su captura, es una obra archiconocida desde su publicación en 1968. En los informes circulados sobre la famosa mochila hubo referencias también a un «cuaderno verde», si bien su contenido nunca fue revelado. Paco Ignacio Taibo II, distinguido periodista mexicano y biógrafo del Che, cuenta cómo en agosto del 2002, un amigo no identificado llegó con un paquete de fotocopias donde aparecían, escritos a mano, unos 69 poemas cuya autoría, con una excepción, no se especificaba. Taibo se estremeció al reconocer la letra del Che.

Tras meticulosas indagaciones, Taibo llegó a la conclusión de que se trataba del contenido del misterioso «cuaderno verde», que hasta ese momento había quedado en manos de la inteligencia militar boliviana. Taibo determinó muy pronto que no se trataba de composiciones del propio Che —quien sí escribía poesía— sino de poemas copiados de fuentes impresas. Por lo menos algunos habrían sido transcritos durante la campaña boliviana. Prosiguió el biógrafo a identificar los 69 poemas, dándose cuenta muy pronto que el «cuaderno verde» era, en efecto, una antología personal del Che. Figuran sólo cuatro poetas: Pablo Neruda, Nicolás Guillén, César Vallejo y León Felipe¹.

¹ Para toda la historia de la recuperación del cuaderno y del proceso de editarlo, ver Taibo, 2007, «Prólogo», pp. 9-28. En este texto Taibo trata de identificar el período preciso en que el Che confeccionó la antología.

Resulta fascinante repasar estos poemas escogidos por el Che para acompañarlo en lo que resultó ser su última campaña de lucha armada revolucionaria. El cuaderno tiene importancia, entre otras cosas, porque nos provee una idea detallada de los gustos estéticos del Che. Pero la cuestión, claro, va mucho más allá de esto. A fin de cuentas, el Che nos importa como *revolucionario*, no como consumidor de textos literarios. Sin embargo, es justo en su capacidad de *revolucionario* que nos debe interesar su antología poética².

La literatura, y especialmente la poesía, diría yo, ha jugado un papel clave en el desarrollo de las luchas revolucionarias en Latinoamérica, no solo como instrumento de ‘concientización’, de ‘denuncia’, etc. sino como lo que podríamos llamar simple ‘alimento anímico’. Por muy comprometido que esté el luchador revolucionario con su ‘causa’, es ante todo (también) un *ser humano* que tiene que afrontar los desafíos, inquietudes, aspiraciones, etc. que tenemos afrontar todos nosotros, esto es, respecto al amor, la muerte, las relaciones familiares, la fe religiosa, etc.³

En principio, el acercamiento a todo este terreno en la poesía por un activista revolucionario tendrá su propia especificidad, tomando en cuenta la tarea histórica a la que se dedica, pero al final del día, se trata del sustento existencial o espiritual que se encuentra en la literatura y el arte ‘de siempre’. Forma parte del ‘*software* cultural’ del revolucionario, por así decir⁴. Y es un ‘*software* cultural’ que interactúa con lo que es la infraestructura ideológica que ha llevado al individuo hacia su compromiso de cambio profundo.

No es el momento para entrar en la configuración general de la antología del Che, pero sí debemos notar que junto con los poemas de contenido político, de denuncia, etc., hay muchos de índole lírica muy tradicional —«Puedo escribir los versos más tristes esta noche», por

² Cuando redacté la primera versión de este texto como ponencia, desconocía —desgraciadamente— el finísimo ensayo de Ricardo Piglia, titulado «Ernesto Guevara: rastros de lectura» (Piglia, 2005, pp. 103–138). Explora, justamente, la compleja dinámica entre el Che revolucionario y el Che lector. El distinguido escritor argentino publicó su ensayo dos años antes de la difusión de *El cuaderno verde* por Taibo. De haber conocido esta antología personal a tiempo, seguramente se hubiera enriquecido mucho su ya muy perspicaz perspectiva sobre el Che como lector voraz. Muchos de los comentarios de Piglia forman un fructífero contrapunto para la línea de análisis desarrollada a continuación, y recomiendo su lectura con entusiasmo a cualquiera a quien le pueda interesar el tema.

³ Para una mayor elaboración de toda esta problemática, ver Iffland, 1994.

⁴ Para la noción de ‘*software* cultural’, ver el interesante libro de J. M. Balkin, 2002.

ejemplo⁵. También es cierto que Che estaba abierto a la poesía más difícil en términos expresivos: tenemos ampliamente representado el Vallejo de *Los heraldos negros*, por ejemplo, pero también el de *Trilce*⁶.

Ahora bien, entre los poemas finales de la antología encontramos el texto en el cual se centra esta ponencia: «La gran aventura» de León Felipe. El Che conocía personalmente a este destacado poeta del exilio español e incluso se consideraban amigos. «La gran aventura» apareció en ¡*Oh este viejo y roto violín*!, poemario publicado en 1965 —es decir, justo en las vísperas de la campaña del Che en Bolivia⁷.

Desde el momento en que repasé por primera vez *El cuaderno verde*, inmediatamente después de su publicación en el 2007, me impactó muchísimo encontrarme con todo un poema dedicado a don Quijote. ¿Por qué se había tomado el trabajo de copiarlo para acompañarlo en la arriesgada empresa revolucionaria en Bolivia? ¿Y por qué *este poema* en particular, tomando en cuenta la enorme gama de poemas inspirados por nuestro hidalgo?

Muchos lectores ya saben que el propio Che manifestó, en la famosa carta de despedida a sus padres del 1965, una fuerte auto-identificación con nuestro hidalgo: «Otra vez siento bajo mis talones el costillar de Rocinante, vuelvo al camino con mi adarga al brazo»⁸. En cierta forma, sólo resulta ‘natural’ que se haya tomado el trabajo de copiar un poema sobre nuestro caballero andante. Pero también tenía que estar consciente del potencial *peligro* de hacerlo. Ya le habían empezado a caer acusaciones de ser un irresponsable ‘aventurero’ de la lucha armada. El día que fuera capturado o muerto en combate y se revelara que llevaba encima un poema largo sobre don Quijote, sería

⁵ Aparte del «Poema 20» de Neruda, aparecen, del mismo autor, poemas como «Farewell» y el «Poema 1» (de *Veinte poemas...*), o «Idilio muerto» de César Vallejo.

⁶ Otro tanto ocurre con Neruda: tenemos muchos poemas de *Veinte poemas...*, pero también de *Residencia en la tierra*.

⁷ Esto puede explicar el hecho que todos los poemas de este poemario aparecen concentrados, de forma seguida, al final del cuaderno. Los poemas de los otros tres autores aparecen mezclados.

⁸ Ernesto «Che» Guevara, 1968, pp. 660-661. De claras resonancias quijotescas son estas palabras de «La carta a sus hijos», escrita por las mismas fechas: «Sobre todo, sean siempre capaces de sentir en lo más hondo cualquier injusticia cometida contra cualquiera en cualquier parte del mundo. Es la cualidad más linda de un revolucionario» (p. 662).

inevitable que sus críticos lo usaran para desacreditarlo a él y a toda su teoría de la lucha revolucionaria⁹.

Gran parte de mi labor como cervantista durante las últimas décadas se ha centrado en lo que yo llamo el ‘destino social’ del *Quijote*¹⁰. Con este término, me refiero a la manera en que la obra ha sido apropiada por diferentes corrientes sociopolíticas desde su publicación. Mirado desde la perspectiva de lo que un teórico ha llamado la «sociología histórica del funcionamiento ideológico de los textos»¹¹, se trata de identificar los *usos* a los que estos se dedican. Como afirma otro estudioso:

Si la producción solamente se completa en el consumo, entonces, en cuanto a los textos literarios, su producción nunca está terminada. Se *reproducen* interminablemente, se rehacen interminablemente con diferentes consecuencias y efectos políticos, y es esto, o sea, la posición del texto dentro del proceso materio-social entero, lo que debe ser el objeto de investigación¹².

En el caso de una obra como el *Quijote*, este proceso siempre será afectado por un inmenso espectro de factores, que van desde los críticos y comentaristas de los medios de comunicación masiva hasta los «profes de literatura» de los colegios, desde las representaciones gráficas en las ediciones ilustradas hasta las versiones cinematográficas, etc.¹³ Tratándose de una novela de 900 páginas, el papel de todas estas capas mediadoras es más importante todavía, ya que la mayoría de la gente nunca la lee en su totalidad (o ni siquiera en parte...). Siempre les llega a través de un «filtro» de algún tipo u otro.

Este es el momento para volver al poema de León Felipe. «La gran aventura» encarna, por supuesto, toda una *lectura* del *Quijote* influida por diversos factores. Recordemos que es un texto producido por un integrante del bando derrotado en la Guerra Civil española, instalado en

⁹ La muerte del Che en Bolivia desató, en efecto, todo un fuerte debate en la izquierda latinoamericana sobre el camino de la lucha armada, caracterizada como ‘aventurismo’ por sus detractores (ver Roque Dalton, 1970, donde el autor responde a las muchas críticas que llovían sobre el Che y su teoría foquista.)

¹⁰ Ver Iffland, 1990.

¹¹ Francis Mulhern, 1975, p. 85, citado en Iffland, 1990, p. 97.

¹² Tony Bennett, 1979, pp. 166–167, citado en Iffland, 1990, p. 103.

¹³ Para un estudio teórico sobre la influencia de las ilustraciones gráficas en la recepción del *Quijote*, ver Iffland, 2005 y 2007.

un melancólico exilio en México y con ocho décadas de vida encima. Veremos, además, que nuestro poeta lee el *Quijote* a través del prisma interpretativo del Romanticismo europeo.

Durante sus primeros doscientos años de vida, el *Quijote* se leía principalmente como una comiquísima parodia de los libros de caballerías y/o como un relato admonitorio sobre los excesos irracionalistas. La vuelta a la cordura por parte del protagonista, junto con su muerte bajo la supervisión eclesiástica, constituían un auténtico *happy ending*. Si bien es cierto que esta lectura persiste aún, los románticos tuvieron un gran éxito instaurando una perspectiva muy diferente¹⁴. En vez de la historia de un risible tonto con delirios de grandeza, la obra narra los esfuerzos de un 'idealista', 'de buen corazón', que porfia, contra viento y marea, por llevar a cabo su 'proyecto interior' en un mundo predominantemente hostil e insensible. El proyecto mismo implica un reordenamiento fundamental, utópico, de ese mundo. Don Quijote va adquiriendo matices trágicos. Su vuelta a la cordura se ve como una contundente derrota —la victoria de lo Real sobre lo Ideal. Esta imagen de don Quijote como noble luchador ya nos parece absolutamente 'normal' tras dos siglos de reciclaje romántico.

Este tema sería de menor importancia si no entrara en juego un fenómeno que se viene estudiando desde la Antigüedad clásica. En nuestra época, el prominente crítico norteamericano Wayne Booth lo describe como el «efecto eferente» de la ficción¹⁵. En la fisiología el término remite a la transferencia de sustancias de un órgano del cuerpo a otro. El crítico lo emplea, metafóricamente, para describir la manera en que la ficción afecta el comportamiento de los consumidores mediante complejos mecanismos de auto-identificación. Es decir, existe la tendencia de vernos reflejados en, e inspirados por, los personajes de las ficciones que consumimos¹⁶. Huelga decir que el propio don Quijote es el mejor ejemplo posible de este fenómeno. Hoy día el cine es quizá el mayor motor de este tipo de auto-identificación, con gente de todas las edades viéndose como Rambo, Rocky, Dirty Harry, etc.

¹⁴ Para el estudio clásico sobre el tema, ver Anthony Close, 1978.

¹⁵ Wayne Booth, 1988 p. 227.

¹⁶ Booth, 1988, incluso se refiere (p. 139) a la manera en que somos 'ocupados' o 'colonizados' por los mundos imaginarios extranjeros con los que entramos en contacto durante nuestras lecturas.

Una manera complementaria de ver el mismo fenómeno es a través de la teoría de la interpelación ideológica, tal como la manejan Louis Althusser, Goran Therborn y otros. Esencialmente se trata de cómo la ideología transforma a los individuos en «sujetos», «interpelándolos» o «llamándolos» de cierta manera. Interpelados como «hijos de Dios», «proletarios del mundo», «orgullosos ciudadanos peruanos» —somos transformados, en efecto, en cierta clase de sujeto a través del discurso. Claro está, podemos o no interiorizar esta interpelación, lo cual dependerá de muchos factores. Es más, se debe señalar que un sinnúmero de ideologías pueden estar interpelándonos de diferentes maneras, y que no tenemos que estar encerrados para siempre en un tipo determinado de subjetividad¹⁷.

En «Sobre el destino social...», estudié a fondo la manera en que la figura de don Quijote termina interpelando a sus lectores, tanto en su variante romántica (el noble luchador con ribetes trágicos, etc.) como en su papel del ‘soñador’ que, gracias a Dios, recupera la cordura.

Fijémonos ahora en «La gran aventura». ¿Cuál fue la lectura del *Quijote* que había realizado el poeta español que interpeló tanto a nuestro icónico revolucionario?

Llama la atención que el poema sea clasificado por su autor como «poema anti-épico» (p. 13)¹⁸. (Es decir, en la llamada ‘epopeya del Che’ el héroe llevaba justamente un poema *anti-épico*...). En abierto contraste, sin embargo, el epígrafe del poema reza así: «Bacia, yelmo, halo... / éste es el orden, Sancho» (p. 15). Esta frase evoca una evolución hacia la *santidad* por parte de don Quijote: es decir, una épica de índole espiritual.

Es de notar que nuestros personajes se presentan como integrantes de nuestro presente: «Han transcurrido cuatro siglos... / Y viene muy cansado Rocinante / [...] / Años y años de oscuras y sangrientas aventuras... / Y andar y andar los ásperos y torcidos caminos / de la Historia» (p. 15). Siguiendo un motivo frecuente en las lecturas del *Quijote* en tiempos más recientes, Sancho se presenta como transformado:

Sancho ha crecido en estos siglos...
¡ha caminado tanto por el mundo

¹⁷ Para una mayor exposición de los planteamientos teóricos de Althusser y Therborn, ver Iffland, 1990, pp. 98-100.

¹⁸ Citaré el texto del *¡Oh este viejo y roto violín!* y no de *El cuaderno* por motivos que serán explicados más adelante.

ceñido a su señor!
 Ahora no es simple ni grosero,
 es audaz y valeroso...
 Le encuentro más delgado,
 casi enjuto.
 Ahora se parece más a su señor. (p. 15)

La famosa ‘quijotización’ de Sancho, lugar común en el cervantismo, cobra matices izquierdistas al asumir el escudero el papel del ‘pueblo’ concientizado en esta inicial puesta en escena.

Tras centrar su atención en Rocinante y el rucio, ‘subalternos’ también ‘quijotizados’, el yo poético pasa al propio hidalgo manchego:

Lleva don Quijote la barba vencida sobre el pecho y
 los ojos cerrados...
 ¿Duerme el caballero?
 ¡No duerme el caballero!
 Don Quijote se mueve inquieto sobre la silla
 y Sancho le oye decir con una voz extraña de sonámbulo:
 «Hemos caminado mucho —siglos y siglos por todos
 los pueblos de la tierra,
 por todos los triunfos y derrotas de la Historia
 y aún no hemos topado, Sancho,
 con la «Gran Aventura»
 «¿Y cuál es la gran aventura?» —dice el escudero.
 Don Quijote no responde.
 Dobla otra vez la cabeza sobre el pecho...
 y cierra los ojos.
 ¿Sueña el caballero?
 Sí, sueña el caballero!
 ¡Sueña...! ¡Sueña!
 Tal vez sueña con la Gran Aventura! (pp. 19-20)

Esta imagen de don Quijote es la que se ve en muchísimas ilustraciones gráficas desde el Romanticismo para acá: es decir, del don Quijote melancólico, semi-desengañado. Es, a su vez, un don Quijote ‘trans-histórico’ que ha llevado su batalla a muchas tierras del mundo. No podemos sino imaginar lo atractivo que resultaría este don Quijote ‘internacionalista’ para el Che; asimismo, un don Quijote insatisfecho por no haberse encontrado todavía con la «Gran Aventura». ¿Cuál sería,

en efecto, la «Gran Aventura» que finalmente dejaría satisfecho a nuestro caballero andante?

Es aquí justamente donde el poeta dice: «(Yo sé cuál es esa Gran Aventura)» (p. 20). A continuación, el poema cambia de rumbo de manera plenamente teatral:

Y por si ocurre hoy, ahora mismo,
quiero preparar el escenario.
Necesito un paisaje.
¡Que venga el gran escenógrafo!
¡Y el utilero principal!
Empecemos: (p. 20)

Y acto seguido:

Estamos en lo más elevado de Castilla.
[...]
¡La egregia meseta!
[...]
—En el campo no hay nadie.
[...]
—¿Y el águila? —interrumpe el escenógrafo.
El águila está siempre en el exordio de los poemas
épicos gloriosos.
—En el nuestro —digo yo— sólo aparece la corneja.
En todas las derrotas de España.
Y nunca hemos tenido más que derrotas...
(pp. 20-21)

Aquí se asoman ecos de la Generación del 98, por un lado, y por otro, el amargor del exilado republicano.

Pero acto seguido, hay un abrupto cambio de tono: «Pero esta vez, en que España va a ganar la batalla decisiva, no quiero corneja. / Ni águila ni corneja» (p. 21) Parece que el poeta ahora quiere poner en escena al luchador capaz de seguir adelante y prevalecer. Pero el planteamiento se vuelve más complejo: «—Pero el águila —dice el utilero, el águila es un ave castellana /—El águila es un pájaro decorativo y servil —digo yo. /—En sus alas hay más heráldica que vuelo» (p. 21). Aquí el poema adopta un enfoque intrínsecamente *pacifista*:

Nosotros vamos a subir mucho más alto.
 Donde vamos a subir, ella no puede respirar.
 Es un pájaro guerrero...
 amigo de soldados.
 La he visto siempre en los brillantes cascos imperiales.
 La he visto siempre en el escudo de los reyes,
 Sentada, repantigada como una orgullosa gallinácea
 empollando los huevos de la guerra. (p. 21)

Más adelante las tintas anti-belicistas del poema se van cargando con mayor fuerza todavía.

Ahora bien, ¿en qué tipo de 'victoria' va a traducirse esta nueva campaña del *guerrero* don Quijote en un poema que de antemano se declara «anti-épico»? Veamos cómo éste sigue:

La tierra se siente dolorida.
 Tal vez este planeta miserable —¡oh monstruosidad!—
 va a parir ahora mismo, una estrella.
 Algo que va a ocurrir en el mundo, extraordinario y
 sobrenatural.
 —Y... ¿qué hora es? ¿Qué hora va a ser nuestro poema?
 —La hora en que un patán puede parecer un rey
 y una andrajosa prostituta una princesa de leyenda.
 La hora en que Aldonza Lorenzo se convierte en
 Dulcinea...
 La hora en que los santos, los místicos
 y los grandes locos de España ven la cara de Dios.
 La hora en que un gusano se transforma en mariposa...
 [...]
 La hora exacta y puntual de los grandes milagros.
 (p. 23)

Surge aquí el motivo del 'mundo al revés' revolucionario que está latente, en efecto, en el *Quijote* cervantino —esto es, un mundo en que se invierte (en el plano imaginario) el orden de la jerarquía social, un mundo en que 'los de abajo' pasan a ocupar un rango superior¹⁹.

¹⁹ Para una exploración del tema del 'mundo al revés' en el *Quijote*, ver Iffland, 1999, pp. 59-62.

Pero llama la atención que el camino preciso para llegar al ‘mundo al revés’ es uno caracterizado no por la lucha armada revolucionaria sino por la santidad y el misticismo. En efecto, estos dos fenómenos surgen consistentemente en la lectura romántica del *Quijote*. La resonancia religiosa del planteamiento se refuerza con la evocación del milagro. La batalla victoriosa que va a conducir a esta nueva etapa de la Historia es efecto de la intervención divina, no de la praxis humana.

El motor de esta transformación ‘milagrosa’ es, claro está, nuestro don Quijote:

La vieja Castilla guerrera duerme en su largo sueño milenario.
 [...]
 ¡Los españoles duermen todos!
 Duerme Franco y duerme el Cid.
 Y los españoles fugitivos, allá lejos, duermen también...
 ¡Duermen todos!
 ¡Sólo don Quijote está despierto!
 [...]
 ¡Oh, pobre rey enloquecido y nazareno!
 Ahí le tenéis...¡miradle!
 ¡Este es el héroe!
 ¡ahí le tenéis!
 como un utensilio de la vieja de tramoya,
 como el gran títere de la farsa.
 Éste es aquel a quien yo llamé un día:
 el pobre payaso de las bofetadas.
 Pero no es verdad.
 Este es el Rey...¡Nuestro Rey!
 ¡El Héroe! (pp. 24-25)

Desde el Romanticismo se ha dado la tendencia de presentar a don Quijote con aires ‘crísticos’ (pensemos, por ejemplo, en Unamuno y Dostoevsky)²⁰. Lo que llama la atención en este caso es la estrecha fusión simultánea con las figuras del *payaso* y del *títere*. El tratamiento burlón de Cristo por parte de los romanos da lugar a esta imagen de don Quijote, pero nuestro poeta va más allá al infundirle una dimensión circense y titiritero.

²⁰ Para un estudio de este fenómeno, ver Ziolkowski, 1991.

La figura de don Quijote va complejizándose más todavía con los versos que vienen a continuación:

Ahora me gusta llamarle
El Gran Prestidigitador.
Hace juegos de prestidigitación
sin trucos y sin trampas.
Y un juego de prestidigitación
sin trucos y sin trampas
es un milagro.
¡Don Quijote puede hacer milagros! (p. 25)

Ahora nuestro héroe resulta ser una especie de mago con resonancias crísticas. Mientras que la asociación con Jesucristo en la aproximación romántica tiende a centrarse en su papel de mártir, aquí el poema se orienta hacia lo sobrenatural. Si tomamos en cuenta que se acaba de evocar el ‘mundo al revés’ revolucionario en el poema, la pregunta que surge es: ¿cómo va a plasmarse el ‘milagro’ en términos terrenales?

La duda se refuerza cuando el poeta se dirige a Sancho, recordándole el famoso encuentro con los cabreros en la Primera Parte:

Unos pastores os agasajaron cordial y generosamente.
Era el pueblo humilde y sencillo de España,
que no sabía leer, como tú entonces.
Cabreros eran.
Pero tenían el porte altivo de un rey. (p. 26)

De nuevo, vemos por qué este poema, con su énfasis en el sector popular, puede haber resultado atractivo al Che. Y más aún cuando el yo poético caracteriza el famoso discurso de don Quijote en los siguientes términos:

y dijo tales cosas
y de tal manera
que aquellas bellotas
se convirtieron de improviso
en un mundo lleno de paz y de armonía
de justicia y de amor...
Se convirtieron en la Edad de Oro,
en ese mundo que andan buscando hoy los economistas
y los santos de todo el planeta... (p. 26)

Aunque no se aclara quiénes serían esos «santos», resulta evidente que el poeta está aludiendo a la gente como el propio Che.

La asociación Quijote/Cristo sigue reforzándose en los versos que siguen:

¡Fue aquél un juego maravilloso de prestidigitación!
De aquel puñado de bellotas sacó don Quijote... *Una paloma...*
La paloma blanca del gran prestidigitador...
Y voló aquella paloma con una curva parabólica...
tan completamente evangélica que parecía que era
Jesús mismo el que estaba hablando.
Y empezó, como Jesús empezaba sus parábolas:
«En aquellos tiempos...»
Matando el Tiempo.
El Tiempo nos confunde...
No hay tiempo.
«Dichos tiempos y dichosa Edad aquélla... en que lo tuyo
y el mío eran palabras desconocidas...»
«Dichosa edad *aquélla*»...
¿Qué edad era aquélla?
¿Es una edad pretérita o futura?
¡No hay tiempo en las parábolas!
Y aquella edad... ¡vendrá!
No ha sido... será.
Vendrá porque los cabreros la piden y la defienden con fe
como quería Jesucristo. (p. 27)

En estos versos el poeta destaca una noción que encontramos en muchos de los mitos sobre la Edad de Oro —a saber, *esta Edad, donde no existe la propiedad privada, puede volver*²¹. A continuación el poeta hace muy evidente la raigambre ideológica de su lectura del *Quijote*:

Cervantes dice que los cabreros
no entendieron aquel discurso de la Edad de Oro...
Pero sí lo entendieron.
Ahora estamos viendo que sí lo entendieron.
Porque todo lo que se disputa
y por lo que se lucha hoy en el mundo
es porque el hombre viva un día como en esa Edad de Oro

²¹ Ver Iffland, 1999, p. 75.

de que hablaba don Quijote a los cabreros aquella noche de luna en las entrañas de Sierra Morena. (pp. 27-28)

León Felipe escribe este poema a mediados de los años sesenta, en plena efervescencia revolucionaria a nivel mundial. Resulta manifiesta, pues, la forma en que el poeta ‘actualiza’ el discurso de don Quijote.

Y es aquí cuando nos preguntamos hasta qué punto se sentiría cómodo el Che con la idea de una transformación social profunda como resultado de un ‘milagro’. El Che sabía perfectamente bien que las revoluciones no son hechos ‘milagrosos’ sino eventos que son el resultado de cantidades descomunales de sangre, sudor y lágrimas. Nuestras dudas respecto a la posible actitud del Che solo aumentan cuando «La Gran Aventura» comienza en términos completamente teatrales: «Todo está ya listo para el espectáculo. Atención ahora... ¡Mirad bien! / [...] / ¡¡Atención...!! Vamos a empezar» (p. 32)²². La «Gran Aventura» se inicia con lo que parece ser la conquista del yelmo de Mambrino: «Don Quijote baja la lanza, clava otra vez los ojos allá/lejos/con una mirada divinamente enloquecida y sobrenatural» (p. 33). Al acercarse a su con-trincante, se da cuenta que no es Mambrino y dice:

—Y lo que lleva en la cabeza... ¡no es un yelmo! ...

[...]

—El oro no brilla así. Es algo de muchos más quilates que el oro...

Es como un nimbo cegador y celestial...

Y el que lo lleva en la cabeza *no* es un caballero andante. (p. 34)

Al preguntarle Sancho «“¿Quién es?”», don Quijote le contesta: «“No sé ... parece un ángel ... con una melena de fuego”». Y acto seguido, «*Hay un súbito relámpago que los derriba a los dos de / la montura. / Caen de bruces sobre la tierra*» (34). Es un momento que nos hace pensar, huelga decir, en San Pablo en el camino a Damasco.

²² Es de notar que previo al comienzo de «La Gran Aventura» (el título de la obra ‘puesta en escena’ dentro de «La gran aventura») el yo poético incurre en una larga serie de reflexiones (pp. 28-32) sobre la naturaleza ‘anti-épica’ del proyecto que viene a continuación (p.ej., «“Hemos apuñalado a todas las retóricas... / Y a Homero también. / Ahora Homero no nos sirve para dada... / Ni Aquiles tampoco”», p. 28). En efecto, «La gran aventura» entera es un texto marcadamente «meta-poético», con muchas referencias al proceso de elaboración, al papel del poeta, etc.

Aquí llegamos a un momento crucial de la «Gran Aventura»:

Cuando se levantan, caballero y escudero,
han desaparecido las monturas.
¿Dónde está Rocinante?
¿Dónde está el Rucio?
Y no se encuentran por ninguna parte las armas.
Sancho las busca inútilmente.
Ni casco.
Ni lanza.
Ni espada.
Ni rodela... (p. 35)

Es decir, don Quijote queda no sólo desmontado sino *desarmado*. Pero su indumentaria también se ha *incrementado* de modo muy significativo:

Pero...¿qué es lo que tiene en la cabeza?
Sancho no le reconoce.
Le contempla maravillado y se estremece.
—¿Qué ocurre, Sancho? —se atreve a preguntar el caballero.
Y Sancho le interroga:
—¿Quién sois, señor? Resplandecéis. Estáis vestido de luz...?
Y os tocáis la cabeza con una corona de fuego. (p. 35)

En este momento ‘milagroso’, don Quijote se reviste de auténtica santidad, la cual se refuerza en los versos que siguen:

Don Quijote baja humildemente la cabeza,
se santigua...y
reza *muy quedo* una oración.
—¿Qué reza?—interviene el poeta—. Sólo se oyen
estas palabras claramente:
«Venga a nos el tu reino». (pp. 35-36)

Recordemos que hace poco el poeta había evocado, inequívocamente, las luchas de emancipación libradas en su presente histórico. La alusión a la instauración del «reino» en su rezo podría vincularse a éstas. Pero como vemos a continuación, esta transformación tan necesaria no va a llegar mediante las armas:

Luego don Quijote dice:
 —Aquel que pasó *era un ángel*. [...]
 Era el ángel de la Paz,
 por eso se ha llevado nuestras armas,
 mi armadura también,
 y ha cambiado el yelmo
 por esta luz que ves sobre mi frente...
 Se llevó todos mis bélicos arreos
 y me ha dejado... *su corona*. (36)

El protagonista de la «Gran Aventura» termina siendo un don Quijote ‘pacifista’. Desea la vuelta de la Edad de Oro, pero sin el empleo de las armas.

La puesta en escena como figura crística, latente hasta ahora, se vuelve rotunda:

Don Quijote, así, levanta la cabeza,
 enjuta, aquilina y nazarena
 hacia el encendido firmamento
 y el sol se quiebra, iridiscente
 en las lágrimas que surcan sus mejillas.
 Parece un Cristo viejo,
 un Cristo muy viejo y feo...
 [...]
 Éste es el Cristo español a quien yo quiero
 que se parezca Don Quijote... (pp. 36-37)

León Felipe quiere un auténtico ‘Cristo de la Triste Figura’, por así decir, hecho trascendente por su derrota al gusto romántico²³.

Y luego, la culminación de esta sección de «La Gran Aventura»:

Cuando vuelve don Quijote la cabeza hacia la tierra le pregunta al escudero:

²³ Y luego el gesto de auto-identificación del propio poeta con el Cristo/Quijote: «Y el poeta que escribe estos versos / también es viejo y feo... / Y también llora / y no sabe tampoco por qué llora/Pero si no llora de verdad... / tampoco hay poema!» (38). Se percibe aquí una clara resonancia de la situación del republicano que intenta asimilar las ramificaciones de su derrota. A su vez, puede haber también un intento de fundirse con la figura de Cervantes, el ‘viejo escritor’ que fabricó el maravilloso personaje de don Quijote en parte para plasmarse a sí mismo.

¿Qué significa esto, Sancho amigo?
 Sancho se arrodilla y le besa la mano llorando...
 Quedan, así, juntos los dos.
 Quietos,
 inmóviles,
 como parados en el Tiempo...
 En la Historia sangrienta de los hombres...
 Y ahora...¿dónde vamos, señor? dice el escudero...
 (p. 38)

Aquí estamos ante un don Quijote 'eterno' cuyo relato no concluye como en la Segunda Parte cervantina sino que promete una continuación.

Y aquí se interrumpe el poema con un «¡ALTO!» Es justo en este punto donde el Che dejó de transcribir «La gran aventura». La pregunta que surge es: ¿por qué?

La parte extensa que el Che no copió comienza así:

¡ALTO...! He dicho alto, no he dicho fin. El poema no termina aquí. Y el poema no es así tampoco. Tiene que ser de otra manera. ¿Cómo? No sé, pero no es así. Antes era más largo. Iba... no sé a dónde. ¿Adónde puede ir este poema? (39)

Si bien podemos imaginar la respuesta del Che —«Este poema continúa en Bolivia —por eso estoy aquí—, lo que encontramos a continuación, en cambio, es una serie de meditaciones donde el propio León Felipe pasa a ser el protagonista del poema. En última instancia, se centra en su condición de escritor y de intelectual. Lo que llama la atención es el auto-desprecio que el poeta derrama en abundancia. En un diálogo con un tal «Arcipreste»²⁴, nos cruzamos con los siguientes versos: «Yo soy un gran clown, ¿sabe usted? No se lo había dicho antes. [...] Pero ahora,

²⁴ El personaje del «Arcipreste» figura por primera vez en *El ciervo* (México, 1958), el único otro poemario de León Felipe del cual el Che copió textos. Vale la pena citar, en este contexto, el siguiente pasaje de una carta enviada por nuestro revolucionario al poeta español, fechada el 21 de agosto, 1964: «Tal vez le interese saber que uno de los dos o tres libros que tengo en mi cabecera es *El ciervo*; pocas veces puedo leerlo porque todavía en Cuba, dormir, dejar el tiempo sin llenar con algo o descansar, simplemente, es un pecado de lesa dirigencia» (Guevara, 1968, p. 659). León Felipe le había mandado un ejemplar, con dedicatoria, al Che justo después de la victoria de la Revolución, y éste no había podido agradecerse hasta el momento en que redacta esta carta.

escribiendo este libro me he dado cuenta de que yo soy un gran bufón. Ya me han contratado en el cielo para cuando me muera...» (40). Y tal vez lo más auto-lacerante es lo que hallamos al final del texto:

Y aquí termina el poema de
LA GRAN AVENTURA.
No puede terminar de otra manera. ¿Hay algún poeta
en el mundo que
lo pueda terminar de otra manera? ¡No hay halo!
¿BACIA ...yelmo ... halo?
¡No hay halo!
No hay más que un gorro de payaso.
Y este es el orden Sancho: Bacía... yelmo... y el gorro
de payaso.
[...]
Y todo esto dando vueltas y vueltas
en el gran molinillo excremental...
porque lo que ha sido es lo que será
y lo que ayer hicimos lo que mañana hagamos. (p. 56)

No resulta sorprendente, pues, el lugar donde el Che dejó de transcribir «La gran aventura». En primer lugar, el poema se transforma en el trillado lamento de tantos intelectuales que se sienten como simples espectadores pasivos de los grandes epopeyas históricas —meros ‘plumíferos’ inconsecuentes. Tampoco sería de su agrado el tremendo balde de agua fría que el poeta echa sobre el «halo» de don Quijote. La misma «Gran Aventura» quijotesca no puede seguir adelante porque la Historia es circular: todo se repite. Si hay una noción que es anatema para un planteamiento revolucionario es ésta: que no se puede cambiar el curso de la Historia humana²⁵.

²⁵ El Che *también* incluye en su antología «Este orgulloso capitán de la historia», un poema altamente ‘oscuro’ que forma parte de la serie de textos complementarios de «La gran aventura». (De hecho, lo coloca *antes* de su transcripción de ésta.) El poema se va cerrando con estos versos: «Siempre le andamos buscando orígenes y definiciones/a “este orgulloso capitán de la historia”: / El sueño de un Dios... / [...] / La cópula amorosa de un Dios... / Pero he aquí el último hallazgo existencialista y / filosófico: / El excremento de un Dios. / [...] / ¡Somos el excremento de un Dios! / Y todo se repite... y se repite el excremento’ (p. 55). La inclusión de este texto en su antología personal, ¿revela posibles dudas del Che sobre un proyecto como el suyo? Como contrapeso a la visión sombría de este texto, habría que notar, nuestro revolucionario incluye

Tampoco le puede haber contentado mucho un Quijote pacifista. Recordemos su famoso texto de 1967, compuesto en Bolivia, titulado «Crear dos, tres... muchos Vietnam es la consigna». Ahí encontramos las siguientes palabras:

El odio como factor de lucha; el odio intransigente al enemigo, que impulsa más allá de las limitaciones naturales del ser humano y lo convierte en una efectiva, violenta, selectiva y fría máquina de matar. Nuestros soldados tienen que ser así; un pueblo sin odio no puede triunfar sobre un enemigo brutal.²⁶

No podemos saber cómo el Che reconciliaba la noción de convertirse en una «fría máquina de matar» con el poema sobre el don Quijote desarmado que llevaba en su mochila.

Para ir terminando, ¿quién sabe lo que pasaría por la cabeza del Che en las horas antes de su asesinato? ¿Se acordaría del poema quijotesco de León Felipe en el momento que precedía su propia conversión en mito? Porque claro, tal como existe una especie de ‘don Quijote eterno’, existe, asimismo, un ‘Che eterno’. El Che interpela a muchos como el propio don Quijote —esto es, en su condición de incansable luchador revolucionario. Comparten un destino común en ese sentido: las imágenes plásticas de los dos— en camisetas, afiches, tazas, cuadros, etc., etc. —se encuentran en todas partes.

