DON QUIJOTE EN AZUL 8

Actas selectas de las VIII Jornadas Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2015

editorial UNICEN

ORGANIZAN

UNICEN
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires

Cátedra Cervantes

COLABORAN

Instituto Cultural y Educativo
Teatro Español de Azul

Instituto Superior de Formación
Docente y Técnica de Azul
"Dr. Palmiro Bogliano"

AUSPICIAN

Facultad de
Filosofía y Letras

Oficina Cultural
de la Embajada de España

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas
"Dr. Amado Alonso"

ASOCIACIÓN DE
CERVANTISTAS

RECTA SUSTENTA

Biblioteca Popular de Azul
"Bartolomé J. Ronco"

Municipalidad de Azul

DON QUIJOTE EN AZUL

Actas selectas de las
VIII Jornadas Cervantinas celebradas en Azul
(Argentina) en 2015

Editadas por

JULIA D'ONOFRIO

CLEA GERBER

EDITORIAL UNICEN
TANDIL 2017

Lucía Megías, Jose Manuel
Don Quijote en Azul 8 : actas selectivas de las VIII Jornadas Cervantinas celebradas en Azul, Argentina, en 2015 / Jose Manuel Lucía Megías ; editado por Clea Gerber. - 1a edición especial 1a reimp. - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2017.
250 p. ; 24 x 17 cm.

ISBN 978-950-658-400-9

1. Análisis Literario. I. Gerber, Clea, ed. II. Título.
CDD 807

Estas actas recogen una selección de los trabajos presentados en las VIII Jornadas Cervantinas celebradas en la ciudad de Azul del 5 al 7 de noviembre de 2015.
Selección realizada por el Comité Científico, formado por
José Manuel Lucía Megías (UCM/UNICEN)
Alicia Parodi (UBA)
Juan Diego Vila (UBA)
Gloria Chicote (UNLP)
Javier Roberto González (UCA)
Julia D'Onofrio (UNGS)
Silvina Delbueno (UNICEN)
Mercedes Rodríguez-Temperley (SECRIT)

© 2017 – UNCPBA
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
Secretaría Académica. Editorial UNICEN
Pinto 399, Tandil (7000), Provincia de Buenos Aires
Tel./Fax: 0249 4422000
e–mail: c–editor@rec.unicen.edu.ar
www.editorial.unicen.edu.ar
1ª edición: noviembre de 2016
1ª edición 1ª reimpresión: marzo 2017

Responsable editorial
Lic. Gerardo Tassara
Editor técnico
Lic. Ramiro Tomé
Diseño de Tapa y Maquetación
D.G. Luisa Demarco

Impreso por Bibliográfika
Barzana 1263, Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Tirada: 40 ejemplares
Hecho el depósito que marca la Ley 11.723
ISBN: 978-950-658-400-9

ÍNDICE

Presentación 7
Clea Gerber y Julia D'Onofrio

Plenarias

Aníbal Biglieri, "La mancha, de Cervantes al 98" 13
Juan Diego Vila, "Doña Cristina: en torno a los silencios y enigmas de la perfecta casada en el Quijote" 39

Quijote

Celia Mabel Burgos Acosta, "El Capitán Cautivo y la escritura negada" 65
Martín Ezequiel Calabrese, "La realidad no ilustrada de don Quijote" 75
María de los Ángeles Calvo, "La muerte en el *Quijote*" 85
Julia D'Onofrio, "'…a nuestro cura he oído decir…' Sancho y la predicación a los ojos" 95
María Beatriz Durán, "Imprenta en el Quijote de 1615: modos de escribir, modos de leer, modos de pensar" 103
Clea Gerber, "Motivos del espejo en el Quijote de 1615" 109
Agustina Otero Mac Dougall, "Contar la vida y crear la ficción: la literatura y los reencuentros en la secuencia de sierra morena en el *Quijote* de 1605" 119
Alicia Parodi, "El *Quijote* de 1615: un recorrido por las liebres" 127
María Rosa Petruccelli, "Identidad y diferencia. La mujer en la escritura cervantina" 131
René Aldo Vijarra, "Don Quijote: ¿una identidad moderna?" 143
Álvaro Zambrano y Alejandra Siles, "El texto que vendrá: leer el clásico *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*" 149

Otras obras cervantinas

La galatea

Paula Salmoiraghi, "'Mi nombre es Calíope, mi oficio y mi condición es favorecer y ayudar a los divinos espíritus': los poetas y la poesía como heroínas centradas en el prado y en el canto en *La Galatea* de Cervantes" 161

Novelas ejemplares

Daniela Furnier, "De identidades cambiadas y fingimientos: los personajes disfrazados en *El celoso extremeño, La ilustre fregona* y *Las dos doncellas*" 171

Silvana albertina oyarzabal, "La voz femenina en el diálogo entremesil cervantino: de Isabela y Leonora de *El celoso extremeño* a Lorenza de *El viejo celoso*" 177
Nuria Rodríguez Cartabia, "*El celoso extremeño.* Voluntad y deseo en el marco de un contexto de encierro" 185
Noelia vitali, "La poesía como ciencia: alcances de una preocupación cervantina en *El licenciado Vidriera*" 193

Persiles

Mónica Nasif, "Libre albedrío y astrología en el *Persiles*" 205
Verónica Zalba, "'A la ocasión la pintan calva': presencia y significado del refrán en el *Persiles* de Cervantes" 211

Reescrituras

Mariana Barrios Mannara y María Florencia Saracino, "Matrices textuales cervantinas en *Jusep Torres Campalans* de Max Aub" 225
Rosario María Carrasco, "Quevedo y su reescritura de la muerte de don Quijote" 233
Matías David Massarella, "Reescrituras cervantinas en *Semblante de Bestias* de Jorge Goyeneche" 239
Roberto Jesús Sayar y Mariana Barrios Mannara, "Un manchego en Musashino. Reescrituras del *Quijote* a la luz del cómic nipón" 245
María Mercedes Yaben, "*De Casiperro del hambre al Coloquio de los perros:* los permisos del lector peregrino" 259
María isabel zwanck, "El *Quijote* en la temprana lírica de José Saramago" 265

Reapropiaciones

María elena ruibal, "Un conde de Lemos hermana dos ciudades: Montevideo y Azul" 277
Cecilia Stecher, "Todos los Quijotes se cayeron: representación y resignificación del *Quijote* en el carnaval" 285
Francisco Cuevas Cervera, "Del Cervantismo *trash* y su razón de ser: Notas a partir de las Memorias maravillosas de Cervantes de Atanasio Rivero (1916)" 295
Raquel Villalobos, "Conmemoración en Chile del tercer centenario de la muerte de Cervantes (1916): el caso del cervantófilo Leonardo Eliz (1861- 1939)" 305

Experiencias docentes

Susana Barros, et.al, "*Don Quijote de la Mancha* II parte, cuatro siglos después" 315
Santiago Disalvo, "De Gonzalo de Berceo a Cervantes y más allá: experiencias de enseñanza y diálogo sobre literatura en la universidad" 319
Liliana pazo, "Un *Quijote* y muchos lectores, el hipertexto como herramienta didáctica en las clases de literatura" 327

PRESENTACIÓN

El presente volumen reúne una serie de trabajos presentados en las VIII Jornadas Cervantinas que se desarrollaron en Azul durante los días 5, 6 y 7 de noviembre de 2015, organizadas por la Cátedra Cervantes de la Universidad Nacional del Centro (Facultad de Derecho) en colaboración con el Instituto Cultural y Educativo del Teatro Español de Azul y el Instituto Superior de Formación Docente y Técnica de Azul "Dr. Palmiro Bogliano". En esos días, un grupo de estudiosos de la obra de Miguel de Cervantes, así como de sus múltiples proyecciones culturales, se reunió para dar continuidad a los encuentros organizados anualmente en el marco del Festival Cervantino que distingue a la ciudad de Azul.

Las Jornadas Cervantinas de Azul se han transformado en una cita ineludible en nuestro país para los interesados en la obra y la figura de Cervantes. En estos encuentros, inaugurados en el año 2007, conviven académicos, docentes y estudiantes de distinta procedencia que se acercan a la obra de Cervantes desde intereses y competencias diversas y generan un fructífero diálogo, del que estas Actas son un buen testimonio y la ciudad de Azul, como siempre, atenta y entrañable anfitriona.

Las Jornadas se abrieron con la plenaria inaugural del Dr. Aníbal Biglieri, de la University of Kentucky, que enfocó el paisaje manchego del *Quijote* desde la perspectiva de los estudios sobre el espacio. Su trabajo, titulado "La Mancha, de Cervantes al ´98", propone un itinerario de lectura desde la Mancha de la novela cervantina hasta la que aparece en la obra de Caro Baroja y Azorín, pasando por Pérez Galdós. En su recorrido, pone de relieve el modo en que don Quijote "humaniza" el espacio, transformando un entorno natural en un proceso social, y contrasta el impulso realista que anima las descripciones del paisaje en los autores de la Generación del 98 con la percepción del mismo desde la ficción –a partir del imaginario caballeresco– que caracteriza al ingenioso hidalgo cervantino.

Al cumplirse en el año 2015 los cuatrocientos años de la publicación de la Segunda Parte del *Quijote*, la plenaria de cierre del Dr. Juan Diego Vila, de la Universidad de Buenos Aires, muestra que no está todo dicho sobre este texto y vuelve sobre él para rescatar a un personaje olvidado entre los pliegues del mismo: doña Cristina, la mujer de don Diego de Miranda, aquel sosegado hidalgo de aldea que representa una contrafigura del protagonista. Vila pone en relación el texto de Cervantes con el género de los manuales de educación femenina, que estipulaban el deber ser de las mujeres en la primera modernidad, y sondea a partir de ello la representación de los vínculos conyugales en la novela. Esto le permite indagar los modos en que el *Quijote* problematiza sutilmente la figura de la "perfecta casada" que el personaje de doña Cristina encarnaría según los valores de la época.

En la organización de la sección de Comunicaciones de estas Actas queremos reflejar la diversidad de aspectos de las obras cervantinas que han sido objeto de análisis y discusión durante las Jornadas.

Una primera gran sección engloba los análisis sobre las dos partes del *Quijote* (1605 y 1615). El trabajo de Burgos analiza las funciones y proyecciones simbólicas que adquiere la escritura en el episodio del Capitán Cautivo. Calabrese, por su parte, aborda la iconografía del *Quijote* haciendo foco en las ilustraciones que representan la fantasiosa imaginación del pro-

tagonista. La comunicación de Calvo recorre las distintas escenas en las que se hace presente la temática de la muerte y caracteriza el tono con el que esta aparece en la novela cervantina. D´Onofrio rastrea la transmisión de tópicos e imágenes simbólicas en situaciones en las que el texto se refiere a predicaciones religiosas, especialmente en boca de Sancho. Durán enfoca la representación, en el texto de 1615, de personajes lectores de la Primera Parte y de la continuación de Avellaneda, y analiza el modo en que ello da cuenta del impacto provocado por los nuevos modos de reproducción asociados a la imprenta. El trabajo de Gerber sondea algunas proyecciones del motivo del espejo en el *Quijote* y plantea la centralidad que este adquiere, particularmente, en la poética de la Segunda Parte. Otero Mac Dougall se centra en el texto de 1605 y analiza la dinámica de relatos que se intercalan en la secuencia de Sierra Morena, donde ficción y realidad traman los hilos de una historia que debe reconstruirse a partir de fragmentos. Parodi analiza las sucesivas apariciones, en el texto de 1615, de la imagen simbólica de la liebre, vinculada tanto a la amada evanescente de don Quijote como al motivo de la muerte. El trabajo de Petruccelli, por su parte, se detiene sobre los personajes femeninos del *Quijote* y de las *Novelas Ejemplares* y busca mostrar los diversos paradigmas ideológicos sobre la condición de la mujer que se enfrentan en los textos cervantinos. Vijarra analiza cómo don Quijote construye una identidad sustentada en el poder de la palabra, en la autonomía y libertad de sus prácticas así como en en las posiciones adoptadas a lo largo de su vida y señala que en ello radica su modernidad. Por último, el trabajo de Zambrano y Siles cierra esta sección dando cuenta de las operaciones de lectura que han hecho del *Quijote* un texto clásico, que como tal se proyecta del pasado al porvenir.

En una segunda sección colocamos los trabajos que versan sobre otras obras cervantinas. Este apartado se abre con la ponencia de Salmoiraghi sobre *La Galatea*: allí, la autora analiza cómo el texto escenifica los poderes comunitarios de la poesía y construye un particular modelo heroico a partir de la figura del poeta, vehículo de una voz plural cuyos valores se asocian al arquetipo de lo femenino. Se disponen a continuación cuatro trabajos dedicados a las *Novelas ejemplares.* El de Furnier analiza las funciones de los disfraces y ocultamientos en un grupo de cuatro novelas en las que estas operaciones sirven como herramienta de conformación de la identidad. Oyarzábal, por su parte, pone en relación la novela *El celoso extremeño* –en sus dos versiones– con el entremés *El viejo celoso*, para establecer a partir de ello constantes y diferencias signadas por la afiliación genérica. Rodríguez Cartabia enfoca también la novela *El celoso extremeño*, para analizar cómo la casa-fortaleza construida por Carrizales busca, infructuosamente, poner freno a las voluntades y deseos de los personajes. El trabajo de Vitali, por su parte, estudia la representación de la figura del poeta y el contexto novelesco e ideológico en el que se inscribe la definición de la poesía como ciencia en *El licenciado Vidriera.* Cierran esta sección dos trabajos sobre el *Persiles*: el de Nasif, que estudia el modo en que aparece en el texto la astrología judiciaria y sus tensiones con el concepto de libre albedrío, y el de Zalba, que rastrea la presencia del conocido refrán que alude a la ocasión y los sentidos que adquiere en sus distintos contextos de aparición.

Se dispone a continuación una sección sobre intertextualidades y reescrituras cervantinas, que da cuenta de la huella duradera que la obra de Cervantes ha dejado en autores de épocas y contextos geográficos muy diversos. Así, Barrios Mannara y Saracino enfocan las matrices textuales cervantinas en *Jusep Torres Campalans* (1958), obra de madurez de Max Aub; Carrasco se concentra en el "Testamento de Don Quijote", romance burlesco de Quevedo; Massarella analiza cómo opera el concepto de reescritura en *Semblante de Bestias* (2003), del autor

platense Jorge Goyeneche; Sayar y Barrios Mannara analizan la particular representación del hidalgo manchego y sus aventuras en un manganipón de la primera mitad de la pasada década; Yaben plantea las conexiones que pueden hallarse entre la novela cervantina *El coloquio de los perros* y las *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, de Graciela Montes (1989) y, finalmente, Zwanck estudia tres textos pertenecientes a la temprana lírica de José Saramago (1966) que llevan por título los nombres de los célebres personajes cervantinos: "Dulcinea", "Don Quijote" y "Sancho".

Una cuarta sección de comunicaciones agrupa los trabajos que dan cuenta de las apropiaciones de la obra cervantina en ámbitos y celebraciones de diverso tenor. Así, Ruibal se detiene en la figura de Arturo Xalambrí y en sus contactos con el azuleño Bartolomé J. Ronco, enfatizando cómo en el siglo XX rioplatense, en torno a Cervantes y su obra, estos hombres encarnaron y actualizaron la tradición humanista. Stecher, por su parte, muestra cómo la cultura popular mantiene vivo el legado quijotesco en los festejos carnavalescos, centrándose en las representaciones del carnaval de Cádiz, España, y Montevideo, Uruguay. El trabajo de Cuevas se detiene en un ejemplo de lo que el autor caracteriza como "cervantismo *trash*", es decir, las interpretaciones decididamente disparatadas que ha habido de la obra de Cervantes: en este caso, las *Memorias maravillosas de Cervantes*, publicadas por Atanasio Rivero en 1916. Finalmente, Villalobos se centra en esta misma fecha de 1916, la del tercer centenario de la muerte de Cervantes, para caracterizar la conmemoración que hubo en Chile y destacar, en ese contexto, la figura del cervantófilo Leonardo Eliz, cuyos trabajos marcan un hito en los estudios cervantinos locales.

Una última sección engloba tres trabajos que presentaron diversas experiencias didácticas en torno a la obra cervantina en distintos niveles: inicial, secundario y universitario. La comunicación de Barros da cuenta del trabajo con el *Quijote* llevado adelante por una sala de 4 años del Colegio Northfield, en el marco del aniversario de la publicación de la Segunda Parte de la novela. La autora cuenta la reflexión que ello implicó sobre cómo acercar hoy a niños tan pequeños a la obra cervantina y refiere las actividades que realizaron y el entusiasmo que generó la propuesta. El trabajo de Disalvo se pregunta por la imbricación entre literatura y vida y reflexiona a partir de ello sobre su experiencia en la enseñanza universitaria, rescatando el diálogo con los alumnos y el intercambio en torno a cómo se reciben hoy los textos clásicos. Asimismo, desde su propia trayectoria como lector, rescata las dimensiones vitales del "acontecimiento", la "aventura" y la "libertad" que se descubren, entre otras obras, en el *Quijote* de Cervantes. Cierra esta sección el trabajo de Pazo, que nos acerca las actividades llevadas a cabo por alumnos de 4° año del colegio universitario ILSE, de la Ciudad de Buenos Aires, en torno al *Quijote*. La propuesta fue trabajar la novela cervantina y sus vínculos con la película *Medianoche en Paris* de Woody Allen y la novela *Caperucita en Manhattan* de Carmen Gaite, lo que ofreció interpretaciones muy ricas que permitieron múltiples conexiones de sentido.

Finalmente, queremos agradecer una vez más a los organizadores por habernos confiado la tarea de editar las Actas que aquí presentamos. Es un honor y una alegría poder renovar nuestro compromiso con el Festival Cervantino de Azul y con estas Jornadas, que año a año son ocasión de debate y reunión en torno a los textos de Cervantes y gestan, para su obra, nuevos horizontes de lectura.

Clea Gerber y Julia D´Onofrio

PLENARIAS

LA MANCHA, DE CERVANTES AL 98[1]

Aníbal A. Biglieri
University of Kentucky

In memoriam Nelly Kesen de Quiroga

Espacios y lugares

Cuando don Quijote convierte a una venta en un castillo o a molinos de viento en gigantes (para citar sólo dos de los casos más memorables), se está anticipando de alguna manera a varias propuestas de lo que se ha llamado el "giro espacial" (*spatial turn*) en las ciencias sociales de las últimas décadas. Entre esas propuestas, se destacan las de tres investigadores de las procedencias y orientaciones científicas e intelectuales más diversas pero que, en lo esencial, coinciden en distinguir los mismos, o semejantes, espacios. En efecto, el francés Henri Lefebvre (1901-91) (Lefebvre 1974: 48-49), el chino Yi-Fu Tuan (1930-) (Tuan 1974: 214) y el finlandés Anssi Paasi (1955-) (Paasi 1991: 249) deslindan tres espacios que, para unificar la terminología, se pueden denominar en español como espacios *percibidos*, *concebidos* y *vividos*. El primero (*espace perçu*: Lefebvre; *perceived space*: Tuan) corresponde al espacio real, concreto, físico, material, el que se tiene frente a los ojos; el segundo (*espace conçu*: Lefebvre; *conceptual space*: Tuan), el espacio de la subjetividad, es el resultado de un proceso de abstracción racional o de imaginación afectiva pero, en todo caso, siempre producto de una operación mental que le impone a esa realidad exterior una configuración específica y que puede, o no, coincidir con los datos de los sentidos; el tercero (*espace vécu*: Lefebvre; *felt space*: Tuan) se identifica con el espacio socialmente "construido" y en el cual los seres humanos se instalan en su existencia temporal, histórica, y "lo viven" de acuerdo con sus presupuestos culturales, religiosos, ideológicos, políticos, etc. Por su parte, también Paasi propone tres modos de aprehender e instalarse en la realidad, sea por medio de la percepción (*perception*), la concepción (*conception*) o la acción (*action*).