Pero antes de convertirse en imagen para camisetas de adolescentes rebeldes, el Che representaba un elocuente ejemplo para revolucionarios al nivel mundial. En el paso hacia esa condición legendaria, Che fue interpelado por la figura de don Quijote. Al celebrar «El *Quijote*

otro poema que forma parte de los *addenda* a «La gran aventura». Titulado «La tangente», va en otra dirección radicalmente opuesta. Lleva como epígrafe la frase «Y se escapó por la tangente...» y prosigue así: «¿Y la tangente, señor Arcipreste?/¿El radio de la esfera que se quiebra y se fuga?... / [...] / ¿Esa línea de fuego tangencial que se escapa del círculo / y luego se convierte en un disparo? / [...] / Es cuando el niño inventa la tangente, señor Arcipreste, / la puerta mística de los caballeros del milagro, / de los grandes aventureros de la luz, / de los poetas suicidas, de los enloquecidos y los santos/ que se escapan en el viento en busca de Dios para decirle/que ya estamos cansados todos, *terriblemente cansados* / [...] / de esta mecánica *fatal* donde lo que ha sido es lo que será/y lo que ayer hicimos, lo que mañana hagamos» (pp. 51-53). Entre «La tangente» y «El orgulloso capitán...», el Che se sentiría más cómodo, me parece, transcribiendo el primero y no el segundo.

²⁶ Ernesto «Che» Guevara, 2002, p. 351.

desde América» en este simposio, nos incumbe recordar que lo estamos haciendo no tan lejos del lugar del planeta donde cayó el Che en su última ‘Gran Aventura’. Y aquí cerramos con sus propias palabras que vienen muy a propósito: «Muchos me dirán aventurero, y lo soy, sólo que de un tipo diferente y de los que ponen el pellejo para demostrar sus verdades»²⁷.

²⁷ «La carta a sus padres», p. 661. La dinámica León Felipe-Che Guevara no termina con los poemas de *El cuaderno verde*. Tras la muerte del guerrillero, León Felipe terminó el poemario *Rocinante* (publicado póstumamente en 1969). Entre los poemas figura «Otro relincho», el cual está dedicado «*Al Che, que sabía y nos enseñó cómo se hacen los héroes*» (León Felipe, 2010, p. 940). Se establece, así, una compleja dinámica de retroalimentación: don Quijote interpela a León Felipe, quien produce un poema sobre don Quijote que interpela al Che, quien a su vez interpela a León Felipe. El poema remite a otro de la misma colección titulado «El relincho», donde Rocinante se presenta como ‘contagiado’ por su dueño: «Rocinante... / [...] / La palabra “Justicia” / ¿no la habías oído nunca antes de servir a tu señor? / ¿Cuándo vino a ser la palabra “Justicia” / un látigo —mágico para ti?» (León Felipe, 2010, p. 928). La respuesta se elabora en el poema «¡Justicia!»: «¿Qué palabra es esta/que enloquece a don Quijote / y encabrita a Rocinante? / [...] / Justicia, grita el caballero... / Justicia, repite su montura» (León Felipe, 2010, p. 931). Regresando a «Otro relincho», el texto reza así: «[L]os norteamericanos suelen decir: / León-Felipe es un “Don Quijote” / No tanto, gentlemen, no tanto. / Sostengo al héroe nada más. / Y sí, puedo decir, / y me gusta decir: / que yo soy Rocinante. / No soy el héroe/pero lo llevo sobre el magro espinazo de mis huesos... / y le oigo respirar... / y he aprendido a respirar como él... / y a relinchar / y a blasfemar / y a injuriar / y a maldecir... / ¡Oh hi-de-putas!» (León Felipe, 2010, p. 940). Lo curioso de este planteamiento es que en cierta forma se reprodujo en la realidad: el propio Che Guevara llevaba en su mochila un poema de León Felipe dedicado a don Quijote, el cual le sirvió a este ‘nuevo Quijote’ como sustento anímico durante sus andanzas revolucionarias en Bolivia. Pero justo a continuación encontramos la diferencia entre la postura político-ideológica de León Felipe y la del Che. Recordemos que el don Quijote de «La gran aventura» termina desarmado y regido por el Ángel de la Paz. No resulta sorprendente que, cuando se trata de señalar un camino concreto hacia la justicia, el poema se enfoque en un ‘relincho’ plasmado en una política de protesta callejera pacífica: «¡Justiiiiii...cia!! / [...] / Vamos a relinchar ahora todos juntos, americanos... / desde el Capitolio de Washington, ¡fuerte, fuerte, fuerte! / hasta que el relincho llegue a Vietnam / y lo oigan todos los Vietnamitas / como el cornetín de la Victoria... / hasta que lo oigan todos los hombres/como el cese de todas las hostilidades del planeta» (León Felipe, 2010, pp. 940-941). El poeta evoca, en fin, las masivas marchas contra la horrenda Guerra de Vietnam. El Che veía las cosas de modo diferente: sí, hay que «relinchar» todo lo que queramos a favor de la paz mundial, pero también hay que deshacer materialmente las estructuras sociopolíticas y económicas injustas.

BIBLIOGRAFÍA

- Balkin, Jack M., *Cultural Software: A Theory of Ideology*, New Haven, Yale University Press, 2002.
- Bennett, Tony, *Formalism and Marxism*, Nueva York, Methuen, 1979.
- Booth, Wayne, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.
- Close, Anthony. *The Romantic Approach to «Don Quixote»: A Critical History of the Romantic Tradition in «Quixote» Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- Dalton, Roque, *¿Revolución en la revolución?, y la crítica de derecha*, La Habana, Casa de las Américas, 1970.
- Guevara, Ernesto «Che», *Obra revolucionaria*, ed. Roberto Fernández Retamar, México, D.F., Ediciones Era, 1968, 2ª ed.
- Guevara, Ernesto «Che», *Obras completas*, Buenos Aires, Andrómeda, 2002.
- Iffland, James, «Sobre el destino social de *Don Quijote*: literatura e interpelación ideológica», en *Texto y sociedad: problemas de historia literaria española*, ed. Bridget Aldaraca, Edward Baker y John Beverley Amsterdam, Rodopi, 1990, pp. 95-142.
- Iffland, James, *Ensayos sobre poesía revolucionaria de Centroamérica*, San José, EDUCA, 1994.
- Iffland, James, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid/Pamplona/Frankfurt, Iberoamericana/Universidad de Navarra/Vervuert, 1999.
- Iffland, James, «Seeing is Believing: The Rhetoric of Graphic Illustration in the History of *Don Quijote*», *Cervantes: The Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27, 2007 [2008], pp. 95-160.
- Iffland, James, «Los mil y un rostros de don Quijote y Sancho Panza: ideología e ilustración gráfica», en *El «Quijote» y el pensamiento moderno*, vol. I, ed. José Luis González Quirós y José María Paz Gago, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005 [2007], pp. 523-539.
- León Felipe, *¡Oh, este viejo y roto violín!*, Madrid, Visor, 1981.
- León Felipe, *Poesías completas*, ed. José Paulino, Madrid, Visor, 2010.
- Mulhern, Francis, «“Ideology and Literary Form”—a comment», *New Left Review*, 108, 1975, pp. 80-87.
- Piglia, Ricardo, «Ernesto Guevara, retratos de lectura», en *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Taibo II, Paco Ignacio (ed.), *El cuaderno verde del Che*, México, D.F., Seix Barral, 2007.
- Ziolkowski, Eric, *The Sanctification of Don Quixote: From Hidalgo to Priest*, University Park, Penn State University Press, 1991.

«PARA MI SOLA NACIO DON QUIXOTE, Y YO PARA EL»:
AVATARES DE UNA ERRATA PERTINAZ
EN EL ÚLTIMO PÁRRAFO DEL *QUIJOTE*¹

Gustavo Illades Aguiar
Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

Hasta donde sé, no hay cervantista que ponga en duda la importancia de los párrafos finales del *Quijote*. Me refiero al segmento textual que inicia con «Y el prudentísimo Cide Hamete dixo a su pluma»² y termina en el *Vale* de despedida. Estas pocas líneas han hecho correr copiosa tinta porque en ellas se ha implicado el propósito del libro, la presencia de voces discursivas difíciles de delimitar, incluso de identificar, así como la probable emergencia de un ‘yo Cervantes’. De ahí las preguntas que se hacen los especialistas: ¿qué significan dichos párrafos?, ¿cuál es su pertinencia?, ¿cuándo calla el cronista moro, dónde la pluma y, singularmente, quién o quiénes enuncian las últimas frases? Las respuestas a las interrogantes, a veces excluyentes entre sí, a veces diferentes solo en los matices, conforman ya un corpus que reúne no solo a los críticos, sino a los editores, según veremos más adelante. Ahora bien, en dicho corpus podemos observar *grosso modo* un par de tópicos: 1) la pluma de Cide Hamete habla y lo hace a partir de «Tate tate, follonzicos»; y 2) es ella la

¹ El presente artículo aparecerá en versión ampliada, debido al número de gráficas que contiene, en la revista *eHumanista/Cervantes*.

² Cervantes, *Segunda parte del ingenioso cavallero don Quixote de la Mancha*, Juan de la Cuesta, 1615.

que dice «Para mi sola nacio don Quixote». Sin embargo, tratándose de Cervantes las cosas no siempre son lo que aparentan.

Con el fin de darme a entender lo más posible, resumo a continuación los argumentos de destacados cervantistas en el orden cronológico en que aparecieron sus respectivos estudios. Por ejemplo, John Jay Allen asevera que las perspectivas de Cervantes y de Cide divergen progresivamente en la medida en que el cronista se va volviendo desconfiable. No obstante, agrega, en el párrafo final del libro sus puntos de vista resultan convergentes³.

De su lado, Colbert Nepaulsingh separa dichas voces y afirma que la de Cervantes dice las últimas frases y corresponde al *yo* que declara «En un lugar de la Mancha»⁴. James Parr intenta identificar con exactitud las voces discursivas en juego:

En la polifonía del último párrafo de 1615, se oyen tres voces; primero el supernarrador cuando dice «Y el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma», luego Benengeli dirigiéndose a su pluma, luego la pluma diciendo «Para mí sola nació don Quijote» comparándose con la «pluma de avestruz grosera y mal deliñada» de Avellaneda y por fin el supernarrador de nuevo, diciendo «y yo quedará satisfecho y ufano». El segundo cambio de voz, de la pluma al supernarrador sin previo aviso, llama atención al texto y constituye así una voz textual que contribuye a su manera a socavar la autoridad del mismo. [...] De nuevo, y más abiertamente que nunca, el supernarrador se apodera de la narración al final, humillando a Cide Hamete y minando por completo la autoridad de éste.

La verdad es que en esta frase [«y yo quedará satisfecho y ufano»] es difícil distinguir entre autor-lector («el primero que gozó el fruto de sus escritos enteramente, como deseaba»), supernarrador y autor dramatizado. Es aquí precisamente donde los tres convergen en la voz del autor dentro del texto, o sea el autor implícito⁵.

Para Maurice Molho, Cide hace las veces de «máscara o careta impenetrable de Cervantes»⁶. Única de las instancias narradoras con nombre propio, es a él a quien le toca concluir el libro a través del discurso que dirige a la pluma («Aquí quedarás, colgada desta espetera y deste hilo

³ Allen, 1976, pp. 211-212.

⁴ Nepaulsingh, 1980, pp. 515 y ss.

⁵ Parr, 1986, p. 405 y n. 12.

⁶ Molho, 2005a, p. 69.

de alambre»). Pero he aquí que el discurso de la pluma («Para mí sola nació don Quijote») se suspende sin que por ello se interrumpa el de la instancia *yo* («y yo quedaré satisfecho y ufano de haber sido el primero que gozó el fruto de sus escritos»), generándose así un equívoco tal, por los lapsus calculados que ofrece, que ya no se sabe si habla la pluma o el peñolista⁷.

Volviendo al tema, en un artículo subsiguiente James Parr propone la siguiente mirada de conjunto:

El párrafo final de 1615 repite el objetivo declarado en el prólogo de 1605 de deshacer la autoridad de los libros de caballerías; también repite la petición del prólogo de 1615 de que el lector dé ciertos consejos a Avellaneda, sirviendo así tanto de marco como de nexo entre las voces del coro diegético reunidas aquí y la voz del autor dramatizado de los prólogos. Lo que es más, de esa llamada a la escena para recibir los aplausos, emerge del conjunto una sola voz, que es la del autor inferido —ente sumamente irónico y juguetón. Convergen las voces reunidas al final en una imagen relativamente clara del autor-en-el-texto. [...] La voz única que empezó la narración es sustituida al final del segundo tomo por el coro entero, proporcionando al texto un marco nítidamente narrativo en lugar de mimético⁸.

Jesús G. Maestro identifica tres entidades enunciativas en el *Quijote*: Cervantes, el narrador-editor y un sistema retórico de autores ficticios en el cual incluye a Cide Hamete. Este último, dice, carece de función actancial; es un narrador formal con valor metadiscursivo que nunca habla por sí mismo y cuyo texto —sea citado, sea referido, pero inaccesible— resulta de dos revisiones: la del traductor aljamiado y la del narrador-editor. Personaje literario con nombre propio, figura fantasmagórica y legendaria, multiplicador y disgregador de la unidad autorial representada por el autor real, Cide lleva a cabo también la función de deslegitimizar la autoridad de Avellaneda haciéndose portavoz de los pensamientos de Cervantes en los párrafos finales del libro⁹.

James Iffland nos ofrece otra perspectiva: entre las instancias narradoras, una voz no identificada habla de Cide en tercera persona y le da la palabra («Y el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma»), fusionándolo de esta manera con Cervantes o, mejor dicho, con el amigo

⁷ Molho, 2005b, pp. 438-439.

⁸ Parr, 1992, p. 666.

⁹ Maestro, 1995, pp. 113, 121-123 y 126-128.

«gracioso y bien entendido» que aparece en el prólogo de 1605, el cual le sugiere «derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros». Cervantes, por su parte, no contradice las razones del amigo; es más, las aprueba «por buenas». Así, al citar las palabras que el historiador moro dirige a la pluma, esa voz no identificada le permite expresar su deseo, que nunca había formulado antes, de «poner en aborrecimiento» tales libros. En otras palabras: ‘Cide Hamete *c’est moi*’, dirá implícitamente Cervantes, identificándose por fin con esa máscara suya, tal vez carnavalesca. En cuanto a los párrafos finales, el moro —según Iffland— sugiere a la pluma un parlamento a partir de «¡Tate, tate, folloncicos!» para luego retomar su propio discurso allí donde declara: «Y con esto cumplirás con tu cristiana profesión», es decir, con la cristiana profesión de la pluma¹⁰.

A diferencia de otros críticos, Francisco Domínguez Matito atribuye a la pluma una intervención más breve, desde la declaración «Para mí sola nació don Quijote» hasta —refiriéndose a Avellaneda— «no es carga de sus hombros ni asunto de su resfriado ingenio»¹¹.

Por su parte, Ruth Fine infiere tres instancias extradiegéticas en el libro: la de Cide Hamete o primer autor, la del traductor aljamiado y la del segundo autor. Después agrega: en el *Quijote* se utiliza la metalepsis o transgresión de los niveles diegéticos en su variable de «sustituto auctorial», esto es que el narrador se asume como autor. Asimismo, se recurre a la pseudodiegesis o falta de delimitación entre las voces, la cual nos remite a los párrafos finales. En último análisis, el *ethos* lúdico del libro se funda en la disolución del narrador, cuyas palabras «están habitadas por las voces de los otros», lo que, por otra parte, pone en jaque las jerarquías diegéticas¹².

Detengámonos ahora en las observaciones de Luce López Baralt:

la pluma pendular que conversa en primera persona y en género femenino —«para mí sola nació Don Quijote»— se desliza sin previo aviso en una voz auctorial masculina que en un primer momento no sabemos si pertenece a la pluma, a Cide, o a la instancia narrativa de turno que nos suele narrar cómo se narra la obra: «yo quedaré satisfecho y ufano [...]». La alocución final con la que cierra la obra nos permite enseguida identificar esta voz

¹⁰ Iffland, 1999.

¹¹ Matito, 1999, p. 301.

¹² Fine, 2001, pp. 584 y ss.

autorial con la de Cervantes. Cide nunca habló de condenar la memoria de los libros de caballerías...¹³

Ismail El-Outmani, sin entrar en el problema de la identificación de las voces discursivas, nota incertidumbre autorial en las páginas del *Quijote*¹⁴. De su lado, Martin v. Koppenfels escribe:

el epílogo de la novela [es] dicho (¡y no escrito!) por la pluma del cronista árabe: «Para mí sola nació don Quijote y yo para él...». La relación no podría ser más exclusiva: el haber nacido el uno para la otra se corresponde con el morir el uno por la otra. La pluma dicta su derecho de poner un fin. Queda excluido que un sinnúmero de plumas extrañas pueda continuar la historia¹⁵.

Por último, Francisco Layna Ranz asevera que

la pluma personificada toma la palabra al final de la segunda parte para exigir al escritor fingido y tordesillesco que deje reposar a don Quijote en su sepultura, que renuncie a exhumarlo y a sacarlo de la fosa-libro donde «yace» tendido de largo a largo, en horizontal, como las líneas tendidas de la escritura. Porque lo que queda sepulto es el texto, la escritura convertida ya en escrito, culminada y finada.

Para Layna, la pluma profiere desde «Para mí sola nació don Quijote» hasta «imposibilitado de hacer tercera jornada y salida nueva». Además, se hace eco de Koppenfels en cuanto a que aquella habla u oraliza en primera persona. Por otro lado, observa con perspicacia que a la opinión común acerca de que Cervantes se valió de la argucia de la péñola parlante para evitar continuaciones espurias hay que agregar que en el diseño cervantino, desde 1605, todo concluye con la muerte de la escritura¹⁶.

Paso ahora a resumir brevemente el punto de vista de editores destacados, así como sus criterios editoriales. Tres ediciones decimonónicas (Clemencín, Pellicer y otros, 1857; Rivadeneyra, 1860 y Real Academia Española, 1862) pasan por alto la distinción de voces en el segmen-

¹³ López Baralt, 2002, p. 185.

¹⁴ El-Outmani, 2005, p. 3.

¹⁵ Koppenfels, 2006, p. 78.

¹⁶ Layna Ranz, 2010, pp. 71 y 74-75.

to textual que me ocupa. En cambio, Schevill y Bonilla (1928-1931)¹⁷ distinguen con paréntesis angulares la voz de Cide («Aquí quedarás, colgada desta espetera»), la voz de la pluma («¡Tate, tate, follonzicos!») y de nuevo la voz del cronista moro («Y con esto cumplirás con tu cristiana profession»). El padre Rufo Mendizábal (1945)¹⁸ sigue a Schevill y Bonilla. De su lado, Martín de Riquer (1968)¹⁹, Francisco Rodríguez Marín (1969)²⁰ y Luis Andrés Murillo (1987)²¹ atribuyen todo el segmento a Cide Hamete, distinguiéndolo, ya con comillas, ya con guión largo.

John Jay Allen (1985) es el primer editor que diferencia diacríticamente tres voces: la de Cide («Aquí quedarás, colgada»), la de la pluma (desde «¡Tate, tate, follonzicos!» hasta «no es carga de sus hombros ni asunto de su resfriado ingenio») y la voz de Cervantes, quien habla a partir de «A quien advertirás, si acaso llegas a conocerle» y luego se dice «satisfecho y ufano». En nota, Allen aclara que su distinción diacrítica de voces resuelve un problema de la *editio princeps* que todas las ediciones conocidas por él habían pasado por alto²².

Florencio Sevilla Arroyo (2001) señala la voz de Cide y atribuye a la pluma desde «Tate, tate» hasta «extraños reinos». El resto del párrafo («Y con esto cumplirás con tu cristiana profesión», etc.) lo asigna al cronista²³.

La edición dirigida por Francisco Rico (1998) atribuye todo el segmento a Cide. Y también la del IV Centenario de la Real Academia Española (2004), salvo que allí Rico introduce un guion largo a partir de «Y con esto cumplirás con tu cristiana profesión». En la nota correspondiente aclara que es Cervantes quien habla y no ya la pluma, aunque dirigiéndose al mismo «lector indeterminado»²⁴.

¹⁷ Las ediciones anteriores se hallan en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

¹⁸ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. P. Rufo Mendizábal, pp. 993-994.

¹⁹ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, pp. 1067-1068.

²⁰ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rodríguez Marín, t. VIII, pp. 333-335.

²¹ Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, t. II, pp. 592-593.

²² Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. John Jay Allen, t. II, pp. 577-578 y n. 9.

²³ Cervantes, *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

²⁴ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, pp. 1105-1106 y n. 40.

¿Qué tenemos hasta aquí? La crítica atribuye los párrafos finales a Cide o a este y su pluma o a ambos más Cervantes. Cuestiones de orden analítico son la relación Cide-autor real, las metalepsis o la polifonía o los equívocos del párrafo final, así como la extensión de las voces discursivas. En cuanto a los editores, los decimonónicos no hacen diferenciación alguna entre dichas voces, mientras que los del siglo xx y xxi oscilan al identificar una, dos o tres voces. Y, dicho sea de paso, solo Allen encara el problema. Así las cosas, las preguntas caen por su propio peso: ¿cómo explicar que tras siglos de observaciones críticas y prácticas editoriales no exista todavía consenso al respecto, una propuesta consistente, un criterio de lectura válido para todos? ¿Acaso Cervantes redactó mal dichos párrafos y seguimos afanados en hallar coherencia donde no la hay? ¿Será que se propuso jugar diegéticamente con los lectores hasta el fin de los tiempos?

Cualesquiera que sean las respuestas que demos, algo falta. Y ese algo lo esboza, según pienso, la aguda intuición y la fina hermenéutica de Maurice Molho. Veamos. En su artículo «Cervantes. El nombre», nos recuerda que el tatarabuelo de nuestro autor se llamaba Ruy Díaz de Cervantes —nombre tan cristiano viejo como el del Cid—; nos recuerda también que fue pañero y que debió nacer en el segundo tercio del siglo xv. Si cambió su apellido —de *Cervatos* a *Cervantes*²⁵, es decir, de la llanura al castillo—, debió hacerlo entre la Disputa de Tortosa (1413-1414) y los motines que desembocaron en los primeros estatutos de limpieza de sangre (1449), años en los cuales se dieron oleadas de conversiones.

La hipótesis de un *Cervatos* subyacente a *Cervantes* podría confirmarse por el hecho de que el mismo Cervantes parece haber forjado el nombre de su madre, borrando el de *Cortinas* en beneficio de Saavedra que nada justifica en la genealogía familiar²⁶.

En otros dos artículos, «El nombre tachado» e «Instancias narradoras en *Don Quijote*», Molho observa que el prólogo de 1605 carece de la firma del autor, quien, sabido es de todos, se transmuta en *padrastro* de don Quijote. Esta tendencia a borrar el nombre se refrenda en el epi-

²⁵ Molho (2005c, p. 44) nos remite a los informes de Luis Astrana Marín según los cuales un Cervatos —Gonzalo, hijo de Alfonso Munio Cervatos, quien combatió al lado de Alfonso VIII en Cuenca, en 1117— decide llamarse Cervantes, signo de poder y honor, en curiosa promoción onomástica.

²⁶ Molho, 2005c, p. 46.

sodio del Cautivo, donde es mencionado un «tal de Saavedra». Además, en I, 32 la *Novela del curioso impertinente* permanece anónima, lo mismo que en I, 47 *Rinconete y Cortadillo*. El nombre del autor aparece solamente a propósito de la *Galatea* y en la portada de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, donde se especifica: «compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra». Los anteriores son todos indicios de la tachadura del nombre o denegación de la paternidad del libro; prueba de ello es la portada de 1615: «*Segunda parte del ingenioso cavallero don Quixote de la Mancha. Por Miguel de Cervantes Saavedra, autor de su primera parte*». El paso de *componedor* a *autor* se debió a la publicación del *Quijote* de Avellaneda, que «debíó herir a Cervantes en lo más vivo», al punto de obligarlo a quitarse la máscara y a asumirse como autor legítimo de los dos tomos. No obstante, persiste el anonimato de doble o triple fondo de las instancias narradoras subterráneas. Por ello es Cide quien concluye el libro con el discurso a la pluma, sin que asome el nombre del autor, aunque este figure en la Portada, las Aprobaciones, el Prólogo al lector y la Dedicatoria²⁷.

Los persuasivos argumentos de Molho acerca de la tachadura del nombre en 1605 y su parcial restitución en los paratextos preliminares de 1615 me llevaron a releer una y otra vez los párrafos finales, a pesar de que para el propio Molho corresponden a la voz de Cide Hamete. Lo digo de una vez: la solución al problema de quién o quiénes hablan en dichos párrafos se halla en la *editio princeps* de Juan de la Cuesta, específicamente en su último párrafo (ver gráficas).

Notemos que el epitafio de Sansón Carrasco se halla en párrafo aparte y centrado. El siguiente párrafo inicia con las palabras del narrador en turno: «Y el prudentissimo Cide Hamete dixo a su pluma:». Los dos puntos marcan la entrada de la voz del cronista: «Aquí quedaras colgada desta espetera», etc. Advirtamos asimismo que los versos «Tate tate, follonzicos, de ninguno sea tocada, porque está impressa buen Rey, para mi estaua guardada» se introducen después de dos puntos, a renglón seguido y separados por comas. Hasta aquí dos cosas saltan a la vista: en primer lugar, estos versos no forman párrafo aparte y centrado como los del epitafio; en segundo lugar, cierran el párrafo, concluyendo así el discurso de Cide y —lo anticipo— la ficción completa. Además, dicho sea de paso, la péñola no toma la palabra; es el cronista quien enuncia los versos que ella debe decir del mejor modo posible a presuntuosos

²⁷ Molho, 2005a, pp. 67-68 y 1989b, pp. 430-433.

y malandrines historiadores en caso de que estos la descuelguen para profanarla. El siguiente párrafo inicia en la línea final del folio 279 verso («Para mi sola nacio don Quixote, y yo para el») y termina en figura de colofón en el folio 280 recto. Según podemos notar, se trata de una unidad discursiva y tipográfica. Así entonces, son dos y solo dos los párrafos originales que han desvelado a críticos y editores.

Vayamos ahora a la edición modélica de Schevill y Bonilla reproducida en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En vez de dos, tenemos ¡cuatro párrafos! En el primero el narrador da la palabra al cronista; en el segundo interviene Cide previa apertura de paréntesis angulares; en el tercero aparecen los versos a renglón separado y al centro; el cuarto y último párrafo, atribuido a la pluma y luego al peñolista, coincide con el último de la *princeps*. Aclaro que todas las ediciones que he referido, desde la de Clemencín de 1857 hasta la del IV Centenario, desprenden de su lugar original los versos que ha de decir la péñola, formando así un párrafo independiente y centrado. En este punto debo advertir que no he localizado la edición con la cual se inicia la deturpación moderna del original. Y en lo que toca a las ediciones antiguas, la de Sebastián Matevat (Madrid, 1617), hasta donde sé, es la que comienza dicha deturpación, solo que en sentido opuesto, pues funde en un solo párrafo los dos últimos de la *princeps*.

Vale la pena detenernos ahora en algunas observaciones que se hacen en el Aparato Crítico de la edición dirigida por Francisco Rico (1998). 1) Las ediciones antiguas del *Quijote* hasta la de Clemencín (1833-1839) dan el relato como texto seguido, incluidos los diálogos entre personajes, y solo lo dividen para intercalar textos con fisonomía literaria propia, como cartas, citas de Cide Hamete, etc. 2) La edición de Juan Eugenio Hartzenbusch (1863) inaugura el uso de párrafos y lo vuelve irrevocable. 3) La distribución en apartes realizada por Rodríguez Marín en su edición de 1911, perfeccionada luego por Martín de Riquer, se convirtió en la *vulgata* del *Quijote*. Y 4) «Por nuestra parte, nos hemos resignado a esa *vulgata* sin demasiadas variaciones ni demasiado entusiasmo».

No deja de sorprender semejante resignación si consideramos que páginas atrás los editores aseveran que

El proceder de antaño es claramente el más respetuoso con el original, pues la segmentación en las unidades relativamente aisladas que presupone el

punto y aparte parece radicalmente ajena al fluir del pensamiento y de la imaginación de Cervantes²⁸.

Así pues, y a reserva de consultar su edición, es plausible que la división en párrafos practicada por el inventivo Hartzenbusch haya sido la causa del sinfín de interpretaciones, sobreinterpretaciones y disensos llevado a cabo cuando menos el último siglo y medio por críticos y editores del *Quijote*. En lo que a mí concierne, no me resigno al texto de la *vulgata* referida, así que vuelvo al de Juan de la Cuesta y a criterios editoriales suyos que hacen al caso.

Tanto en la *princeps* de 1605 como en la de 1615, los textos líricos forman párrafo aparte y centrado; casi siempre tienen título; los versos aparecen a renglón separado y en cursivas. Es el caso, entre otros muchos, de los versos preliminares de la Primera Parte (fols. ixr-xiiv), la *Canción* de Grisóstomo (I, 14, fols. 52v-54v) y los *Sonetos* de Lotario (I, 34, fols. 197v-198r). Los poemas de la Segunda Parte son más numerosos. Recordemos, por ejemplo, el *Soneto* de don Lorenzo de Miranda, que este recita a don Quijote (II, 18, fol. 68v) o el romance compuesto y cantado por el Caballero de la Triste Figura en II, 46 (fols. 173r-173v), el cual se imprime a dos columnas, o el *Soneto* del Caballero del Bosque (II, 12, fol. 42 v).

Ahora bien, cuando algún personaje interpola en su discurso algunos versos —por cierto, casi siempre tomados de romances antiguos—, dichos versos aparecen como prosa, a renglón seguido, introducidos a veces con dos puntos y separado, en ocasiones, cada verso con una coma. Así, en II, 60, ante un reclamo de don Quijote, Sancho replica: «vuessa merced me prometa, que se estará quedo, y no tratará de açotarme por agora, que yo le dexaré libre, y desembaraçado, donde no aquí moriras traydor enemigo de doña Sancha» (fol. 229v). Sin introducción diacrítica y sin comas que separen los dos versos («aquí moriras traydor[,] enemigo de doña Sancha»), Sancho Panza incorpora a su discurso, haciéndolos suyos, los últimos versos del romance «A cazar va don Rodrigo». Abundan casos como este.

El criterio editorial es claro. Si la pieza lírica en cuestión se considera importante por alguna razón, se le distingue tipográficamente. Cuando no es así, los versos se integran al parlamento del personaje en turno. Es

²⁸ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Volumen Complementario, p. 698.

el caso de «Tate tate, follonzicos, de ninguno sea tocada, porque está impressa buen Rey, para mi estaua guardada»²⁹. Por lo tanto, nada justifica desprender estos versos del párrafo al cual dan cierre.

Asimismo, las epístolas entre personajes se aíslan en párrafos aparte y se encabezan con sendos títulos en ambas partes del *Quijote*. Por ejemplo, la «Carta de don Quixote, a Dulzinea del Toboso» (I, 25, fols. 129r-129v) o los billetes que intercambian Zoraida y el cautivo (I, 40, fols. 239v-241v) o, en fin, la «Carta de Sancho Pança, a Teresa Pança su muger» (II, 36, fols. 141r-141v). De aquí se colige el mismo criterio editorial; a saber, que la unidad tipográfica delimita la unidad discursiva cuando se trata de incluir géneros discursivos diferentes, así las piezas líricas y las cartas.

Pasemos ahora a la citación directa de los discursos de Cide Hamete, la cual ocurre en la Segunda Parte. Cuando el moro enuncia una o dos frases, sus palabras aparecen a renglón seguido, contiguas a las del narrador. Pero cuando extiende su parlamento, el criterio editorial vacila entre la cita a renglón seguido y la cita en párrafo aislado. Con todo, es muy significativo que el recurso de los párrafos apartados se aplique a los parlamentos más importantes: ese en el que Cide descrece del relato de don Quijote a propósito de la cueva de Montesinos (II, 24, fols. 91r-91v) y este otro que nos ocupa, cuando se dirige a la péñola.

Dicho en síntesis: trátase de poemas, epístolas o intervenciones directas del cronista, el párrafo aislado indica de manera gráfica tanto una unidad discursiva como un solo sujeto hablante, de donde se sigue que el discurso a la pluma lo enuncia, completo, el propio Cide y este concluye su intervención allí donde finaliza el párrafo con los versos de marras. Si mis argumentos son válidos, debemos considerar que el último párrafo, quizá el más polémico del libro, corresponde a un solo sujeto discursivo.

Ya es hora de preguntarnos ¿quién declara «Para mi sola nacio don Quixote, y yo para el»? Miguel de Cervantes, salvo que la errata de la *princeps* —*sola*— ha ocultado durante cuatro siglos la identidad del autor que por fin se mostraba. Al sustituir la *a* con una *o* («Para mi sol[o] nacio don Quixote»), el *solo* corresponde a Cervantes bajo forma adverbial («para mí solamente, para nadie más») o, bajo forma adjetivada, corres-

²⁹ Como es sabido desde la edición de John Bowle (1781), los dos últimos versos pertenecen a un romance del cerco de Granada y se hallan con una pequeña variante en la *Historia de las guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita.

ponde al autor si no es que al personaje ('para mí, un Cervantes solitario, nació don Quijote' o bien 'para mí nació un don Quijote solitario'), con lo cual el último párrafo recobra su coherencia absoluta. Intentaré demostrar mi hipótesis por medio de cuatro argumentos, más allá de los planteados hasta aquí.

Primer argumento: la errata previa. Sabido es que los versos del párrafo anterior contienen un evidente yerro del cajista; en lugar de «esta impresa buen Rey», la *princeps* registra «estâ impressa», lo cual corrompe el sentido del sintagma. Algunos editores modernos corrigen con «esta empresa»; otros, con «esta impresa», conservando así el arcaísmo de la palabra y del verso, pues procede de un romance. Al respecto, Helena Percas de Ponseti nota ambigüedad en el verso anterior («de ninguno sea tocada») al preguntarse ¿qué cosa no debe ser tocada por ninguno, la pluma o la empresa?³⁰ En mi opinión no hay ambigüedad, sino polivalencia. Ciertamente, los *follonzicos*, es decir, los malandrines historiadores no han de tocar la pluma, pues está ya colgada de la espetera, ni su empresa³¹; entiéndase: ni su escritura, que con estos versos llega a su punto final.

Sea como fuere, el cajista genera una errata allí donde la pluma es el sujeto femenino de los versos, sujeto que se actualiza mediante un pronombre personal («porque estâ impressa buen Rey, para *mi* estaua guardada»). No nos extrañe entonces que ese mismo cajista distraído o fatigado a vuelta de párrafo y en el mismo folio atribuya al siguiente pronombre *mi* el mismo género femenino («Para *mi* sola nacio don Quixote»). Además, nótese que el párrafo inicia en la línea final del folio 279 verso. Si iniciara en el siguiente folio (280 recto) se generaría al cabo del anterior un espacio blanco excesivo. ¿Por qué entonces no fundió el cajista ambos párrafos en uno? La única respuesta posible es que respetó la voluntad autorial de diferenciar tipográficamente el último párrafo en cuanto unidad de un solo sujeto discursivo.

³⁰ Percas de Ponseti, 1987, p. 86. Ver además Percas de Ponseti, 1989 y 1995; asimismo, Eisenberg, 1993. De su lado, Layna Ranz, 2010, pp. 72-74, se suma a la polémica y, aportando diversidad de pasajes textuales, opta por *impresa*; además, nos recuerda que se suele atribuir a Schevill y Bonilla la enmienda *empresa*, no obstante que esta aparece ya en la edición conmemorativa del III Centenario de la muerte de Cervantes.

³¹ En la edición dirigida por Francisco Rico (1998, p. 1223, n. 48) se anota lo siguiente: «*tocar la empresa* ('escudo emblemático del caballero, que se colocaba en el terreno de la justa') se interpretaba como señal o aceptación de un desafío».

Segundo argumento: los paratextos preliminares. En el *Quijote* de 1605, estos aparecen en el siguiente orden: Tasa, Testimonio de las erratas, El Rey, Dedicatoria al duque de Béjar y Prólogo. La firma de Cervantes cierra la Dedicatoria, lo cual implica que el prólogo, fuera del alcance de la firma, es parte de la ficción. No por azar lo redacta un autor dramatizado, ese mismo que se dice *padrastra* de don Quijote. Significativamente, los paratextos de 1615 se agrupan de otra manera: Tasa, Fe de erratas, Aprobaciones, Privilegio, Prólogo al lector y, por último, la Dedicatoria al conde de Lemos firmada por Cervantes. Bajo esta secuencia, la autoría del prólogo corresponde a Cervantes, eliminando así, a decir de Maurice Molho, la tachadura del nombre llevada a cabo en 1605. Como puede observarse, también la organización de los textos preliminares responde a la publicación del *Quijote* de Avellaneda. Esta vez Cervantes se dice *autor* de la Primera y Segunda Parte del libro, según se lee en la portada de 1615. Desde esta perspectiva resulta lógico que el párrafo final dé voz al autor legítimo, quien se había tachado a sí mismo diez años atrás y había sido desfigurado en 1614.