En el caso de don Quijote, y por supuesto, no sólo en el de él, lo primero que cabe preguntarse es si estas operaciones se dan en un orden de precedencia lógico-temporal o si las tres se producen simultáneamente. Una primera respuesta permitiría apreciar que se está en

---

1 El texto de este artículo se basa en la conferencia plenaria dictada el día 5 de noviembre de 2015 en el marco de las Jornadas Cervantinas que tuvieron lugar en la ciudad de Azul. En esta versión corregida y ampliada se incluyen temas no tratados en aquella oportunidad por falta de tiempo (la sección sobre Benito Pérez Galdós, por ejemplo) y se agrega ahora la bibliografía consultada. Aprovecho esta oportunidad para agradecerles una vez más a los organizadores de las jornadas el honor de haberme invitado a dictar esta conferencia, en particular al profesor José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid) y a la profesora Silvina Delbueno (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires). Este trabajo está dedicado a la memoria de la profesora Nelly Kesen de Quiroga (Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco), cervantista y querida y entrañable amiga, a cuya inspiración debo la idea inicial de esta conferencia.

un espacio real, el *percibido* por los sentidos, pero *vivido* de acuerdo con un orden *concebido* previamente: el caballero andante se encuentra en un espacio "real" llamado la Mancha, pero su forma de "vivirlo" (actúa en la venta *como si* fuera un castillo, arremete contra los molinos *como si* fueran gigantes), está dictada por una concepción anterior de esa realidad, que, en su caso, viene con-figurada, estructurada, imaginada, en una palabra, *concebida*, a partir de los libros de caballerías, cuya lectura condiciona (casi) todas las percepciones y comportamientos del personaje. No hace falta recordar que Sancho Panza *percibe*, *concibe* y *vive* la realidad manchega de otra manera y que, como bien se sabe, toda la novela está atravesada por esta oposición entre el caballero y su escudero.

Según Edward S. Casey (Casey 1996: 16-19), los "datos sensoriales", como partes constitutivas de la *percepción*, no registran la realidad pasivamente, ni esa percepción precede el conocimiento de una determinada realidad, sino que ambas operaciones se dan simultáneamente; dicho de otro modo, la *percepción* se estructura con un sentido dado (*meaning*), basado en una *concepción* previa de lo real fundada en prácticas sociales o en la "cultura" entendida en su sentido más lato. Si don Quijote dijera que todo su obrar procede de una *percepción* de su mundo en base a esa literatura que le había sorbido los sesos, no le llamaría la atención que Casey le diera la razón y éste, a su vez, podría haber aducido en su apoyo el siguiente pasaje, justamente a propósito de la venta que el caballero toma por castillo:

> Estaban acaso a la puerta dos mujeres mozas, de estas que llaman del partido, las cuales iban a Sevilla con unos arrieros que en la venta aquella noche acertaron a hacer jornada; y como a nuestro aventurero todo cuando pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído, luego que vio la venta se le representó que era un castillo con sus cuatro torres y chapiteles de luciente plata, sin faltarle su puente levadiza y honda cava, con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan (I, 2, 36-37).[2]

Ya se sabe: la *percepción* ("veía") de toda la realidad ("todo cuanto…") y la *concepción* que de ella tenía don Quijote ("pensaba", "imaginaba") estaban dictadas por sus lecturas ("lo que había leído"), pero se trata de operaciones prácticamente simultáneas: lo indica el "luego que", es decir que "en cuanto", "ni bien", "tan pronto como" la venta se le ofrece a los sentidos, entra a funcionar el sistema cognitivo del personaje, que la transforma en un castillo y de allí en más, todo cuanto haga lo será a partir de esta imagen que se le "representa" a la vista, a la imaginación y al raciocinio. En efecto, las mujeres le parecerán "dos hermosas doncellas o dos graciosas damas" y poco después, cuando un porquero haga sonar un cuerno, "al instante se le representó a don Quijote lo que deseaba, que era que algún enano hacía señal de su venida": otra vez la percepción sensorial, ahora auditiva, le hace ver "al instante" lo que no sólo esperaba según su *concepción* de la realidad, sino lo que realmente "deseaba", a saber, que su llegada al castillo fuera anunciada según sucedía en los libros de caballerías.

Todo lo sucedido en la venta (I, 2-3, 34-47), desde la llegada de don Quijote hasta su partida, pasando por la vela de las armas, transcurre así: en el ventero ve al "alcaide de la fortaleza" y cuando cene a la puerta de la venta, tomará al silbato de cañas de un castrador de puercos por música, al abadejo por truchas, al pan por el de la mejor calidad, a las rameras que lo atienden por damas y al ventero por el dueño del castillo. Toda la experiencia sensorial de don Quijote está dirigida a metamorfosear la realidad en lo que esperaba que fuera: con la vista, percibe a la

2 Francisco Rico, 2004.

venta y su dueño como un castillo y su castellano y a las mujeres como hermosas señoras; con el oído, percibe los sonidos de un cuerno y de un silbato como anuncio de su venida o como música que lo deleitaba durante la cena; y con el gusto, saborea el pan que le sirven como si fuera de trigo candeal. A la venta debe *vivirla* como el castillo que cree que es y allí, entonces, espera ser armado caballero, para lo cual debe primero velar las armas en el patio o corral, a falta de la capilla que, según le dice el supuesto castellano, "estaba derribada para hacerla de nuevo". Y cuando un arriero se aproxima a la pila de agua para dar de beber a su recua de mulas y quita las armas que don Quijote había dejado allí, éste, "viéndole llegar", lo toma de inmediato, "al instante" se diría también, por un "atrevido caballero". Y lo mismo le pasará con otro arriero que poco después se acercará a esa pila con las mismas intenciones. Para una percepción "realista" de la Mancha, y a la que se volverá después, no hay más que comparar este episodio del *Quijote* con *Bailén* (1873) de Benito Pérez Galdós (1843-1920), donde las posadas y ventas manchegas en que se alojan los personajes de la novela son reales y lo mismo los mesoneros y venteros que las atendían (Pérez Galdós, 1982: 37).

Podría decirse, entonces, que al encontrarse el ser humano en un espacio real y *percibirlo* y *sentirlo* sensorialmente, lo *vive* de acuerdo con una *concepción* previa personal o social, pero culturalmente pre-determinada, como las novelas de caballería en el caso del hidalgo manchego. Dicho de otra manera, la percepción y las reacciones y emociones que suscite un paisaje (el *espacio sentido* de Tuan) estarán condicionadas, en mayor o menor grado según los casos, por una *concepción del mundo* y una escala de *valores* anteriores que orientan la mirada en determinada dirección y motivan la *actitud* que ha de adoptarse frente a la realidad contemplada: querer armarse caballero en una venta que no es un castillo o atacar molinos de viento que no son gigantes.[3] Los ejemplos podrían multiplicarse a discreción, pero, para citar uno solo, recuérdese que cuando don Quijote y Sancho Panza ven los molinos de viento, "así como don Quijote los vio", es decir, al instante también, los identifica con "desaforados gigantes"(I, 8, 75).

Como se verá después, para don Quijote, la Mancha no es un espacio "vacío" y al margen de toda presencia humana, y los paisajes manchegos del hidalgo, a diferencia de lo que sucederá en las obras de Pérez Galdós, Azorín o Pío Baroja, nunca se describen y menos aún se contemplan en su "desnudez" y como si se tratara solamente de una región natural. De allí que, siguiendo otra propuesta fundamental de los estudios sobre el espacio, se debe adoptar aquí también la distinción entre éste y el *lugar*. En pocas palabras, un *lugar* es un *espacio* marcado por una presencia humana y por eso se dice que tiempo y espacio son inseparables: el espacio (una región, por ejemplo) no es solamente un objeto, sino también un proceso histórico-social que se despliega en una duración temporal. En efecto, todo *espacio* se convierte en un *lugar*, en un sitio "histórico", gracias a las actividades humanas que en él "tienen lugar" y este convertirse en un *lugar* implica la transformación del mundo físico a partir de una *concepción* previa (personal o social) del espacio. Desde una perspectiva fenomenológica, el ya citado Casey insiste repetidamente en todas estas ideas: en resumen, los *lugares*, en tanto que procesos, no solamente "son", sino que también "ocurren" según esa convergencia de tiempo y espacio ya señalada (Casey 1996: 27 y 36). Los *lugares* están localizados en la naturaleza, pero tienen un fundamento humano y están creados por seres humanos a través de alguna marca o

3 Además de la *percepción* (respuesta de los sentidos al mundo exterior), Tuan distingue entre *actitud* (posición que uno adopta frente al mundo), *valor* (o estimación en que se tienen esas realidades) y *concepción del mundo* (experiencia conceptualizada o sistema de creencias). *Perception, attitude, value* y *world view* en parte coinciden con la "triplicidad" de Lefebvre (Tuan 1990: 4).

signo de su presencia. En este sentido, siguiendo a Robert Pogue Harrison (Harrison 2003: 23), se puede generalizar su afirmación sobre el caso específico de las sepulturas y afirmar que cualquier *lugar*, por ser el sitio de una presencia humana, se diferencia tanto de la atemporalidad, o eternidad, de lo divino, como de los ritmos cíclicos, temporales, del mundo natural. Lo propio del ser humano sería la creación de *lugares* en el tiempo, pero en un tiempo histórico, lineal, y no natural, cíclico.