Tercer argumento: prólogo y epílogo. Especie de diatriba cómica-sería enderezada contra Avellaneda, el «Prólogo al lector» apostrofa a este *in medias res* con las siguientes palabras: «si por ventura llegares a conocerle, dile de mi parte, que no me tengo por agraviado» (fol. vrv). Y he aquí que en el párrafo final del libro, también *in medias res*, el de la voz apostrofa otra vez al lector y de manera análoga, refiriéndose de nuevo al escritor tordesillesco: «a quien aduertiras (si a caso llegas a conocerle) que dexre reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huessos de don Quixote» (fol. 280r)³². La simetría entre los apóstrofes³³ sugiere que ambos textos fueron redactados de un tirón y es tan evidente que excusa cualquier comentario. Me limito a proponer que el prólogo se cierra en el párrafo final bajo la forma de epílogo³⁴ y que, por eso mismo, Cervantes dirige este último también al lector. Por consecuencia, la firma que abarca al prólogo se extiende, implícita, en el epílogo. Explicadas así las cosas, es difícil imaginar que los lectores de 1615 hayan compartido nuestras incertidumbres acerca de quién habla, a pesar de la errata «Para mi sola nacio don Quixote».

³² En esta cita y en la anterior desato las abreviaturas del original.

³³ Páginas atrás su puede ver que Parr notó correspondencia entre ambos pasajes.

³⁴ Koppenfels habla de «epílogo» en su estudio citado previamente.

Cuarto argumento: el sentido del párrafo final. Entendido como epílogo, este párrafo resulta transparente en cuanto a su emisor, receptor, contenido y propósito. Me permito glosarlo.

Don Quijote nació solo para mí, Miguel de Cervantes, a pesar del escritor fingido y tordesillesco, de pluma grosera y resfriado ingenio. Y tú lector, si llegas a conocerle, dile que deje descansar a don Quijote en su sepultura y no le lleve a cabalgar a Castilla la Vieja como pretende³⁵. Para gusto y beneplácito del público son suficientes las burlas caballerescas que él hizo en dos jornadas, es decir, en la Primera y Segunda Parte que escribí. Con esto, tú lector, cumplirás con tu cristiana profesión, aconsejando bien a ese que te quiere mal, pues tan mal escribe. Y yo, Cervantes, quedaré satisfecho y ufano de haber sido el primero que gozó el fruto de sus escritos enteramente, como deseaba, con la publicación de 1605. En fin, mi propósito sigue siendo el mismo: que todos aborrezcan los disparatados libros de caballerías, cosa que está ya ocurriendo y ocurrirá del todo sin duda alguna.

Así de claro es el epílogo, a través del cual se cierra un primer círculo, el del prólogo de 1615, y con ello toda la Segunda Parte. Pero también se cierra un círculo mayor, el que abarca la Primera Parte, porque en su prólogo se plantea derribar la máquina de los libros caballerescos. Refrendando la plena autoría por medio del epílogo, la voz de Cervantes y solo ella pone punto final al *Quijote* completo y al género caballeresco.

CONCLUSIONES

1. La alteración de una sola letra en la *editio princeps* ha generado durante cuatro siglos consecuencias mayúsculas. Y si bien he abordado esta anomalía como errata del cajista, podría deberse a un lapsus de Cervantes.

2. Han sido los editores modernos quienes propagaron y agravaron la errata, causando con ello un sinfín de debates críticos. He de decir aquí que no pueden ser del todo válidas las ediciones eruditas y/o científicas que violentan la segmentación original de los textos.

3. Dejándonos llevar por los editores modernos, los cervantistas —y no solo nosotros— hemos intentado explicar con teorías y mé-

³⁵ Bien es sabido que estas líneas se deben a que Avellaneda amaga al final de su libro con proseguir las aventuras de don Quijote en Castilla la Vieja.

todos contemporáneos problemas generados por la desatención a los hábitos editoriales antiguos. No obstante, alguna responsabilidad toca a Cervantes porque denegar la autoría lo llevó a diversificar la diégesis al punto de generar una forma novelística experimental que dio pie, en alguna medida, a las futuras teorías sobre la enunciación.

4. Si se aceptan mis argumentos, debe admitirse que ninguna instancia narradora interviene en el párrafo final, tampoco el cronista moro ni su pluma. Se trata de un epílogo en el que solo habla Cervantes. Por lo tanto, la novela finaliza en el párrafo anterior, con los versos que ha de decir la péñola. Este penúltimo párrafo viene a ser un homenaje al «prudéntissimo Cide Hamete», pues a él corresponde decir las últimas palabras en el universo de la ficción. También habrá de admitirse que Cide nunca condena las novelas de caballerías. Y si no me equivoco, tampoco menciona de manera explícita al escritor tordesillesco, de donde se sigue que nuestro cronista es algo menos que *alter ego*, máscara o doble de Cervantes.

5. El cierre de la novela es abiertamente festivo: «Tate tate, follonzicos, de ninguno sea tocada, porque está impressa buen Rey, para mi estaua guardada». Burlona, de lenguaje familiar y aire de romance antiguo³⁶, la estrofilla, por conducto de la péñola, dirá a presuntuosos y malandrines historiadores algo semejante a «¡Deténganse, deténganse!³⁷, holgazanes de carnes flojas³⁸, ninguno me toque ni toque a mi escritura porque la historia de don Quijote es asunto mío y de nadie más'. Así, a la muerte del héroe sobreviene la risa de lectores y oyentes. Y una vez concluida la fábula se escucha con nitidez la voz, no del padrastro, sino de Cervantes, al fin padre legítimo de don Quijote.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, John J., «The Narrators, the Reader and don Quijote», *Modern Language Notes*, 91, 1976, pp. 201-212.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Clemencín, Pellicer y otros, Barcelona, Plus Ultra, 1857 (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes), 2 vols.

³⁶ Percas de Ponseti, 1995, pp. 165-166.

³⁷ En su edición del *Quijote*, Luis Andrés Murillo (p. 592 n. 20) anota: «¡Tate, tate] aféresis de *estate*: ¡detente! ¡poco a poco!; interjección que aparece en romances antiguos y en libros caballerescos».

³⁸ Ver *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 612.

- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Rivadeneyra, 1860 (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Real Academia Española, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1862 (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes), 2 vols.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, Gráficas Reunidas, 1928-1931 (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes), 2 vols.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. P. Rufo Mendizábal, Madrid, Razón y Fe, 1945.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Juventud, 1968.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, 8 vols.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. John Jay Allen, Madrid, Crítica, 1985, 2 vols.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, 2 vols., Madrid, Castalia, 1987.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, México, Real Academia Española, 2004.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Segunda parte del ingenioso cauallero Don Quixote de la Mancha*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1615 (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Segunda parte del ingenioso cauallero Don Quixote de la Mancha*, Sebastian Mateuat, Madrid, 1617 (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1993.
- Eisenberg, Daniel, «“Esta empresa,” no “está impresa”», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 13, 2, 1993, pp. 125-126.
- El-Outmani, Ismail, «El morisco Cide Hamete Bejarano, autor del *Quijote*», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 30, 2005, pp. 1-4 [en línea].
- Fine, Ruth, «Hacia una nueva lectura semiótica de *El Quijote*: el caso de las voces narrativas», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2001, pp. 583-590.

- Iffland, James, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 1999.
- Koppenfels, Martin, «Terminar – Abjurar. El último capítulo del *Don Quijote*», *Crítico*, 96, 2006, pp. 69–85.
- Layna Ranz, Francisco, «“Todo es morir, y acabóse la obra”. Las muertes de don Quijote», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 30, 2, 2010, pp. 57–82.
- López-Baralt, Luce, «El Cálamo Supremo (Al-Qalam A'lā) de Cide Hamete Benengeli», *Sharq al-Andalus*, 16–17, 1999–2002, pp. 175–186.
- Maestro, Jesús G., «El sistema narrativo del *Quijote*: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15, 1995, pp. 111–141.
- Molho, Maurice, «El nombre tachado», en *De Cervantes*, Paris, Editions Hispaniques, 2005a, pp. 65–72.
- Molho, Maurice, «Instancias narradoras en *Don Quijote*», en *De Cervantes*, 2005b, pp. 429–442.
- Molho, Maurice, «Cervantes. El nombre», en *De Cervantes*, 2005c, pp. 41–47.
- Nepaulsingh, Colbert, «La aventura de los narradores del *Quijote*», en *Actas del sexto congreso internacional de Hispanistas*, ed. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, Toronto, Universidad de Toronto, 1980, pp. 515–518.
- Parr, James A., «Las voces del *Quijote* y la subversión de la autoridad», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. A. David Kossoff, vol. 2, Madrid, Istmo, 1986, pp. 401–408.
- Parr, James A., «*Don Quijote*: meditación del marco», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Antonio Vilanova, vol. 1, Barcelona, PPU, 1992, pp. 661–670.
- Percas de Ponseti, Helena, «“Tate, tate, follonzicos...” Once Again: The Metamorphosis of a Locution», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7, 2, 1987, pp. 85–89.
- Percas de Ponseti, Helena, «A Revision: Cervantes' Writing», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 9, 2, 1989, pp. 61–65.
- Percas de Ponseti, Helena, «Nota a la nota sobre una nota: “impresa,” no “empresa”», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15, 1, 1995, pp. 164–166.

Segunda parte de don

de la Mancha auiá pasado desta presente vida, y muerto naturalmente, y que el tal testimonio pedia, para quitar la ocasion de algun otro autor que Cide Hamete Benengeli le refucitasse falsamente, y hiziesse inacauables historias de sus hazañas. Este fin tuuo el ingenioso Hidalgo de la Mâcha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete pñtalmente, por dexar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesse entre sí, por ahijarsele y tenersele por suyo: como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero. Dexanse de poner aqui los llantos de Sancho, sobrina, y ama de don Quixote, los nuevos epitafios de su sepultura, aunque Sansón Carrasco le puso este,

Yaze aqui el Hidalgo fuerte;
Que a tanto extremo llegó
De valiente, que se adierte,
Que la muerte no triunfó
De su vida con su muerte.
Tuuo a todo el mundo en poco,
Fue el espantajo y el coco
Del mundo en tal coyuntura,
Que acreditó su ventura,
Morir cuerdo, y vivir loco.

¶ Y el prudentísimo Cide Hamete dixo a su pluma: Aquí quedaras colgada desta espetera, y deste hilo de alambre, ni se si bien cortada, o mal tajada, peñola mia, adonde viuiras luengos siglos, si presuntuosos, y malandrines historiadores no te descuelgã para profanarte: pero antes que a ti lleguen les puedes advertir, y dezirles en el mejor modo que pudieres: Tate tate, sollonzicos, de ninguno sea tocada, porque está impresa buen Rey, para mi estaua guardada.

Para mi sola nació don Quixote, y yo para el, el supo
obrag

Quixote de la Mancha. 280

obrar, y yo escriuir, solos los dos somos para en vno a del
 pecho, y pesar del escritor fingido, y Tordeillesco, que se
 atreuo, o se ha de atreuer a escriuir con pluma de auer-
 cruz gressera, y mal deliñada las hazañas de mi valeroso
 Cauallero, porque no es carga de sus ombros, ni asunto
 de su resfriado ingenio, a quien aduertiras (si a caso llegas
 a conocerle) que dexé repolar en la sepultura los cásados
 y ya podridos huesos de don Quixote, y no le quiera lle-
 nar contra todos los fueros de la muerte a Castilla la vie-
 ja, haziendole salir *de la fuesca, donde real y verdadera-*
mente yaze, tendido de largo a largo, impossibilitado de
hazer tercera jornada, y salida nueva, que para hazer bur-
la de tantas como hizieron tantos Andantes Caualleros,
bastan las dos, que el hizo tan a gusto y beneplacito de las
gentes, a cuya noticia llegaron, assi en estos, como en los
estraños Reinos: y con esto cumplirás con tu Christiana
profesion, aconsejando bien, a quien mal te quiere, y yo
quedaré satisfecho y vfano de auer sido el primero que go-
zo el fruto de los escritos enteramente, como desseaue,
pues no ha sido otro mi desseo que poner en aborrecimie-
to de los hōbres las fingidas, y disparatadas historias,
de los libros de Cauallerías, que por las de mi
verdadero don Quixote van ya tro-
peçando, y han de caer del
todo sin duda algu-
na Vale.

F I N.

TABLA

CUEVA DE DON QUIJOTE Y SIMA DE SANCHO:
LAS ENTRAÑAS DE UNA PURGACIÓN EJEMPLAR
EN EL DISEÑO COMPOSITIVO DEL *QUIJOTE* DE 1615

Francisco Layna Ranz
New York University en Madrid/Middlebury College en España

Como los libros de caballería son muy extensos, el canónigo de Toledo ve en ellos una única cosa buena: que dan largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno puede correr la pluma. Y si se hace de la verdad fundamento y pilar indispensable, se podrá componer «una tela de varios y hermosos lazos tejidos» (I, 47, p. 550). Cervantes se contiene ante cualquier apología, elucidario o silva de la variedad al estilo de Mateo Alemán. El *Guzmán* había abierto sus puertas de par en par a cualquier *amplificatio* retórica¹. El *Quijote*, sin embargo, parte de una premisa diferente: su condición de crónica histórica. Y la historia es asunto sagrado, como dice el caballero, y donde está la verdad está Dios (II, 3, p. 655). Sin dejar claras las causas, Cide se ve obligado a cambiar en ese mes que transcurre desde la primera a la segunda parte del libro. Si en la primera las digresiones y los episodios daban a la historia una dimensión afable y amena, en la segunda lamenta el cronista haber abandonado esta práctica en beneficio de una sola verdad unificada y ajena a «las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia» (II, 3, p. 649). Sucumbir a la variedad es lo mismo que mezclar berzas con capachos, como dice Sancho ante la noticia de un intruso y curioso im-

¹ Close, 2007, p. 110.

pertinente. En 1615 Cervantes quiere un cambio de estrategia narrativa, en la que quepa un mayor vínculo entre las acciones de amo y escudero y cualquier margen de la fábula central. Cervantes introduce dos fundamentalísimos cambios en su *Quijote* de 1615: el personaje colérico se transmuta en melancólico, variación que explica muchísimas de las acciones de esta tercera salida², y la crónica histórica ahora se ve atendida a una mayor fijación, a una exigencia de unidad estructural. Como asevera el canónigo, ningún libro de caballería hace «un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros» (I, 47, p. 549). Este anudamiento se intentará desde un principio en la nueva salida de los personajes. Es labor del intérprete dilucidar el método y ofrecer ejemplos que clarifiquen. No es otra la pretensión de estas páginas, en concreto ahondar en la recurrencia de la cueva de don Quijote y la sima de Sancho.

En el Renacimiento los principios teóricos de Aristóteles y sus ideas acerca de la épica clásica se convirtieron en el modelo de la construcción narrativa. Para Aristóteles, la épica, a diferencia de la tragedia, depende de un trazado episódico en búsqueda de la variedad, pero únicamente si ésta mantiene una legítima *legatura* con la acción central³. El argumento principal debía ser sucinto y sencillo para facilitar la variedad, y de fácil engarce con la totalidad. En el *Persiles* queda bastante claro cuando Rutilo afirma: «Válame Dios [...] y por qué rodeos y con que eslabones se viene a engarzar la peregrina historia tuya, oh Periandro» (II, 16, p. 388). El canónigo de Toledo se muestra contrario a los libros de caballería por su excesiva extensión facilitadora de un pernicioso desorden estructural. Este defecto puede subsanarse si existe la capacidad de convertir esa narración, como se ha dicho, en una «tela de varios y hermosos lazos». Tela como metáfora que nos remite, como es sabido, al *Orlando furioso*: «mas porque vario estambre a varia tela / es menester, y toda urdirla entiendo, / dejo a Reinaldo ir tan adelante, / por hablar de la bella Bradamante»⁴, aunque la metáfora del texto como tejido ya es usual en el *Canzoniere* de Petrarca⁵. Tenemos el mismo uso en la aventura de la Sierra Morena, «un rastrillado, torcido y aspado hilo», se

² Layna, 2005, pp. 248-264.

³ Aristóteles, *Poética* 1459a-1459b.

⁴ Así lo dice el cura: «de donde también tejíó su tela el cristiano poeta Mateo Boyardo» (I, 6, p. 80) Ariosto, canto II, cap. XXX, 22.

⁵ Ver Armisen, 2012.

dice al principio del capítulo veintiocho (I, 28, p. 317)⁶. Es el momento en que se tilda de felicísima y venturosa edad aquella en que los alegres entretenimientos y episodios iban de la mano de la dulzura de la verdadera historia. Pero para un Cervantes muy anciano y de vuelta de multitud de desafíos literarios la preocupación mayor es poder enlazar las digresiones al tema central. El cambio es más que sustancial, y nos acerca a estimativas inusuales en su época. La técnica empleada es la coordinación, heredada del *entrelacement* de las ficciones artúricas, pero en el *Quijote* de 1615 esto varía radicalmente, pues la pretendida eliminación de cualquier material ajeno a la fábula provoca un cambio de rumbo. Sin este cambio ¿seguiríamos considerando el *Quijote* la primera novela moderna? Hay algo que Anthony Close comentó en su día y que aquí importa anotar. En la primera parte don Quijote y Sancho quedan excluidos de los asuntos graves, como exigía el decoro neoclásico. En la segunda parte todo o casi todo es sometido a su juicio, y ya ocupan un lugar preeminente como comentaristas y observadores de su derredor inmediato. Esto quiere decir que se desvanecen las lindes que segregaban las digresiones de la acción principal. Y aquí está lo más relevante de las palabras de Close: «Los episodios del *Quijote* de 1615 —comenta— suelen sobrepasar las fronteras de lo novelesco para abordar desde un ángulo didáctico o crítico problemas actuales de diversa índole»⁷. Es este aspecto didáctico en unión con el nuevo diagrama constitutivo lo que arroja una valiosísima luz. Cervantes empieza la segunda parte con una nueva plantilla: ahora los episodios tienen que girar más estrechamente alrededor de las figuras principales. Don Quijote y Sancho, así, se erigen en el crisol de una nueva mixtura de didactismo y crítica. Si antes sobre las digresiones podía caer el peso del significado moral, ahora caerá de pleno sobre la acción y el pensamiento de los dos principales protagonistas. Don Quijote y Sancho abandonan en parte la senda de la parodia y de la burla, para encaminarse hacia un distintivo docente de clara adscripción cristiana.

Lo fundamental no es solo conocer como el *Quijote* se hizo, sino averiguar qué coordenadas temáticas estructuraron el diseño compositivo de la obra. Y en este sentido es valioso el aviso proporcionado hace más de diez años por Alan Soons. Quiso Soons entonces poner especial

⁶ La metáfora del texto como tejido es muy común en Cervantes. La encontramos al principio del cap. tercero del *Viaje del Parnaso*, p. 82.

⁷ Close, 2007, p. 120.

acento en los teóricos de un tipo de homilética elaborada a partir de un *thema* y un *antethema*, ambos vinculados a través de una *auctoritas* que sirve de unión y conclusión del sermón. Y comentaba que si un *thema* hay por excelencia en el *Quijote* ese es el del encarcelamiento y encierro en su sentido más amplio, incluida la obsesión por liberar a otros, mientras que en todo lo relativo a los animales veía el *antethema* dominante. Una congruencia semántica, por tanto, sobre la que gira la narración. De lo que hablaba Soons en aquel trabajo es de la *dispositio* estructural básica del sermón temático (*introductio, thema, antethema, divisio, confirmatio y conclusio*). Entre las condiciones que se precisan para elegir el *thema* está la de que sea compuesto, para que pueda dividirse después, y servir de base para el desarrollo de todo el sermón. El *thema* hay que tomarlo de la *Biblia*, aunque ciertos predicadores aceptaron usar otras fuentes, incluso algún que otro proverbio. El *protothema* es otro tema que coincide con el primero y principal en alguna de sus palabras. En definitiva, todo atañe a la geminación de motivos temáticos. Cualquier buen lector del *Quijote* sabe que si algún asunto aparece en sus páginas con bastante probabilidad pronto o tarde volverá a parecer. Hilos, eslabones, paños...⁸ Tirar de un mismo hilo, regresar a la puntada perdida, casi como muelle o vaivén, una ida y vuelta con evidente propósito didáctico. Como las sirenas de Sannazzaro que bordan la historia de Eurídice, o las ninfas que en la *Égloga III* de Garcilaso bordan historias mitológicas y que don Quijote evoca cuando le pide a Sancho le conduzca al palacio de Dulcinea (II, 8, p. 688). Hay otro hilo que ha sido leído como señal de un entramado casi en sus últimos respaldos. Aquella red de hilachas verdes tendida entre los árboles en la que cae don Quijote en el capítulo cincuenta y ocho.⁹ Después de una paralización palaciega tan larga como cruenta, don Quijote necesita recuperar su perdida condición de caballero y de andante. Dos pastoras a las que agradecer su reconocimiento darán pie a un atropello soez de toros en la entrada del puente. No hay posibilidad de enmienda caballeresca, no hay compensación excepto la espiritual, como se verá más adelante. Red que se ha interpretado como culminación de una vía purgativa. Trama que transmite un significado interno

⁸ Ver Crespo, 2001.

⁹ Se queda precisamente en el momento en que don Quijote explica a Sancho «la riguridad que con Altisidora» ha tenido. Para Armisen es un desenlace irónico a su pretendida condición de caballero enamorado constante en relación con versos horacianos muy conocidos e imitados del *Canzoniere* del Petrarca (p. 77, n. 2).

profundamente vinculado, prueba de una cohesión aunada que se desarrolla desde el comienzo hasta el final de la historia.

Hay un tipo especial de encierro que afecta decisivamente a amo y escudero. Incluso cabría decir que la recomposición moral de ambos pasa por este tamiz didáctico: se trata de la cueva y la sima, del sentido de su naturaleza terrenal y enmendadora de pasados yerros. Igual que aquel desconocido que escribía en los márgenes sobre la mano saladora de Dulcinea, en el capítulo veinticuatro el traductor nos informa que Cide Hamete escribe en el margen su desconfianza en la veracidad de la aventura de la cueva de Montesinos. Y deja Cide Hamete a juicio de un futuro lector la decisión última, para de inmediato, con fingida inocencia, decir que en su agonía don Quijote se retractó de la aventura. Y aunque considera imposible que mienta, casi escandalizado de que alguien le pueda atribuir tal infamia, al final, como sin querer, afirma había sido invento de don Quijote porque cuadraba y convenía a su fama de caballero. A pesar de esta sospecha, por otro lado sin base textual alguna, no encaja bien al personaje inventarse algo tan alejado de los modelos que pretende imitar. Parece más bien que Cide Hamete quisiera simular enojo por no haber descendido con él a la gruta. De cualquier modo, lo aquí pertinente es que toda esta desconfianza querrá indicar, en última instancia, que en el diseño de la ficción se tenía como segura la decepción de don Quijote, luego expresada en la célebre negociación con Sancho para creer la aventura de Clavileño (II, 41, 966). Esto es lo relevante: que en ese lance de la cueva se pergeña un vía crucis con una única solución, el bien morir de un buen cristiano que la locura le llevó por los caminos de la vanagloria.

Cuando se encuentra con Dulcinea en el interior de la cueva, esta sale huyendo, como la aldeana que Sancho eligió para convertirla en dama encantada, en «cebolluda labradora», tal y como el mismo don Quijote la define (II, 48, p. 1014). Montesinos le aconseja que no se canse, y que se llegaba la hora donde le convenía abandonar la cueva. Y asimismo le anuncia que, andando el tiempo, se le daría aviso del modo de desencantar a Dulcinea y a Belerma y a Durandarte, con todos los demás que allí sufrían. Don Quijote no vuelve a bajar a la cueva, seguramente fiado en que efectivamente se le diría el momento y forma de la liberación. Esa redención, como se sabe, pasará por la mortificación corporal de Sancho. Los problemas del caballero con las mujeres dependen del cuerpo torturado de su escudero, sean latigazos o agujas. En ningún

momento don Quijote hace o dice nada relativo a un nuevo descenso a la cueva de Montesinos. Es inconcebible que un héroe no pruebe una nueva acometida, un nuevo descenso para al menos paliar las estrecheces económicas de su enamorada. Pareciera con esta renuncia reconocer su incapacidad, su impotencia para desarrollar empresas más que frecuentes en un caballero que se precia de tal. Don Quijote espera un remedio al dramático estado de Dulcinea, pero queda excluido de participar en la salvación de su dama. Pudiérase decir que no es únicamente Durandarte el que tiene el corazón arrancado en el interior de aquella cueva.

A partir de aquí don Quijote se definirá por su total invalidez para culminar cualquier deseo y cualquier voluntad de emular conductas ejemplarmente caballerescas. La cueva es el punto de partida de un descenso mucho más purgativo que el purgatorio del que acaba de salir. Poco después de la cueva pronuncia ante los harineros del río Ebro aquel famoso «ya no puedo más», que en realidad significa «ya no podré mas». Su caída en picado ya no tendrá freno ni descanso. Es inmediato el efecto: don Quijote vuelve a dejar sin salvación al caballero oprimido, o reina, infanta o princesa malparada para cuyo socorro había sido llevado a esa fortaleza, en realidad las aceñas del río Ebro (II, 29, p. 872). Desbaratada la aventura, hecho pedazos el barco y también las ruedas de las aceñas, acuden los dueños a pedir a Don Quijote el pago del daño causado. Don Quijote acepta «que él pagaría el barco de bonísima gana, con condición que le diesen libre y sin cautela a la persona o personas que en aquel lugar su castillo estaban oprimidas». Don Quijote se está ofreciendo a pagar por la liberación de un oprimido, justamente lo que no hizo con la Dulcinea encantada que tanta penuria padecía en la cueva. También es una visión del pago que ejecutará don Quijote por todos y cada uno de los azotes que se dé Sancho para liberar a la encantada. El dinero del que no dispuso en la cueva al final irá en beneficio de Sancho, un Sancho que poco obtuvo del gobierno insular pero que, inopinadamente, sacará una buena tajada de su fingida misión salvadora.

La cueva no es un infierno, porque regresa don Quijote al mundo exterior, pese a que la duquesa lo interpretara erróneamente como profundidad infernal al poner en escena un diablo cartero en la farsa del desencantamiento. Digamos, por tanto, que es un purgatorio o espacio punitivo temporal, y aunque sus moradores pasan de quinientos años de condena, ninguno ha muerto. Montesinos, esperanzado, anuncia a Durandarte que ha llegado el resucitador de la andante caballería por

cuyo medio y favor podrán ser desencantados. Un nuevo mesías, en definitiva, capaz de una nueva resurrección. Primero fue la orden, la co-fradía caballeresca recuperada; después tocaría la hora de los individuos en aprietos. Pero don Quijote nada consigue: ni respecto a su dama ni respecto a los necesitados de su ayuda. Y no se olvide que los que le esperan como redentor son los paladines que le dieron el ser y la identidad: Montesinos, Durandarte, Belerma... ¿Cómo no considerar este momento el origen de una catártica y continuada travesía hasta el buen morir del hidalgo arrepentido?

Sabemos que en el designio inicial de la obra, la muerte es el final del personaje y de la escritura. Cervantes nos lo anuncia en el prólogo de 1615. Según avanza el relato ese final se erige en el punto culminante de una trayectoria vital y narrativa¹⁰. La muerte de Alonso Quijano debe ser ejemplar, subsanadora de errores en vida y en obra. La expiación es un proceso desplegado a lo largo de las páginas, y evidente en la penitencia de un don Quijote cada vez menos ejemplar en su condición de caballero, pero más en camino hacia la salvación del alma¹¹. Y aunque rezume por todos sus costados narrativos una burla alejadora de trascendencias, la muerte solo puede ser el cénit del arrepentimiento. Y la cueva es, más que ninguna aventura previa, el comienzo de su última y decisiva confesión.

Y aquí entra en juego el diseño compositivo basado en la reiteración de motivos y temas. La cueva de Montesinos es el extremo de un cabo temático que Cervantes se guarda para tirar de él en cuanto la ocasión sea propicia. Sancho tiene otra proyección futura, pero del mismo modo debe depurar culpas y afanes. Las aspiraciones desmedidas del aldeano venido a escudero, su avidez y pérdida de una conciencia que debiera apegarse a la tierra que pisa, sus vuelos fingidos a las alturas de la soberbia, su codicia, en fin, de bienes materiales, merecen igualmente una severa penitencia¹². El gobierno baratario, tan penoso en casi todos sus aspectos, no parece castigo bastante. Un paso más, consecuente con su abdicación de príncipe insular, viene dado por el recuerdo de la cueva de Montesinos. Sancho, pues, necesita su particular gruta expiatoria. Es

¹⁰ Ver Layna, 2010a.

¹¹ Ver Layna, 2012.

¹² La dueña Rodríguez comenta que también al rey Rodrigo lo metieron vivo en una cueva (II, 33, p. 907), lo que ha provocado que se comparen ambas penitencias. Ver Pellen-Barde, 2008, pp. 153-159.

muy revelador que la palabra griega *baratros* significa precipicio, abismo, como ha sido señalado¹³.

En el capítulo cincuenta y cinco cae en la sima y lo vive como un castigo. Compara su experiencia penosa con el relato de don Quijote: «Allí vio él visiones hermosas y apacibles —dice—, y yo veré aquí, a lo que creo, sapos y culebras. ¡Desdichado de mí, y en qué han parado mis locuras y fantasías!» (II, 55, pp. 1077-1078). Sancho a voz en grito vuelve a inculpar al gobierno de su mala andanza y de sus pecados. Según Joseph Boneta en su tratado *Gritos del Purgatorio y medios para acallarlos*, las almas no sólo gritan sino que aúllan para despertar la conciencia y la sordera de los vivos¹⁴. La caída es una consecuencia de un ascenso iniciado en su falsa visión estelar, cuando dijo contemplar la tierra como un grano de mostaza. El esquema es tripartito: ascenso inventado por Sancho a la estrella, ascenso inventado por los duques en su gobierno de Barataria, y descenso verdadero a la sima. Y en este ámbito de lo real el rucio cumple un papel capital. Sancho lo abandona nada más tomar posesión del cargo. Es amplia la tradición iconográfica del burro, y con no poca frecuencia se asociaba a la humildad evangélica. Es muy revelador que tras la guerra Sancho despierte dispuesto a deponer su cargo. Subyugado por la experiencia, su primera tarea será bajar al establo del rucio para abjurar y reconocer el error cometido: «Después que os dejé —le dice al rucio abrazado a su cuello— y me subí sobre las torres de la ambición y de la soberbia me han entrado por el alma adentro mil miserias, mil trabajos y cuatro mil desasosiegos» (II, 53, pp. 1064-1065). En su partida de regreso a su condición de agricultor y de escudero, Sancho pronuncia un deseo de reconocido trasfondo bíblico: «Abrid camino, señores míos —solicita—, y dejadme volver a mi antigua libertad: dejadme que vaya a buscar la vida pasada, para que me resucite de esta muerte presente» (II, 53, p. 1065). Hay que recordar que para San Pablo la palabra «libertad» remite al retorno al amparo de Dios, y «muerte» a una existencia indefensa y sometida al pecado. En las palabras de Sancho, pues, late la idea de una «muerte presente» como sinónimo bíblico del pecado que embarga al pecador, mientras que la «antigua libertad» a la que alude lo es del regreso a la ley de la que se

¹³ Torres, 2004, p. 1780.

¹⁴ Ver Morel d'Arleux, 1998, p. 7 n. 25. Boneta, *Gritos del Purgatorio y medios para acallarlos*.

desligó, retorno, a su vez, identificado con el arrepentimiento¹⁵. La ambición parece absuelta tras renunciar a la sustanciosa oferta del morisco Ricote. Quedan por eximir la soberbia y la altanería que, curiosamente, guardan una más que estrecha relación con el acervo de las cuevas. En 1565 el emblemista Francisco de Guzmán representaba la soberbia como una mujer gigante que intenta introducir en la cueva del infierno a un pecador. Y en la *subscriptio* se especifica que esa fosa triste y sombría solo la habitan sapos y culebras, exactamente las mismas palabras que Sancho dice al precipitarse en la sima¹⁶. En su lamento el rucio también ocupa lugar destacado:

De aquí sacarán mis huesos —dice— cuando el cielo sea servido que me descubran, mondos, blancos y raídos, y los de mi buen rucio con ellos, por donde quizá se echará de ver quién somos, a lo menos de los que tuvieren noticia que nunca Sancho Panza se apartó de su asno, ni su asno de Sancho Panza. Otra vez digo: ¡miserables de nosotros, que no ha querido nuestra corta suerte que muriésemos en nuestra patria y entre los nuestros, donde ya no hallara remedio nuestra desgracia. (II, 55, p. 1078)

¿Por qué morir en el interior de la sima es sinónimo de morir lejos de la patria? Suena a lo mismo de lo que se lamentaba Ricote, que tampoco los moriscos pueden morir en su lugar de origen, en su tierra, en la patria que se conoce bien y se añora cuando se pierde. De nuevo Cervantes recompone de acuerdo a materiales ya presentes en la narración. Labor de taraceas narrativas. Casi mecanismo de defensa memorística ante la abundancia de la prosa.

Y habrá que decirlo sin medias tintas: el burro es el salvador¹⁷. Si don Quijote no es capaz de liberar a ninguno de los que durante siglos le esperaron, un rucio, por contra, es el liberador de Sancho: «Y al tiempo de caer, se encomendó a Dios de todo corazón, pensando que no había de parar hasta el profundo de los abismos. Y no fue así; porque a poco más de tres estados dio fondo el rucio, y él se halló encima dél, sin haber recibido lisión ni daño alguno» (II, 55, p. 1077). Y no solo una, sino dos veces lo salva. Cae sobre su cuerpo mitigando el golpe, y le salva porque

¹⁵ Layna, 2010b, pp. 180-183.

¹⁶ Francisco de Guzmán, *Triumphos morales*, en Bernat Vistarini y John T. Cull, embl. 1509, p. 730. Para la expresión «sapos y culebras» en otros textos, ver Pellen-Barde, 2008, p. 155.

¹⁷ Para Bruno el asno es símbolo de honradez y sabiduría. Ver Ordine, 1993.

rebuzna y don Quijote, en vigilia de combate, lo escucha. Si antes el rucio le hace ver a Sancho la torre de la ambición a la que se encaramó, ahora lo libera del purgatorio. Si las resurrecciones de los encantados en la cueva de Montesinos y de Altisidora son burlescas, la de Sancho es absolutamente verdadera, representada en la idea de un sol que declina (cae cuando anochece) y otro sol que sale (el haz de luz procedente del exterior).

Hace ya bastantes años Helena Percas de Ponseti constataba el hecho de que amanece dos veces en la sima. Imputaba a error de Cervantes si tal circunstancia se lee literalmente, pero no así en una lectura alegórica. A su modo de ver no se trataba de luz del día solar, sino luz trascendente de un amanecer espiritual¹⁸. Razón no le faltaba para rastrear allí dimensiones no terrenales, y no hay más que acudir al texto para ratificar sus sospechas. Caminando por la gruta adelante más de media legua, Sancho «descubrió una confusa claridad, que pareció ser ya de día, y que por alguna parte entraba, que daba indicio de tener fin abierto aquel, para él, camino de la otra vida» (DQ, 55, p. 1079). Son luces, sin duda, que iluminan de distinta manera. Al respecto hay un emblema de Saavedra Fajardo de lo más adecuado al caso. Es aquel que trata del gobierno, muerte y sucesión del príncipe. Podríamos transmutar el ejemplo, sin mayor esfuerzo, a la figura de nuestro escudero. Para Saavedra Fajardo el príncipe en su final debe estar libre de los vapores de la ambición y de los celajes de las pasiones y afectos, como aparece representado en el emblema por un preeminente sol: «Un claro y sereno es señal cierta de la hermosura del futuro Oriente, así un gobierno que sancta y felizmente se acaba, denota que también será feliz el que le ha de suceder, en premio de la virtud y por la eficacia de aquel último ejemplo»¹⁹.

En la cueva de Sancho un rayo de sol lo libera. Es este sol el final de un gobierno, y al mismo tiempo la señal de su resurrección. Sancho se guía por esta luz solar tras la angustia de pensarse sepultado en vida, como él dice.

Ya es de común uso el sol que declina y el que sale como metáfora abarcadora de la existencia humana. En *La Corona Gótica* Saavedra formula la misma idea:

¹⁸ Percas de Ponseti, 1975, II, p. 635.

¹⁹ Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, embl. 101, p. 1043.

Cuando el sol tramonta, y muere en Occidente, dejando ilustre su ocaso, puro el aire, y sin manchas de nubes, o celajes el cielo, es señal cierta de que el sol que le ha de suceder, nacerá por Oriente, hermoso y claro, dando al mundo un feliz y resplandeciente día, lo mismo se experimenta muchas veces con los reinados²⁰.