Cervantes y la *ficción*

El hecho de que la concepción de la realidad por parte de don Quijote provenga de la ficción literaria exige dedicar algunas palabras a la distinción entre *mundos posibles* y mundos de ficción. Don Quijote se instala en la Mancha, pero no la contempla "desde afuera", sino desde su propia perspectiva, es decir, *percibiendo*, *concibiendo* y *viviendo* esos espacios como *lugares* o, mejor dicho, como un conjunto de *lugares* semejantes, todos escenarios de una presencia humana, la suya y la de los habitantes de la región. Don Quijote "humaniza" el espacio, como muy acertadamente lo advierte Pérez Galdós en la descripción de la Mancha que Gabriel de Araceli despliega en *Bailén*, y para ello debe convertir el *espacio* en *lugares*. En efecto, lo primero que *percibe* Gabriel con la vista es la llanura como pura extensión, "aquella desnuda estepa, que como inmóvil y estancado mar de tierra no ofrece a sus ojos accidente, ni sorpresa, ni variedad, ni recreo alguno" (1982: 38). Lo propio del *espacio* es la ausencia de senderos y de direcciones, es decir, de un "centro", no entendido, claro está, en un sentido estrictamente geográfico, sino como punto humano de convergencia:[4] "Don Quijote –piensaGabriel– necesitaba aquel horizonte, aquel suelo sin caminos y que, sin embargo, todo él es camino; aquella tierra sin direcciones, pues por ella se va a todas partes, sin ir determinadamente a ninguna" (1982: 38). Esta "humanización" será siempre, para don Quijote, un *mundo posible*, pero al que construye a partir de sus propios presupuestos y no de los datos de la realidad, como en la novela de Pérez Galdós.

Para aprehender mejor esta diferencia entre *ficción* y *mundos posibles* nada mejor que comparar el episodio de los rebaños que don Quijote ve como ejércitos (I, 18, 154-65) con un largo pasaje de *Bailén*, que tiene al relato cervantino como intertexto y con el cual presenta interesantes paralelos. En camino hacia Córdoba, el narrador-personaje, Gabriel, atraviesa la Mancha en compañía de Santorcaz y de un joven aragonés, Andresillo Marijuán, que se les une durante el trayecto y que también se dirigía a Andalucía. Una primera visión de la Mancha es la "real", la de una *región natural* que contemplaría y describiría un geógrafo: Gabriel nota la "inmensidad de sus llanuras" (las que justamente recorría don Quijote a caballo, como él mismo lo recuerda) y lo que más le llama la atención es la pobreza del paisaje: "desnuda estepa", "desnudez y monotonía" (1982: 38), "desnudo y solitario paisaje" (1982: 40), en esa Mancha reinan el silencio, la calma y la soledad.

Pero, como se verá después, la región, considerada como entidad *geohistórica*, no se reduce al entorno "natural", sino que resulta de la convergencia de éste con procesos sociales que, por definición, se desarrollan en la sucesión temporal. Y es lo que sucede en el capítulo de los rebaños en el *Quijote* porque allí la Mancha se convierte en el escenario de un "hecho histórico",

4 "A wilderness in itself is placeless, for it has no human center or point of convergence around which nature can gather and become bounded." (Harrison 2003: 18).

porque pocos acontecimientos pueden calificarse con esta denominación con más derecho que una batalla entre dos ejércitos, al menos en el universo de la caballería a través del cual don Quijote "filtra" todas sus experiencias sensoriales, haciéndole ver una lucha campal allí donde su escudero sólo ve manadas de animales.

Todo comienza cuando don Quijote *percibe* una "grande y espesa polvareda", que inmediatamente ("y en viéndola") *concibe* como un "copiosísimo ejército". Curiosamente, la primera reacción de Sancho Panza es corroborar la opinión de su amo porque, al ver levantada desde el lado opuesto otra polvareda, concluye que se debe tratar de un segundo ejército, de lo cual se alegra mucho don Quijote porque lo que hasta ese momento no era sino una "espaciosa llanura" se va a convertir pronto en el escenario de una batalla, ya que "todo cuanto hablaba, pensaba o hacía era encaminado a cosas semejantes", es decir, a lo que la imaginación le hacía ver *desde* los libros de caballerías: don Quijote, una vez más, "produce el espacio" (Lefebvre), lo "humaniza", lo hace *lugar* (Harrison), transformando un entorno natural en un proceso social, por más que se trate de dos manadas de ovejas y carneros que provenían de direcciones contrarias, si bien, al principio, el escudero se inclina a creerle: "Y con tanto ahínco afirmaba don Quijote que eran ejércitos, que Sancho lo vino a creer…".

Convencido don Quijote de lo que cree estar viendo, pasará luego a describir a ambos ejércitos enemigos e identificar a sus jefes y lugar de procedencia. Pero para mejor divisar la inminente batalla, le propone a Sancho Panza retirarse a un "altillo que allí se hace", en realidad, una loma desde donde, una vez más, la *concepción* que don Quijote se hace de la realidad por medio de la "imaginación" va a prevalecer sobre la *percepción* visual:

> Hiciéronlo así y pusiéronse sobre una loma, desde la cual se vieran bien las dos manadas que a don Quijote se le hicieron ejército, si las nubes del polvo que levantaban no les turbara y cegara la vista; pero con todo esto, viendo en su imaginación lo que no veía ni había, con voz levantada comenzó a decir: …

Desencadenada la fantasía, pero no libre y desenfrenadamente, sino controlada y encauzada por los dictados de las novelas de caballerías, don Quijote procede a una larga y minuciosa descripción de ambas fuerzas, dando cuenta de sus nombres, armas y escudos: "Y de esta manera fue nombrando muchos caballeros del uno y del otro escuadrón que él se imaginaba, y a todos les dio sus armas, colores, empresas y motes de improviso, llevado de la imaginación de su nunca vista locura,…". El catálogo de los combatientes parece no tener fin, pero aun así, Sancho Panza, devuelto a la realidad que frente a sus ojos se le presentaba, no veía ninguno de los "caballeros y gigantes que su amo nombraba", aunque admite que ello podría deberse a un "encantamento".[5]

La percepción visual de ambos personajes se refuerza con las sensaciones auditivas: donde el caballero oye "el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los atambores", el escudero afirma no oír otra cosa que los "balidos de ovejas y carneros". Pero esta oposición la resuelve otra vez don Quijote con una de sus habituales racionalizaciones: "–El miedo que

5 En relación con las descripciones en el *Quijote*, afirma Rico: "En el *Quijote*, el paisaje de la Mancha no se describe, sino que se hace sentir. […] El paisaje real se intuye en la acción narrada, en los personajes, no se lee literalmente en el texto. El que se pinta en cambio con vigorosa exactitud es el paisaje fantaseado por don Quijote: del rebaño que ve Sancho, sólo se dice que es 'de ovejas y carneros'; de los ejércitos que imagina el caballero, se recogen hasta los mínimos detalles. Los dos paisajes son igualmente verdaderos." (Rico 2012: 195).

tienes –dijo don Quijote– te hace, Sancho, que ni veas ni oyas a derechas, porque uno de los efectos del miedo es turbar los sentidos y hacer que las cosas no parezcan lo que son;". Pero como no se trata solamente de *percibir* y *concebir* esas realidades, sino también de *vivirlas*, de pasar a la acción, don Quijote, bajando de la "costezuela como un rayo", arenga a las huestes del emperador Pentapolín del Arremangado Brazo para que lo sigan en la lucha que ahora también es suya contra el enemigo común, Alifanfarón de Trapobana, completamente ya enajenado de la realidad que lo circunda e inmerso completamente en el mundo de las novelas de caballería.[6] En vano, Sancho Panza le advertirá que son carneros y ovejas: don Quijote arremete contra los enemigos y los pastores y ganaderos lo reciben con una pedrada tan recia que lo deja tendido en el campo, junto con más de siete animales muertos, víctimas de la acometida bélica del caballero andante. Los pastores siguen su camino, Sancho Panza baja de la cuesta para socorrer a su amo y cuando le insiste en que las manadas no eran ejércitos, vuelve otra vez a racionalizar los hechos según su lógica ya conocida: "este maligno que me persigue, envidioso de la gloria que vio que yo había de alcanzar de esta batalla, ha vuelto los escuadrones de enemigos en manadas de ovejas".

Don Quijote, como tantas veces ya se ha dicho, no puede, ni quiere, ni sabe distinguir la ficción de la realidad. De la vasta bibliografía dedicada a estos temas, se puede recordar ahora la siguiente caracterización de la *ficción* y de los *mundos posibles* propuesta por RuthRonen.[7] En síntesis, la ficción (novelas de caballería en este caso) por no ser una "extensión modal del mundo real", se configura como un dominio ontológica y lógicamente paralelo, autónomo y autosuficiente, de tal manera que sus referentes no tienen por qué identificarse con las realidades extralingüísticas, aunque en muchos casos, por supuesto, sucede así: esos molinos de viento, por ejemplo, corresponden a la realidad del paisaje manchego del siglo XVII y aun del actual. El universo textual del *Quijote* es el resultado de la actividad creadora del narrador y/o de los agentes narrativos y, por lo tanto, nunca podrá actualizarse en el mundo "real": por ser independientes de esta realidad, los gigantes de la literatura de caballerías nunca podrán "salir" de ese universo textual e instalarse en la Mancha "real" en que se encuentran los demás personajes, quienes, a diferencia del hidalgo, la *perciben* con sus propios ojos "tal como realmente es". En una palabra, frente al mundo extratextual, la ficción opera con lo que Ronen llama la *lógica del paralelismo*, según la cual los dos mundos son paralelos y sin puntos de intersección ontológica.

Por el contrario, los *mundos posibles*, no actualizados, pero actualizables –aunque, claro está, ello no siempre ocurra o pueda ocurrir–, se rigen por otra lógica, la de la *ramificación*:

> Possible worlds are based on a logic of ramification determining the range of possibilities that emerge from an actual state of affairs; fictional worlds are based on a logic of parallelism that guarantees their autonomy in relation to the actual world(Ronen 1994: 8).

El principio cardinal de la teoría de los mundos posibles es que *esta* realidad podría ser de otra manera, en lo cual parecería coincidir simplemente con la ficción, pero, y aquí radica la diferencia crucial, esas posibilidades no realizadas, pero realizables, no existen en un plano ontológicamente paralelo, sino que se derivan de un estado de cosas real que les es anterior. En

6 A propósito de estos dos y de otros nombres también, indica Spitzer que son "tanto más grandilocuentes cuanto menos realidad encierran" (Spitzer 1974: 151, nota 15).

7 Para un resumen de las propuestas de Ronen véase Biglieri 2005: 235-37.

síntesis, al construir don Quijote su mundo posible no con la lógica de la *ramificación* y a partir de su vida real de hidalgo manchego, se diferencia de su escudero y de los otros personajes de la novela, cuya Mancha posible se solapa con la real, la del paisaje *percibido* por los sentidos y *concebido* en base a un triple "realismo" ontológico, epistemológico y lingüístico, según el cual la realidad, la mente y el lenguaje vienen más o menos a coincidir: esos que están allí *son* molinos de viento, que, por medio de la vista, la mente los *percibe* como tales, y "molinos de viento" *significa* "molinos de viento".[8] El error de don Quijote es empeñarse en vivir (en) esa España con la lógica del *paralelismo* que gobierna la ficción: la realidad lo derrota porque los *lugares* en que don Quijote cree vivir y las personas y los objetos que cree percibir pertenecen a las novelas de caballerías y no a la Mancha "real" de su escudero, quien, con "realismo ingenuo", ve en los molinos lo que realmente "son": "–Mire vuestra merced –respondió Sancho– que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino" (I, 8, 75). Y lo mismo con las manadas de ovejas y carneros y con tantos otros episodios de la novela.

Pérez galdós y los *mundos posibles*

En *Bailén*, se contraponen también dos visiones de la Mancha, la "realista" de Gabriel y Marijuán, por un lado, y la de Santorcaz, por otro, pero, a diferencia de don Quijote, la visión de este último estará regida por la *lógica de la ramificación*. Todo el capítulo séptimo de la novela está dedicado a relatar la batalla de Austerlitz, sólo que Santorcaz la traslada a la España que tienen frente a ellos, como si, en un *mundo posible*, esa batalla se librara otra vez en la región manchega. Santorcaz parte de un hecho histórico, efectivamente sucedido, que tuvo lugar el 2 de diciembre de 1805 en Austerlitz (Moravia), entonces parte del imperio austríaco y en la actualidad, de la República Checa. En esta batalla, conocida también como la "batalla de los tres emperadores", Napoleón derrotó a la Tercera Coalición de los imperios ruso y austríaco. La larga narración se desencadena con estas palabras de Santorcaz:

> –Estoy asombrado, porque nunca he visto dos cosas que tanto se parezcan, como estepaís a otro muy distante donde me encontraba hace tres años a esta misma hora, en la madrugada del 2 de diciembre. ¿Es mi imaginación la que me reproduce las formas de aquel célebre lugar, o por arte milagrosa nos encontramos en él? (1982: 40)

Y sigue la narración: Santorcaz les cuenta que, hallándose en París, se enlista en el ejército francés que, por orden del Emperador, se traslada al centro de Europa, y que allí participa de la batalla de Austerlitz, que va ahora a recordar y re-vivir el 2 de diciembre de 1808. Todo el capítulo sería de analizar casi línea por línea, pero bastarán aquí algunas indicaciones para darse una idea de en qué consiste este *mundo posible* que Santorcaz recrea en la Mancha a partir de una realidad anterior, histórica y real, y no de una *ficción* literaria. A lo largo del relato, va identificando el paisaje de la región con el de Austerlitz, como las torres que ve al otro lado de la colina: "Los rusos se desbandaron por el otro lado de la loma, dirigiéndose hacia aquel caserío que a lo lejos clarea a la luz de la luna, y que no es otro que el castillo de Austerlitz" (1982: 43); un camino que tuerce a la derecha es el camino de Olmutz; enfrente, tienen los

8 Ryan define el "realismo ingenuo" de esta manera: "the belief that that there is an unproblematic fit between the world, language, and the structures of the human mind" (Ryan 1997: 166).

pantanos de Satzchan y a la izquierda, la colina de Pratzen; como don Quijote, Santorcaz oye ruidos de los tambores, las pisadas del caballo de Napoleón y los gritos de los soldados. Y tan completamente traslada la batalla de Austerlitz al campo manchego, que así lo indica claramente con el uso de los deícticos espaciales y temporales ahora subrayados: "*aquí* está nuestro ejército" (1982: 41), "… y cuando a la noche siguiente encendimos una gran hoguera, en *este* mismo sitio adonde *ahora* estamos,…" (1982: 44), "Mirad hacia enfrente, pues desde *aquí* se distingue muy bien la posición que respectivamente teníamos; ellos [los ejércitos ruso y austríaco] encima, nosotros [el ejército francés] debajo…" (1982: 43); "Mira, Gabriel, ya estamos subiendo: *esta* es la loma que veíamos desde lejos: *este* repecho que miráis a la izquierda es el repecho de Stati-Winobradi, a donde el general Vandamme nos condujo." (1982: 43). Y varias veces les pregunta a sus sorprendidos y divertidos interlocutores: "¿veis?", "¿No lo veis?". Santorcaz tiene conciencia de lo que le está pasando: según refiere el narrador, Gabriel, estaba "nuevamente alucinado con aquello que parecía para él extraordinaria coincidencia" (1982: 41), pero Santorcaz mismo lo admite: "Es ilusión mía; pero de tal modo aviva mis recuerdos la similitud del paisaje, que me parece ver y oír lo que estoy contando…" (1982: 42).

La presencia del intertexto cervantino en todo este capítulo de *Bailén* es constante y nada mejor para comprobarlo que las reacciones de Gabriel y Marijuán ante las imágenes evocadas por Santorcaz. De hecho, ambos personajes se le ríen constantemente y le responden de la misma manera con que Sancho Panza contradecía a don Quijote. Aquel "mire vuestra merced que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento", se replica en los siguientes pasajes de la novela galdosiana:

> Allá en lontananza, y al pie de la loma, están las aldeas de Telnitz y Sokolnitz…
> –Si aquí no hay tales aldeas, señor – interrumpió Marijuán, indócil a la mistificación (1982: 42).
> Avanzamos hacia el arroyo: ¿veis?; fuimos por aquí a toda prisa.
> –Si aquí no hay tal arroyo –dijo Marijuán riendo– Usted sí que tiene la cabeza llena de arroyos y aldeas, derechas e izquierdas (1982: 42).
> –Señor de Santorcaz, allá no se ve ningún castillo, como no sea que se le antoje fortaleza la cabaña de algún pastor de carneros, únicos rusos que andan por estos lugares (1982: 43).
> Más bien estábamos para burlas que para veras, y Marijuán especialmente no dejaba pasar coyuntura alguna en que pudiera zaherir a nuestro compañero; así es que habiendo acertado a encontrar un rebaño de ovejas y cabras, dijo el aragonés:
> –Apartémonos aquí junto al charco para ver de derrotar a estos austríacos y rusiacos, que vienen mandados por el tío Parranclof, emperador del Zurrón y rey de los guarros, y subamos a la loma de la Panza para quitarles la artillería y hacerles meter en el castillo.
> Yo en tanto, acordándome de Don Quijote, contemplaba el cielo (1982:45).

El recuerdo del caballero manchego acompaña constantemente a Gabriel y no sólo en este momento en el que Marijúan menta a las ovejas y cabras del *Quijote*: piensa que el hidalgo no se comprende en otro paisaje que no sea el de la Mancha (1982: 38) y que en esa vasta llanura sin direcciones y sin centro (*espacio*) sólo bastan los molinos de viento (*lugares*); Gabriel atraviesa la Mancha con la lectura "fresca" de la novela en su imaginación (39) y Marijuán, burlándose de Santorcaz, quien cree ver llegar a Napoleón, le dice: "–Sí, allí lo veo –exclamó Marijuán, riendo a carcajadas–. Es Don Quijote de la Mancha, que viene en su caballo y seguido de Sancho Panza. Déjenlo venir, que ahora le aguarda la gran paliza." (1982: 46).

Gabriel sabe que no estaban en Moravia, sino en la Mancha (1982: 46), pero aun así no puede sustraerse a la sugestión del vívido relato de Santorcaz y, por un efecto de alucinación, cree ver dibujadas en las nubes de aquella noche "veloces escuadrones que corrían de norte a sur", haciendo una minuciosa descripción de los caballos, los soldados con sus atuendos, las armas, etc. (1982: 45-46). Todo este pasaje remite a aquel en que don Quijote le describía a Sancho Panza los ejércitos enemigos que creía ver en las dos manadas de animales con tanta firmeza y convicción que su escudero empezó por creerle, como Gabriel a Santorcaz. Porque pugnan en él el engaño de los sentidos con la visión de la realidad "tal como es". Por un lado, admite Gabriel: "Debo indicar el paisaje que teníamos delante, porque no menos que la pintoresca relación de Santorcaz contribuyó aquél a impresionar mis sentidos" (1982: 39), un paisaje también aquí transformado por la luz de la luna (1982: 40). Y el recuerdo de aquellos rebaños recurre en la novela de Pérez Galdós: comienza evocando "aquel campo sin fin, donde se levanta el polvo de imaginarias batallas, produciendo, al transparentar de la luz, visiones de ejércitos de gigantes, de torres, de castillos" (1982: 38), pero la realidad acaba por imponerse sobre el doble engaño de los sentidos y de la imaginación: al día siguiente, al llegar por la tarde al pueblo de Manzanares, divisan "a lo lejos una gran polvareda, levantada al parecer por la marcha de un ejército", pero no era una apariencia, ni muchos menos manadas de animales, sino las fuerzas, bien "reales", del ejército francés del general Ligier-Belair (1982: 46-47). Lo mismo en *Camino de perfección* de Baroja: los rebaños que pacían en la "enorme desolación de las llanuras manchegas" no eran más que eso, rebaños (2013: 94).