La sima en la que cae Sancho parece una mina o una cantera, «pozo» la denomina él. Está entre unos edificios, lo que indica que no se trata de una gruta aislada en la naturaleza, como sucede con la cueva de Montesinos. Cervantes no puede, incluso en la situación más perentoria, dejar de tirar de un humor definitorio de su quehacer literario. La burla estriba en que para muchos teólogos, como Basilio Santoro, Martín Carrillo y Dimas Serpi, el purgatorio es un abismo de más de 11.000 leguas. Ya bromeó lo suyo con el asunto de las ánimas en pena en su comedia *Pedro de Urdemalas*. Cuando Sancho espera otro descenso que termine por tragarle en la profundidad abismal, descubrimos que la cavidad no es muy profunda. El fondo se mide en «poco más de tres estados». Es decir, media si no poca altura. Covarrubias define «estado» como «cierta medida, de la estatura de un hombre, y miden por estados las paredes de cantería». Es indiscutible que Sancho ha caído en una mina. Los duques sospechan que se trata de «una gruta que de tiempos inmemoriales estaba allí hecha». Seguimos, como bien se ve, en el mismo campo semántico relativo a la condena de vicios, sin renunciar a una mordacidad bien conocida.

La soberbia se puede manifestar tanto en las alturas como en la profundidad de las simas, como se lee en el profeta Abdías: «La soberbia de tu corazón te ha engañado, porque habitas en las hendiduras de la peña, en las alturas de tu morada; y dices en tu corazón: ¿Quién será el que me derribe en tierra?»²¹. Lo desde luego obvio es el motivo bíblico: la única riqueza que se debe excavar es la vida eterna, como reza en el libro de Job (3, 21). En los días de Cervantes es usanza la asociación entre atesorar riqueza y muerte en vida, como dice el proverbio de Sebastián de Horozco:

Hácete tan cautivo
este atesorar ratero
tan miserable y esquivo

²⁰ Saavedra Fajardo, *Corona gótica, castellana y austriaca*, p. 17.

²¹ *Abdías* 1, 3.

que estás enterrado vivo
 a do tienes tu dinero.
 No tienes más ley que un moro
 pensando en el talegón
 así que adorando al oro
 adonde está tu tesoro
 allí está tu corazón.²²

Al fin y al cabo Plutón «es dios de la riquezas que en las venas de tierra están escondidas», como comenta Juan de Horozco y Covarrubias al recrear una célebre asociación de Hesiodo.²³ La de Sancho es una mina, una cantera, una vena de la tierra construida para extraer alguna riqueza de sus entrañas. Allí cae, pero se empeña en que entró sin blanca y sin blanca sale «enterrado en vida» como profiere, «enterrado vivo» como recoge el proverbio de Sebastián de Horozco. Un desconocido estudiante, al ver que lo sacan, ejerce de severa conciencia social: «Desta manera habían de salir de sus gobiernos todos los malos gobernadores; como sale este pecador del profundo del abismo: muerto de hambre, descolorido, y sin blanca, o lo que yo creo» (II, 55, p. 1082). Sancho se defiende del murmurador al asegurar que no tuvo ocasión para hacer cohechos ni cobrar derechos. Posteriormente ante los duques se obstina en afirmar y reafirmar que no ha pedido prestado a nadie ni se ha metido en granjerías.

Muchos tratadistas del purgatorio recogen que al penitente se le ofrecen dos caminos de expiación: o bien cumple su castigo en la tierra, con martirios, ayunos y flagelación, o bien desciende al purgatorio hasta la entera y perfecta purificación de sus defectos²⁴. Vemos que Sancho, en la ínsula, en la cueva, en su compromiso de desencantador, no se libra de ninguna de las vías purgativas²⁵.

Al oír la voz de Sancho y creer que estaba muerto, don Quijote reacciona con voluntad de solución: «Es mi profesión favorecer y acorrer a los necesitados deste mundo, también lo seré para acorrer y ayudar a los menesterosos del otro mundo, que no pueden ayudarse por sí propios»

²² Sebastián de Horozco, *Teatro universal de proverbios*, núm. 51, p. 82.

²³ Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, lib. prim, cap. IV, fol. 28v.

²⁴ Bergamín (1989) habría de encontrar en la aventura de Sancho la partitura moral de una reflexión, pp. 61-65.

²⁵ Serpi Sardo, *Tratado del purgatorio, y tratado espiritual sobre las lecciones del Oficio de Difuntos*, p. 8. Ver Morel d'Arleux, 1998.

(II, 55, p. 1080). No está de más recordar que el caballero resucitador de la caballería no consigue liberar a los que durante cientos de años esperaron su inútil llegada. Sin embargo, cuando cree que Sancho es alma en pena, ofrece su hacienda para que la iglesia lo saque de ese purgatorio, dispuesto a agotar sus fondos en sufragios para facilitarle el acceso a las moradas del paraíso. Este es el auténtico salario de don Quijote que nunca aceptó como pago de servicios. Ahora que Sancho vuelve conformado a don Quijote, esa voluntad de regreso se interpreta como una purga espiritual de pasadas ambiciones. Y después de los peregrinos alemanes y su libertad de conciencia, que será precisamente lo que decida a Ricote en la búsqueda de nuevo hogar para su familia, ahora se nos enlaza todo eso con el problema de los sufragios o de las famosas bulas con que se sacaba a las almas del purgatorio²⁶. Pongamos en cotejo este dinero en negocio ultraterreno con el que no tenía don Quijote para mitigar las necesidades de Dulcinea, y se nos hará claro el alcance aleccionador de ambas aventura²⁷. Su ayuda solo puede ser económica, pues necesita otros brazos para sacar a Sancho de la sima, con una soga, salida que califica de milagro al huésped de Barcelona.

Queda un hilo más que anudar en este tapiz narrativo que firma Cervantes mediante las cuevas y las simas. Don Quijote se asusta al oír la voz enterrada de Sancho, y pronuncia aquello de ‘cómo católico cristiano que me digas quién eres, si eres alma en pena’, etc, etc. Las mismas, idénticas palabras ya se las dijo a doña Rodríguez cuando entró en su cuarto para solicitarle ayuda con su hija engañada. Esta es la única misión en verdad salvadora de don Quijote, que tampoco llevará a cabo en el colmo de los colmos de la invalidez caballeresca. Y lo más importante, y que de nuevo revela la forma en que Cervantes trabaja, es que don Quijote oye clamar a Sancho sepultado cuando está preparándose para pelear con Tosilos, el intermediario entre los duques y la hija de la dueña Rodríguez. El nombre del criado posiblemente proceda de Plauto, del Toxilos de su obra *Persa*, donde el rescate de una mujer depende de una gran suma de dinero. Bien, pues la geminación de estas pruebas purga-

²⁶ Rodríguez, 2003. p. 364.

²⁷ Buena prueba de la necesidad del dinero en el mundo de ultratumba. La costumbre de poner un óbolo en la boca de los difuntos para pagar el pasaje del barquero Carón fue debatida por algunos (León Hebreo, Natal Comité, Landino), porque los bienes del alma ni se pagan ni se satisfacen con monedas (Vitoria, *Primera parte de los Dioses de la gentilidad*, vol II, p. 395). Salgado, 2015, p. 197.

tivas y abisales tanto para el amo como el escudero tienen en Tosilos el hilo con el que recuperar un tema ya sucedido, aunque con renovada urdimbre: el alma en pena de la dueña Rodríguez se trasmuta en el alma en pena de Sancho, y el dinero que necesita el Tosilos plautiano sí lo tiene ahora don Quijote para las salvíficas indulgencias. Y una vez más nada consigue, igual que sucedió en la cueva de Montesinos, ya que al final a Sancho lo sacan los criados del duque, no el negocio con las almas. Y un paso más en esta textura: la dueña rememora la historia del rey Rodrigo metido vivo «en una tumba llena de sapos y culebras» (II, 33, p. 907), las palabras que Sancho dirá para comentar los habitantes de su gruta de pecador. Ejercicio mnemotécnico, estrategia de la memoria al servicio de una trama en proceso. La historia concluye con que Tosilos ha sido expulsado del palacio ducal por incumplir órdenes, doña Rodríguez «ha vuelto a Castilla», aunque antes se nos dijo que procedía de Asturias, y su hija se ha ordenado de hábitos y ya ejerce de monja (II, 66, p. 1172). La intercesión de don Quijote sigue en sus últimos pasos igual de infructuosa.

Este es el método con que Cervantes compone la sucesión de su relato, fiado en su capacidad para recuperar hilos narrativos, lo cual no siempre consigue. Sería de desear un sistemático y riguroso esquema de los asuntos reiterados, no únicamente desde un punto de vista formal, sino a través de aquel ángulo didáctico y crítico del que hablaba Anthony Close. Un formalismo material, si se me permite la contradicción.

BIBLIOGRAFÍA

- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, Barcelona, Planeta, 1988.
- Armisen, Antonio, «Símbolos unitarios en el tejido del *Canzoniere* de Petrarca. Las redes de los sonetos IV, LXII y CLXXXI. La petición de hilos del XL. Del soneto XXVI a la sextina doble», *Cuadernos de Filología Italiana*, 19, 2012, pp. 71-105.
- Bergamín, José, «Sancho Panza en el purgatorio», en *Miguel de Cervantes y los escritores del 27. Suplementos de Anthropolos* 16, 1989, pp. 61-65.
- Bernat Vistarini, Antonio y John T. Cull, *Emblemas Españoles Ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.
- Boneta, Joseph, *Gritos del Purgatorio y medios para acallarlos*, Zaragoza, Gaspar Tomás Martínez, 1699.
- Castillo Martínez, Cristina, «Cuevas subterránea, maletas abandonadas y otros paralelismos entre el *Quijote* y algunas novelas pastoriles del siglo XVII»,

- en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, pp. 471-478.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997.
- Cervantes, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, ed. Miguel Herrero García, Madrid, CSIC, 1983.
- Close, Anthony, «Los episodios del Guzmán de Alfarache y del Quijote», *Criticón*, 101, 2007, pp. 109-125.
- Crespo, Patricia, «Las costuras narrativas del Quijote: La metáfora textil en la construcción de la novela», *Bulletin of Hispanic Studies*, 785, 2001, pp. 567-575.
- Eire, Carlos M. N., *From Madrid to Purgatory. The Art and Craft of Dying in Seventeenth-Century Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Guzmán, Francisco de, *Triumphos morales*, Alcalá de Henares, Andrés Angulo, 1565.
- Horozco Sebastián de, *Teatro universal de proverbios*, ed. José Luis Alonso Hernández, Salamanca, Universidad de Groningen/Universidad de Salamanca, 1986.
- Horozco y Covarrubias, Juan de, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589.
- Layna Ranz, Francisco, *La eficacia del fracaso. Representaciones culturales en la Segunda Parte del Quijote*, Madrid, Polifemo, 2005.
- Layna Ranz, Francisco, «Todo es morir y acabóse la obra. Las muertes de don Quijote», *Cervantes*, 30, 2, 2010a, pp. 57-82.
- Layna Ranz, Francisco, «Todo gira alrededor de un grano de mostaza (a partir de Clavileño)», en *Cervantes y su tiempo*, ed. Carmen Y. Hsu, Kassel, Reichenberger, 2010b, pp. 173-193.
- Layna Ranz, Francisco, «Una decisiva anécdota para entender el episodio de la liebre y la jaula de grillos», *eHumanista/Cervantes*, 1, 2012, pp. 226-251. Versión abreviada «La liebre y la jaula de grillos (Quijote II, 73): el confesor Diego de Yepes y la salvación del alma», en *Comentarios a Cervantes. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*, ed. Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, pp. 415-424.
- Morel d'Arleux, Antonia, «Dos personajes cervantinos al servicio de las ánimas del purgatorio: el caballero y el pícaro», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Cala Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997)*, coord. Antonio Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 185-193.

- Nalle, Sara T., *God in La Mancha: Religious Reform and the People of Cuenca, 1500-1650*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1992.
- Ordine, Nuccio, *Le Mystère de l'âne. Essai sur Giordano Bruno*, Paris, Les Belles Lettres, 1993.
- Pellen-Barde, Pierrette, «Sancho Panza en la sima: un avatar de la penitencia del rey Rodrigo», *Criticón*, 102, 2008, pp. 153-159.
- Percas de Ponseti, Helena, *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos, 1975.
- Rodríguez, Juan Carlos, *El escritor que compró su propio libro*, Barcelona, Debate, 2003.
- Saavedra Fajardo, Diego, *Corona gótica, castellana y austriaca*, Amberes, Juan Bautista Verdussen, 1678.
- Saavedra Fajardo, Diego, *Empresas políticas*, ed. Sagrario López, Madrid, Cátedra, 1999.
- Salgado, Ofelia Noemí, «Aristófanes en la Segunda Parte del Quijote», *eHumanista/Cervantes*, 4, 2015, pp. 196-208.
- Serpi Sardo., Fr. Dimas, *Tratado del purgatorio, y tratado espiritual sobre las lecciones del Oficio de Difuntos*, Barcelona, Jaime Cendrat, 1604.
- Soons, Alan, «Un diseño interno en *Don Quijote* y algunos antecedentes», *Anales cervantinos*, 36, 2004, pp. 25-36.
- Torres, Bénédicte, «Peregrinaciones subterráneas, acuáticas y aéreas de don Quijote», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 1777-1794.

CETRERÍA Y MONTERÍA: LA CAZA ARISTOCRÁTICA EN *DON QUIJOTE* II

Adrienne L. Martín
University of California, Davis

Según el concepto de lo ‘posthumano’ vivimos en un mundo en que la mayoría de nosotros es posthumana, y la línea divisoria entre lo humano y lo que no lo es parece cada vez más borrosa. Para Donna Haraway, lo posthumano es una mezcla de lo orgánico con lo inorgánico, el cuerpo más una serie de aditamentos que producen un organismo cibernético, lo que ella llama un cyborg¹. Según Linda Kauffman, cualquier candidato a marcapasos, una cadera artificial, una prótesis, cirugía plástica o cambio de sexo, puede definirse como posthumano². Yo ampliaría esa lista para abarcar las interacciones humano-animal: un ciego guiado por un perro, el diabético que se inyecta con insulina porcina, o el efecto de ‘lubricante social’ de los animales domésticos sobre personas con discapacidades socioemocionales. Esta fusión, o dependencia, puede ser física, emocional, mental, o simbólica en el sentido que el humano internaliza o asume características del animal, y viceversa. Además, ha existido desde tiempos inmemoriales.

Los estudios actuales de lo posthumano, sin embargo, suelen relacionar el sujeto posthumano con la posmodernidad, con un presentismo recalcitrante que refleja inquietudes ante la revolución biotecnológica, la modificación genética, o la potencia tecno-científica que hoy desafían

¹ Haraway, 1991.

² Kauffman, 1998.

nuestros esquemas filosóficos, sociales, humanísticos y artísticos. Pero este tipo de posthumanismo se evidencia ya en la temprana edad moderna, especialmente en una práctica cultural de la época de Cervantes: la caza aristocrática en la que los humanos de cierta manera utilizan y se fusionan con los animales para constituirse.

Para elaborar esta idea vuelvo al episodio venatorio con los duques que empieza en el capítulo XXX de la segunda parte del *Quijote*, cuando don Quijote y Sancho emergen de una selva y ven a la distancia un grupo nutrido de cazadores de altanería. Entre ellos se encuentra

una gallarda señora sobre un palafrén o hacanea blanquísima, adornada de guarniciones verdes y con un sillón de plata [...]. En la mano izquierda traía un azor, señal que dio a entender a don Quijote ser aquélla alguna gran señora, que debía serlo de todos aquellos cazadores, como era la verdad³.

Como sabemos, la caza era la recreación preferida de nobles y realeza, damas incluidas. La duquesa, montada en palafrén con sillón de plata y azor en el puño, exhibe varios símbolos externos de la alta nobleza, entre ellos la posesión de animales sumamente costosos y reservados para los momentos de ocio, y cuyo cuidado exigía la participación de multitud de gente de servicio, como criados, entrenadores, jinetes y halconeros.

En esa España la cetrería estaba en gran auge, como se constata por la abundancia de tratados y manuales sobre la actividad⁴. Estos libros se insertan en una larga tradición de tratados zoológicos que remontan a autores clásicos como Demócrito y Aristóteles, cuyas obras dedicadas a los animales ponen de manifiesto que existía una ‘conciencia zoológica’ desde hace miles de años⁵. La tradición clásica pasó a la Edad Media, que incorpora al tema la influencia del pensamiento cristiano occidental. Autores como Isidoro de Sevilla fijan la idea de que el mundo zoológico surge del proyecto divino, noción que se perpetuó durante siglos y a través de la cual los animales se convierten en símbolos utilizados para ilustrar el dogma y la moral cristiana⁶. Se incorpora también la vertiente iconográfica de los bestiarios que proporcionan modelos y arquetipos que simbolizan determinados vicios y virtudes. Pero es a partir de la

³ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 779.

⁴ Zúñiga y Sotomayor, *Libro de cetrería de caza de azor (1565)*, p. vi.

⁵ Delort, 1984, p. 49, citado en Lop Otín, 2012, p. 368.

⁶ Lop Otín, 2012, p. 369.

traducción al latín y a las lenguas vernáculas de los tratados animalísticos clásicos que aparece una zoología dominada por una incipiente preocupación científica, resultado de la observación directa y personal⁷. Esta tradición culmina en manuales como *De arte venandi cum avibus* del Emperador Federico II, el *Libro de la caza de aves* de Pero López de Ayala (siglo xiv), *El libro de la caza* de don Juan Manuel (siglo xiv), y muchísimos más.

Verdaderos tratados de ornitología, aquellos se ocupan de la interacción de las aves de rapiña con los seres humanos, su clasificación, anatomía, alimentación, reproducción, cuidado, enfermedades y cura, y —lo más importante— su entrenamiento cinegético. Componen, en realidad, un género literario iluminador por lo que nos dicen sobre las propiedades y comportamiento de los animales además de las prácticas sociales de la aristocracia y realeza. La confluencia de estas tradiciones conforma el trasfondo socio-histórico y simbólico del episodio del *Quijote* que nos concierne y nos ayuda a aquilatar la representatividad de los personajes ducales.

Según Dámaso Gutiérrez Arrese, editor del *Libro de cetrería de caza de azor*, escrito en 1565 por Fadrique de Zúñiga y Sotomayor, la cuna de la cetrería fue el Japón, de donde pasó a China, Asia Central, Persia, y sucesivamente a Grecia y Europa. Como explica el editor, la altanería es practicada con halcones, que vuelan en amplias espirales para ganar en altura a su víctima y lanzarse sobre ella en un descenso vertiginoso, matándola por percusión, muchas veces decapitándola⁸. Los azores, por su parte, son de vuelo bajo; posan en el puño de su dueño y esperan el paso de su víctima para lanzarse sobre ella, ganándole en velocidad y matándola por la compresión de sus garras⁹. La posesión de una de estas aves de rapiña bien adiestradas no era fácil ya que se pagaba precios muy elevados por ellas. Por esta razón constituían los más preciados regalos entre reyes y nobles, incluso a veces eran la prenda para el rescate de sus dueños cuando caían prisioneros en las batallas¹⁰.

Volviendo a la escena del *Quijote*, es precisamente a partir de la caza aristocrática, de altanería, que arrancan las malaventuras y burlas que sufrirán caballero y escudero a manos de los grandes señores, que susti-

⁷ Lop Otín, 2012, pp. 368-369.

⁸ Zúñiga y Sotomayor, *Libro de cetrería de caza de azor* (1565), p. ix.

⁹ Zúñiga y Sotomayor, *Libro de cetrería de caza de azor* (1565), p. ix.

¹⁰ Zúñiga y Sotomayor, *Libro de cetrería de caza de azor* (1565), p. x.

tuyen la guerra con la caza deportiva. Su próxima cacería será de montería, «con tanto aparato de moneros y cazadores como pudiera llevar un rey coronado»¹¹. La montería se define en la época como ejercicio, deporte o arte en el que participan moneros u ojeadores con perros que localizan y espantan las presas hacia donde esperan los cazadores con sus ballestas, lanzas, venablos u otras armas, o hacia redes, telas y trampas donde aprisionan y matan a los animales. Las presas más comunes eran jabalíes, venados y otras fieras como osos y lobos.

El episodio, un reflejo fiel de la caza mayor, nos abre el mundo cinegético de entonces, además de los debates en torno a ella. Armado don Quijote, bizarramente vestidos duque y duquesa y los tres a caballo, la montería empieza como sigue:

llegaron a un bosque que entre dos altísimas montañas estaba, donde tomados los puestos, paranzas y veredas, y repartida la gente por diferentes puestos, se comenzó la caza con grande estruendo, grita y vocería, de manera que unos a otros no podían oírse, así por el ladrido de los perros como por el son de las bocinas¹².

Este bosque probablemente es coto privado de los duques y parece que dedican tantas horas a estas diversiones como sus pares en la vida real. Felipe IV, por ejemplo, ostentaba su dominio sobre la naturaleza, de alcance plenamente imperialista, en sus cacerías. Según su arcabucero Alonso Martínez de Espinar, el rey llegó a matar «más de seiscientos venados y mayor cantidad de gamos, y más de ciento cincuenta jabalíes; lobos más de cuatrocientos; cosa que parece imposible, y que el cazador más cursado del mundo no habrá muerto el diezmo de lo que digo»¹³. Los duques parecen adoptar estas fastuosas estrategias, porque el «estruido y grita y vocería» al que se refiere Cervantes formaban parte indispensable de la montería, al igual que la tropa de moneros que acompañan a la pareja noble y su huésped.

Como explica Dennis Seniff, editor del *Libro de la montería* de Alfonso XI, unos cuatro siglos antes del *Quijote* la caza se había convertido en pasatiempo refinado, altamente codificado y estilizado para la realeza y aristocracia europea. Es entonces que monarcas, nobles y cortesanos

¹¹ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 814.

¹² Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 814.

¹³ Martínez de Espinar, *Arte de ballestería y montería*, p. 149.

piden la confección de libros y manuales para instaurar la etiqueta social de la cacería, diseminar técnicas de cetrería y montería, enseñar el correcto cuidado y la cría de perros y halcones, promulgar leyes sobre el bienestar de cazadores y monteros, recomendar las armas apropiadas y encomendar las mejores localidades para caza mayor y menor¹⁴. Dan fe además de los extraordinarios privilegios otorgados a los monteros reales y aristocráticos, los cuales incluían la conversión de enormes extensiones de terrenos y bosques en reservas privadas para su disfrute. A este mundo corresponde el episodio que me ocupa.

Los manuales venatorios excedían su función de proveer información científica, técnica, y de albeitería, y servían como guías legales y morales para sus compiladores¹⁵. El exhaustivo *Arte de ballestería y montería* de Martínez de Espinar (1644), por ejemplo, sirve para ensalzar las proezas cinegéticas de los reyes —su destreza en la sujeción a su dominio y matanza de números realmente pasmosos de animales. De estos textos, al igual que de los estatutos reales que gobernaban la cetrería, arrancan las ideas —no originales de ellos— que encontramos en la ficción posterior.

Aunque la caza mantuvo su forma simbólica tradicional de alarde de poder y ceremonia aristocrática a través del Renacimiento¹⁶, algunos autores empiezan a tomar en consideración a los animales y como consecuencia poner en tela de juicio la cinegética. Una de las razones por ese rechazo es la suposición que la crueldad hacia los animales incita a la maldad hacia los humanos. Así, en su ensayo «De la crueldad», Montaigne afirma que los que son sanguinarios con los animales revelan su naturaleza propensa a la crueldad, e insiste en la simpatía y el respeto que él siente por los que considera brutos irracionales.

Este es el subtexto y metamensaje de Cervantes, y al afirmar Sancho al duque que la caza es «un gusto que parece que no le había de ser, pues consiste en matar a un animal que no ha cometido delito alguno»¹⁷, el escudero pone al descubierto la estupefacción de la clase campesina ante el placer violento que saca el aristócrata de la matanza gratuita de un animal inocente. Por otra parte, parece hacer eco de la opinión de Montaigne, que habla del placer de la caza como superior al sexual.

¹⁴ Alfonso XI, *Libro de la montería*, p. i.

¹⁵ Alfonso XI, *Libro de la montería*, p. ii.

¹⁶ Kalof, 2007, p. 83.

¹⁷ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 816.

Otra actitud es la de Estulticia del *Elogio de la locura* erasmiano, que con toda la ironía que caracteriza el libro comenta, sin justificarlo, el curioso placer que extraen los estultos de la caza. Aquellos

lo desprecian todo ante la caza mayor y afirman recibir un placer espiritual increíble cuando oyen el grosero sonido del cuerno y el aullido de los perros. Hasta llego a creer que cuando huelen los excrementos de los perros, les parece que se trata de cinamomo. Además, ¿qué placer puede haber en despedazar una fiera? El descuartizar toros y carneros es cosa de la plebe, pero la fiera no puede ser hecha cuartos sino por mano de un noble¹⁸.

Estulticia critica el modelo francés de la caza aristocrática ejemplificado en el tratado *La Vénérerie* (1561) de Jacques du Fouilloux. Menos que un recuento literal de la práctica (el patrón de los tratados españoles), *La Venérerie* expresa un ideal y articula un ritual socialmente construido de la caza que ejemplifica a la vez la construcción puramente textual del animal¹⁹. Mientras tanto, el gran amigo de Erasmo, Tomás Moro, en *Utopía* reprocha a la aristocracia inglesa, para quienes, según Matt Cartmill, la caza fue una actividad tan apetitosa y emblemática del poder que fue reservada para ellos, y gastaban miles de horas a caballo cada año persiguiendo animales por el puro placer de matar una pobre bestia inocente²⁰.

Pero lo que cazan los duques, y don Quijote y Sancho a pesar de sí, es un jabalí hispano a la hispana, y por lo tanto convendría acudir a la que es quizás la más completa obra de la venatoria española de su época, el mencionado *Arte de ballestería y montería* de Alonso Martínez de Espinar, Montero y Ayuda de Cámara de Felipe III y IV. En este manual de 1644, el autor describe al jabalí desde el punto de vista del practicante, afirmando que es:

por su naturaleza, muy bravo, valiente y ejecutivo, y cuando se ve acosado, tan dañino, que su ferocidad compite con la de los más fieros animales; en su defensa nada teme; sus armas son dos colmillos en las quijadas de la parte de abajo.... Cuando está colérico no hay a qué comparar su soberbia; los

¹⁸ Erasmo de Rotterdam, *Elogio de locura*, cap. XXXIX.

¹⁹ Walker, 2007, p. 318.

²⁰ Cartmill, 1995, p. 773.

ojos le revientan sangre, la boca llena de espuma, sus golpes son muchos, sus heridas muy grandes...²¹

Su descripción está muy en concierto con lo narrado en el *Quijote* sobre el mismo animal.

La caza aristocrática cumple varios propósitos, desde el deportivo a tono con los torneos caballerescos al entrenamiento para la guerra, y el diplomático o social. Cumple también un fin religioso porque se supone que en ella el caballero se perfecciona y desarrolla sus virtudes cristianas²², entre las que no parece caber la caridad hacia otras criaturas. Como explica Erias Martínez, «En la caza lúdica o aristocrática los participantes imitan y hacen suyos modelos heroicos establecidos socialmente y aplican reglas estrictas comúnmente aceptadas, cuyo destino es distinguir y prestigiar su estamento social»²³.

Para explicar sus razones y efecto, remito al prólogo de Ortega y Gasset al tratado de montería del Conde de Yebes, *Veinte años de caza mayor*, de 1942. El filósofo explica que el discurso de la caza es contradictorio, ya que por una parte refleja una relación jerárquica en que la superioridad del cazador sobre el animal cazado es puesta en evidencia. Pero otro elemento de la caza es su efecto sobre el cazador: una liberación de las pasiones animalísticas, que se articulan a través de los mismos animales —los ladridos de los perros, el sonar de las bocinas, los gritos de los monteros. Las intensas emociones producidas contribuyen, dice Ortega, a la calidad adictiva de la caza.

Cervantes comprime la escena y no hay un momento de calma antes de la explosión. Los perros suenan la alarma y la caza sigue:

Apeóse la duquesa, y, con un agudo venablo en las manos, se puso en un puesto por donde ella sabía que solían venir algunos jabalíes. Apeóse asimismo el duque, y don Quijote, y pusiéronse a sus lados [...]. Y apenas habían sentado el pie y puesto en ala con otros muchos criados suyos, cuando, acosado de los perros y seguido de los cazadores, vieron que hacia ellos venía un desmesurado jabalí, crujendo dientes y colmillos y arrojando espuma por la boca; en viéndole, embrazando su escudo y puesta mano a su espada,

²¹ Martínez de Espinar, *Arte de ballestería y montería*, pp. 239-240.

²² Erias Martínez, 1999, p. 318.

²³ Erias Martínez, 1999, p. 319.

se adelantó a recibirle don Quijote. Lo mismo hizo el duque con su venablo; pero a todos se adelantara la duquesa, si el duque no se lo estorbara²⁴.

Varios elementos de esta cacería llaman la atención; primero, el animal cazado. El jabalí es una de las fieras más bravas y peligrosas, por su inteligencia, astucia, y agudísimo olfato, que dificultan localizarlo, sorprenderlo o engañarlo. Cuando son perseguidos, se defienden hasta la muerte con colmillos y dientes y son capaces de despedazar a caballos, perros u hombres. Como afirma Martínez de Espinar, «esta acción de matar jabalíes a caballo con lanza [es] la de mayor resolución, riesgo y agilidad, y la más propia imitación de la guerra»²⁵. Por lo tanto, el razonamiento tras la cacería es evidente: cuanto más fiero el animal cazado, más la exaltación del cazador. La identidad y cualidades de los dos animales —cazador y cazado— se funden y el captor absorbe las cualidades reales y simbólicas del capturado: su atrevimiento, ferocidad, astucia, valor, potencia, determinación. Son cualidades que tanto don Quijote, caballero andante, como los duques persiguen, de ahí su entusiasmo por enfrentar el jabalí. Y, sostengo, lo dicho es muestra de ese ser híbrido que hemos dado en llamar posthumano.

Además la utilización de venablos, un arma antigua, en vez de arcabuz o escopeta, aumenta su intrepidez y espíritu tradicional-deportivo al acortar la distancia entre el humano y la fiera. Finalmente «el colmillo de jabalí quedó atravesado de las cuchillas de muchos venablos, que se le pusieron delante»²⁶ y es llevado cubierto de romero y ramas de mirto «como en señal de vitoriosos despojos, a unas grandes tiendas de campaña que en la mitad del bosque estaban puestas, donde hallaron las mesas en orden y la comida aderezada, tan sumptuosa y grande, que se echaba bien de ver en ella la grandeza y magnificencia de quien la daba»²⁷. La celebración y banquete posterior son tradicionales en la venatoria aristocrática, como se aprecia en el arte pictórico de esos tiempos. Y el jabalí, ya rendido y subyugado al dominio del hombre, comprueba con su muerte la inferioridad del mundo natural ante la especie humana.

La retórica bélica utilizada en este retrato cervantino de un deporte común en la época es perfectamente acorde con la clásica defensa de

²⁴ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, pp. 814-815.

²⁵ Martínez de Espinar, *Arte de ballestería y montería*, p. 149.

²⁶ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 815.

²⁷ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, pp. 815-816.

la caza como sustituto y entrenamiento para una aristocracia que no tenía guerras en que pelear. Este es el discurso que emplea el duque cuando responde a la reprehenda humanística de Sancho en defensa de «un animal que no ha cometido delito alguno», con un convencional y altisonante encomio de la montería. Dice el noble:

El ejercicio de la caza de monte es el más conveniente y necesario para los reyes y príncipes que otro alguno. La caza es una imagen de la guerra: hay en ella estratagemas, astucias, insidias para vencer a su salvo al enemigo; padécense en ella fríos grandísimos y calores intolerables; menoscábase el ocio y el sueño, corrobóranse las fuerzas; agilitanse los miembros del que la usa, y, en resolución, es ejercicio que se puede hacer sin perjuicio de nadie y con gusto de muchos; y lo mejor que él tiene es que no es para todos, como lo es el de los otros géneros de caza, excepto el de la volatería, que también es solo para reyes y grandes señores²⁸.

Y, debemos añadir, también lo es para los héroes de los libros de caballerías. Por esto, cuando Alonso Quijano se convierte en don Quijote, abandona su identidad como «gran madrugador y amigo de la caza»²⁹. Al entrar en el mundo de los duques, se lanza a una montería que le ofrece la oportunidad de seguir el modelo de sus lecturas y lucir sus habilidades caballerescas luchando contra una fiera ante un público de falsos aduladores hechos a su medida. El aspecto crucial para el duque es que la cinegética es reservada para los grandes señores como él, quienes intervienen no motivados por la necesidad de alimentación ni protección contra predadores, sino por el deseo de afianzar su identidad elitista como aristócratas, poseedores de bosques milenarios, y como guerreros³⁰. Este tipo de caza precisaba acceso a amplios espacios, criados especialmente entrenados, caballos, perros y aves de rapiña adiestradas cuyo mantenimiento requería grandes inversiones de dinero. Solo la gente más noble y adinerada podía acceder a esta actividad que, legalmente, fue privilegio reservado para la aristocracia.

¿Y Sancho? Como rústico campesino excluido social y legalmente de estas actividades, solo le queda abogar por la inocente presa cuya muerte es gratuita y sirve simplemente para llenar las horas de ocio y lucir el poder de la alta nobleza. Acostumbrado a la caza utilitaria de

²⁸ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 816.

²⁹ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 28.

³⁰ Walker, 2007, p. 319.

liebres y pajarillos comestibles, Sancho se aproxima más a los cazadores con galgos que persiguen una liebre en el capítulo LXXIII, o incluso a don Diego de Miranda quien afirma «mis ejercicios son el de la caza y pesca; pero no mantengo ni halcón ni galgos, sino algún perdigón manso, o algún hurón atrevido»³¹. Sancho simplemente no comparte ni puede compartir los valores aristocráticos. Por el contrario, demuestra una notable sensibilidad hacia los animales que alcanza su cenit en el amor que expresa por su rucio.

Las razones desplegadas por el duque en su apología de la caza son convencionales y se encuentran siglos antes en la *Cyropaedia* y el *Cinegeticus* o *El arte de la caza*, el ur-texto de Jenofonte sobre la caza del jabalí que Cervantes hasta parafrasea. Recordemos que estos textos circulaban en traducción italiana durante el Renacimiento y Diego Gracián de Aldrete publicó su traducción al castellano en 1552. El *Cynegeticus* en particular gozó de gran popularidad dado, precisamente, el interés cortesano por la caza³². Lo más probable es que Cervantes conociera estas obras de Jenofonte, a quien menciona además en el Prólogo al *Quijote* de 1605. El griego enumera los beneficios de la caza respecto a la salud, servicio militar, y educación moral del perfecto caballero, al igual que el duque. Según Lía Schwartz, Sancho recoge ideas características de los discursos éticos renacentistas que derivan de una perspectiva erasmiana crítica del ejercicio venatorio³³.

Para Margaret Greer la disputa sobre la caza, y la participación de los duques en este tipo de actividad, tiene pleno significado político en que alude al gobierno de Felipe III, quien se ausentaba frecuentemente de la corte para ir de caza en compañía del Duque de Lerma. Según ella, la respuesta final de Sancho al Duque, que «la caza y los pasatiempos más han de ser para los holgazanes que para los gobernadores»³⁴, es un clímax cómico a la censura pancina de gobernadores que desperdiciaban su tiempo en la caza y otros pasatiempos³⁵. Por su parte, Javier Irigoyen García arguye que el tropo pastoril de la caza del jabalí era más que un entretenimiento aristocrático injusto, y en verdad una exhibición de

³¹ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 664.

³² Schwartz, 2010, p. 204.

³³ Schwartz, 2010, p. 208.

³⁴ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 817.

³⁵ Greer, 2005, pp. 212-213.

la identidad cristiano vieja que se opone a la otredad etno-religiosa y femenina³⁶.

Yo prefiero volver sobre la noción que el ser humano siempre se ha constituido utilizando a los animales, sea para distinguirse de ellos o para reconocerse como un animal cuya condición humana es sencillamente un aspecto de la condición animal³⁷. En el episodio con los duques que he comentado, se enfrentan dos actitudes hacia la actividad venatoria y sus participantes no humanos. Para unos, la cinegética fue un ritual elaborado incrustado de ceremonia cortesana, valores caballerescos y los privilegios nobles que avalaban a los cazadores como poderosos y grandes señores. Para los campesinos la caza representaba la alimentación, la libertad y libre acceso a la naturaleza, y para los furtivos la rebelión contra las autoridades.

En su manual, Martínez de Espinar declara que «la caza es una acción de buscar, seguir y perseguir a las fieras o a las aves, para rendirlas y sujetarlas el hombre a su dominio»³⁸. Pero en *Don Quijote* es más que esta acción, y no es únicamente «un acto en que el hombre con maña y violencia reduce a su dominio los más silvestres y fieros animales»³⁹. Desde la perspectiva posthumana, la caza ilumina no solo la socialización, categorización y simbolización que se realiza entre cazadores, cazados y lectores, como ha señalado Roberto Sánchez Garrido⁴⁰, sino el papel crítico que juega el animal en la formación de la identidad del ser humano y su posición superior en la gran cadena del ser.

BIBLIOGRAFÍA

- Alfonso XI, *Libro de la montería*, basado en Escorial MS Y.II.19, ed. Dennis P. Seniff, Madison, Wisconsin, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983.
- Cartmill, Matt, «Hunting and Humanity in Western Thought», *Social Research*, 62.3, 1995, pp. 773-786.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, Castalia, 2004.
- Delort, Robert, *Les animaux ont une histoire*, Paris, Editions du Seuil, 1984.

³⁶ Irigoyen García, 2011, p. 286.

³⁷ Cartmill, 1995, p. 785.

³⁸ Martínez de Espinar, *Arte de ballestería y montería*, p. 11.

³⁹ Martínez de Espinar, *Arte de ballestería y montería*, p. 12.

⁴⁰ Sánchez Garrido, 2006.

- Erasmus de Rotterdam, *Elogio de locura*, trad., pról. y notas de Pedro Voltes Bou, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Publicación original, Madrid, Espasa Calpe, 1953.
- Erias Martínez, Alfredo, «La eterna caza del jabalí», *Anuario Brigantino*, 22, 1999, pp. 317-378.
- Greer, Margaret. «Diana, Venus and Borrowed Dogs: On Hunting in *Don Quixote*», *Cervantes y su mundo*, ed. Kurt Reichenberger y Darío Fernández-Morera, Kassel, Reichenberger, 2005, t. III, pp. 201-222.
- Haraway, Donna J., *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991.
- Irigoyen García, Javier, «Diana and Wild Boar Hunting: Refiguring Gender and Ethno-religious Conflict in the Pastoral Imaginary», *Bulletin of Hispanic Studies*, 88.3, 2011, pp. 273-287.
- Kalof, Linda, *Looking at Animals in Human History*, London, Reaktion Books, 2007.
- Kauffman, Linda, *Bad Girls and Sick Boys, Fantasies in Contemporary Art and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- Lop Otín, María José, «Un ‘zoológico’ en la Biblioteca de la Catedral de Toledo», *Animales simbólicos en la historia. Desde la Protohistoria hasta el final de la Edad Media*, ed. María Rosario García Huerta y Francisco Ruiz Gómez, Madrid, Síntesis, 2012, pp. 365-380.
- Martínez de Espinar, Alonso, *Arte de ballestería y montería*, intro. Eduardo Trigo de Yarto, Madrid, Ediciones Velázquez, 1976.
- Montaigne, Michel de *Ensayos de Montaigne*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Publicación original, París, Casa Editorial Garnier Hermanos, 1912.
- Ortega y Gasset, José, «A “Veinte años de caza mayor”, del Conde de Yebes», *Obras completas*, t. 6, Madrid, Alianza/Revista de Occidente, 1983, pp. 419-491.
- Sánchez Garrido, Roberto, «De caza y cazadores. Las construcciones teóricas sobre la actividad cinegética actual a partir de los discursos de sus actores», *Gazeta de Antropología*, 22, 2006, artículo 18, <<http://hdl.handle.net/10481/7100>> [27/10/2015].
- Schwartz, Lia, «Cervantes, lector de Jenofonte, y las “Obras de Xenophonte” traducidas por Diego Gracián», *RILCE*, 26.1, 2010, pp. 202-213.
- Walker, Suzanne J., «Making and Breaking the Stag, the Construction of the Animal in the Early Modern Hunting Treatise», en *Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, ed. Karl A.E. Enenkel y Paul J. Smith. Leiden/Boston, Brill, 2007, pp. 317-337.
- Zúñiga y Sotomayor, Fadrique de, *Libro de cetrería de caza de azor (1565)*, Madrid, ed. Dámaso Gutiérrez Arrese, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1953.

DON QUIJOTE DE LAS AMÉRICAS:
ACTIVISMO, TEATRO Y EL HIDALGO QUIJANO
EN EL BRASIL CONTEMPORÁNEO

Rogelio Miñana
Drexel University

En sus periplos transatlánticos, *Don Quijote* de Miguel Cervantes ha poblado con particular éxito las calles y escenarios americanos a través de innumerables adaptaciones teatrales y celebraciones festivas. Desde la publicación del libro en 1605, los personajes de don Quijote y Sancho han arraigado en la imaginación carnavalesca y teatral de las Américas. En este trabajo me concentro en el caso particularmente prolífico de Brasil, donde a pesar de las diferencias lingüísticas y culturales *Don Quijote* goza de enorme popularidad. Mediante el análisis de cuatro adaptaciones teatrales recientes, examino la interpretación teatral y activista que observo en el teatro brasileño y latinoamericano en general, y que en mi opinión abre una nueva línea de interpretación de la obra cumbre cervantina. Esta manera activista de leer el *Quijote* saca a la luz de los focos al personaje más ignorado de la novela: Alonso Quijano. Al mantener que Quijano no enloquece y al preservarlo de la muerte al final de la obra, estas adaptaciones teatrales (independientes entre sí) revelan el aspecto más performativo, teatral y activista del personaje cervantino.

PREFACIO: LA TEATRALIDAD DE DON QUIJOTE

Dale Wasserman, el autor de la versión teatral del *Quijote* de mayor éxito comercial (*Man of la Mancha*, 1965), afirma que la novela de Cervantes «is inherently theatrical»¹. Ciertamente, el debate entre el canónigo y el cura sobre el estado contemporáneo del teatro (I, 47-48), el encuentro del caballero con el carro de las Cortes de la Muerte (II.11), las bodas de Camacho (II.19-21) y la corte de los duques en la segunda parte dotan de una teatralidad intrínseca a la novela². De forma constante en su narrativa y en sus obras teatrales, Cervantes reflexiona sobre la relación entre vida y teatro, tanto respecto a la teatralidad del mundo (el tópico barroco del *theatrus mundi*) como a las consecuencias sociales del teatro y la performatividad³.

Además de que el teatro se discute explícitamente en numerosos episodios, varios críticos ven en el protagonista dual Quijano/Quijote a un consumado actor. Ya en 1958 Mark Van Doren proponía que la «profesión» de don Quijote era la de actor más que la de caballero andante. Para Gonzalo Torrente Ballester la vida de don Quijote según la interpreta Quijano constituye un juego en el que el hidalgo actúa su papel de forma consciente. Como Javier Blasco explica, «la verdad del protagonista cervantino no está ni en don Quijote... ni en Alonso Quijano, sino en la pugna de Alonso Quijano por ser don Quijote»⁴. Aburrido de una existencia gris y en el último tramo de su vida, el cincuentón hidalgo escenifica, a menudo con un alto coste personal, su particular fantasía literaria⁵.

La paradójica naturaleza del héroe y loco don Quijote conlleva igualmente una lectura ambivalente de la transformación del hidalgo Quijano en caballero. Mientras que la mayoría de personajes lamentan o se burlan de su ridículo y peligroso papel caballeresco, generaciones de lectores a lo largo de 400 años mantienen su devoción por el personaje. Por ello, podría decirse que el éxito del hidalgo parece emanar de su capacidad teatral para actuar de forma heórica un papel caballeresco catastrófico tanto para él como para otros personajes. Es en ese momen-

¹ 1999, p. 128.

² Ver Maestro, 2005; Checa, 2007; Reed, 1987, p. 72.

³ Reed, 1987, p. 82.

⁴ Blasco, 2005, p. 157.

⁵ Cambor Bono, 2006, p. 4.

to de la transformación del hidalgo en que se detienen con particular detalle las adaptaciones teatrales brasileñas que analizo en este ensayo.

Dado que mis lectores probablemente no conozcan estas obras, doy ahora algunos datos básicos sobre las mismas. Aunque me concentro en adaptaciones alrededor del 2005 y en la ciudad de São Paulo, la capital cultural y financiera del país, examino igualmente el *Um tal de Dom Quixote* (1995) de Marcio Meirelles y Cleise Mendes porque esta obra condensa y en cierto sentido anticipa las interpretaciones paulistas del *Quijote*. *Um tal de Dom Quixote* fue escrito para conmemorar la reapertura del histórico teatro Vila Velha en el corazón de Salvador de Bahia el 8 de abril de 1998. Icono cultural contra la dictadura, el Vila Velha cayó en desuso en los 80 y principios de los 90. En la nueva rampa de acceso a la entrada principal del Vila, situada bajo el nivel de la calle, se inscribió un gigantesco mosaico en cerámica blanca de las figuras de don Quijote y Sancho a su lado atacando a un dragón con aspas de molino de viento en la cola. De este modo, además del éxito de público y crítica de la obra misma⁶, don Quijote mantiene una presencia permanente y física en el espacio cultural bahiano. Además, dos de los actores más destacados de la escena brasileña, el difunto Carlos Petrovich y el actor afro-brasileño quizás más popular hoy en día, Lázaro Ramos, interpretaron los papeles principales.

Las adaptaciones de São Paulo alcanzaron a un público mucho más numeroso. Como parte de su colaboración artística con internos de la extinta FEBEM (la infame prisión para jóvenes delincuentes en São Paulo), Valéria di Pietro escenificó *Num lugar de la Mancha* de Mário García-Guillén's (1995) en más de 50 ocasiones entre los años 2000 y 2006. Las actuaciones se realizaron tanto en la prisión como a lo largo y ancho de la ciudad, incluyendo en el auditorio principal (con unos 1500 asientos) del Memorial da America Latina diseñado por Oscar. *Num Lugar* fue visto, según los cálculos de su directora, por unas 5.000 á 6.000 personas.

El «Grupo permanente de pesquisa» de Telma Dias y Robson Vellado ha representado el *Dom Quixote* de Dias en numerosos teatros y escuelas de la ciudad, así como en su propio Teatro Resurreição en el barrio de Jabacquara. En una comunicación por correo electrónico de junio del 2010, Telma Dias me asegura «com certeza» que más de 10.000 personas han asistido a su espectáculo entre octubre del 2005 y fines del

⁶ Uzel, 2003, pp. 196-207.

2007. *Dom Quixote* sigue representándose esporádicamente hoy día, en el 2015.

Por último, el *Circo Navegador* de Andréia de Almeida y Luciano Draetta ha llevado la versión de Almeida de *Quixotes* a una gran variedad de teatros y plazas públicas por todo São Paulo. Con una estética de teatro de calle y un escenario minimalista, *Quixotes* ha sido visto por más de 11.000 espectadores y fue representado durante tres meses en el legendario Teatro Arena de São Paulo en el 2011. La obra sigue representándose en varias ocasiones al año.

LA TRANSFORMACIÓN DE ALONSO QUIJANO: EL HÉROE TEATRAL DE SÃO PAULO

Por cuestión de espacio, voy a ilustrar la transformación de Alonso Quijano en las adaptaciones brasileñas mediante un análisis minucioso de la obra de Telma Dias, *Dom Quixote*, mientras que solo haré breves referencias a las otras tres. Todas las versiones teatrales que conozco, incluyendo estas cuatro, ensalzan la figura de don Quijote como luchador incansable por la justicia, pero muestran el mismo entusiasmo, si no más, por otra arma en el nutrido arsenal quijotesco: el poder transformador de las palabras y el arte. Al menos desde Paulo Freire y su influyente *Pedagogía del oprimido* (1970), el ansia de transformación y cambio tanto individual como social caracteriza el discurso social progresista brasileño. En estas obras, no es el caballero andante el que simboliza la transformación personal y social, sino el hidalgo que imagina una narrativa vital propia y la lleva a cabo. Su inmenso poder creativo impone sobre la realidad un vocabulario performativo que, de forma literal, materializa las palabras. En ese sentido, Quijano pone en práctica lo que Paulo Freire casi 400 años más tarde receta para una sociedad más justa en el capítulo 3 de su famosa *Pedagogía del oprimido*: una palabra transformadora convertida en praxis, en acción.

Por ello, el rasgo más característico de las adaptaciones brasileñas lo constituye la relación entre Quijano (Quixana en todas las versiones que examino aquí) y don Quijote. La identidad del protagonista se encuentra en un flujo permanente por el cual el personaje evoluciona, cambia de nombre varias veces y experimenta dos transformaciones radicales. En las primeras dos o tres páginas del libro, el hidalgo se convierte en un caballero andante. Y en las últimas, antes de morir, revierte a su personalidad original para morir dentro de los parámetros religiosos (la confesión) y legales (el testamento) de su época. Desde esta perspec-

tiva, la metamorfosis del protagonista lleva a los dramaturgos brasileños a plantearse si Quijano realmente enloquece o si, de forma consciente, abandona su vida gris anterior para actuar un papel social heroico. Esta nueva narrativa vital la erige y la defiende hasta su muerte no con su débil brazo, sino con su poderosa imaginación artística.

Las primeras escenas de las adaptaciones en São Paulo escenifican al hidalgo Quijano en el momento de su transformación o al «Actor» que va a representar al personaje. El hidalgo de Telma Dias afirma: «Hoje mesmo vou me transformar num cavaleiro andante» («Hoy mismo me voy a transformar en caballero andante») (p. 3). La naturaleza urgente («hoy mismo») y deliberada («me voy a transformar») de su metamorfosis personal explicita un mensaje social subversivo que la versión de Valéria di Pietro, *Num lugar de la Mancha*, también codifica en términos casi idénticos: «Vou me transformar num outro homem» («Me voy a transformar en otro hombre») (p. 1). En contraste a estas inequívocas declaraciones de intenciones, Cervantes simplemente describe en términos de la neurología de la época el enloquecimiento del hidalgo. De tanto leer, a don Alonso se le seca el cerebro hasta el punto de aceptar que los libros de caballerías son reales (I, p. 1). Si pensamos además que el anonimato de ese hidalgo enloquecido es absoluto (desconocemos en ese momento su nombre, pueblo de origen, linaje y pasado), podremos apreciar el esfuerzo cervantino por ocultar el acto revolucionario del nacimiento discursivo de don Quijote. Fuera de los órdenes biológico, social y religioso, el protagonista nace mediante palabras hechas carne y se sitúa en un estrato social que no es el suyo dentro de un sistema literario caballeresco que nunca ha existido. En las adaptaciones brasileñas, esa rebelión discursiva cervantina se explicita y se canaliza a través de una actuación teatral doble: la del actor que encarna al protagonista, y la del personaje mismo que se transforma de Quijano a Quijote.

En el *Dom Quixote* de Dias, el hidalgo «pega um papel o põe-se a escrever» («coge un papel y se pone a escribir») (p. 4). Al escenificar el acto físico e intencional de escribir sobre un papel, la transformación de Quijano adquiere un tono marcadamente literario y auto-creado. Aunque Dias no niega la locura del personaje, el proceso creativo por el cual el hidalgo se transforma en caballero se materializa en tres actores que aparecen sobre el escenario para representar el «pensamento fidalgo». Entre los cuatro «quijotes», y tras un debate arduo, se crean las nuevas identidades del caballo Rocinante y de la dama Dulcinea

mediante solo su cambio de nombre. Tan complejo y divertido es este proceso que la autora convoca a cuatro actores para dar cuerpo, literalmente, a la creación artística del nuevo mundo quijotesco.

Si la capacidad de Quijano para cambiar el mundo reside en sus palabras, entonces según Dias la propuesta ideológica cervantina de una sociedad más justa se basa en tácticas discursivas, y no militares. La auto-transformación precede al cambio, el cual solo puede conseguirse mediante la re-escritura de la identidad personal y social. Como William Childers argumenta en su provocador «Baroque Quixote», el protagonista dual «self-consciously constructs an image of himself as a knight», con lo cual «heroism no longer pre-exists its representation»⁷. En otras palabras: no existe el heroísmo sin una representación previa del héroe. Don Quijote comienza sus andanzas con la representación de su heroísmo de manera previa a cualquiera de sus (no tan heroicos, por la mayor parte) hechos. Solo después de su acto auto-creativo sale a los campos de Castilla a legimitar su fama y prolongar una narrativa de sus hechos que él mismo ha iniciado. Según más y más personajes se unen a la representación colectiva de la vida de don Quijote, la novela se torna más y más una ficción teatral que explora el poder y los límites de la actuación⁸.

Las otras dos adaptaciones paulistas también se basan en la premisa de que Quijano actúa a don Quijote de forma intencional. Según el «Actor» que interpreta al protagonista de *Num Lugar de la Mancha*, el hidalgo no enloquece, sino que de forma consciente «abandona o incômodo peso da razão» (p. 1). Cuando la «Actriz» del *Quixotes* de Andréia de Almeida concluye que Quijano «ficou doidão, e só se metia em confusão» («enloqueció y solo se metía en problemas») (p. 2), el «Actor» la corrige de inmediato y con cierta furia: «Doidão não! Mas você é cabeça dura mesmo, né? Quando foi que eu te disse que ele era doidão?» («¡Loco no! Pero qué cabeza tan dura tienes, ¿eh? ¿Cuándo te dije que estaba loco?») (p. 2).

En esta adaptación, como en las otras dos de São Paulo, la ilusión del teatro se rompe constantemente para recordarnos que los actores interpretan a sus personajes de forma similar a como el hidalgo cervantino interpreta al caballero don Quijote. Será en los últimos momentos del caballero andante, sin embargo, cuando el mensaje activista de transfor-

⁷ Childers, 2010, p. 429.

⁸ Checa, 2007, p. 473; Reed, 1987, p. 72 y p. 429.

mación personal y social a través de la escritura y la actuación cuaje con mayor contundencia. De la creación teatral y deliberada de don Quijote al episodio de su muerte, el ciclo transformador propiciado por el arte y la interpretación se cierra en estas adaptaciones brasileñas con una invitación al público a armarse de teatro para conseguir una sociedad mejor.

«VENGAN A ADORAR AL QUIJOTE»: EL ACTOR Y EL TEATRO DE SALVADOR DE BAHIA

Las varias interpretaciones de la muerte del protagonista han consolidado dos visiones tradicionales y opuestas sobre el significado total del *Quijote*. La tradición romántica, según la explica Anthony Close, ve en el hidalgo a un personaje insignificante agazapado tras la personalidad exuberante y heórica del caballero andante. El personaje que importa es el que puede soñar el sueño imposible, por citar de nuevo el famoso musical de Dale Wasserman que ha llevado a un público global y popular la versión romántica del libro. Guiados por el idealismo del protagonista, los románticos tienden a ignorar el momento final en que don Quijote retorna a su casa derrotado por el Caballero de la Blanca Luna y revierte a su identidad social como hidalgo de aldea. Tras un sueño profundo y febril, el personaje despierta para renunciar de su locura caballeresca. Llama a un cura para confesarse y escribe su testamento, para morir ya en el seno de la sociedad de la época (II, 54).

Por el contrario, la lectura del libro más generalizada hasta al menos finales del siglo XVIII interpreta la muerte del protagonista como la culminación del propósito cervantino (expresado ya en el prólogo al primer tomo de la novela) de burlarse de los libros de caballerías (II, 54). El artículo de Peter E. Russel de 1969, «*Don Quixote* as 'Funny Book'», recupera al menos para una audiencia académica esta lectura satírica de la intención autorial. Más que un héroe visionario, don Quijote le serviría a Cervantes como un vehículo cómico para parodiar gran variedad de creencias literarias, políticas e incluso religiosas. Desde los años 1970 en particular, numerosos críticos han intentado diseccionar la anatomía de ese discurso subversivo cervantino, en la expresión de James Parr, recuperando de paso una larga tradición de lecturas humorísticas del protagonista cervantino⁹. Si Quijano renuncia en el último momento de su

⁹ Bayliss, 2006, p. 391.

locura caballeresca, entonces las acciones disparatadas de don Quijote subvertirían los propios ideales que el (anti)héroe proclama defender¹⁰.

Edward H. Friedman ha contribuido decisivamente a reformular el sentido de la dudosa conversión del personaje en el momento de su muerte. En realidad, dice Friedman, no deberíamos preguntarnos quién muere y si su conversión es sincera o no, sino qué queda tras su desaparición¹¹. La respuesta de Friedman es inapelable: queda la fama literaria. Tanto en el libro como fuera de él, múltiples personajes, lectores y críticos se han esforzado durante los últimos 400 años en asumir «the control of [Don Quixote's] life story»¹². De hecho, la enfermedad y muerte del protagonista provoca un auténtico frenesí de atribuciones autoriales. El «historiador» Cide Hamete, Sansón Carasco, Sancho Panza y el propio autor implícito a fin de desacreditar la continuación apócrifa de Avellaneda intentan cada uno a su manera apropiarse de la fama del personaje tras su muerte. Al final, es la fama y no la salvación eterna lo que queda para aquellos héroes cuya historia se sigue contando y representando una vez tras otra¹³. Entendiendo la muerte de Quijote/Quijano como un acto más en su representación, la conversión de caballero andante a sensato hidalgo que se confiesa y escribe su testamento no supone más que «an ironic change of modus operandi»¹⁴. Para preservar su fama literaria, el héroe no muere, sino que torna a su identidad original de gris hidalgo que abandona el mundo terrenal en el seno de la legalidad y la tradición. En un gesto heroico antes de la muerte, Quijote/Quijano cede la batuta creativa a los múltiples personajes y narradores que se muestran ansiosos por perpetuar y recrear su historia. La vida eterna del protagonista queda asegurada no desde una perspectiva cristiana sino literaria, discursiva.

Más que sus destrezas militares o estatura moral, es el poder creativo y performativo de Quijano el que le dota de suficiente agencia literaria como para que su nombre resuene a través de cuatro siglos. A partir del

¹⁰ Me resulta menos convincente una tercera interpretación minoritaria y moralista de la obra: La conversión del personaje es una llamada religiosa a alcanzar la vida eterna mediante la sumisión a Dios. En cualquier caso, Edward H. Friedman (1994, pp. 106 y 121) y Jean Canavaggio (2006, pp. 193-195 y 282-283) ofrecen un repaso exhaustivo de las interpretaciones críticas de la muerte del protagonista.

¹¹ Friedman, 1994, p. 121.

¹² Schmidt, 2000, p. 155.

¹³ Friedman, 2005, p. 13, y 1994, p. 115.

¹⁴ Schmidt, 2000, pp. 122 y 112.

concepto de «performativity», George Yúdice explora las conexiones entre el control sobre la propia imagen pública y la autoría literaria, tema central a las adaptaciones quijotescas brasileñas que nos ocupan. Para explicar y aplicar la performatividad, Yúdice combina la ética performativa de Michel Foucault con el concepto de polifonía literaria de Mijail Bajtin. Desde esta perspectiva, el individuo que negocia las normas sociales a través de la performatividad (como hace el hidalgo Quijano cuando se convierte en caballero don Quijote, por ejemplo) sigue un proceso similar al autor que negocia en su obra las voces de las tradiciones literarias sobre las que construye su propio discurso. Por ello, la agencia cultural según Yúdice consiste en la capacidad del individuo para auto-definirse en relación y en contraste a las voces y normas pre-existentes¹⁵.

El control sobre la narrativa vital del individuo se mueve entre el terreno discursivo, literario, y el espacio político-social. En otras palabras, el mundo es verdaderamente un teatro en el que nuestra posición se determina mediante no solo datos socio-económicos, sino también mediante una representación teatral, literaria, de quiénes somos y quiénes queremos ser. Cuando Yúdice reconoce la performatividad «as the fundamental logic of social life today»¹⁶, está en mi opinión constataando un hecho que Quijano prefigura al convertirse (o actuar como) don Quijote. Después de todo, el héroe cervantino no es más que una amalgama de voces literarias pre-existentes, desde las tradiciones caballarescas hasta las bucólicas o picarescas. A través de su re-escritura y performatividad de códigos anteriores, el hidalgo se forja un papel protagonista en una sociedad que le asignaba tan solo un rol insignificante. Y para las adaptaciones brasileñas teatrales, esa capacidad del personaje para re-escribirse en contra de su marginalidad e inscribirse, por el contrario, en el centro de una historia creada por él mismo ofrece un poderoso mensaje para una sociedad hastiada de la invisibilidad e irrelevancia de los oprimidos.

Esta interpretación performativa del episodio final de la novela se materializa de forma particularmente sofisticada en *Um tal de Dom Quixote*, la versión bahiana de Marcio Meirelles de la obra maestra cervantina. El frenesí de atribuciones autoriales que ocurre tras la enfermedad y muerte de Quijote/Quijano adquiere gran intensidad en esta

¹⁵ Yúdice, 2003, p. 3.

¹⁶ Yúdice, 2003, p. 28.

obra. Tal es el grado de intervencionismo de otros personajes dentro de la representación misma que Meirelles utiliza un coro de siete «narradoras» a la manera de la tragedia griega para, entre otros cometidos, clarificar al público el intrincado entramado metateatral de su adaptación.

En lugar de caer enfermo y despertar como Quijano horas antes de morir, aquí el caballero andante ni siquiera fallece. En su lugar, el desenlace se produce por una serie de incidentes de marcado aspecto metateatral. Primero, don Quijote pierde su duelo contra Sansón Carrasco en su disfraz de Caballero de los Espejos (don Quijote gana en el original cervantino en el capítulo 14 de la segunda parte). No solo su derrota se refleja en los espejos de su victorioso contrincante, sino que en el momento que acepta regresar a su casa por un año un «louco» (loco) se cruza por el escenario vestido de don Quijote. Ante un segundo espejo deformado de su identidad caballeresca, el protagonista grita «¡Basta!». Exhausto, baja el telón de su representación caballeresca y asume de nuevo su identidad original de Alonso Quixana (Quijano en el original). Al hacerlo, afirma renunciar al «personagem que... eu estava destinado a representar» (acto II, escena 15, p. 29). Consciente de su aventura teatral, el hidalgo/caballero abandona el papel que se sentía «destinado a representar».

Unas escenas antes, las narradoras T y S ya habían anticipado el final de don Quijote a manos de los actores (Sansón y el loco) cuyos espejos reflejan la cara más absurda y ridícula de la representación quijotesa. Dado que el teatro refleja como un espejo la realidad, en palabras de T y S, estas narradoras predicen que don Quijote va a ser derrotado «por um golpe de teatro. Melhor ainda: por um truque de espelhos» («por un golpe de teatro. Mejor aún: por una truco de espejos»). Un espejo puede ser un arma peligrosa en las manos equivocadas, augura la narradora H (II.12.27). En manos del Caballero de los Espejos y el loco, la imagen distorsionada de don Quijote, ese truco de reflejos y falsas representaciones, acaba con la voluntad teatral del protagonista. Ahora solo quiere «ir para casa para morrer em paz» («irse a casa a morir en paz») (II, 15, p. 29), pues al terminar su representación debe también acabar su vida.

En la última escena de *Um tal de Dom Quixote* son las «narradoras» del coro y el propio Sancho quienes salvan al héroe teatral de una muerte segura al asumir ellos mismos el papel protagonista de la obra. La narradora A no duda en proclamar al derrotado hidalgo como «jum de nós! Seres mutáveis, encantados!» («¡uno de nosotros! ¡Seres mutables,

encantados!») cuya actuación se da «no vasto palco do planeta» («en el vasto escenario del planeta») (II, 16, p. 31). En una obra teatral de clara orientación progresista y social, ¿cómo se adapta este tópico del teatro del mundo (o el mundo es un teatro) a un mensaje activista? Las narradoras explicitan que la respuesta no se encuentra en el idealismo del personaje, sino en su capacidad para actuar. Más que un loco soñador, «dom Quixote é um conhecedor do teatro... É mais que um ator, é um ator consciente que escolheu sua personagem, escreveu sua própria peça e fez do mundo seu palco» («don Quijote es un conocedor del teatro ... Más que un actor, es un actor consciente que escogió a su personaje, escribió su propia obra e hizo del mundo su escenario») (II, 12, p. 27). En una interpretación abiertamente metateatral del *Quijote*, el protagonista en esta adaptación de Meirelles se presenta como un actor que conscientemente elige un papel y lo representa en su mundo. Al final de la obra, el personaje no muere, sino que asiste con orgullo como espectador a la actuación final de Sancho Panza, una samba que celebra tanto a su amo como al teatro Vila Velha cuya reapertura se está conmemorando.

Si don Quijote encarna el poder del teatro y se funde con el edificio mismo del Vila Velha, su supervivencia está asegurada. Al final de la obra, Sancho Panza aparece como «puxador de samba» (el cantante que lidera el grupo de samba) con su mujer Juana e hija Sanchica como «passistas» o bailarinas principales. Sancho canta que «somente os dementes, os loucos, os teatros ... podem vencer os dragões» («solo los dementes, los locos, los teatros ... pueden vencer dragones») a un público que para acceder a sus asientos descendieron por una rampa con un gigantesco mosaico de don Quijote atacando a un dragón. El teatro, tanto el arte como el edificio, y don Quijote se han fusionado en una sola entidad, un «teatro do ator que recria Quixotes de Espanha, La Mancha e Bahia» (un «teatro de un actor que recrea los quijotes de España, la Mancha y Bahía»). La samba de Sancho literalmente inscribe el personaje de Cervantes en la estructura misma del edificio. No solo acompaña a su amo en el mosaico a la entrada del edificio, sino que además afirma cómo la presencia del caballero andante sobre el escenario posibilita la reaparición del Vila Velha en la escena cultural de Salvador de Bahía.

Mientras Quixana/don Quixote observa la samba final como espectador desde un cómodo sillón, Sancho invita al público a llenar el teatro noche tras noche, pues ahí encontrarán a «Quixote no Vila Velha:

Quixote vem adorar» (a «don Quijote en el Vila Velha: vengan a adorar al Quijote») (II.16.31-32). Si el teatro, y en particular el Vila Velha, provee a los marginados (afro-brasileños, mujeres, hidalgos viejos, amantes de la cultura) de un espacio donde desarrollar agencia cultural, don Quijote ofrece un modelo de coraje performativo. Como la narradora A y Sancho concluyen, marginalidad y teatro en concierto maximizan el potencial transformador de la performatividad. Desde esta perspectiva, la descripción del dramaturgo brasileño Augusto Boal se cumple en el Vila Velha a través de las aventuras quijotescas: el teatro se ha convertido en «a weapon for liberation» («un arma para la liberación»)¹⁷.

CONCLUSIÓN: ACTIVISMO, TEATRO Y EL HIDALGO QUIJANO

En el activismo inspirado por *Don Quijote* en el Brasil contemporáneo, la lectura predominante de las varias obras que he examinado aquí interpreta al protagonista cervantino no solo desde una perspectiva puramente romántica, idealista, ni exclusivamente satírica. Mediante el énfasis en el hidalgo Quijano que conscientemente interpreta un papel que él mismo construye a partir de las tradiciones literarias que le preceden, el libro adquiere una relevancia particular para un público comprometido con la idea de un Brasil contemporáneo más justo e igualitario. Por una parte, estas adaptaciones teatrales hacen referencias explícitas a los problemas actuales del Brasil (desde los niños de la calle a la corrupción) y sacan partido del carácter visual e icónico de la historia. Por ello, se apoyan en los estereotipos románticos del héroe que lucha incansablemente por una sociedad más justa. Por otra parte, y aunque romantizado, el protagonista cervantino no aspira a un ideal sino que anima a la subversión. Más que un ejercicio en militarismo voluntarioso e idealista, las aventuras de don Quijote revelan la naturaleza proteica del ser humano, la elasticidad de su persona social. No se presenta una alternativa pre-determinada que alcanzar, sino que se celebra el poder del teatro y el arte para alcanzar un mayor grado de liberación. El destino de ese proceso no es preceptivo ni explícito; el método cultural, teatral y discursivo mediante el cual podemos comenzar nuestra transformación es lo que importa.

En último término, las adaptaciones brasileñas contemporáneas del *Quijote* fusionan las dos interpretaciones tradicionales, la romántica y la

¹⁷ Boal, 1985, p. xxiii.

satírica, en una «tercera vía» que constituye una estrategia transformativa. ¿Es don Quijote un héroe caballeresco que lucha por un ideal o un personaje ridículo que ilustra las deficiencias de su sociedad? En el activismo social brasileño, don Quijote combate las injusticias sociales con armas literarias y teatrales, ofreciendo no propuestas alternativas idealistas sino un *modus operandi* que permite a cualquier individuo corregir males sociales mediante una intervención discursiva. Y en este sentido, la interpretación brasileña representa una forma quizás nueva de entender a un personaje de cuatrocientos años.

BIBLIOGRAFÍA

- Almeida, Andréia de, entrevista personal, 2 junio 2009 y 2 noviembre 2009.
- Almeida, Andréia de, *Quixotes*, 2004.
- Bayliss, Robert, «What *Don Quixote* Means (Today)», *Comparative Literature Studies*, 43.4, 2006, pp. 382-397.
- Blasco, Javier, *Cervantes, raro inventor*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Boal, Augusto, *Theatre of the Oppressed*, trad. Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride, New York, Theatre Communications Group, 1985.
- Cambor Bono, María José, «Creación por Alonso Quijano de microcosmos espectaculares en *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*», *Espéculo*, 32, 2006, disponible en <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/teatralq.html>> [15/11/2015].
- Canavaggio, Jean, «*Don Quijote*», *del libro al mito*, trad. Mauro Armiño, Madrid, Espasa-Calpe, 2006.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quixote*, trad. Edith Grossman, New York, Ecco, 2003.
- Checa, Jorge, «The play's the thing': teatro, poder y resistencia en las bodas de Camacho», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 31.3, 2007, pp. 473-489.
- Childers, William, «Baroque Quixote: New World Writing and the Collapse of the Heroic Ideal», en *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, ed. Lois Parkinson Zamora y Monika Kaup, Durham, Duke UP, 2010, pp. 415-449.
- Close, Anthony, *The Romantic Approach to «Don Quixote»*, Cambridge, Cambridge UP, 1978.
- Dias, Telma, *Dom Quixote*, 2005.
- Dias, Telma, entrevista personal, 3 junio 2009 y 5 noviembre 2009.
- Freire, Paulo, *Pedagogy of the Oppressed*, 1970, trad. Myra Bergman Ramos, edición revisada, New York, Continuum, 1997.

- Friedman, Edward H., «Executing the Will: The End of the Road in *Don Quixote*», *Indiana Journal of Hispanic Literature*, 5, 1994, pp. 105-125.
- Friedman, Edward H., «Making Amends: An Approach to the Structure of *Don Quixote*, Part 2», *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, 2, 2005, pp. 1-24.
- García Guillén, Mário, *Num Lugar de la Mancha*, 1996.
- Maestro, Jesús G., «Cervantes y el teatro del Quijote», *Hispania*, 88.1, 2005, pp. 41-52.
- Meirelles, Marcio, entrevista personal, 7 junio 2009.
- Meirelles, Marcio y Cleise Mendes, *Um tal de Dom Quixote*, 1998.
- Parr, James A., «*Don Quixote*: An Anatomy of Subversive Discourse. Newark, DE, Juan de la Cuesta, 1988.
- Pietro, Valéria di, entrevista personal, 3 junio, 2009.
- Reed, Helen H., «Theatricality in the Picaresque of Cervantes», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7.2, 1987, pp. 71-84.
- Russell, Peter E., «*Don Quixote* as 'Funny Book'», *Modern Language Review*, 64, 1969, pp. 312-326.
- Schmidt, Rachel, «The Performance and Hermeneutics of Death in the Last Chapter of *Don Quijote*», *Cervantes*, 20.2, 2000, pp. 101-126.
- Uzel, Marcos, *O Teatro do Bando negro, baiano e popular*, Salvador de Bahia, P555 Edições, 2003.
- Wasserman, Dale, «*Don Quixote* as Theatre», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19.1, 1999, pp. 125-130.
- Yúdice, George, *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*, Durham and London, Duke UP, 2003.

SILENCIOS SOBRE CERVANTES EN EL PERÚ DECIMONÓNICO

Ángel Pérez Martínez
Universidad del Pacífico (Perú)

I. UN MARCO GENERAL

En la Segunda Parte del *Quijote* Alonso Quijano ya vive —como bien ha dicho Ciriaco Morón Arroyo— en una realidad imaginada¹. Ya no es solo un hidalgo con la imaginación desatada, sino el caballero ingenioso que contempla alucinado a su reina Dulcinea. Su capacidad recreativa ha desarrollado una metaficción, un poderío literario tal que es capaz de incluir también a la creación apócrifa escrita por Avellaneda. De alguna manera la historia de la recepción del *Quijote* en América Latina también tiene visos donde la ficción puede por momentos confundirse con la realidad.

Una de las primeras representaciones de la obra en todo el mundo se produjo en el año de 1607, en el pueblo de Pausa, a escasos doscientos veinticuatro kilómetros de Arequipa. Trescientos ochenta años después, en Lima, Luis Enrique Tord ganaría el Premio COPE con un cuento que narra que al Perú llegó Antón González, un converso cuyo nombre anterior fue el de Hamete ben Gelie y terminó de franciscano. Hace no mucho contaba Tord en sus memorias² que un investigador egip-

¹ Morón, 2005.

² Tord, 2013, p. 20.

cio, interesado en los textos de fray Diego de la Santa Fe, se acercó a Huamanga para probar la existencia histórica de Hamete Benegneli. Y es que pareciera que hay muchos encantadores por estas tierras como diría Sancho sobre el encantamiento del lacayo de los duques: «—Quiero el envite —dijo Sancho—, y échese el resto de la cortesía, y escancie el buen Tosilos, a despecho y pesar de cuantos encantadores hay en las Indias»³.