En resumen, el relato de Santorcaz no se basa en la *ficción*, sino en un estado de cosas anterior, según la *lógica de la ramificación* arriba reseñada. Pero este *mundo posible* que el personaje describe con tanta imaginación, vividez y elocuencia no es menos imposible que el de don Quijote: por más posible que fuera una batalla entre los ejércitos francés y ruso-austríaco en territorio manchego, nunca sería aquella misma batalla de Austerlitz que se libró en Moravia hacía tres años y que, como todo hecho histórico, es único y, por lo tanto, estrictamente irrepetible. Es un *mundo posible imposible*, tanto como lo fue el de la *ficción* del hidalgo manchego.[9]

¿Qué es una región?

Avanzando un poco más, hay que preguntarse qué es una región, más específicamente, qué es la Mancha, empezando por don Quijote y "su" Mancha, y teniendo en cuenta que para él se trata siempre de *lugares* en el sentido arriba señalado (espacio + tiempo + presencia humana) y que a estos lugares los *percibe*, *concibe* y *vive* a partir de la ficción, como si se pudiera violar la lógica del *paralelismo* que la rige y le fuera posible vivirlos *como si* fueran los de las novelas y no los de la región que tiene frente a sí y que su escudero percibe con otros "filtros",

9 Santorcaz pretende "revivir" el pasado inmediato, el de Moravia, en su presente y en la Mancha, mientras que don Quijote, según Spitzer, "pretende revivir un mundo caballeresco medieval en medio de su mundo contemporáneo de grandes ejércitos dotados de armas de fuego" (Spitzer 1974: 153, nota 16). La diferencia con el personaje de Pérez Galdós es que el intento del caballero manchego es doblemente imposible, por querer traer al presente un pasado que, como tal, es irrecuperable, y por querer instaurar en la realidad el mundo de ficción de las novelas de caballería, queriendo superar así la *lógica del paralelismo* arriba reseñada. No obstante todo ello, afirma Spitzer que "Don Quijote y Sancho llegan a ser personas vivas, que saltan, por decirlo así, de la novela para ocupar su puesto en la vida real y transformarse, finalmente, en inmortales figuras históricas." (Spitzer 1974: 181): sí, pero sólo "por así decirlo".

sociales y culturales, sin duda, pero, al menos en los pasajes que luego se han de comentar, en contraposición a los del caballero a quien sirve. Para comenzar, la etimología de *región* alude ya a una presencia humana; en efecto, observa Paasi para el inglés: "the earliest English uses of the word region: 'to rule'" (Paasi 2002: 805); para el español, Corominas-Pascual apuntan: "*Regio*, *-onis*: 'dirección', 'región', <rex, regis, rĕgĕre: 'regir, gobernar'." (Corominas-Pascual 1980, IV: 901).

Con respecto a la idea misma de *región*, se pregunta Paasi si es una "cosa que realmente existe" o es una "idea" (Paasi 2010: 2297) y en este segundo caso, distingue tres modos de concebirla:1) pre-científica (*pre-scientific view*) o "idea práctica de región"; 2) idea centrada en una disciplina (*discipline-centred view*), conceptualizada en las ciencias (mundo académico, manuales, etc.); 3) crítica (*critical approaches*), que corresponde a la "nueva geografía regional" (Paasi 2002: 804). De estas tres ideas, la única que se presenta en el *Quijote* es la primera, la que tienen los personajes de la novela excepto su protagonista principal, cuya concepción tan peculiar del paisaje manchego hace que los demás lo tomen por loco.

En cuanto a las características de una región, o de toda región, las propuestas son muchas, pero para los fines de este estudio quizás basten las de Darío César Sánchez (Sánchez 2005: 90-91). De las ocho características que enumera, hay que detenerse en dos, por lo menos: una región es *real*, es decir, existe, es previa al geógrafo, y no una mera construcción intelectual; y es, además, *compleja*, o sea, es producto de la conjunción de elementos físicos, históricos, sociales, etc.[10] La Mancha *de* don Quijote no satisface el primer requisito porque si bien es previa al personaje, para él se deriva de una construcción literaria que le hace ver castillos o gigantes allí donde sólo hay ventas o molinos de viento. En cambio, cumple con el segundo rasgo porque para don Quijote, la Mancha no existe *per se*, sin ninguna presencia humana y mucho menos sin la suya, sino que es el resultado de esa conjunción ya indicada de espacio, tiempo y sociedad.

Preocupación constante de la Geografía es clasificar las regiones, tarea de alguna manera condenada a la heterogeneidad porque habrá tantas clases de regiones como criterios se utilicen para distinguirlas. Sin agotar ni mucho menos la lista, se habla de regiones sociales, políticas, urbanas, económicas, agrícolas, culturales, lingüísticas, históricas, administrativas, militares, judiciales, eclesiásticas, turísticas…La lista es en verdad muy larga, pero de todas estas clases, se destaca en primer lugar, el concepto de *región natural*, la que se percibe "objetivamente" y esaccesible a las ciencias empíricas, atentas ante todo a los rasgos físicos y geomorfológicos preexistentes a las sociedades que las habitan y a los científicos que las estudian. Pero a las regiones, incluida la Mancha y, sobre todo, la *de* don Quijote, hay que entenderlas mejor como entidades *geohistóricas*, es decir, como productos de la convergencia de *espacio* (entorno "natural"), *tiempo* (dimensión histórica) y *sociedad* (agrupaciones humanas). De haber sido geógrafo, don Quijote habría rechazado todo positivismo y, sin duda, se habría adherido a la llamada *Geografía humanística*, uno de cuyos principales representantes es Tuan. Porque el caballero andante no sólo *percibe* y *concibe* los lugares, sino que también los *vive* según la concepción del *lugar* como "espacio experimentado" y "humanizado", es decir, insertando en él la dimensión subjetiva, individual, personal, histórica, cultural, en su caso determinada por

10 Los otros rasgos definitorios de una región son los de ser *única, homogénea, continua, perdurable, subcontinental* y *poseer un centro* (Sánchez 2005). Según Dantín Cereceda, una *región natural*, definida y delimitada con criterios de la Geografía Física, se compone de los siguientes elementos constitutivos, que denomina así: *relieve o plástica del territorio, clima, vegetación-agricultura, fauna* y *hombre* (Dantín Cereceda 1942: 12).

las novelas de caballerías. Para don Quijote (y para Tuan), no hay una distinción tajante entre espacio/naturaleza y sociedad/historia, sino más bien una "producción social del espacio" por medio de *procesos*, entendidos como relaciones de tiempo y espacio en la historia y en situaciones sociales concretas. Ni el *lugar* es un punto perdido en el espacio, ni la *región* es un área perdida en el espacio.

Primer problema en la concepción de una región: sus límites y fronteras, entendidos los primeros como "líneas" y las segundas como "áreas" o "zonas".[11] Muchas referencias a la Mancha en el *Quijote* son vagas y sin delimitaciones precisas: simplemente, se la menciona sin más aclaraciones (83, 504, 690, 892, etc.) o se alude a "toda la Mancha" (58), a "la buena fama que este caballero tiene, no sólo en España, pero en toda la Mancha", como dice Dorotea de don Quijote (304), mientras que la duquesa se hace eco de la fama de Dulcinea del Toboso, "la más bella criatura del orbe, y aun de toda la Mancha" (798). Se menciona la "provincia de la Mancha" (726) y si bien algunos episodios tienen lugar en sitios específicos, los límites de la región manchega quedan siempre sin precisar.[12] Por cierto, abundan las referencias a lugares concretos (Ciudad Real, Montiel, Puerto Lápice, etc.), pero para entender mejor cómo don Quijote *percibe*, *concibe* y *vive* su entorno habría que comenzar por el paisaje manchego en tanto que *región natural*.

La narración hace constantes referencias a los campos y prados, bosques y florestas, selvas y despoblados, valles y montes, sierras y montañas. Que la Mancha sea, según las etimologías propuestas, "tierra sin agua", "alta planicie" o "lugar elevado", es menos importante que notar las constantes referencias en el *Quijote* a la región como campo, llano o llanura: "espaciosa llanura" (156), "campo raso" (167), "llano" (189), "camino del llano" (248), "llano a la salida de la sierra" (296), "campaña" (80, 671), etc. Pero este paisaje, que a la percepción sensorial se presentaría tan monótono y sin mayores accidentes del relieve, se ha de poblar con todos los paisajes y personajes que don Quijote le traslada desde el universo caballeresco. Ya se han mencionado los episodios de la venta y de los molinos de viento y son muchos más los que podrían aducirse, tan conocidos y comentados que no hace falta volver a ellos, pero que no quede sin recordar ahora la insistencia del caballero andante en convertir a las ventas en castillos –"castillos eran a su parecer todas las ventas donde alojaba" (142)–, como en otro episodio (I, 16-17, 138-54) se lo hace saber tanto a la ventera como a su hija y a Maritornes (140).

Otros pasajes hay en el *Quijote* en los cuales los personajes divisan el panorama desde una altura, como cuando contemplan la batalla que el caballero cree ser entre dos ejércitos, o al regreso de amo y escudero, cuando "subieron a una cuesta arriba, desde la cual descubrieron su aldea". Acto seguido, procede Sancho Panza a una alocución muy del tipo de su amo, a lo que éste le replica sin contemplaciones: "–Déjate de esas sandeces–dijo don Quijote–, y vamos con pie derecho a entrar en nuestro lugar, donde daremos vado a nuestras imaginaciones, y la traza que en la pastoral vida pensamos ejercitar" (1093). Lo que ve ahora es su pueblo, el de la rea-

11 "Línea, en un caso; área, en el otro: he aquí la diferencia fundamental entre límite y frontera" (Rey Balmaceda 1979: 27).

12 Así, por citar sólo dos casos entre muchos otros, la aventura del barco encantado tiene lugar en el río Ebro (II, 29, 771-78) y varias referencias dejan claro que la casa de los duques se encuentra en el reino de Aragón (934), en "esta tierra de Aragón" (910, 912, 914), y en otro pasaje, se alude a "estaMancha de Aragón", es decir, la "parte oriental de la Mancha, a caballo entre Cuenca y Albacete", según anota Rico en su edición (2004: 745).

lidad manchega, no el que la imaginación le habría hecho creer que era, pero, curiosamente, sería éste un paréntesis entre dos tipos de vida, ambos moldeados por la literatura: queda atrás la del caballero andante pero se anticipa la del pastor, guiada por la novela pastoril, proyecto que, por supuesto, se frustra con la muerte del personaje.