Estas anecdóticas son una interesante forma de aproximarnos a las señales de una cierta apropiación peruana del *Quijote*. Aunque los hechos que mencionaré no harán sino confirmar la sentencia de Raúl Porras Barrenechea en su conferencia *Cervantes y el Perú* (1945) «En el Perú se ha hablado y escrito poco sobre Cervantes y sobre el *Quijote*»⁴.

A la manera de círculos concéntricos este asunto está implicado en marcos más amplios como la lectura de la literatura española por la crítica latinoamericana o el cervantismo en el Perú. Quizás aún hayan imbricados otros temas como las relaciones entre España y los países americanos, sus tensiones, amores y desengaños, en fin, sus vinculaciones profundas allende de unas lejanías tremendas. Tan solo la distancia geográfica es magnífica y quizás la literatura podría alumbrar más allá de los intercambios materiales, ojalá que así fuera.

En la génesis de estos primeros marcos encontramos un trabajo colonial. Se trata del *Apologético en favor de Luis de Góngora* (1662) de Espinosa Medrano, un comentario surgido desde una filiación crítica sin complejos que había influenciado en la naciente escritura del Nuevo Mundo, como lo atestigua la formación de Gómez Suárez de Figueroa, apodado el Inca Garcilaso. En el año 2003 Miguel Ángel Rodríguez Rea en la revista *Lexis* señalaba que dichos trabajos son una muestra de las primeras aproximaciones de los intelectuales peruanos a la literatura peninsular. «El siglo XIX es un siglo donde la lengua y la literatura española [en el Perú] adquieren un estatuto de pleno reconocimiento. Es el siglo de los grandes autores que han desarrollado prácticamente una literatura personal y peculiar: Olavide, Melgar, Pardo, Segura, Palma, Matto de Turner y González Prada, entre otros»⁵. Pero, sin embargo, durante el siglo XIX la crítica hacia lo europeo en el Perú es disímil y fragmentaria. Esto es natural —tal vez— en una República naciente

³ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 1281.

⁴ Porras, 1945, p. 537.

⁵ Rodríguez, 2003, p. 83.

con un ansia de independencia cultural, lo que no aclara la paradoja de los vacíos o ausencias de comentarios sobre la creación literaria hispánica desde el Perú.

La crítica cervantina peruana se ha situado siempre entre un fuego cruzado, ya sea por la búsqueda de una identidad enfrentada a la conquista o a la polémica entre el indigenismo y una visión hispánica. Mientras tanto son pocos los que se han ocupado de Cervantes de manera sistemática. Claro que encontramos menciones muy honrosas; pero en una tradición que no termina de solventarse o institucionalizarse.

El cervantismo en el Perú ha sido puntual, intermitente, escueto por momentos y por otros efusivo, como los ojos de un Guadiana indiano, con un cauce delgado e inextricable al cual hay que hacerle un seguimiento que permita entender más sobre ese flujo sutil y aquellas influencias de la obra del alcalaíno en el Perú desde antaño. De alguna manera, esta contradicción es un reflejo de estos complejos vínculos culturales, sociales, económicos e históricos imbricados en un hispanismo que se sigue cimentando, en ebullición constante, y que a pesar de su potencia global tiene mucho que madurar todavía para sintetizar una riqueza cultural transoceánica.

La relación entre la obra de Cervantes y el Perú ha sido estudiada en parte por la profesora Eva Valero Juan de la Universidad de Alicante quien ha publicado algunos estudios como «Tras las huellas del Quijote en la América virreinal. Estudio y edición de textos»⁶ o su recopilación *El Quijote en el Perú* publicado en Cervantes Virtual como una de las antologías de *Itinerarios textuales del «Quijote» en América (siglos XVII a XIX)*⁷. Allí se observa una antología digital general donde hallamos los siguientes artículos: «Sobre el Quijote en América» de Ricardo Palma (1906), «Cervantes y el Quijote» de Javier Prado (1918), «Cervantes y el Perú» de Raúl Porras Barrenechea (1945), «Don Quijote en la fiesta de Pausa» de Aurelio Miro Quesada (1948), P«reludio cervantino» de Luis Alberto Sánchez (1948), «Cervantes, síntesis de la cultura española» de Augusto Tamayo Vargas (1948), «Dualidad en Cervantes y el Quijote» de Óscar Miro Quesada (1962) y «Cervantes» de José de la Riva Agüero (1963). Hasta ahora ninguno está fechado en el siglo XIX.

Otro autor muy atento a la recepción peruana de Cervantes es el escritor Carlos Eduardo Zavaleta, quien en el *Boletín de la Academia Peruana*

⁶ Valero, 2010.

⁷ Valero, 2008.

de la Lengua del año 2009 publicó un artículo titulado «Cervantes en el Perú». Allí se mencionan otros trabajos que completarían la bibliografía señalada por Valero, como «Primor y esencia del *Persiles*» de José Jiménez Borja de 1948. Más alejado del *Quijote* o «La locura del Quijote de Honorio Delgado publicado originalmente en 1916. Dos escritos vinculados a la psiquiatría son «Contribución de Cervantes a la psicología y a la psiquiatría» (1944) y «Significado y trascendencia del humorismo en Cervantes» (1948) de Carlos Gutiérrez-Noriega. El mismo Zavaleta también menciona a otros autores como Luis Jaime Cisneros, Washington Delgado, Marco Martos y Mario Vargas Llosa, que realizó uno de los prólogos de las ediciones del *Quijote* en 2015.

Otros críticos y filólogos que se han interesado en Cervantes y su obra están más cerca de mi generación. Me refiero a algunos textos de Jorge Wiese, Carmela Zanetti, José Antonio Rodríguez, Oswaldo Salaverry, Manuel Pantigoso, Eduardo Hopkins, Fernando Rodríguez Mansilla, Luis Millones, Uriel García o Leopoldo Chiappo y también mis propios trabajos.

Para concluir con esta primera mirada podemos decir que es cierto, como señala Valero, que el *Quijote* está ligado a América y específicamente al Perú por varios factores como el tempranísimo envío de ejemplares de la Primera Parte. Pero también es cierto que la crítica cervantina ha sido en el Perú una curiosidad hasta finalizar el siglo xx, y la mayoría de trabajos que podemos recopilar son mínimas voces que comentan, destacan y a veces a contracorriente leen el *Quijote*. Son esos hilos de agua que surgen y se ocultan y que se completan con las influencias que pueda tener Cervantes sobre creadores peruanos como Ciro Alegría, Julio Ramón Ribeyro, Eleodoro Vargas Vicuña o los ya mencionados Carlos Eduardo Zalaveta y Mario Vargas Llosa.

2. LA APARENTE AUSENCIA DE UNA CRÍTICA DECIMONÓNICA

Zavaleta dice que una de las primeras menciones al *Quijote* se realiza en Arequipa el 24 de julio de 1891 con un discurso de José Rada y Gamio. Se trató una conferencia dictada por este político y profesor arequipeño en el Club Literario de esta ciudad. Rada y Gamio fue conocido sobre todo por ser ministro bajo el oncenio de Leguía pero también fue profesor de literatura española en la Universidad San Agustín de Arequipa. Su texto es temprano, pues su autor tenía dieciocho años

cuando lo escribió: un conjunto de loas descriptivas con algunos destellos de madurez como confirma el siguiente párrafo.

Comprendéis muy bien lo que significan las letras; y por eso siempre debéis tener presente el *Quijote*, para cultivar la sátira sin arrojar veneno, para pintar al hombre sin degradarlo, para censurar sus defectos sin clavarle el puñal del desprecio; para hacer reír el rostro, sin hacer llorar el alma⁸.

Como bien dice Zavaleta el texto tiene «un lenguaje ampuloso, de cortesías, casticismos y modales, todo un elogio al autor y a su gran libro»⁹. Y es, hasta ahora, el único texto decimonónico peruano alrededor de Cervantes, siendo además un ejemplo laudatorio de cierta simpleza cuyo único mérito es ser un hito en un siglo silencioso sobre el cervantismo.

¿Qué razones hay para que durante más de cien años se produzca una ausencia crítica sobre el *Quijote* en el Perú? ¿Por qué después de la independencia hay una carencia de comentarios a las obras cervantinas? Estas cuestiones merecen una serie de trabajos que además de confirmar estos vacíos los justifiquen desde la investigación histórica, política, sociológica y estética. Por mi parte quisiera solo mencionar algunos textos que me parecen atendibles y que están relacionados con las preguntas propuestas.

Habría que recordar a uno de los hitos mencionados: «El Quijote en América»¹⁰ de Ricardo Palma, que fue publicado en Barcelona en 1906 y muy posiblemente tenga inspiraciones decimonónicas. El texto de Palma es un llamado de atención a las ausencias de vinculaciones con Cervantes, por ejemplo el de una edición peruana del *Quijote*. El autor de las *Tradiciones* señala las contradicciones de cercanía del Perú con el *Quijote* y la falta de atención sobre el mismo. El título presenta un desafío implícito a una tradición literaria naciente que no se restringe solo al Perú. El texto de Ricardo Palma será una piedra de toque de lo que vendrá después.

Para seguir respondiendo a estas cuestiones me remitiré a uno de los artículos que podrían considerarse de raigambre decimonónica y cuyas sugerencias me parecen relevantes. Se trata del texto «La locura

⁸ Rada, 2009, p. 27.

⁹ Zavaleta, 2009, p. 112.

¹⁰ Palma, 1906.

de don Quijote» de Honorio Delgado publicado en 1916. Me pareció razonable leer el texto de Delgado, no solo porque es el más cercano al siglo XIX, que era mi objetivo, sino porque su perspectiva es totalmente disímil a la crítica peruana anterior.

Honorio Delgado nació en la ciudad de Arequipa en 1892 y estudió en la Universidad San Agustín. El doctor Delgado ha sido probablemente uno de los psiquiatras más relevantes del Perú contemporáneo y uno de los fundadores de la Universidad Cayetano Heredia. Entre otros cargos fue individuo de Número de la Academia Peruana Correspondiente de la Real Española de la Lengua desde 1941 hasta su fallecimiento en 1969.

El texto que comentaré en cuestión fue publicado en *La reforma médica* en Lima el 19 de febrero de 1914 y es una de las primeras publicaciones del autor, escrito cuando cursaba la carrera de Medicina y mientras se encontraba practicando en el manicomio de Lima. Es la llamada época psicoanalítica de Delgado que es un primer vínculo epistemológico con el siglo XIX.

Entre los autores mencionados por Delgado está el psicólogo francés Théodule-Armand Ribot, estudioso de las patologías mentales y que relacionó —como Delgado parafrasea— pasión y locura. El artículo va tejiendo una estructura donde el joven médico relaciona ciencia, psicología y literatura. Desde el inicio su visión del hispanismo se engarza en la tradición occidental:

La neurosis compulsiva (fobias) de Hamlet, con su etilismo; la histero-epilepsia de Othello; el delirio alucinatorio de Lady Macbeth; la locura circular del rey Lear; tales son las osamentas psicopatológicas que han dado cuerpo inmortal a estas grandes tragedias. Privados de su locura los personajes, se apagaría en tan culminantes creaciones la suprema expresión del genio y del arte de Shakespeare, el «astro gemelo» de Cervantes¹¹.

Y luego citará a Byron:

La risa de Cervantes concluyó con la caballería española, lo cual prueba que con una sátira privó a su patria de su brazo derecho: desde entonces han sido muy raros los héroes en España. Durante el tiempo en que aquel pueblo nutrió su imaginación con las lecturas de caballerías, encontraron sus falanges ancho campo en todo el Universo; tanto ha sido el mal pro-

¹¹ Delgado, 2004, p. 5.

ducido por la obra de Cervantes, que la gloria que le corresponde como composición literaria, se ha venido a pagar con la ruina de su patria¹².

Y así Delgado, va indagando en torno a las complicaciones psicológicas del protagonista de la novela cervantina, siguiendo el esquema que el mismo Freud siguió en *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de Jensen*, el cual es otra resonancia del siglo anterior.

No es mi designio hacer la hermenéutica psiquiátrica del *Quijote*, ni mucho menos la historia clínica del caso de Quijano, analizando, desde el punto de vista de la medicina mental, su conducta y aventuras. Un psicograma, una síntesis psicológica de lo esencial del cuadro mórbido es lo que más se puede realizar dentro de los límites de un artículo sobre el tema¹³.

Este hilo que asoma uniendo datos científicos con literarios es muy sugerente; uno de aquellos Ojos del Guadiana Indiano que mencioné, y que continuará otro psiquiatra peruano Carlos Gutiérrez Noriega con su «Contribución de Cervantes a la Psicología y la Psiquiatría». Debido al marco teórico utilizado, el texto de Delgado es el más decimonónico que he hallado por su afán de universalidad, de integralidad y una confianza científicista en tradición con Comte. Que un joven médico peruano interesado en la locura como patología cite a Cervantes desde esa perspectiva es, a mi manera de ver, una de las resonancias más sugerentes en la historia de la recepción del *Quijote* en el Perú. También podríamos decir que este ángulo es el más transversal, por su afán interdisciplinario y también universal, pues la tradición a la que recurre Delgado trasciende lo hispánico.

Si recordamos que Cervantes no fue solo un escritor, sino soldado, viajero, funcionario, prisionero y lector autodidacta. Su interés por la ciencia de la época, demostrada por el conocimiento de los clásicos, se componía también de una atención a los avances de su época, ya fuere en materia literaria como médica o científica. Ya lo decía en el Prólogo, que como invectiva contra los libros de caballerías que: «ni caen debajo de la cuenta de sus fabulosos disparates las puntualidades de la verdad, ni las observaciones de la astrología, ni le son de importancia las medidas

¹² Delgado, 2004, p. 6.

¹³ Delgado, 2004, p. 6.

geométricas, ni la confutación de los argumentos de quien se sirve la retórica»¹⁴.

La mención en la novela a la teoría de los humores de Juan Huarte de San Juan es solo otro ejemplo de ello. Y dentro del *Quijote*, alguna vez lo he mencionado, hay una conciencia de un mundo que, recordando al escritor peruano Alegría, es ancho y ajeno. Por eso las menciones en la obra de Cervantes a Flandes, Lisboa, Roma, Londres, Tolón, Bruselas, Milán, Nápoles, Palermo, Lombardía, Florencia, México, Argel y Perú. En ese sentido el texto de Delgado sobre la locura del *Quijote* no es una novedad sugerente, sino que engarza con la conciencia cervantina de apertura a la ciencia y la universalidad.

Otro de los detalles que vale la pena resaltar en el trabajo comentado es la crítica al final de la novela. A Honorio Delgado no le parecía coherente desde el punto de vista psiquiátrico la vuelta a la sensatez del hidalgo.

Pero lo más inverosímil en el proceso psicopatológico de don Quijote es el retorno a la cordura, renegando de sus ideas y reputándolos por errores falaces. Cervantes al hacer morir al prosaico Alonso Quijano (que de no loquear no habría tenido más fama que la de «bueno», y solo entre los que lo trataron) privó al gran loco Don Quijote de la Mancha del mayor de los heroísmos de la vida: el de morir¹⁵.

El autor es muy consciente, ya hemos leído sobre ello, que está analizando a un personaje literario, y que como tal «no se le puede colocar en un lugar preciso y único de la nomenclatura nosográfica, pues, como ya lo he expresado, en su locura se hallan caracteres sintomáticos de las entidades clínicas más variadas»¹⁶. Sin embargo esa precisión sobre los límites del análisis psicoanalítico de la novela no salva su desagrado sobre el final de la misma. A Delgado le parecía incoherente la muerte del hidalgo en su sano juicio, no solo desde una perspectiva psiquiátrica sino literaria. Esta peculiaridad del tratamiento de la novela, desde una mirada psiquiátrica, pero con una liberalidad rayana en el atrevimiento, también se enlaza con la metaficción de la Segunda Parte, de esa amplitud de Cervantes para incluir en su narrativa personajes y hechos reales. Como partícipe de esa tradición Delgado ha psicoanalizado al protago-

¹⁴ Cervantes, *Quijote*, p. 18.

¹⁵ Delgado, 2004, p. 9.

¹⁶ Delgado, 2004, p. 9.

nista y ha señalado como errada la finalización de su vida en el lecho de muerte. Delgado es un autor que propone una especie de elogio de la locura, desde una perspectiva freudiana, como liberación de las dimensiones del subconsciente, y desde dicha perspectiva se atreve a corregir el propio texto cervantino. Curioso, por decir lo menos, pero por otro lado es un gozne entre la tradición decimonónica y la modernidad de la crítica latinoamericana.

Para terminar y volviendo a algunas de las preguntas que me hacía al principio y en el medio de estas reflexiones; creo que la recepción peruana del *Quijote* converge y se ve influenciada por el fenómeno de la Independencia, no solo como catalizador, sino también como una suerte de estupefacción ante el fenómeno literario implicado, quizás erróneamente, en los debates sobre la identidad nacional. Las distinciones sobre los genealogismos culturales, rompieron de alguna forma esa naturalidad con la que los exégetas peruanos de la colonia contribuyeron a los comentarios de las obras hispánicas. La falta de sistematización de una crítica cervantina peruana se une a otras ausencias que hay que mencionar ¿por qué no ha habido una preocupación mayor por otros autores como a Shakespeare, Dostoievski, Homero o Dante? Y curiosamente con este último sí que se ha desarrollado un estudio continuado en el Perú por dos profesores limeños¹⁷. Pensar en el *Quijote* solo como la cumbre de un tipo de literatura nacional puede ser también un error de perspectiva. Leerlo de esta manera es olvidarse que se encuentra enmarcado en la historia de la literatura universal, como entendió por ejemplo Honorio Delgado. Comprometer a Cervantes en una polémica sobre provincianismos o nacionalidades es reducir la estética literaria a la expresión de un constructo político.

La intención de estas líneas no parte de una hipótesis oculta sobre la obligación de atender la obra de Cervantes. Quizás la posibilidad de una relación más intensa entre el *Quijote* y el Perú se haya dado más allá de la crítica literario o que allende las menciones señaladas no hubiera otro reclamo que un interés agradecido al *Quijote*. La razón de estas cuestiones no es una falsa obligatoriedad que una de las obras principales de la tradición hispánica tuviera lecturas prolíficas en la América hispana. Entonces, muy probablemente, caeríamos también en otro error ideológico. El *Quijote* ha de leerse de una forma natural, sin forzamientos

¹⁷ Los profesores de la Universidad del Pacífico Carlos Gatti y Jorge Wiese tienen un grupo de lectura de la *Comedia* desde hace más de veinte años.

ni obligaciones, a la manera del despreocupado lector a quien se dirige Cervantes. Quizás, en ese sentido, este río por ratos subterráneo, por momentos externos es un desafío mucho más complejo al análisis de la crítica literaria latinoamericana.

Llegó al Perú la Primera Parte del *Quijote* muy temprano, y desde esa época, de muchas maneras, su presencia ha irrigado las letras y vidas de esa nación. De alguna manera en la comprensión de su lectura se encuentra también esa conciencia de la identidad que tanto preocupa a los peruanos. El descubrimiento de alguna de las claves de esta recepción es un trabajo todavía por realizar. Detrás de esta pesquisa sobre la lectura peruana del *Quijote* también se encontrarán, de seguro, algunas de las consecuencias de haber leído palabras sonoras y festivas, aquellas que nos mueven a risa, nos admiran y nos hacen capaces de alabarla, si se me permite parafrasear el prólogo del *Quijote*.

BIBLIOGRAFÍA

- Cervantes Saavedra, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2004.
- Delgado, Honorio, «La locura de Don Quijote», *Acta Herediana*, 36, 2004, pp. 5-10.
- Morón, Ciriaco, *Para entender El Quijote*, Madrid, Rialp, 2005.
- Palma, Ricardo, *Mis últimas tradiciones peruanas y Cachivachería*, Barcelona, Maucci, 1906.
- Porras Barrenechea, Raúl, «Cervantes y el Perú», *Arbor*, 9, 1945, pp. 537- 544.
- Rada, Pedro José, «El Quijote», en *Cervantes en el Perú*, ed. Carlos Eduardo Zavaleta, Lima, Biblioteca Nacional del Perú Fondo Editorial, 2009, pp. 21-28.
- Rodríguez Rea, Miguel Ángel, «La literatura española en la crítica peruana», *Lexis*, 27, 2003, pp. 81-89.
- Tord, Luis Enrique, *Revelaciones (Relatos reunidos 1979-2011)*, Lima, Punto de Lectura, 2013.
- Valero Juan, Eva María, *Tras las huellas del Quijote en la América virreinal. Estudio y edición de textos*, Roma, Bulzoni, 2010.
- Valero Juan, Eva María, «Itinerarios textuales del Quijote en América (Siglos xvii a xix)», *Parole Rubate*, 8, 2013, pp. 69-79.
- Zavaleta, Carlos Eduardo, «Cervantes en el Perú», *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 47, 2009, pp. 111-124.

SILENOS DIVINOS EN EL ESPEJO ENCANTADO:
EL COLOQUIO DE LOS PERROS
Y LA POÉTICA VITAL DEL QUIJOTE, II¹

Charles D. Presberg
University of Missouri

A la consabida pregunta, ¿Para qué sirve la literatura?, podemos contestar en los términos casi horacianos que la literatura sirve para ofrecer «placer y provecho»². De acuerdo con esta visión tan transitada del arte poético, el «placer» corresponde a lo que hoy llamaríamos lo estético, y ocurre al nivel corpóreo de los sentidos, las pasiones y la imaginación. El «provecho» corresponde a lo ético, y ocurre al nivel anímico de la voluntad y el intelecto, o del apetito intelectual y el entendimiento.

Miguel de Cervantes refunde radicalmente esta formulación de la literatura en los doce cuentos de su colección titulada *Novelas ejemplares*, de 1613. Esta refundición se advierte de modo explícito en el diálogo entre el licenciado Peralta y el alférez Campuzano al final de *El coloquio de los perros*, que cierra la colección. Ahí nuestro licenciado observa que el relato escrito por su amigo el alférez sobre dos perros dotados de repente del «divino don de la habla»³ muestra un grado de «artificio» y de «invención» que le ha permitido «recrear los [ojos] del entendimiento»⁴.

¹ Agradezco profundamente a mis colegas Mar Soria López, Iván Reyna y Juanamaría Cordones Cook por sus comentarios sobre este estudio.

² *Ars poetica*, «aut prodesse...aut delectare», [v. 333] p. 478.

³ Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. 2, p. 301.

⁴ Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. 2, p. 359.

Por ello un Peralta sin ganas de porfiar más sobre la realidad de canes hispano-coloquiantes urge que los dos compañeros humanos complementen el deleite espiritual excitado por el cuento con una visita al Espolón, lugar ameno donde podrán «recrear los ojos del cuerpo»⁵. Una poética comprensiva, cervantina, se agazapa bajo el juego en este fragmento entre la denotación y la connotación, lo expreso y lo tácito, lo que forma parte al mismo tiempo del juego más amplio entre el sentido literal y el sentido figurado. Más apto para mi propósito aquí es observar cómo el diálogo final entre Peralta y Campuzano refleja en pequeño una visión poética que se inicia en la primera parte de *Don Quijote*, de 1605, y que culmina en la segunda parte, cuyo cuarto cumpleaños celebramos en la hermosa ciudad de Arequipa con placer y provecho. Dicho de otro modo, «si ya por atrevido [mi esfuerzo] no sale con manos en la cabeza», me interesa explorar cómo el ejemplo del *Quijote*, I sobre lo poético se refunde en el *Coloquio*, y cómo el ejemplo ya doble del *Coloquio* se refunde y se desdobra en el *Quijote*, II⁶. Mi análisis se centra en dos imágenes visuales que informan ambas obras: la imagen del espejo encantado y la del Sileno de Alcibíades. Según explicaré, estas imágenes descubren una poética vital de honesto doblez y de desenlace infinito que se presenta para nuestro gozosa reflexión en el *Quijote*, II.

Peralta alcanza el «artificio», vocablo que Sebastián de Covarrubias define en su *Tésoro de la lengua* de 1611 como «La compostura de alguna cosa o fingimiento». Esta palabra connota, también según Covarrubias, «artífice» y «artificial».

El autor del *Tésoro* define «invención» como «cosa inventada o nuevamente hallada» y aparece en su artículo sobre «inventar». Pero también dedica un artículo sobre una segunda acepción del lema: «Invención de la Cruz: La primera fiesta que se mandó guardar en la primitiva iglesia». Aquí «invención» denota hallazgo, descubrimiento, del verbo latino *invenio* o *invenire*, que significa a la vez hallar, descubrir, encontrar e inventar.

De modo tácito, *artificio* e *invención* emergen del texto cervantino como dos conceptos distintos pero inseparables. El cuento de Campuzano ofrece su artificio a Peralta como manifestación sensible, exterior, de la invención ingeniosa que opera como su fuerza motriz

⁵ Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. 2, p. 359.

⁶ He hurtado la frase que aparece entre comillas del Prólogo a las *Novelas ejemplares*, vol. 1, p. 53.

oculta e interior. Además, lo artificial se une a lo natural de modo inseparable. Esto se debe al sentido doble de la *invención* que se une asimismo a la *imitación*, su complemento imprescindible en los textos clásicos de poética y de retórica.

Por ejemplo, Aristóteles propone en su *Poética* que el arte imita precisamente lo natural, lo real, lo histórico. También propone que todo arte se distingue según su medio, modo, y objeto de imitación, o *mímesis*, necesariamente inventiva, transformativa y perfecta⁷. De modo similar, Cicerón propone que todo retórico debe emular la invención ejemplar de Zeuxis de Heraclea, famoso pintor griego que imitaba e integraba en sus cuadros las mejores partes de los mejores modelos naturales y artificiales⁸.

En su sentido tanto literal como figurado, nuestro fragmento resume toda la novela ejemplar en su artificio, su forma y contenido; y lo resume también en su invención, o en el método cervantino de machihembrar partes contrarias de modelos históricos y poéticos. La mínima narración y el mínimo diálogo que rematan el *Coloquio* coinciden en su comienzo con el comienzo de la novela anterior, *El casamiento engañoso*. Este relato se presenta casi como una anécdota clásica, un *exemplum*, rayano en lo tópico, que el convidado Campuzano cuenta tras una comida casera a Peralta su anfitrión. Este licenciado reflexivo parece disfrutar en la misma medida que desconfiar de la narración sobre un estafador estafado por una estafadora llamada doña Estefanía, mujer que se describe como artífice ejemplar en la práctica de «encender el deseo»⁹ mediante velos que traslucen, joyas que relucen, y falsas promesas nupciales que seducen antes de entregar el gozo consumado en forma de enfermedad y, si transmitida a sabiendas, delito venéreo.

Se comprende así el aserto de Joaquín Casaldueiro sobre la unión *Casamiento-coloquio*: «Es, claro está, una novela, no dos»¹⁰. Pero conviene reconocer que se trata de una novela doble, una figuración de nupcias con dialéctica. La unión surge en este caso de un par de novelas distintas, inseparables, cada una alternando en su cargo con respecto a la otra como modelo e imitación, o como espejo y reflejo verbal.

⁷ Aristóteles, *Poética*, [1447^a-1448^a], pp. 126-135.

⁸ Cicerón, *De inventione*, [libro 2, capítulos 1-3], pp. 67-70.

⁹ Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. 2, p. 283.

¹⁰ Casaldueiro, p. 237.

En la «compostura» especular de nuestras novelas puestas en diálogo, el discurso escrito de Cervantes simula —imita, inventa— un discurso escrito de un narrador. Este discurso engloba el diálogo entre Peralta y Campuzano, diálogo que concluye la primera novela cuando el artífice Campuzano, a la manera de Estefanía, promete relatar otra historia portentosa. Esta promesa «[enciende] el deseo»¹¹ (el apetito intelectual) de nuestro licenciado, ya suplicante, que se abandona al cartapacio que contiene el discurso escrito con el discurso oral entre dos perros identificables con dos perros reales, coetáneos de Cervantes. Más aun, el arte escrito de Cervantes conecta de una manera inmediata el mundo ficticio de la novela con el mundo histórico. La escritura de nuestro autor nos obliga a simultanear nuestra contemplación de la siesta del autor Campuzano con nuestra contemplación del lector Peralta leyendo el texto que vamos leyendo con él. De ahí una doble imagen que se desdobra: primero, la de Campuzano dormido, soñando, ausente y presente en el sueño ordenado de su obra, personaje que refleja así el autor empírico; segundo, la imagen inseparable de Peralta despierto, reanimando con los ojos físicos y mentales el sueño literario del alférez, reflejo así de todo lector empírico que reanime el espejo textual o sueño verbal de Cervantes.

En nuestro casamiento-con-coloquio, o al revés, la imitación inventiva de Cervantes produce una fusión de novela y diálogo, el primer ejemplo de este género dual. De modo parecido, Cervantes realza su ejemplo genérico de contrarios en un diálogo interminable por la forma exterior de su *Coloquio*. El relato de Campuzano en el *Casamiento* consta de un episodio y de sólo un incidente. Por contraste, el relato de Berganza en el *Coloquio* consta de once episodios, divisibles en dos grupos. Berganza dedica cada uno de los cinco episodios del primer grupo a sus primeros cinco amos: Nicolás el Romo; el señor del ganado; el mercader; el alguacil; y el «atambor.». Dedicar el primer episodio del segundo grupo a su encuentro extenso con la bruja Cañizares, seguido por cinco episodios dedicados respectivamente a sus otros cinco amos: el gitano; el morisco; el poeta; el comediante Angulo el Malo; y el buen Mahudes. Como precisé en otro escrito, cada grupo de episodios contiene once incidentes¹². Cada grupo episódico actúa, por eso, como espejo y reflejo del otro grupo, espejo y reflejo del cuento y sus once epi-

¹¹ Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. 2, p. 293.

¹² Presberg, 2009, pp. 966-968.

sodios, lo mismo que el cuento actúa como espejo y reflejo de las once novelas anteriores que se hallan en nuestra colección de doce novelas, o de once más una. Nuestra metanovela recrea el mundo poético de la colección a la que pertenece, y refleja el mundo histórico que enmarca la colección, a su autor, y a sus lectores.

Extraña, por eso, la aparente contradicción en nuestra novela entre su forma y su contenido. Extraña que una obra cuya construcción celebre con evidente placer las maravillas del lenguaje también ejemplifique este repudio del lenguaje que Berganza expresa como enseñanza de máximo provecho moral: «[C]asi la primera palabra articulada que [el niño] habla es llamar puta a su ama o a su madre»¹³.

Pero hay que reconocer que la forma y el contenido del relato, en su conjunto, nos invitan a distinguir lo que se dice en texto de lo que el texto dice como locución compuesta, legible por los dos ojos del entendimiento. Basta recordar en este contexto una imagen central de la obra: la ciencia de la tropelía, que «hace parecer una cosa por otra», como explica la bruja Cañizares, y como Cervantes ejemplifica por la magia polisémica su obra¹⁴.

En primera persona, Berganza presenta sus aventuras como su conversión de la inocencia delirante a la experiencia repelente, su paso del engaño al desengaño. Además, identifica su engaño inicial con una manía literaria, con su primera fe y su deleite desbordado en los cuentos recitados por la esposa de Nicolás sobre pastores con «gaitas, zampoñas, rabeles, y chirumbelas»¹⁵. Confiesa que, arrobado por la belleza formal que halla en estos escritos, cree en su veracidad histórica y adopta su contenido como ejemplo ético, poética vital, un código comprensivo que él decide imitar en todos sus quehaceres.

En más de un detalle, pues, Berganza, su historia y la ficción dual que lo encierra reflejan al protagonista encerrado en los múltiples niveles imitativos de ambas partes de *Don Quijote*. Como reflejo que está en diálogo con la colección de 12 novelas ejemplares publicada en 1613, el *Quijote* ofrece en sus dos partes 12 novelas intercaladas en coloquio continuo con la narración central: seis novelas en la parte de 1605, unidas en coloquio a las seis novelas de la parte de 1615. Entiendo por novela intercalada un cuento en que ni don Quijote ni Sancho

¹³ Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. 2, p. 315.

¹⁴ Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. 2, p. 337.

¹⁵ Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. 2, p. 307.

figura como protagonista. Y como cuento, una novela representa una unidad dramática, o una acción con planteamiento, nudo y desenlace. Según este criterio, las novelas intercaladas del *Quijote*, I son: 1. Marcela y Grisóstomo; 2. Dorotea, Cardenio, Fernando, Luscinda; 3. «El curioso impertinente»; 4. El capitán cautivo y Zoraida; 5. doña Clara y don Luis; y 6. Leandra y Vicente. Y las del *Quijote*, II son: 1. Las bodas de Camacho; 2. La aventura del rebuzno; 3. Doña Rodríguez y su hija; 4. Los hijos de don Diego de la Llana; 5. Claudia Jerónima; 6. Ana Félix y Gaspar Gregorio¹⁶.

Me basta en este punto alcanzar el artificio que consiste en unir las 12 *Novelas ejemplares* con las 12 novelas intercaladas, sin entrar en debates sobre si esta correspondencia numérica sea fruto de un diseño pensado o un desliz o un engaño lunático de mis ojos intelectuales. Recordemos lo que Cervantes promete a su «amantísimo lector» hacia el final del Prólogo a sus *Novelas ejemplares*: «verás, y con brevedad dilatadas, las hazañas de don Quijote y donaires de Sancho Panza»¹⁷.

Una observación quizá menos sospechosa es que, en su forma exterior, el *Quijote* revela y aumenta el patrón inventivo que se percibe en el *Coloquio*: un juego infinito de reflejos y espejos; un recreo verbal de imágenes contrarias, complementarias, e inseparables. Críticos como Riley, Ciriaco Morón y Anthony Close han notado que el *Quijote*, I se divide en cuatro fases dramáticas. Cervantes refunde y ensancha estas fases dramáticas con cuatro fases dramáticas en la segunda parte. Extrapolando de las observaciones de estos estudiosos, identifico estas fases dramáticas en la primera parte: 1. primera salida del caballero, aún sin escudero (del Prólogo al capítulo 6); 2. aventuras yuxtapuestas de la segunda salida, ya con Sancho, hasta la liberación de los galeotes (capítulos 7 a 22); 3. la fuga a Sierra Morena y partida final de la venta de Juan Palomeque (capítulos 23 a 46); y 4. vuelta a casa de don Quijote enjaulado, interrumpida por el encuentro con el Canónigo de Toledo, y fin de la primera parte con los versos de la Academia de Argamasilla (capítulos 47 a 52). De modo similar, distingo estas cuatro fases dramáticas en la parte segunda: 1. preparativos para una tercera salida e introducción de Sansón Carrasco (capítulos 1 a 7, como en *DQ*, I); 2. aventuras yuxtapuestas, camino a Zaragoza, encantamiento de Dulcinea, y conclusión con la aventura del barco encantado (capítulos 8 a 29); 3.

¹⁶ Riley, 1986, pp. 97-103.

¹⁷ Cervantes, *Novelas ejemplares*, vol. 1, p. 53.

burlas en el palacio de los duques, Barataria, y partida para Zaragoza (capítulos 30 a 57); y 4. la fingida Arcadia, el *Quijote* «apócrifo», Barcelona en vez de Zaragoza, derrota y muerte del héroe, y conclusión con la proclama literaria de la pluma de Cide Hamete, seguida por la proclama del narrador (capítulos 58 a 74)¹⁸.

En la novela ejemplar, la impresión de orden se halla en una simetría numérica que Berganza no reconoce en su propia narración, una impresión asequible sólo al lector empírico. En el *Quijote*, se produce una impresión similar porque, sin que lo advierta ningún personaje en el plano ficticio, cada parte refleja la otra por contener un número idéntico de fases dramáticas con un número idéntico de novelas intercaladas.

No obstante, este orden latente se oculta bajo el desorden aparente. El episodio central del *Coloquio*, dedicado a la bruja, y por mucho el episodio más largo, representa un centro descentrado, cediendo paso al desenlace apresurado que consta de los breves episodios que corresponden a los últimos cinco amos. Y en una especie de archi-digresión, que Riley denomina un «hipo» en medio del *Quijote*, II, Sancho eclipsa a su amo y casi emerge como el protagonista de un nuevo libro en los capítulos dedicados a su gobierno —ejemplar— sobre la «ínsula» de Barataria¹⁹.

La imagen del pulpo que los perros hablantes inventan para describir su propio discurso resulta igualmente apta, si se aumenta, para describir la estructuración del argumento en *Don Quijote*. Pero la imagen de un monstruoso invertebrado acuático debe entenderse *in malo* e *in bono*; más bien debe entenderse *in malo* para entenderse también *in bono*. Mediante la imagen del pulpo, el texto entero del *Coloquio* anuncia e integra en su contenido su propio artificio. En este monstruo ideado por dos perros, el don divino del lenguaje se condena para alabarse a sí mismo; el discurso humano en forma de discurso perruno expresa por tropelía su elogio en forma autodesprecio.