La Mancha *de* don Quijote y del *Quijote* no son *espacios*, sino sucesiones de *lugares*, en el sentido explicado antes, y lo son no tanto porque, como toda narración, la novela esté fatalmente sujeta a la linealidad temporal, sino más bien porque el "espacio social" en que se convierte la región (en este universo textual, pero también fuera de él) es el escenario de la vida humana, ella también sujeta, por definición, a la sucesión y a la temporalidad. Don Quijote "humaniza" (Harrison) y "produce" (Lefebvre) la Mancha, en algunos casos desde perspectivas se diría privilegiadas, aquellas que desde cierta altura le permiten divisar el panorama con bastante amplitud. Justamente, la "mirada descriptiva" estudiada por Philippe Hamon suele hacerse desde alguna eminencia. Siguiendo sus propuestas (Hamon 1981: 186-97), lo descripto se convierte en "escena", "vista" o "espectáculo", como es el caso justamente de la batalla entre los dos ejércitos imaginados por don Quijote. La visión queda "delegada" a la competencia de un "personaje focalizador", en este caso con los resultados ya vistos: la focalización del hidalgo manchego está mediada constantemente por los libros de caballerías, mientras que la del labriego que le sirve de escudero, en cambio, depende de su aprehensión "directa" de la realidad. Según Hamon, el "poder ver" del personaje se ve favorecido en sitios especiales, como la ventana, la puerta, el espejo, la "descripción ambulatoria" o el lugar elevado y en el caso específico de los rebaños-ejércitos, la descripción se articula en tres ejes, que, con terminología del mismo Hamon, se pueden denominar: la *perspectiva* (cerca / lejos), la *verticalidad* (arriba / abajo), la *lateralidad* (derecha / izquierda) (Hamon 1981: 195).

La mancha de pío baroja

Don Quijote le impone a la Mancha su propia visión de acuerdo con las novelas de caballerías y Santorcaz la convierte en escenario de una batalla no menos imposible. Para don Quijote, la región *es* como la imagina, la ve y la piensa, y su forma de actuar viene determinada por esta *concepción* previa de la realidad a la que se aferra a pesar de todos los desmentidos que ésta le arroja en la cara y de todos los fracasos y todas las derrotas y palizas a que lo somete la España "real" y no sólo la manchega. Así lo reconoce Sancho Panza al final de la novela, cuando contemplan la aldea desde una cuesta, con aquellas palabras que su amo tiene por "sandeces":

> –Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza tu hijo, si no muy rico, muy bien azotado. Abre los brazos y recibe también tu hijo don Quijote, que, si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo, que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede. Dineros llevo, porque si buenos azotes me daban, bien caballero me iba (1093).

Lo que Helmut Hatzfeld llamó "la misión europea de la España barroca" incluye seis contribuciones que esa España le hizo a la literatura mundial y entre ellas, se encuentra el *perspectivismo*, el del *Quijote* ante todo (Hatzfeld 1964: 452-53).[13] Así fue y nada hay que

13 Las otras contribuciones son la mística, la idealidad en cuanto heroica, el culto de la palabra, la discreción crítica, el humor macabro y la visión teológica del mundo (Hatzfeld 1964: 450). El perspectivismo lingüístico del *Quijote*–postula Spitzer (1974)– se inserta en una visión del mundo susceptible de varias y encontradas interpretaciones, según el relativismo en que se basa toda la novela.

agregar a su dictamen, salvo indicar que ese perspectivismo adopta en el caballero andante una postura radical, en el triple sentido ontológico, epistemológico y lingüístico: la Mancha *es* así, tal como la con-figura de acuerdo con sus propios esquemas mentales –"alambique" llama Spitzer a la mente de don Quijote (Spitzer 1974: 169)– y cuando no lo sea, no será porque se le imponga la España real, la extralingüística, extratextual y extraliteraria de Sancho Panza y de los demás personajes, sino por la acción de fuerzas internas a su propio sistema ontológico: el "sabio Frestón" convierte a los gigantes en molinos (76) y el "maligno", a los escuadrones en manadas (162), ambos desde dentro de ese mundo, o universo textual, en que el caballero se ha instalado y desde el cual *concibe* y *percibe* a la España "real"; y esta España es también tal como la aprehende y la describe de acuerdo con el lenguaje y el vocabulario de las novelas de caballerías.

Menos radical es la visión de la Mancha en algunos autores de los siglos XIX y XX como Pérez Galdós, según se ha visto, Pío Baroja (1872-1956), en *Camino de perfección* (1902) y *El árbol de la ciencia* (1911), y Azorín (1873-1957), en *La voluntad* (1902) y *La ruta de Don Quijote* (1905).[14] Fernando Ossorio, en la primera novela, y Antonio Azorín, en la tercera, ven la Mancha de alguna manera "quijotescamente", proyectando sus estados anímicos y sus concepciones filosóficas (Schopenhauer, Nietzche) en la región, pero sin llegar a los extremos del caballero andante. Por más "subjetivas" que sean las descripciones en estas dos obras, la ontología en que se basan es la del "realismo" que ve a esa realidad externa "tal como es" y según los datos de los sentidos, sobre todo la vista.

En *Camino de perfección,* Fernando regresa a Yécora (la Yecla manchega), a la cual su madre lo había enviado para terminar el bachillerato y donde transcurren tres años de su vida de adolescente. Durante su estadía en esa ciudad, que tanto detesta y contra la cual no va a ahorrar ninguna crítica por feroz que fuere, tiene la oportunidad de contemplarla desde lejos y desde adentro y al paisaje, desde diferentes perspectivas y horas del día. La comarca tiene mucho de páramo, empezando por el monte del Castillo, a cuyo pie se encuentra la población: "El Castillo era un monte lleno de pedruscos, árido, seco, con una ermita [el Santuario del Castillo] en la cumbre" (Baroja, 2013: 224); ambiente hostil que va a describir con más pormenor en otro pasaje:

> Fue subiendo hasta lo alto; había algunos sitios en donde se levantaban extraños peñascales laberínticos de fantásticas formas, unos de aspecto humano, tétricos, sombríos con agujeros negros que parecían ojos, al ser sombreados por las zarzas; otros afilados como cuchillos agudos, como botareles de iglesia gótica, de aristas salientes, que marcaban y perfilaban en el suelo y a la luz de la luna su sombra dentellada (2013: 265).[15]

El paisaje será todo lo fantástico que se quiera, se lo podrá humanizar y comparar con la arquitectura gótica, pero será siendo el mismo paisaje hecho de peñascales. ¿Qué hubiera visto don Quijote en estas formas naturales?: ¿"desaforados gigantes" (75) de aspecto siniestro y amenazante mirada?, ¿o un castillo con "chapiteles de luciente plata", que aquí brillarían a la "luz de la luna"? Recuérdese aquel pasaje de *Bailén* en el cual Santorcaz cree ver la desbandada

14 Sobre la visión de la Mancha en la obra de Baroja véanse Castro (1998) y sobre Azorín véase Peña (1990: 489-90).

15 "*Botarel*. Contrafuerte, a veces rematado por un pináculo, en que se apoya un arbotante; como los propios del estilo gótico." (Moliner 1984: I, 406).

del ejército ruso, "dirigiéndose hacia aquel caserío que a lo lejos clarea a la luz de la luna, y que no es otro que el castillo de Austerlitz" (Pérez Galdós, 1982: 43).

El camino a Marisparza, una casa de labor propiedad de un amigo de Fernando, no guarda tampoco ningún atractivo: "El paisaje no tenía nada de bello. Iban por entre campos desolados, tierras rojizas de viña con alguna que otra mancha verde negruzca de los pinos, cruzando ramblas y cauces de ríos secos, descampados llenos de matorrales de brezo y de retama." (2013: 242-43).[16] Y no más atrayente es el entorno: "Los alrededores de Marisparza eran desnudos, parajes de una adustez tétrica, con cerros sin vegetación y canchales rotos en pedrizas, llenos de hendeduras y de cuevas." (2013: 245).[17]

¿Cómo eran los campos manchegos que vio Fernando Ossorio mientras vivió en Yécora? No todo es "tétrico" (para emplear un adjetivo tan caro a Baroja), como es el caso del campo que atraviesa para llega al Pulpillo:

> Ossorio fué saliendo del pueblo hacia el campo, recorrió la alameda y comenzó a cruzar viñedos. Había aparecido ya el sol; brillaban los bancales verdes de trigo y alcacel, como trozos de mar, plateados por el rocío. El cielo estaba azul, claro, y puro, de una claridad dulce y suave (2013: 227).[18]

Pero sea porque Fernando proyecta en el paisaje su propio estado de ánimo, sea porque la región es tal como la *percibe*, *concibe* y *describe*, lo cierto es que así la contempla a su llegada a Yécora desde la tartana en la cual hace el último tramo de su viaje desde Toledo.[19] Todo este largo pasaje (2013: 215-17) sería de analizar detenidamente porque en él Baroja acude a una técnica impresionista de ir describiendo el mismo paisaje a diferentes horas del día. Comienza con una visión nocturna desde la ventana del vehículo, justamente uno de esos sitios privilegiados enumerados por Hamon para "desencadenar" una descripción:

> Como allá no se podía dormir por el frío, Ossorio se puso a contemplar el campo por la ventana. Se veía una llanura extensa, sombría, con matorrales como puntos negros y charcos helados en los

16 "*Rambla*. Cauce formado en el terreno por las aguas que corren por él cuando llueve" (Moliner 1984: II, 927); "*Brezo*. Arbusto de madera muy dura de la que se hacen, por ejemplo, pilas y carboncillo de dibujo" (Moliner 1984: I, 414); "*Retama*. Planta leguminosa papilionácea silvestre con muchas ramas delgadas y flexibles y hojas muy escasas y muy pequeñas, con flores amarillas muy abundantes a lo largo de las ramas" (Moliner 1984: II, 1024).