El contraste irónico que el *Coloquio* proyecta entre su forma promiscuamente placentera y su contenido provechoso a ultranza se anticipa en la primera parte de *Don Quijote* y se dilata en la segunda parte sin ningún pudor. En su libro *Partial Magic* (magia parcial, frase de Borges), Robert Alter opina que un escepticismo sobre los libros impresos pro-

¹⁸ Riley, 1986, p. 95; Close, 1978, pp. 36-44; Morón, 2005, p. 219.

¹⁹ Riley, 1986, p. 93.

duce el género de la novela, un género que comienza con Cervantes²⁰. En su «*Don Quixote*»: *A Touchstone for Literary Criticism* (piedra de toque para la crítica literaria), James Parr propone que Cervantes favorece el lenguaje oral y que subvierte con escarnio satírico todo discurso libresco. Esto incluye (veladamente) la sagrada escritura, la Biblia cristiana²¹. En el libro más famoso de Cervantes, encuentro una respuesta doble a esta postura crítica: sí; y todo lo contrario.

El discurso o lenguaje de *Don Quijote* no se condena explícitamente a sí mismo como lo hace el lenguaje del *Coloquio*. Pero sí se mofa de sí mismo. Se mofa de su propio artificio, su fantasía, su locura. Y esto lo hace para gloriarse de todas sus pompas y sus obras casi divinas. De ahí el ejemplo más claro en la primera parte de un encomio en forma de una burla: el Prólogo en el que se denuncia la necesidad de escribir el «ornato» de este prólogo que leemos, pero produciendo de esta manera un prólogo tan burlesco que merece elogiarse como ejemplo superlativo, magistral, de prólogo en forma de anti-prólogo. Y recordemos los actos metaficticios de la segunda parte, embustes con propósito como la intervención atribuida a Cide Hamete que «se queja de *sí mismo*» por haber «tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote», decisión que le obliga a suprimir «otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos» (bastardilla mía)²². El discurso de Cervantes supera aquí el problema de Cide Hamete al describirlo; se burla del problema en el acto de solventarlo. La escritura cervantina no se concentra en don Quijote porque se extiende en la *digresión* más grave de su propia identidad, pero presentada con levedad. Mediante el narrador que escribe sobre lo que se dice de lo que se dice, Cervantes se burla de la falibilidad del lenguaje y de su lenguaje. Pero también se burla de la burla, ejemplificando que el lenguaje demuestra la verdad de su falsedad («soy falso») sólo si demuestra la falsedad de esa verdad («y eso es falso»).

La forma de *Don Quijote* comunica, por ello, su propio contenido, su propia materia; presenta un mensaje que coincide con su medio como libro doble, espejo dialógico que machihembra tropelías y engaños contrarios. Cervantes logra una parodia que es también un panegírico del

²⁰ Alter, 1975, p. 3.

²¹ Parr, 2005, p. 48.

²² Cervantes, *Don Quijote*, [II.44] p. 877.

lenguaje, un libro que se compone de libros y que realiza un encomio del libro en forma burlesca de anti-libro.

En el juego de espejos más externo de nuestro libro, el protagonista se describe como *ingenioso hidalgo* en el título de la primera parte y como *ingenioso caballero* en el título de la parte segunda. El arte de Cervantes se centra a lo largo de su más famosa ficción en la imagen expresa de un hidalgo que se transforma en caballero. Pero este arte también se centra en la imagen implícita de un hombre histórico que se transforma en texto poético. El hidalgo-hombre se desdobra en caballero-texto. Desde esta metamorfosis, el protagonista es doble, una unión de contrarios inseparables, pero una unión desigual, y un coloquio frustrado.

El hidalgo en su biblioteca al principio del primer capítulo lee extasiado los libros de caballerías por la belleza, la bondad y la verdad insuperables que cree hallar en ellos. Deleita ante todo en su contenido de amor y guerra, erotismo (que él lee siempre con ojos castos) y heroísmo ejemplares. Antes de su transmutación en el caballero don Quijote, este hidalgo anónimo ejemplifica el lector de placer: es un bibliópata, librómano con un deseo perpetuamente encendido que no se apaga ni para dormir. Refleja, por tanto, la desdoblada imagen de Campuzano, Peralta y Berganza como lectores seducidos.

Luis Murillo y otros críticos han señalado que el hidalgo se crea, se bautiza, y se confirma a sí mismo cuando se imagina caballero andante²³. La ideación del caballero termina con la creación y coronación de la princesa Dulcinea del Toboso, «señora de sus pensamientos»²⁴. Esto deja claro que el hidalgo nombra «don Quijote de la Mancha» al *caballero* de sus pensamientos, a la invención perfectiva de sí mismo.

Ya sabemos que don Quijote cree que «religión es la caballería», como le explica a Sancho²⁵. El hombre-texto adopta la andante caballería, versión literaria, como forma absoluta de su poética vital. El caballero don Quijote pretende quijotizar a todo y a todos en su mundo tanto natural como social. El lector idealista de adarga antigua, lanza en astillero, galgo corredor se reemplaza por un lector ideológico de apremiante causa mundial; y una poética del placer se reemplaza, desde la primera salida, por una poética del provecho militante.

²³ *Don Quijote*, ed. Murillo, p. 77, n. 29.

²⁴ Cervantes, *Don Quijote*, [I.1] p. 33.

²⁵ Cervantes, *Don Quijote*, [II.8] p. 608.

Para los sapientísimos críticos que leen el *Quijote* como sátira (Maravall, Parr), burla literaria (Close), o libro cómico (el «funny book» de Russell), el caballero ridículo del primer capítulo protagoniza una gran variedad de aventuras, pero sin sostener ningún proceso de transformación interna. Por contraste, en su estudio minucioso del *Quijote*, II, Henry Sullivan opina que el caballero y su escudero pasan por un «purgatorio grotesco en esta vida»²⁶. Como Sullivan, percibo un proceso de conversión, depuración e iluminación en la segunda parte. Creo, además, que ambas partes de la ficción varían y desdoblan una misma temática que puede describirse como «poética vital de heroísmo y de amor». El protagonista busca fama gloriosa en forma de heroísmo y erotismo temporales y eternos. Su método es la ejemplaridad artística y moral, estética y ética. En distintos grados, todos los demás personajes varían el ejemplo de don Quijote. Imitan modelos para inventar vidas heroicas y eróticas o vidas trágicas que son todo lo contrario.

Sullivan concluye que el «purgatorio grotesco» sufrido por don Quijote en la segunda parte lo conduce a un desenlace providencial que puede llamarse o la «salvación» o la «curación», conforme con la filosofía psicoanalítica de Jacques Lacan²⁷. Nuestro protagonista explica en términos simétricos su última agnición: «Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno»²⁸. ¿Pero tiene razón el señor moribundo *Quijano* (*Quixa-no*)? Quizá no. Creo que el contexto nos permite responder, con todo respeto, que el pobre Alonso Quijano es mal «lector» de don Quijote. Y aquí «contexto» significa «todo el libro». Las aventuras del protagonista comprueban que él, ya cuerdo, alcanza una vida de heroísmo y amor por medio de su locura. Alonso Quijano es *el Bueno* sólo porque fue y es a su vez el caballero-texto don Quijote de la Mancha.

En el monstruoso fracaso caballeresco del *Quijote*, II, nuestro héroe se revela como ejemplo novedoso de lo que muchos autores clásicos llaman un «Sileno de Alcibíades», expresión que Erasmo glosa en sus *Adagios* de 1511. Alcibíades fue famoso estadista ateniense, contemporáneo de Sócrates a quien Platón recrea en su *Banquete*. Alcibíades llega tarde y borracho a la fiesta y pronuncia un discurso tan brillante como digresivo sobre Sócrates, su maestro y amigo. Con loa y protesta,

²⁶ Sullivan, 2008, p. xi.

²⁷ Sullivan, 2008, pp. 111-154.

²⁸ Cervantes, *Don Quijote*, [II.74] p. 1100.

Alcibíades narra que nunca logra encenderle el deseo y seducirle a su maestro con la tentación del amor carnal; y esto se debe a que el maestro responde con su propia tentación de seducirle a Alcibíades al amor intelectual de la filosofía, de mayor provecho porque es el mayor placer. Alcibíades concluye que por la fealdad física de Sócrates que oculta una belleza interior, el maestro se asemeja a «esos silenos que hay en los talleres de los escultores, que moldean los artífices con seringas o flautas en la mano y que al *abrirlos en dos* se ve que tienen en su interior estatuillas de dioses»²⁹. Este discurso ofrece un ejemplo exquisito de un género conocido como el encomio burlesco, el elogio paradójico, o simplemente paradoja. Como señaló Clarence Miller, Erasmo resucita este género después de mil años de olvido en occidente con su *Elogio de la locura*³⁰.

En un artículo tan luminoso como exacto, James Iffland analiza el capítulo 15 del *Quijote*, I, en el que nuestro caballero se identifica explícitamente, no con los silenos de Alcibíades, sino con el dios menor llamado Sileno, descrito correctamente por nuestro héroe como «ayo y pedagogo del alegre dios de la risa», alusión a Baco, o Dionisio³¹. El caballero que aquí se une en sus pensamientos librescos con el maestro de Baco ignora que hace doblemente el ridículo. Habla en tono serio, solemne, pedante, con soberbia en su humillación mientras monta en el asno de Sancho, tras su derrota recién sufrida de los «desalmados yan-güeses». La referencia que nuestro héroe hace a Sileno —dios feo y frívolo por definición— además de ser referencia seria, resulta favorable, como Iffland señala³². En definitiva, sin saberlo, don Quijote pronuncia el típico encomio burlesco, un encomio de la locura risible pronunciada por la locura risible. Don Quijote se retrata como Sileno con ironía dramática, un sileno que en la segunda parte se abre en dos para revelar su carácter tan laudable como despreciable, como objeto digno de «admiración y de risa»³³.

Nuestro protagonista silénico se revela y se revela a sí mismo en las cuatro fases de la acción del *Quijote*, II. Cada fase dramática se centra en un tema supeditado al tema central de la poética vital heroica y amo-

²⁹ Platón, *El Banquete*, [215a] p. 125.

³⁰ Miller, 1979, p. xiv.

³¹ Cervantes, *Don Quijote*, [I.15] p. 136.

³² Iffland, 1998, p. 136.

³³ El narrador asevera que «los sucesos de don Quijote se han de celebrar con admiración y con risa» (Cervantes *Don Quijote*, [II.44] p. 879).

rosa. Las primeras dos fases dramáticas se centran en el tema secundario de *nosce te ipsum*, conócete a ti mismo, o en un examen de la conciencia y del entendimiento de don Quijote.

Con el libro de Cide Hamete, don Quijote ve destrozado el aspecto heroico de su yo, un proyecto sobre el que ya va perdiendo su autoría y su autoridad. Poco después, el caballero literalmente *ve* destrozado el aspecto erótico de su poética con el encantamiento de Dulcinea por Sancho Panza, su nuevo 'autor'.

Ni don Quijote ni Sansón se ven como reflejos el uno del otro en los múltiples espejos indumentarios del bachiller disfrazado como Caballero de los Espejos y llamándose también Caballero del Bosque. El caballero triunfante permanece en el bosque de su locura intelectual; el caballero derrotado, cobarde, vengativo, permanece en el bosque de su locura moral. Amo y escudero reconocen la necesidad de unir «heroicidad y santidad» en una conversación tan profunda como ridícula. Los personajes sepultados que se descomponen sin poder morir en la Cueva de Montesinos reflejan el estado actual de la imaginación de su inventor, quizá soñando, quizá alucinando como puede, quizá mintiendo, quizá imitando a propósito sus modelos históricos y literarios. El caballero silénico, aún loco pero con mayor conocimiento de sí mismo, concluye sus aventuras caballerescas reconociendo que no puede alcanzar el artificio de su ambiente físico y humano. Reconoce, pues, que ya no puede «hacer más» en el mundo malamente encantado de «máquinas y trazas»³⁴. En la aventura del barco encantado, la lectura de provecho militante ha perdido todo su placer.

En la tercera fase dramática, don Quijote y a Sancho viajan al palacio que, con ironía dramática, se tilda de «casa de placer»³⁵. Y, por eso, don Quijote y Sancho sufren burlas cada vez más despiadadas por su poética defectuosa como burladores burlados. Pero a la vez, nuestros héroes revelan la superioridad de su poética vital sobre la de sus burladores; y éstos acaban burlados providencialmente por el gobernador Sancho Panza y su consejero don Quijote, moral y hasta políticamente superiores a los nobles y sus siervos. El tema que se deduce es el de catarsis, depuración, vía purgativa o purgatorio, en el palacio como lugar de sufrimiento en forma de burlas gastadas por socarrones cada vez más vengativos.

³⁴ Cervantes, *Don Quijote*, [II.29] p. 777.

³⁵ Cervantes, *Don Quijote*, [II.31] p. 784.

Don Quijote se abre como un sileno digno de elogio y de burla en la última fase dramática de nuestro texto autorreflexivo. Esta fase se centra en el tema doble de la iluminación creciente y la luz final. Pero esta vía iluminativa y vía de conversión a la luz también puede leerse como alabanza gozosa de las sombras, de las imágenes visibles en el crepúsculo que acarrea las dos luces del sol y de la luna. Don Quijote ve en la «estampa» la historia de Cide Hamete y el libro titulado *Luz del alma*³⁶. El hidalgo Alonso Quijano imita a don Quijote cuando lamenta haber leído sus fantasías caballerescas en lugar de libros que pudieran haber sido «luz del alma»³⁷.

Don Quijote dice que «[se] holgaría de *ver* las 4 imágenes cubiertas en lienzos que unos labradores desvelan ante él (bastardilla mía)³⁸. Alcibiades establece un símil entre Sócrates y los silenos feamente hermosos que los artífices crean en sus talleres. Cervantes establece su símil serio-cómico entre don Quijote y las imágenes en relieve que nuestro héroe reconoce como el caritativo San Martín, San Jorge el «defendedor de doncellas», San Diego el valiente Matamoros, y San Pablo arrojado de su caballo y retratado muy «al vivo»³⁹. Bajo el sol matutino en la playa, el Caballero de la Blanca Luna arroja a don Quijote de su caballo, y el sileno cervantino se abre en dos. El héroe valiente se niega a renunciar —defiende— a su doncella. Declara la infinita belleza de Dulcinea y, con igual vigor, su propia flaqueza. Nuestro caballero de sus propios pensamientos declara, desde la metafórica cueva sepulcral de su yelmo: «Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra»⁴⁰. En este momento de su máxima locura, don Quijote demuestra su máxima cordura. Nuestro loco entreverado vive en grado heroico las mismas virtudes que sus modelos en gloria también vivieron en grado heroico, conforme con el criterio oficial («virtud heroica») para canonizar a los santos. Somos testigos en esta batalla de la beatificación cervantina de la literatura —no canonizada— capaz de inspirar al mismo tiempo la virtud heroica y la locura trágica.

La poética vital de don Quijote ilustra que sólo lo trágico asume forma definitiva en Cervantes. Don Quijote es producto y víctima de

³⁶ Cervantes, *Don Quijote*, [II.62] p. 1033.

³⁷ Cervantes, *Don Quijote*, [II.74] p. 1100.

³⁸ Cervantes, *Don Quijote*, [II.58] p. 985.

³⁹ Cervantes, *Don Quijote*, [II.58] p. 986-987.

⁴⁰ Cervantes, *Don Quijote*, [II.64] p.1047.

sus pensamientos, de su poética que confunde la verdad infinita con la certeza apriorística, víctima de su lecho literario de Procasto. Su arte se opone al arte de su autor. Si refundimos una frase de Chesterton, podemos concluir que Cervantes en su poética pretende asomar su cabeza al cielo; don Quijote quiere con su poética vital meter el cielo en su cabeza, y la cabeza se revienta como un yelmo de cartón⁴¹.

Un ejemplo contrario lo hallamos en Basilio. Este personaje ejerce su ingeniosa invención —su «industria»— cuando finge suicidarse para casarse gozosa y canónicamente con Quiteria. Es claro que Basilio imita el cuento griego, *Píramo y Tisbe*. Pero hay que añadir que su nombre alude al famoso padre de la iglesia, San Basilio de Cesárea, autor del libro *A los jóvenes: Cómo sacar provecho de la literatura griega*. En esta novela intercalada, el provecho coincide con el máximo placer de entendimiento y de cuerpo. Pero la poética que vale para asegurar la boda no vale necesariamente para asegurar un feliz matrimonio, como el solterón don Quijote le explica al nuevo esposo. En su forma, la vida simulada de Basilio y Quiteria permanece abierta, prometedora, esperanzada, no definitiva, ni resuelta. Su poética vital está en obras, abierta a la recreación inventiva.

Los perros hablantes de nuestro autor reconocen al principio de su discurso que, como perros, representan símbolos de la amistad. En un reflejo de los perros, con el mismo grado de verosimilitud, la pluma parlante de Cide Hamete decreta un compañerismo entre ella y don Quijote que se aproxima a las nupcias ejemplares pero imposibles entre el caballero y la señora de sus pensamientos. Dice la pluma: «Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; solos los dos somos para en uno»⁴². Se descubre en esta pluma de pasión encendida un símbolo cervantino del discurso oral y del discurso escrito en todas las lenguas; el discurso con el que todos nos creamos y nos recreamos; el discurso con el que componemos el *texto* de la identidad personal y social. En el *Coloquio* y el *Quijote*, el espejo encantado por la escritura de Cervantes nos invita a compartir un sueño amistoso con el autor «dormido». Este espejo retorna la imagen de un sileno divinizado por el lenguaje, la imagen de un sileno en obras que eres tú, que soy yo, y que somos todos juntos.

⁴¹ Chesterton, 1908, p. 29.

⁴² Cervantes, *Don Quijote*, [II.74] p. 1105.

BIBLIOGRAFÍA

- Alter, Robert, *Partial Magic*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1975.
- Aristóteles, *Poética*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- Basilio de Cesárea, San, *A los jóvenes: Cómo sacar provecho de la literatura griega*, ed. Francisco Antonio García Romero, Madrid, Ciudad Nueva, 2011.
- Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*, Madrid, Gredos, 1969.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Lima, Punto de Lectura, 2008.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2002, 2 vols.
- Chesterton, George K., *Orthodoxy*, New York/London, John Lane Company, 1908.
- Cicero [Cicerón], Marcus Tullius, *De inventione*, Whitefish, MT, Kessinger Publishing, 2004.
- Close, Anthony, *The Romantic Approach to «Don Quixote»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- Close, Anthony, *A Companion to «Don Quixote»*, Suffolk, Tamesis Books, 2008.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid/México, Turner, 1984.
- Erasmus [Erasmio], Desiderius, *The Adages of Erasmus*, ed. y trad. Margaret Mann Phillips, Cambridge, Cambridge University Press, 1964.
- Horatius Flaccus, Quintus, *Ars poetica*, en *Satires, Epistles and Ars Poetica*, ed. y trad. H. Rushton Fairclough, Cambridge, Harvard University Press, 1942, pp. 442-490.
- Iffland, James, «Don Quijote como Sileno: ¿Una pista para descifrar las intenciones de Cervantes?», *Anales Cervantinos*, XXXIV, 1998, pp. 135-144.
- Maravall, José A., *Utopía y contrautopía en el «Quijote»*, Santiago de Compostela, Pico Sacro, 1976.
- Miller, Clarence, «Introduction», Desiderius Erasmus, *The Praise of Folly*, ed. y trad. Clarence Miller, New Haven/London, Yale University Press, 1979, pp. IX-XXV.
- Morón, Ciriaco, *Para entender el «Quijote»*, Madrid, Rialp, 2005.
- Murillo, Luis (ed.), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, vol. 1, Madrid, Castalia, 1991.
- Parr, James, *«Don Quijote»: A Touchstone for Literary Criticism*, Kassel, Reichenberger, 2005.
- Platón, *El banquete*, trad. Luis Gil Fernández, Buenos Aires, Aguilar, 1962.

- Presberg, Charles, «Las formas de la verdad y la verdad de las formas: *El coloquio de los perros*», en *USA Cervantes*, ed. Georgina Dopico Black y Francisco Layna Ranz, Madrid, CSIC, Polifemo, 2009, pp. 957-981.
- Riley, Edward C., «*Don Quixote*», London, Allen & Unwin, 1986.
- Russell, Peter E. L., «*Don Quixote* as a Funny Book», *Modern Language Review*, 64, 1969, pp. 312-326.
- Sullivan, Henry, *Grotesque Purgatory: A Study of Cervantes's «Don Quixote», Part II*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1996.

SANCHO: LOS «PANZAS», LA BOCA Y EL HABLA

Francisco Ramírez Santacruz
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

*¿Qué quieres que infiera, Sancho,
de todo lo que has dicho? —dijo don Quijote (II, 8)*

Cuando Cervantes se sentó alrededor del mes de agosto de 1604 a reflexionar una última vez sobre su más reciente proyecto novelístico, no cabe duda de que había dejado de estar inseguro sobre los alcances de Sancho Panza a quien el narrador en los inicios del *Quijote* llama un «labrador con poca sal en la mollera»¹. En los años transcurridos entre la redacción de los primeros capítulos y el prólogo de 1605, Sancho Panza se había convertido en uno de sus más queridos logros artísticos, si no es que el mayor. El párrafo final del prólogo sentencia: «Yo no quiero encarecerte el servicio que te hago en darte a conocer tan noble y tan honrado caballero; pero quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero, en quien, a mi parecer, te doy cifradas todas las gracias escuderiles que en la caterva de los libros vanos de caballerías están esparcidas» (I, prólogo, p. 58). Entre muchas otras cosas, percibimos en esta oración un eco de aquel fugaz instante en que Cervantes ganó conciencia de su inigualable golpe maestro al crear a Sancho Panza².

¹ Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, I, 7, p. 125. En adelante indico parte, capítulo y página entre paréntesis dentro del texto.

² La oración es problemática y no solo atiende a un solo nivel de lectura; además del ya señalado que, sin duda, muestra la emoción del artista, también está el paródico, pues,

Sobre este tema llama la atención la opinión de Margit Frenk:

Hilando más delgado, casi podríamos decir que, en este último párrafo, Cervantes insinúa que don Quijote sí existió —«darte a conocer tan noble y tan honrado caballero»—, mientras que Sancho Panza fue creación suya. De lo que no cabe duda es que el párrafo final privilegia a Sancho sobre don Quijote, al revés de lo que ocurre en el resto del prólogo y de lo que ha ocurrido siempre en los estudios cervantinos³.

No es posible discutir todas las implicaciones de esta penetrante observación, pero precisa insistir en el gesto de Cervantes de conjurar toda su fuerza creadora en una línea para ponerla al servicio de Sancho. El escritor se vuelve a encontrar fuera de la novela con su entrañable personaje en julio de 1613; por esas fechas, redacta el personalísimo prólogo de las *Novelas ejemplares* en el que vaticina que muy pronto el público verá «las hazañas de don Quijote y donaires de Sancho Panza»⁴.

Para 1615, con el *Segundo Quijote* en la calle, corroboramos en boca de Sansón Carrasco el reparto de funciones establecido en el prólogo de las *Ejemplares*. Al ser interrogado por don Quijote sobre la probable redacción de una segunda parte, el bachiller responde que hay más dudas que certezas al respecto, pero que «algunos que son más joviales que saturninos dicen: “Vengan más qui jotadas: embista don Quijote y hable Sancho Panza, y sea lo que fuere; que con eso nos contentamos”» (II, 4, p. 68)⁵. Según se colige, las tres citas dialogan sobre un mismo tema, a saber, que el hacer es propio de don Quijote y el hablar de su acompañante. El primero realiza «qui jotadas», el segundo, donaires y gracias⁶.

como se indica en la edición dirigida por Rico, la frase es una «vuelta a lo burlesco del tópico renacentista de la dama [...] en quien están cifradas todas las bellezas posibles» (p. 19). Asimismo, se vislumbra un nivel irónico, ya que Sancho poco o nada se parece a esos escuderos de los libros de caballerías de los cuales según Cervantes extrajo las «gracias escuderiles». Para Sancho como parodia de la figura del escudero, ver Urbina, 1991.

³ Frenk, 2013, p. 17, n. 3.

⁴ Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 20.

⁵ Formulación de la misma idea capítulos más adelante: «los letores de su agradable historia pueden hacer cuenta que desde este punto comienzan las hazañas y donaires de don Quijote y su escudero» (II, 8, p. 92).

⁶ Con su característica agudeza, Molho, cuyas páginas dedicadas a Sancho me han influido de forma decisiva, vio que «la función de Sancho [es] producir una glosa perpetua del hacer de don Quijote, proclamado, criticado, asumido y finalmente trasmutado en lenguaje y, por lo mismo, expresamente expuesto, por ingenuidad y/o

Ahora bien, si Sancho escudero se encuentra en principio subordinado a su amo, Sancho hablador está facultado para rivalizar con él por el protagonismo de la obra. Escuchemos otra vez al bachiller: «Mala me la dé Dios, Sancho, si no sois vos la segunda persona de la historia; y que hay tal que precia más oíros hablar a vos que al más pintado de toda ella» (II, 3, p. 62). La oración confirma el estatuto de estrella ascendente de Sancho, quien pese a ser el segundo personaje de la historia, «no falta quien prefiere sus intervenciones a las del personaje aparentemente principal»⁷. Esta tendencia se acentúa en la Segunda parte, donde el bachiller Carrasco admira el «modo de hablar» del escudero (II, 7, p. 91), la duquesa disfruta sus donaires (II, 32, p. 286) y el narrador, embelesado por su voz, no puede resistirse a incluir una y otra vez diversos giros lingüísticos característicos de Sancho dentro de su propio discurso⁸. En boca de Sancho la magia no es parcial, sino total, pues transformado en hechicero hipnotiza verbalmente a sus oyentes: «Los donaires de Sancho fueron tantos, que de su boca andaban como colgados todos los criados de casa y todos cuantos le oían» (II, 62, p. 509).

A continuación exploraré de dónde le viene esta facundia a Sancho a partir de su genealogía familiar y no de la literaria o folclórica, según la establece el mismo texto; también me detendré en el instrumento que hace posible su locuacidad, a saber, la boca. Posteriormente me ocuparé de la manera en que Sancho se gana el derecho a la palabra para concluir con un ejemplo donde se observa cómo nuestro personaje al hablarle de igual a igual a su amo se libera de un «vasallaje medieval, histórico y literario»⁹.

Proveniente de un linaje excepcional, poseedor de la boca más extraordinaria de su siglo, habitante de una aldea que nunca calla, Sancho vive su vida en contacto directo y continuo con el lenguaje. En su voz resuenan la de su abuela y la paremiología popular, la del sacerdote de su pueblo y la oratoria sacra, la del juglar y los romances, la de los niños y sus adivinanzas, la de las canciones entonadas para acompañar las labores

malicia del hablador, a toda clase de prevaricaciones» (1976, p. 233). En este sentido, no es descabellado ver en Sancho a otro biógrafo de su amo, aspecto poco estudiado y que valdría la pena desarrollar.

⁷ Molho, 1976, p. 232.

⁸ Algunas veces dichas expresiones son utilizadas de forma inconsciente y otras no: «y a Sancho le vino en voluntad de dejar caer las compuertas de los ojos, como él decía cuando quería dormir» (II, 12, p. 122).

⁹ Avals-Arce, 1989, p. 61.

del campo, la de los cuentecillos y, por supuesto, la voz de don Quijote que lo vincula con el mundo de la literatura culta¹⁰.

En términos lingüísticos Sancho tiene una genealogía mucho más atractiva que la de don Quijote. Del hidalgo poco o nada sabemos de sus antepasados¹¹ y en relación con el lenguaje sobresalen las horas solitarias que pasa leyendo libros de caballerías; en cambio, la facundia de Sancho le viene por la sangre, según datos ofrecidos en la Segunda parte y omitidos en su totalidad en la Primera. Los ancestros de Sancho, los «Panzas», son descritos como grandes habladores, o dicho de otra manera, como extraordinarios representantes de la pujante cultura oral de aquella época. Afirma el cura: «Yo no puedo creer sino que todos los deste linaje de los Panzas nacieron cada uno con un costal de refranes en el cuerpo; ninguno dellos he visto que no los derrame a todas horas y en todas las pláticas que tiene» (II, 50, p. 423). La parlería, pues, le viene de familia, aunque desconocemos si por la vía materna o paterna o por ambas, ya que cuando el escudero recuerda los refranes de su abuela lo hace sin especificar a qué lado familiar pertenecía ella (II, 43, p. 364). Por otra parte, a diferencia del círculo más íntimo de don Quijote, donde no hay ningún personaje que se distinga por su locuacidad, Sancho ha vivido buena parte de su vida adulta al lado de una singular maestra de la palabra, su esposa Teresa Panza; Sancho advierte que «cuando [su mujer] toma la mano a persuadir una cosa, no hay mazo que tanto apriete los aros de una cuba como ella aprieta a que se haga lo que quiere» (II, 7, p. 90)¹². Así las cosas, es posible afirmar que Sancho estaba perfectamente capacitado, tanto por su progenie como por su mujer, para enfrentar los extraordinarios duelos verbales que sostendría con don Quijote, lo que es lo mismo que decir que Sancho era antes de que lo conociéramos un labrador hablador.

¹⁰ Un considerable número de las observaciones referentes a Sancho y sus usos lingüísticos y discursivos se encuentra en ambiciosos estudios en torno a la lengua del *Quijote* (Cejador y Frauca, 1905-1906; Hatzfeld, 1966; Rosenblat, 1971). Estudios más específicos y excelentes en torno a la caracterización lingüística son los de Alonso, 1948, Mancing, 1982 y Joly, 1996. Para Sancho como narrador malévolo, ver Molho, 1976 y Shipley 1993.

¹¹ Se menciona en el primer capítulo del *Quijote* de 1605 a los bisabuelos, cuya armadura y armas utilizará don Quijote.

¹² Para los debates verbales entre Sancho y su esposa, ver Hatzfeld, 1973. Sobre el lenguaje en específico de Teresa Panza, ver Ciallella, 2003.

Sancho habla la mayoría de las veces no para debatir sobre su salario o exigir su prometida ínsula o para quejarse de su difícil vida de escudero, sino para decir cómo habla él, cómo hablan los demás o cómo escucha él y el mundo que lo rodea. Su discurso se encuentra saturado de abrumadoras alusiones al decir y al hablar. También son continuas las referencias al escuchar¹³; asimismo se sirve con frecuencia de los sintagmas «suele decirse» o «como dicen». Derivado, tal vez, de su calidad de semianalfabeta es probable que no haya en todo el *Quijote* un personaje que ponga mayor énfasis en el sentido del oído. Gracias a su habilidad para captar conscientemente un mundo de voces y escuchas, Sancho utiliza, cita y parodia un sinfín de modelos lingüísticos; en cierto momento de la Segunda parte se lee que Sancho «escuchaba todo» (II, 20, p. 193), a lo que habría que añadir que lo hacía conscientemente al grado de adquirir su personalidad como escudero y algo de la locura de su amo a través del oído.

Desde la perspectiva lexicográfica el decir sanchesco abarca una impresionante gama. Decir, hablar, responder, gritar, blasfemar, murmurar, susurrar, porfiar, descoserse, desbuchar, suplicar, prometer, hablar «de oposición» o «a lo cortesano» (II, 12, p. 122) son solo algunos ejemplos del rico corpus del que se sirve el autor para calificar la actividad verbal de Sancho y los tonos y ritmos de esta. Asimismo, es de destacar que el escudero reacciona casi instintivamente ante la palabra ajena, ya oponiéndose, ya corroborándola.

Queda claro, pues, que el mayor regalo que recibió Sancho de sus antepasados es su boca que así como le permite ser un finísimo catador de vinos (II, 13, p. 133) y devorar con apetito singular cuanto alimento llega a sus manos, también le posibilita producir series de refranes y extraordinarias constituciones en su calidad de gobernador. Si bien la iconografía ha destacado al Sancho «golozas» o «comilón» (II, 2, p. 53), pocas veces ha insistido en el Sancho hablador, aunque su facundia es tan desproporcionada que don Quijote sospecha con razón que si le dejase a hablar todo lo que quisiera, el escudero gastaría su tiempo

¹³ Algunos ejemplos de la Segunda parte, donde se fortalece esta tendencia: «nunca he oído llamar con *don* a mi señora Dulcinea» (II, 3, p. 60); «Y más que yo he oído decir, y creo que a mi señor mismo, si mal no me acuerdo, que en los extremos de cobarde y de temerario está el medio de la valentía» (II, 4, p. 70); «siempre he oído decir a mis mayores» (II, 5, p. 75); «pero yo he oído decir que hay más frailes en el cielo que caballeros andantes» (II, 9, p. 98); «que yo no la haya oído muchas y diversas veces» (II, 12, p. 121).

en hablar en lugar de dormir y comer (II, 20, p. 187). La opinión del caballero andante sugiere que de no imponérsele silencio y encauzar su pulsión principal hacia su sustento físico, Sancho moriría de inanición, acto inconcebible en un personaje que nos hemos acostumbrado a identificar con la glotonería.

Por donde se vea, la boca es el elemento principal de la configuración física y moral de Sancho Panza y el centro de su oralidad, de su *vocalidad*¹⁴ y de su *bocalidad*. La boca, además, es el hogar de la lengua, elemento a cargo de la fonación y de la deglución, pero también depositario de los secretos del alma según recuerda don Quijote, citando el evangelio de Mateo: «de la abundancia del corazón habla la lengua» (II, 12, p. 124).

Es muy sugerente que la lengua de Sancho sea asociada a lo largo de todo el libro a una cierta forma de hablar: «socarrón de lengua viperina» (I, 30, p. 378), lo llama don Quijote en la Primera parte. Capítulos más adelante insiste en achacarle los epítetos de «deslenguado, atrevido, murmurador y maldiciente» (I, 46, p. 552). En la Segunda parte tampoco le otorga tregua al tildarlo de un escudero que «mejor desata la lengua para decir malicias que ata y cincha una silla para que esté firme» (II, 30, p. 271). Los ejemplos son contundentes en tanto que identifican a Sancho con la figura del murmurador y, por extensión, con el maligno¹⁵. De ser esto cierto, se impone relacionar la voz de Sancho con otras voces libérrimas y temibles de criados, pícaros y prostitutas en la tradición de *La Celestina* y el *Lazarillo*, que como él recurrieron a la murmuración o al aparte para decir lo indecible sin peligro hacia sus personas¹⁶. No creo que sea una mera coincidencia que, pese a autoría debatible¹⁷, uno de los sonetos dedicados a Sancho en los preliminares de la Primera parte incluya el famoso juicio de Cervantes en torno a aquel admirado libro que consideraba divino si encubriese más lo humano. Enfrentado

¹⁴ «La *vocalidad* es la historicidad de una voz: su empleo» (Zumthor, 1989, p. 23).

¹⁵ Entre los sinónimos que consigna Covarrubias del vocablo *diablo* se encuentran «acusador, calumniador, engañador, soplón y malsín» (*Tesoro de la lengua*..., p. 701), ratificando al demonio como el gran murmurador de todos los tiempos.

¹⁶ «Murmuraba esto algo Sancho, y entreoyle su señor, y preguntole: ¿Qué murmuras, Sancho?» (II, 22, p. 204). Para la murmuración en Cervantes, ver Illades 2006.

¹⁷ Bataillon, 1960, sugiere que el autor podría ser Gabriel Lobo Lasso de la Vega. Rico, por su parte, apunta en el volumen complementario de su edición: «Nótese que, aun si con el *Donoso* se alude de hecho a Lasso de la Vega, lo más probable es que el poema se le atribuya burlescamente, y en realidad sea obra de Cervantes» (p. 259).

con la rebelde habla de Sancho don Quijote intenta varias veces hacerle prometer a su escudero que se coserá la boca o se morderá la lengua antes de seguir hablando (II, 31, pp. 277-278); sin embargo, son intentos infructuosos por silenciar a uno de los órganos del decir más sofisticados de nuestro Siglo de Oro¹⁸. Sancho pocas veces cede ante la censura o ante el mandamiento de silencio, razón que hace dudar a los lectores si sus prevaricaciones son, en realidad, ingenuas o si responden a una motivación consciente y premeditada.

Este labrador, descendiente de una estirpe proclive a la verborrea, tiene que ganarse en el *Quijote* el derecho a la palabra, pues sabido es que un escudero no habla «donde habla su señor» (II, 12, p. 127). Durante el *Primer Quijote* esta empresa es extraordinariamente compleja, según se desprende del episodio de los batanes. Como se recordará, en aquella ocasión don Quijote confundió el ruido de unos batanes con el sonido de lo que él consideraba fuese una peligrosa aventura. Avergonzado el hidalgo, Sancho aprovecha para burlarse de él imitando, «por modo de figa» (I, 20, p. 248), el discurso de su amo. Don Quijote, enojadísimo, le propina dos tremendos golpes con el lanzón que de creerle al narrador pudieran haber terminado con la vida de Sancho; aunado a ello reprime al escudero severamente:

Y está advertido —le dice— de aquí adelante en una cosa, para que te abstengas y reportes en el hablar demasiado conmigo; que en cuántos libros de caballerías he leído, que son infinitos, jamás he hallado que ningún escudero hablase tanto con su señor como tú con el tuyo. [...] Así que, desde hoy en adelante, nos hemos de tratar con más respeto, sin darnos cordelejo, porque, de cualquiera manera que yo me enoje con vos, ha de ser mal para el cántaro (I, 20, p. 251)¹⁹.

¹⁸ «Calla», «No digas blasfemias», «Habla con respeto», «No interrumpáis», «Has de decir» son los imperativos de la poco efectiva coerción lingüística de la que es objeto Sancho. Cansado de expurgar el habla de su escudero, don Quijote lo amenaza con la condena eterna: «¿Adónde vas a parar, Sancho, que seas maldito? Que cuando comienzas a ensartar refranes y cuentos, no te puede esperar sino el mismo Judas, que te lleve» (II, 19, p. 181). Ni siquiera el miedo al fuego eterno es capaz de controlar la facundia sanchesca.

¹⁹ Pocos capítulos más adelante vuelve el hidalgo a atentar contra la vida de su escudero: «Don Quijote, que tales blasfemias oyó decir contra su señora Dulcinea, no lo pudo sufrir; y, alzando el lanzón, sin hablalle palabra a Sancho, y sin decirle esta boca es mía, le dio tales dos palos, que dio con él en tierra; y si no fuera porque Dorotea le dio voces que no le diera más, sin duda le quitara allí la vida» (I, 30, p. 377).

El recordatorio de la jerarquía entre ellos con el uso del «vos» y la amenaza de más violencia física parecen, en primera instancia, surtir efecto en Sancho, quien responde: «Puede estar seguro que de aquí adelante no despliegue mis labios para hacer donaire de las cosas de vuestra merced, si no fuere para honrarle, como a mi amo y señor natural» (I, 20, p. 251). Cuando don Quijote le dice a Sancho que no se parece a ninguno de los escuderos que hay en los libros de caballerías, lo que, en realidad, le está diciendo es que así como Sancho actúa y habla no tiene derecho a existir.

La situación cambia radicalmente en el *Segundo Quijote*. Si bien en el capítulo 5, el traductor y Teresa Panza ponen en tela de juicio la existencia lingüística de Sancho, el labrador de la Mancha reclama una y otra vez su derecho a hablar mucho y a hacerlo como le da la gana. Por ejemplo, camino a la Cueva de Montesinos, Sancho se muestra tan agudo en su conversación con el guía que los acompaña que don Quijote no oculta su escepticismo:

—Esa pregunta y respuesta no es tuya, Sancho: a alguno la has oído decir.

—Calle, señor —replicó Sancho—; que a buena fe que si me doy a preguntar y a responder, que no acabe de aquí a mañana. Sí, que para preguntar necedades y responder disparates no he menester yo andar buscando ayuda de vecinos (II, 22, p. 207).

Fuera de que Sancho sabe muy bien que no ha dicho necedades ni disparates, aunque quiera hacerse el tonto ante su amo y los lectores, precisa subrayar que se siente con el derecho para silenciar a don Quijote y defender el suyo a la palabra.

Pero, ¿cómo ha llegado a este punto? Pues bien, Sancho se dedicó a construir sistemáticamente en los primeros capítulos del *Quijote* de 1615 su personalidad de escudero hablador; por ejemplo, frente al Caballero del Bosque defiende su derecho a hablar: «Pues a fe que he hablado yo, y puedo hablar delante de otro tan... y aun quédese aquí, que es peor meneallo» (II, 12, p. 127); y ante el escudero que acompaña al dicho caballero establece una ecuación entre su facundia y su identidad: «yo le diré a vuestra merced quién soy, para que vea si puedo entrar en docena con los más hablantes escuderos» (I, 12, p. 127).

Por consiguiente, Sancho ha dejado de ser el labrador con poca sal en la mollera, o el criado de Tomé Carrasco, o el hombre que de vez en cuando va a segar a Tembleque, o el pastor de cabras; por decisión pro-

pia, ha decidido asumir la identidad de escudero hablador, en perfecto paralelismo con aquel «Yo sé quién soy» (I, 5, p. 106) de su amo. Si uno puede ser por sus hazañas «todos los doce Pares de Francia», el otro es capaz por su parlería de vencer en competencia a «los más hablantes escuderos».

Con todo, le tomará a don Quijote 33 capítulos de la Segunda parte para terminar de comprender la naturaleza ambigua del habla sanchesca y, por extensión, de su personalidad; frente a los duques realiza don Quijote la mejor caracterización general de Sancho que se haya hecho hasta ahora:

Por otra parte, quiero que entiendan vuestras señorías que Sancho Panza es uno de los más graciosos escuderos que jamás sirvió a caballero andante; tiene a veces unas simplicidades tan agudas, que el pensar si es simple o agudo causa no pequeño contento; tiene malicias que le condenan por bellaco, y descuidos que le confirman por bobo; duda de todo, y créelo todo; cuando pienso que se va a despeñar de tonto, sale con unas discreciones, que le levantan al cielo (II, 32, p. 293).

Si bien el pasaje muestra «la mecánica de reversibilidad que funda [a Sancho Panza] como tonto-listo»²⁰, lo que importa aquí es que don Quijote finalmente ha aceptado la identidad de escudero hablador que le negó a Sancho en el *Primer Quijote* y, en consecuencia, desiste considerablemente a partir de este momento de su papel de «friscal de [...] dichos» (II, 19, p. 181) y de «reprochador de voquibles» (II, 3, p. 62).

El clímax del decir sanchesco se presenta cuando pasa de tener el derecho a la palabra a tener el derecho de hablarle de igual a igual a su amo. Al respecto hay un ejemplo definitivo en la Segunda parte. Como se sabe, don Quijote está convencido de que Sancho debe darse 3000 azotes en las posaderas para que Dulcinea sea desencantada. Desilusionado por la desidia de su escudero, el caballero andante toma la resolución de propinarle él mismo los azotes con las riendas de Rocinante:

Y así, procuraba y pugnaba por desenlazarle, viendo lo cual Sancho Panza, se puso en pie, y arremetiendo a su amo, se abrazó con él a brazo partido, y echándole una zancadilla, dio con él en el suelo boca arriba; púsole la rodilla derecha sobre el pecho, y con las manos, de modo que ni le dejaba rodear ni alentar. Don Quijote le decía:

²⁰ Molho, 1976, p. 302.

—¿Cómo, traidor? ¿Contra tu amo y señor natural te desmandas? ¿Con quien te da su pan te atreves?

—Ni quito rey, ni pongo rey —respondió Sancho—, sino ayúdome a mí, que soy mi señor (II, 60, p. 492).

La escena es sumamente inquietante. Don Quijote, en su característico papel de agresor físico de Sancho, se ve esta vez sorprendido por su escudero que lo encara física y verbalmente. Tras un fuerte forcejeo Sancho reduce a su voluntad a don Quijote, a quien él en otra ocasión llamó su amo y señor natural. Con la rodilla de Sancho sobre su pecho, impedido de moverse y con dificultades para respirar, don Quijote es consciente de que Sancho puede acabar con su vida; en un intento desesperado por reestablecer su autoridad feudal y cuasi paterna, don Quijote lo acusa de traidor. Sancho, sin embargo, no se deja amedrentar y reafirma su libre señorío. «Ni quito rey, ni pongo rey sino ayúdome a mí, que soy mi señor» es una versión paródica de un dicho procedente de la guerra entre Pedro el Cruel y su hermano Enrique de Trastámara. Correas lo explica: «*Ni quito rey ni pongo rey, mas ayudo a mi señor*. Sabido es que lo dijo un caballero Andrada, volviendo de abajo arriba a don Enrique el Bueno contra su hermano el rey don Pedro; otros lo atribuyeron a otro»²¹. La variante sanchesca debe leerse a la luz de aquella cita del episodio de los batanes que me permito repetir. En aquella ocasión le dijo don Quijote a Sancho:

Y está advertido de aquí adelante en una cosa, para que te abstengas y reportes en el hablar demasiado conmigo; que en cuántos libros de caballerías he leído, que son infinitos, jamás he hallado que ningún escudero hablase tanto con su señor como tú con el tuyo. [...] Así que, desde hoy en adelante, nos hemos de tratar con más respeto, sin darnos cordelejo, porque, de cualquiera manera que yo me enoje con vos, ha de ser mal para el cántaro (I, 20, p. 251).

Según se colige, las audaces palabras de Sancho invierten y subvierten las relaciones entre amo y criado²². Sancho ya no es el cántaro, lo es don Quijote; la advertencia de este de que «ningún escudero hablase

²¹ Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, p. 554.

²² Molho, 1983, p. 446. Por otra parte, téngase en cuenta que Sancho siempre ha estado convencido de que don Quijote abusa físicamente de él por la burla de los batanes: «Dígoles porque estos palos de agora más fueron por la pendencia que entre los

tanto con su señor como tú con el tuyo» se transforma en un «ayúdome a mí, que soy mi señor». Sancho ha convertido ese *tú* en un *yo*, ese «mi señor» con el que suele dirigirse a don Quijote en un «mi señor» para dirigirse a sí mismo; o dicho de otra manera, Sancho le habla a don Quijote de *tú* a *tú*. Y, al hacerlo, no solo se crea gramaticalmente como sujeto, sino también pone al mundo de cabeza²³. Finalmente, la imagen de Sancho encima de don Quijote confirma aquel presentimiento del escudero al inicio de su tercera salida: «coligió Sancho que su ventura había de sobrepujar y ponerse encima de la de su señor» (II, 8, p. 92). Creo que lo consiguió.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Amado, «Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho Panza», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 1948, pp. 1-20.
- Avalle-Arce, Juan Bautista de, «Don Quijote, Sancho, Dulcinea: aproximaciones», *Crítica Hispánica*, 11.1-2, 1989, pp. 53-67.
- Bataillon, Marcel, «Urganda entre *Don Quijote* et *La Pícara Justina*», en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, vol. I, Madrid, Gredos, 1960, pp. 191-215.
- Cejador y Frauca, Julio, *La lengua de Cervantes: gramática y diccionario de la lengua castellana en «El ingenioso hidalgo»*, Madrid, Ratés, 1905-1906, 2 vols.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, 2 vols.
- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1987, 3 vols.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid, Real Academia Española, 2013.
- Ciallella, Louise, «Teresa Panza's Character Zone and Discourse of Domesticity in *Don Quijote*», *Cervantes*, 23.2, 2003, pp. 275-296.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maïté Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.

dos trabó el diablo la otra noche que por lo que dije contra mi señora Dulcinea» (II, 30, p. 380). Por lo tanto, el episodio analizado también admite la lectura de una venganza.

²³ Ciertamente Sancho se somete después de este enfrentamiento otra vez a don Quijote, lo cual, en mi opinión, no invalida que Sancho se libere y nos libere con su palabra, pues de no asumir su papel de escudero terminaría allí la amistad entre amo y criado y, por lo tanto, la novela.

- Frenk, Margit, «El prólogo de 1605 y sus malabarismos», en *Cuatro ensayos sobre el «Quijote»*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 11-19.
- Hatzfeld, Helmut A., *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*, Madrid, CSIC, 1966.
- Hatzfeld, Helmut A., «Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616): *Don Quijote II*, 5. El diálogo entre Sancho y Teresa Panza», en *Explicación de textos literarios*, Sacramento, California State University, 1973, pp. 66-73.
- Illades, Gustavo, «Arte y pecado de mal decir en el *Quijote* de 1605», en *El «Quijote» desde América*, ed. Gustavo Illades y James Iffland, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/El Colegio de México, 2006, pp. 163-190.
- Joly, Monique, «Ainsi parlait Sancho Pança», en *Études sur «Don Quichotte»*, Paris, Sorbonne, 1996, pp. 257-297.
- Mancing, Howard, «La retórica de Sancho Panza», en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 717-723.
- Molho, Mauricio, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976.
- Molho, Mauricio, «Doña Sancha. (*Quijote*, II, 60)», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 443-448.
- Rosenblat, Ángel, *La lengua del «Quijote»*, Madrid, Gredos, 1971.
- Shipley, George A., «Sancho's Jokework», en *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, ed. Ruth Anthony El Saffar y Diana de Armas Wilson, Cornell, Cornell University Press, 1993, pp. 135-154.
- Urbina, Eduardo, *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- Zumthor, Paul, *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*, trad. Julián Presa, Madrid, Cátedra, 1989 [1ª. ed. en francés, 1987].

CHE, QUIJOTE: CERVANTES Y EL TANGO

Michael Scham
University of St. Thomas

Aun de existir el tango en época de Cervantes, Don Quijote no hubiera tenido madera de milonguero. Tarde en la Segunda Parte, después de una espléndida cena en casa de don Antonio (el de Cabeza Encantada), Don Quijote se encuentra con dos damas:

Estas dieron tanta priesa en sacar a danzar a don Quijote, que lo molieron, no solo el cuerpo, pero el ánima. Era cosa de ver la figura de don Quijote, largo, tendido, flaco, amarillo, estrecho en el vestido, desairado y, sobre todo, nonada ligero. (II. 62)

Como ha señalado Monique Joly, hay implicaciones lascivas en el intercambio entre el caballero y las damas. En *La Gitanilla* y *La ilustre fregona* Cervantes comenta el carácter procaz de bailes como la zarabanda y chacona, junto con algunos de sus atributos positivos. Hay paralelos aquí con los debates en torno al tango temprano, con sus poco decentes «cortes y quebradas»¹.

Es tentador especular sobre la presencia de un quijotismo latente en la cultura argentina, que filtraría a su más conocido producto cultural. Quizás el famoso «ingenio» de nuestro caballero andante, su «humor», ofrezca algún vínculo entre Cervantes y el tango. Durante una visita a Argentina en 1929, el filósofo y conde alemán Hermann von

¹ Para el proceso de «deslupanarización» del tango, ver Gobello, 1996.

Keyserling pronunció que «los argentinos son tristes»². Enrique Santos Discépolo, uno de los máximos letristas, parece concordar con la impresión del conde teutónico cuando da su famosa definición del tango: «Un pensamiento triste que se baila». Discépolo mismo, espíritu sensible y cultivador de lo grotesco, largo, delgado y algo frágil, lució una triste figura. Y, con el fervoroso peronismo que acabó costándole gran parte de su público y amigos, no carece de quijotismo³.

Desde luego que existen, además de curiosos paralelos, influencias directas. Acaso se vislumbra en el clásico «Viejo ciego» (1926) de Homero Manzi, además de una directa referencia a la primera novela picaresca, una alusión a Rocinante:

Con un lazarillo llegás por las noches
trayendo las quejas del viejo violín,
y en medio del humo
parece un fantoche
tu rara silueta
de flaco rocín.

A continuación consideraremos varios tangos y sainetes que incorporan, de distintas maneras, el *Quijote*. También nos detendremos en fenómenos lingüísticos y arquetipos socio-literarios, como son el lunfardo y la figura del «compadrito», tan esenciales en los orígenes del tango como conectados con tradiciones literarias peninsulares inseparables del arte cervantino. Como se supondría, la recepción de *Don Quijote* en el tango exhibe muchos rasgos del legado romántico. Sin embargo, la tierra de *cambalache* también resulta ser fértil para cultivar otras posibilidades de la polisémica obra maestra de Cervantes⁴.

La letra del tango toma de diversas fuentes, desde formas populares como la payada gauchesca y la letrilla, hasta movimientos prestigiosos

² Citado en Horvath, 2006, p. 106, que lo menciona en el contexto de los efectos de las varias crisis en la sociedad argentina.

³ Sus programas radiales incluían la invención de un personaje, «Mordisquito», que representaba el antagonista contra quien Discépolo defendía los programas sociales y políticos de Perón. Se reúnen en la colección *¡A mí no me la vas a contar!*

⁴ «Que el mundo fue y será una porquería / ya lo sé... / (¡En el quinientos seis / y en el dos mil también!)» (Enrique Santos Discépolo, «Cambalache»). Para una elucidación y crítica de la tradición romántica y el cervantismo, sigue siendo de primera importancia el estudio de Anthony Close.

como el romanticismo y modernismo. Entre las múltiples influencias literarias, la herencia ibérica tiene un lugar central: desde el romancero a los hermanos Argensola, Quevedo y Valle-Inclán⁵. Se advierte aquí que las presentes observaciones forman una especie de «anticipo» de un estudio más amplio sobre los contextos literarios de la letra del tango. Por el momento, subrayaremos el género chico. Dentro del sainete argentino se estrenaron importantes tangos, y hay varios sainetes —a los cuales volveremos en breve— que, aparte de su aportación musical, contienen figuras quijotescas.

Estas tradiciones literarias se adoptaron dentro del contexto de la gran ola de inmigración en Buenos Aires alrededor del cambio del siglo, entre 1880-1914. Hasta un 43% de la población llega a ser inmigrante, y gran parte de ella, masculina⁶. El tango forma parte del proceso de adaptación al nuevo ambiente. De ahí que haya tanto enfoque en el espacio urbano: el farol, los barrios (el arrabal), las calles, los cafés, el conventillo, el bulín, *el turf* (las carreras de caballos), y actividades asociadas como el naípe, los amoríos y el alcohol⁷. Como ha sostenido Horacio Salas, la ilusión inicial del inmigrante junto con su conciencia, al llegar, de marginalización, aporta una fuerte nostalgia a muchos tangos, y contribuye a su adaptación de temas clásicos como el *ubi sunt*, el mundo al revés, y el desengaño⁸. Esta variedad temática y amplitud de referencias inspira a Borges —quien en otros momentos lamenta el sentimentalismo de muchos tangos «modernos»— a dar su conocida declaración:

En el prólogo a las sátiras, Juvenal memorablemente escribió que todo lo que mueve a los hombres —el deseo, el temor, la ira, el goce carnal, las intrigas, la felicidad— sería materia de su libro; con perdonable exageración podríamos aplicar su famoso *quidquid agunt homines*, a la suma de las letras de tango. También podríamos decir que éstas forman una inconexa y vasta *comédie humaine*. (Evaristo Carriego p. 116)

Si en la memorable formulación de Lionel Trilling, la novela moderna es una *footnote* a *Don Quijote*⁹, el tango nos presenta, como el *corpus* de

⁵ Para las influencias literarias áureas, ver Fraschini, 2008; Rössner, 200, pp. 73-86; Gallo, 1970.

⁶ Salas, 1995, pp. 44-45.

⁷ Para la variedad temática, ver Salas, 1995; Mina, 2007; Benedetti, 2011.

⁸ Salas, 1995. Ver también Fraschini, 2008.

⁹ Trilling, 1953, «Manners, Morals, and the Novel».

Balzac, la oportunidad de realizar una especie de arqueología cultural rioplatense: lo abarca todo.

Y parte de esta arqueología nos llevaría al terreno picaresco. Los orígenes prostibularios, famosamente denigrados por Leopoldo Lugones al referirse al tango como «reptil del lupanar», son evidentes en los temas procaces de letras tempranas. Además de la presencia en la letra, se hace constar que en muchos casos los burdeles eran locales de baile¹⁰. Consecuencia de la concentración urbana de una población desequilibradamente masculina, de este ambiente surgió una figura clave y ambivalente: el compadrito. El compadrito tiene cierto parentesco con el chulo madrileño, y también se puede considerar como desplazamiento urbano del gaucho. Según José Gobello, «El tango nació para expresar la insurgencia del compadrito, hijo de la guerra [...] que se resiste a un orden fundado en el trabajo y en la competencia»¹¹. Si el inmigrante típico es laborioso y ahorrativo, aspirando a un arribismo social dentro del incipiente capitalismo del país, el compadrito defiende un viejo orden. Subrayemos su carácter anacrónico, su adhesión a valores anticuados en un mundo cambiante: código de honor y coraje, arma blanca sobre arma de fuego; mentalidad anti-progreso, en contra de nuevas tecnologías como el ferrocarril, el coche¹².

Si todo esto nos recuerda algo de la postura de Don Quijote, vale la pena señalar que Borges traza una línea entre el compadrito y héroes clásicos como Beowulf y Aquiles. Sostiene que la vanagloria no es siempre un rasgo negativo, como del *Miles Gloriosus*; podría ser una proyección de un carácter valiente y de la capacidad física. Borges cita unas coplas populares que reflejan esta mentalidad:

Yo soy del barrio del norte
soy del barrio del Retiro,
yo soy aquel que no miro
con quién tengo que pelear,
y aquí en el milonguear
ninguno se puso a tiro¹³.

¹⁰ Lugones, 1979. Para los orígenes del tango, ver Salas, 1995.

¹¹ Gobello, 1987, «Apéndice», s/n.

¹² Salas 1995, pp. 64-65. Ver también Borges y Bullrich, 2000.

¹³ Borges, 2013.

Tras los héroes clásicos, nuestro paladín es claro antecedente del espíritu compadrito:

[C]aballero soy y caballero he de morir.... yo... voy por la angosta senda de la caballería andante, por cuyo ejercicio desprecio la hacienda, pero no la honra. Yo he satisfecho agravios, enderezado tuertos, castigado insolencias, vencido gigantes, y atropellado vestiglos; yo soy enamorado... (I. 32)

Como degradación de este arquetipo heroico, tanto el compadrito como Don Quijote podían asumir formas grotescas.

Mencionamos arriba que del sainete, poco a poco *acriollado* de su carácter madrileño, vinieron varios tangos¹⁴. Cabe señalar uno que no contiene tango —aunque música, sí— y que se titula *Don Quijano de la Pampa* (1907), por Carlos Pacheco. Se basa ligeramente en un hecho real, el asesinato de unos inmigrantes en Tandil¹⁵. Un *criollo*, tras haberse sumergido durante sus cinco años de estudio en los clásicos de la literatura gauchesca —sus «caballerías»—, decide redimir a su país atacando a unos obreros inmigrantes. Se vincula fuertemente al paisaje argentino con su particular flora y fauna, y su música tradicional; ve como amenaza a todo eso el inmigrante y el progreso tecnológico (aquí emblemático por el ferrocarril, respaldado por ingleses). Hay evidentes paralelos con el heroísmo «clásico-compadrito» que acabamos de considerar:

¡Yo soy Don Quijano de la Pampa! Yo vengo a redimir los derechos del criollo sobre esta tierra... ¡Es que yo soy, Don Quijano de la Pampa! La sombra de Moreira me persigue y me aclama como al vengador... ¡Los alcaldes de plaza, las partidas, los justicias, caerán bajo el filo de mi daga!... (Cuadro I)

Monta un asalto al campamento de los obreros italianos, y termina con el cráneo roto. A pesar de su obvia locura, notemos que Quijano no es un caso aislado dentro de la obra: hay otros personajes partidarios, incluyendo un viejo resentido contra los italianos, y otro, cuerdo, que

¹⁴ «Flor de fango» («Cabaret Montmartre», Alberto Novión, 1919); «Mi noche triste» («Dientes del perro», Alberto Weisbach, 1918), «La copa del olvido» («Cuando un pobre se divierte», Alberto Vacarezza, 1921). Ver Gallo, 1970.

¹⁵ «En la ciudad de Tandil, un criollo enloquecido por la fobia antiextranjera ultimó a puñaladas y en el mismo día a cuanto extranjero encontró en su camino» (Gallo, 1970, p. 213).

no obstante observa «algo de majestad en ese gesto de desequilibrio» (Cuadro II). Se ve a las claras que el idealismo quijotesco fácilmente decanta en peligroso fanatismo.

Hay por lo menos dos otros sainetes con figuras quijotescas, con distintos grados de idealismo, compromiso político y cordura. En *Don Quijote de Buenos Aires* (1885), de Eduardo Sojo, caballero y escudero participan de una crítica de la política contemporánea, y la complicidad del gobierno de Roca con los inversionistas ingleses. *Chacarita* (1924), del popular sainetero Alberto Vacarezza, tiene como personaje un tal Quijano, que es poeta, criollo y defensor de las mujeres¹⁶.

Ahora pasemos a nuestro primer ejemplo de Don Quijote en el tango canción. «Milonga de Don Quijote», por Daniel Giribaldi (1930–1984) cuenta las hazañas de nuestro caballero en lunfardo:

En un lugar de la Mancha,
de cuyo nombre no me quiero acordar,
un caballero —flaco, lungo y singular—
a fuerza de morfetear libros de caballería
llegó a revirarse un día
y ya colifa el cafaña
salió a imitar las hazañas
de los broli que leía¹⁷.

El lunfardo se asocia estrechamente con el tango, y su función social, junto con los intentos de suprimir este rasgo lingüístico de los bajos fondos, ha sido muy estudiado. Parte de la resistencia inicial de la cultura oficial —además del disgusto que producía tanta corrupción del buen castellano con infiltraciones del italiano, el francés, el yiddish, etc.— residía en la idea de que era un idioma carcelario y un código de evasión, para que las autoridades no entendieran a los criminales. Esta idea ha sido debatida, y queda por lo menos parcialmente descontada¹⁸. Sin duda, el lunfardo es un signo de identidad social, y consiste de un uso altamente lúdico del idioma. Y, como señaló Gobello (2001), tiene profundos paralelos con el juego lingüístico que se encuentra en el hampa cervantina:

¹⁶ Para una discusión de los tres sainetes mencionados, ver Cox, 2000.

¹⁷ «Lungo» = «largo»; «morfetear» = «comer»; «revirarse» = «chiflarse»; «colifa el cafaña» = «loco»; «broli» = vesre de «libro». Una buena referencia es Conde, 2004.

¹⁸ Ver, por ejemplo, Gobello, 2001; Conde, 2004; Borges, 2012.

—Díganme, señores galanes: ¿voacedes son de mala entrada, o no?

—No entendemos esa razón, señor galán —respondió Rincón.

—¿Que no entrevan, señores murcios? —respondió el otro... ¿No lo entienden?... Pues yo se lo daré a entender, y a beber, con una cuchara de plata: quiero decir, señores, si son vuestas mercedes ladrones. (*Rinconete y Cortadillo*)

La pesquisa que realiza Don Quijote con Ginés de Pasamonte y los demás galeotes (I. 22), y los malentendidos que resultan, es otro rico ejemplo.

Además de la gracia de «traducir» el *Quijote* a la jerga porteña—y es preciso escuchar la versión cantada por el sin par Edmundo Rivero—, «Milonga de Don Quijote» ofrece una interpretación de la obra. El lunfardo funciona bien para expresar, con una combinación de humor y cariño, los aspectos grotescos de los personajes: «un gordinflón Sancho Panza»; «la ñata era... Dulcinea»; Rocinante es «un tungo bichoco y rante / sentido—pero de aguante». Con su hibridización etimológica y «palabras al revés» (el vesre), el mismo lunfardo es grotesco, en el sentido amplio, ambivalente y expresivo del término. Y el tango de Giribaldi termina con una tenue redención del protagonista:

Cansao de tanta aventura
(jinete del desengaño)
volvió el Quijote a su caño
y se murió de amargura.
De su lanza y armadura,
de su flete y de su espada,
hoy por hoy, no queda nada
(como no sea este poco)
la cordura de aquel loco
nos alivió la cinchada...

La supuesta locura de Don Quijote no carece de cordura. Sus hazañas, de un pasado lejano, nos ayudan a aguantar mejor nuestros propios trabajos¹⁹.

¹⁹ Agradezco el apoyo de mi colega, Paola Ehrmantraut, y el poeta y letrista Matías Emiliano Mauricio, para confirmar mi comprensión de estos versos finales.

Para la plena apropiación romántica de Don Quijote en el tango hemos de considerar a Horacio Ferrer, recién fallecido en su querida Buenos Aires (diciembre de 2014). Frecuente colaborador de Astor Piazzolla, Ferrer se refería a menudo a su afinidad por España, a su lectura de Cervantes y Valle-Inclán, entre otros. Abunda en su obra lo grotesco y una locura casi erasmista. Se destaca la idea del amor exuberante como fuerza salvífica dentro de un mundo materialista, decaído, y diferentes figuras quijotesas surgen repetidamente en su obra. En la popularísima «Balada para un loco» (1969), hay un protagonista estafalario que ofrece, con su amor, esperanza dentro de un mundo soez: «*Quereme así, piantao, piantao, piantao... / Trepate a esa ternura de locos que hay en mí, / ponete esa peluca de alondras, y volá! / Volá conmigo ya! Vení, volá, vení!*». Ferrer mismo se refiere a su personaje como «un piojito de Quijote del siglo xx»²⁰. Don Quijote aparece también en «Soy un circo», «Bicicleta blanca», y «Cronicón canyengue» de Fray Milonga, ya acompañado de Buster Keaton, ya sobre un Rocinante de dos ruedas, ya «con su bucéfalo reyuno tirándole el tranvía» («Cronicón canyengue»). En «Quijotada» (1987), su función redentora queda en primer plano: «Don Quijote va entre la gente / bajo el son burlón de la humana grey / y en los casos del siglo veinte / su maestro aún es el Cristo Rey».

En «Don Quijote de Arrabal», Ferrer representa a nuestro paladín cabalgando un monopatín por el paisaje urbano porteño, inspirado por sus héroes poéticos nacionales: «Canta a Carlos de la Púa, / Martín Fierro y Yacaré». Intenta hacer de una «nena del norte» su Dulcinea, lo que resulta en su asesinato a manos de un rufián. Es un final bien distinto de la vuelta a casa de Alonso Quijano, el Bueno:

Lo velamos en el alba
sobre una blanca chalina,
mendigos, poetas y yiras
y austronautas en la mala.
Y cazó Sancho la pala
y sobre el cuerpo le echó
la tierra que tanto amó,
y los curdas aseguran
que a besar su sepultura
la Cruz del Sur se bajó.

²⁰ Ferrer, 1991, t.3, pp. 544-545.

*Pero Quijote
resucitó,
su locura en el alma,
¡canejo!,
la llevo yo.*

Ferrer no es un poeta romántico propiamente dicho, pero sus quijotes —locos lúcidos, idealistas, harapientos nobles, borrachos carismáticos, figuras cristológicas— cuadran con la casi inescapable tradición romántica²¹.

Hay otro tango reciente, «Corazón Quijote» (2006), de Ernesto Pierro, que sigue esta tradición: «Audaz aventurero, romántico inocente / que contra la corriente saliste a cabalgar». Concluyamos, sin embargo, con una interesante excepción. «Che, Quijote», de Luis Alberto Zeballos (1908-1973), es musicalizado por Juan D'Arienzo —luego es el tango másailable (acaso el único) de los que hemos considerado aquí²². Expresa una ambivalencia frente a Don Quijote y al mundo moderno: «No has visto, soñador, que el siglo veinte / Amor y sólo amor es puro cuento, / Tu lírica bohemia en este ambiente / Son hojas que se pierden en el viento». Hay que comprometerse con el mundo materialista, lo que tiene, a pesar de sus carencias espirituales, sus recompensas: «Largá a Dulcinea, buscate una amante / Y después decime, quién dice verdad».

A principios de la Segunda Parte, al enterarse de que sus aventuras ya van impresas, caballero y escudero —y no sin ansiedad por parte de Don Quijote— quieren saber lo que opina de ellos el público. Sobre la popularidad de Sancho, exclama Sansón Carrasco: «Mala me la dé Dios, Sancho, si no sois vos la segunda persona de la historia, y que hay tal que precia más oíros hablar a vos que al más pintado en toda ella» (II. 3). Atenuando la euforia romántica, el apóstrofe final de «Che, Quijote» enfatiza una inclinación que experimentaron incluso algunos de los lectores originales:

*Viví la realidad de un tiempo nuevo
Bailando al ritmo loco de otras danzas,
Y aunque en el corazón siempre te llevo
De la mano, yo iré con Sancho Panza.*

²¹ Eduardo Pellejero (2003) apunta su cultivo del lunfardo, y elementos surrealistas, modernistas, barrocos, grotescos, y de realismo mágico en su obra.

²² Ningún tango con Don Quijote es, de lo que yo sepa, realmente popular en las milongas —ni el «Don Quijote» instrumental del muy bailado Julio de Caro.

BIBLIOGRAFÍA

Registro de tangos relacionados a Don Quijote

Caro, Julio de, «Don Quijote».

Ferrero, Horacio, «Balada para un loco», «Bicicleta blanca», «Soy un circo», «Quijotada», «Don Quijote de arrabal».

Giribaldi, Daniel, «Milonga de Don Quijote».

Manzi, Homero, «Viejo ciego».

Pierro, Ernesto, «Corazón Quijote».

Benedetti, Héctor Ángel (ed.), *Las mejores letras del tango*, Buenos Aires, Booket, 2011.

Borges, Jorge Luis y Silvina Bullrich, *El compadrito*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

Borges, Jorge Luis, Martín Arias, Martín Hadis y Katherine Silver, *Professor Borges: A Course on English Literature*, New York, New Directions, 2013.

Borges, Jorge Luis, *El tamaño de mi esperanza/El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Random House Mondadori, 2012.

Borges, Jorge Luis, *Evaristo Carriego*, Madrid, Alianza, 1990.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis A. Murillo, Madrid, Castalia, 1978, 2 vols, 5ª ed.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1989, 2 vols.

Close, Anthony, *The Romantic Approach to «Don Quixote»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

Conde, Oscar, *Diccionario etimológico del lunfardo*, Buenos Aires, Taurus, 2004 2ª ed.

Conde, Óscar (ed), *Poéticas del tango*, Buenos Aires, Oliveri, 2003.

Cox, Victoria, «La figura del 'Quijote' criollo en el teatro argentino a fines del siglo XIX y principios del XX», *Latin American Theater Review*, 2000, pp. 65-78.

Discépolo, Enrique Santos, *¿A mí me la vas a contar? Discursos a Mordisquito*, La Plata, Terramar, 2009.

Ferrer, Horacio, *Moriré en Buenos Aires. Vida y Obra de Horacio Ferrer*, Buenos Aires, Manrique Zago Ediciones, 1991, 3 vols.

Fraschini, Alfredo E., *Tango: tradición y modernidad. Hacia una poética del tango*, Buenos Aires, Calderón, 2008.

Gallo, Blas Raúl, *Historia del sainete nacional*, Buenos Aires, Buenos Aires Leyendo, 1970.

Gobello, José, «Cervantes y el lunfardo», Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo, 2001.

Gobello, José, «El tango como sistema de incorporación», Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo, 1987.

- Horvath, Ricardo, *Esos malditos tangos*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- Joly, Monique, «Las burlas de don Antonio: en torno a la estancia de don Quijote en Barcelona», *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 71-81.
- Lugones, Leopoldo, *El payador*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Mina, Carlos, *Tango: La mezcla milagrosa (1917-1956)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- Pacheco, Carlos M., *Don Quijano de la Pampa*, Buenos Aires, Bambalinas, 1922.
- Pellejero, Eduardo, «Horacio Ferrer: El poeta de la redención», en *Poéticas del tango*, ed. Óscar Conde, 2003, pp. 152-94.
- Rössner, Michael (ed.), «¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!»: *El fenómeno tanguero y la literatura*, Frankfurt, Vervuert, 2000.
- Salas, Horacio, *El tango*, Buenos Aires, Planeta, 1995.
- Sojo, Eduardo, *Don Quijote en Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1934.
- Trilling, Lionel, *The Liberal Imagination*, New York, Doubleday, 1953.
- Vacarezza, Alberto, *Chacarita*, Buenos Aires, La Escena, 1924.

C o l e c c i ó n B a t i h o j a



Estudios Indianos, 3

El «Quijote» desde América (Segunda Parte) es un homenaje al *Quijote* de 1615 por parte de un conjunto de distinguidos especialistas provenientes de los dos lados del Atlántico. Es una forma de reconocer, y celebrar, la inmediata llegada de la obra maestra cervantina a América y su profundo impacto posterior sobre muchos aspectos importantes de su cultura. Los trabajos se centran o bien en los temas y episodios de la Segunda Parte del *Quijote* o bien en las huellas de la obra en diversas esferas de la producción literaria y artística del continente americano.

Ignacio Arellano es catedrático de la Universidad de Navarra, especialista en literatura del Siglo de Oro. Ha publicado unos ciento cincuenta libros y cerca de cuatrocientos artículos en revistas especializadas. Es autor también del blog *El jardín de los clásicos*.

Duilio Ayalamacedo enseña cursos en la especialidad estudios transatlánticos (siglos XVI, XVII y XVIII). Ha publicado *A esta hora* y *Moradas*.

James Iffland ha enseñado literatura española y latinoamericana en Boston University desde 1974. Es autor de *Quevedo and the Grotesque*, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, entre otros títulos; y co-editor de *El «Quijote» desde América*. Es también Editor Asociado de *Cervantes: The Bulletin of the Cervantes Society of America*.



Universidad
de Navarra

GRISO



UNIVERSIDAD
DEL PACÍFICO



IGAS Institute of Golden Age Studies / IDEA Instituto de Estudios Auriseculares