17 "*Canchal = peñascal*. Sitio cubierto de grandes piedras" (Moliner 1984: I, 488); los canchales se forman por la desagregación y descomposición del granito (Mallada 2004: 29). Para la visión barojiana de la Mancha y en particular de las cercanías de Marisparza véase Laín Entralgo 1997: 47-48. Queda fuera de los objetivos de este trabajo analizar la visión tan diferente que tiene Fernando Ossorio de los paisajes valencianos y levantinos, pero sí observar que el recuerdo de su estancia en Yécora no lo abandona, como en este pasaje: "Aquí no se ven pedregales como en Marisparza; todo es jugoso, claro y definido, pero alegre" (177). En términos pictóricos, se diría que el personaje ha pasado de un paisaje de Ignacio Zuloaga a uno de Joaquín Sorolla y Bastida.

18 "*Bancal*. Cada uno de los cuadrados o secciones en que se divide el terreno, especialmente en las huertas, a fin de distribuir los cultivos y el riego" (Moliner 1984: I, 337); "*Alcacel = alcacer*. Cebada todavía verde" (Moliner 1984: I, 117).

19 "*Tartana*. Carruaje pequeño, generalmente de dos ruedas y cubierto con un toldo, con asientos laterales" (Moliner 1984: II, 1269).

> cuales rielaba la claridad de la noche; a lo lejos se distinguía un encadenamiento de colinas que se contorneaban en el cielo oscuro, iluminado por la luna rota, torpemente (2013: 215).

Continúa el relato: "Se veía así más claramente el campo", "El cielo iba blanqueando", "Poco a poco la tierra fue aclarándose", "La luz fue llegando lentamente", hasta que finalmente aparece Yécora en la distancia: "El pueblo iba apareciendo a lo lejos con su caserío agrupado en las estribaciones de un cerro desnudo, con sus torres y su cúpula redonda, de tejas azules y blancas" (2013: 216-17).[20]

Hay otros pasajes de *Camino de perfección* en los cuales se describe panorámicamente el pueblo y la huerta circundante (2013: 225-26, 258) o los alrededores de Marisparza (2013: 245-46), con abundancia de comparaciones: "tejados en hilera simétricos *como* las casillas de un tablero de ajedrez" (2013: 225), "huerta *como* un gran lago siempre verde cruzado por la línea de plata ondulante de la carretera" (2013: 226), "cielo azul de Prusia, ardiente, intenso *como* la plegaria de un místico" (2013: 226); "tierras arenosas, blanquecinas, *como si* fueran aguas de un torrente solidificado" (2013: 245-46), "troncos de las viñas que semejaban cuervos en hilera" (2013: 258). Pero, a diferencia de lo que don Quijote habría percibido, los tejados no *son* casillas de ajedrez, ni la huerta *es* un lago verde, ni ninguna otra comparación metamorfosea la realidad en lo que no es. El impulso "realista" de Baroja llega incluso a apelar a la fotografía, técnica que se inventa y propaga en el siglo XIX y que no por nada se la ha relacionado con el desarrollo adquirido por este tipo de literatura. Véase, si no, la siguiente descripción del pueblo, otra vez contemplado desde la altura:

> Al llegar Ossorio a una peña grande y saliente avanzó por ella y se sentó en el borde. Desde allá se veía el lugarón, iluminado por la luna, envuelto en una niebla plateada, con los tejados blanquecinos y grises, húmedos por el rocío, que se extendían y se alargaban como si no tuvieran fin, simétricos, como si todo el pueblo fuera un gran tablero de ajedrez. Cerca se destacaban con una crudeza fotográfica las piedras y los peñascos del monte (2013: 265).

La visión del paisaje manchego en esta novela va de la mano de la que tiene de Yécora, como si la ciudad y sus habitantes se complementaran con el entorno: "En aquella tierra gris, los hombres no tenían color; eran su cara y sus vestidos parduscos, como el campo y las casas" (2013: 248). A Fernando, el pueblo no le gusta nada y la lista de adjetivos con que lo califica es larga y siempre extremadamente negativa: daría la impresión de que en la Mancha (y en Extremadura) sólo puede haber "lugarones", como dirá en *El árbol de la ciencia* (2013: 58), palabra con la cual Baroja se refiere más frecuentemente a los pueblos y ciudades de la región en *Camino de perfección*: Yécora es, para empezar, "un lugarón de la Mancha, clerical, triste y antipático", "ciudad levítica" (2013: 42-43), "un lugarón atrasado, hostil a todo lo que fuese piedad, caridad, simpatía humana" (2013: 223), "inmenso lugarón" (2013: 259), "inmenso poblachón" (2013: 265), "pueblo odioso" (2013: 266). Todo el capítulo XXXIII –que empieza

20 El cerro es el del Castillo y la cúpula es de la Basílica de la Purísima (o "Iglesia Nueva"). Yecla (la Yécora barojiana) se encuentra en el noreste de Murcia, región que limita al este con la provincia de Alicante y al norte y oeste con la de Albacete, pero para Baroja (y para Azorín en *La voluntad*) queda situada en la llanura manchega. Hoy se consideran tierras manchegas las comprendidas en las provincias de Toledo, Ciudad Real, Albacete y Cuenca, si bien la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha incluye también la provincia de Guadalajara. En la actualidad, la ciudad de Yecla pertenece a la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

así: "Yécora es un pueblo terrible"– no es más que una larga y sostenida diatriba contra Yécora y sus habitantes y nada hay en ella que lo atraiga o merezca su aprobación. Ni siquiera tiene el aspecto de las antiguas ciudades españolas –las "decrépitas ciudades" de Antonio Machado ("A orillas del Duero")–, ni iglesias románicas o góticas, ni castillos, ni retablos renacentistas en sus iglesias, ni casas solariegas (2013: 218-19).

Todo es nuevo, el arte religioso carece de todo valor y el arte en general ha huido de la ciudad. Sus casas son de un color "agrio y doloroso", sus calles, "rectas y monótonas", sus caminos, "polvorientos", la religión, "áspera, formalista, seca" (2013: 219) y cuando le toca el turno a los habitantes, nada queda a salvo de sus dardos: los caciques políticos, los abogados, los usureros, los curas (especialmente los escolapios, en cuyo colegio, las Escuelas Pías, estudió Fernando); no se ven los jóvenes en las calles y los hijos se engendran "sin amor y sin placer". En una palabra:

> La vida en Yécora es sombría, tétrica, repulsiva; no se siente la alegría de vivir; en cambio pesan sobre las almas las sordideces de la vida.
> No se nota en parte alguna la preocupación por la comodidad, ni la preocupación por eladorno. La gente no sonríe (2013: 219).[21]

En *El árbol de la ciencia*, novela publicada en 1911, ni es más favorable la opinión que Baroja tiene de Alcolea del Campo, ni faltan las vistas panorámicas: del Guadarrama, esta vez desde una azotea, otro sitio muy apto para dar paso a la descripción (1986: 130), o de un pueblo valenciano, también desde otra azotea (1986: 157-58). Hay también la visión del paisaje desde un vehículo en movimiento, en este caso un tren, que le permite captar las diferencias entre los paisajes manchego y valenciano en cuanto al relieve, el clima y sus habitantes:

> Empezaba a cambiar el paisaje, y el suelo, antes llano, mostraba colinas y árboles que iban pasando por delante de la ventanilla del tren.
> Pasada la Mancha, fría y yerma, comenzó a templar el aire. Cerca de Játiva salió el sol,un sol amarillo que se derramaba por el campo entibiando el ambiente.
> La tierra presentaba ya un aspecto distinto.
> Apareció Alcira con los naranjos llenos de fruta, con el río Júcar profundo, de lenta corriente. El sol iba elevándose en el cielo; comenzaba a hacer calor; al pasar de la meseta castellana a la zona mediterránea, la naturaleza y la gente eran otras (1986: 142).

Nada más "realista" que esta descripción, desprovista de comparaciones y sin mayores intrusiones del focalizador, en este caso el personaje principal de la novela, Andrés Hurtado, quien se traslada como médico titular a Alcolea del Campo. A este pueblo, Baroja lo sitúa "en esa zona intermedia donde acaba Castilla y comienza Andalucía" (1986: 191) y en la última etapa del viaje, en diligencia, Andrés contempla ese paisaje entre manchego y andaluz (1986: 195). Pero para los personajes, Alcolea pertenece a la Mancha, más específicamente a "la Mancha baja" (1986: 205): Andrés se refiere a sus habitantes como "gente manchega" (1986: 201) y a su "vida áspera manchega: la expansión del egoísmo, de la envidia, de la crueldad, del orgullo" (1986: 213). De regreso Andrés en Madrid, su tío le pide que le cuente su "odisea en

21 Pero cuando Fernando esté en Valencia, justamente lo que, a la vista de lo que critica en Yécora, debiera atraerle más, al contrario, le repele: "Yo le digo [a Dolores, su futura esposa] que estos pueblos valencianos no me gustan: blanco y azul, yeso y añil, no se ve más, todo limpio, todo inundado de sol, pero sin gracia, sin arte; pueblos que no tienen grandes casas solariegas, con iglesias claras, blanqueadas sin rincones sombríos" (186-87).

esa tierra de Don Quijote", le pregunta si esos manchegos "son buena gente" (1986: 247, 248) y cuando su sobrino le informa que en Alcolea no ha probado el "vino manchego", le reprocha el haber despreciado el mejor producto del pueblo (1986: 250).

Aquí y allá se encuentran en *El árbol de la ciencia* alusiones negativas a los habitantes de la región: "un manchego muy pedante y sabihondo, droguero, curandero y sanguijuelero" (1986: 126), "un aldeano fuerte, de aspecto enérgico y duro de manchego" (1986: 141), "Don Juan era un manchego apático y triste, muy serio, muy grave, muy aficionado a los toros. […] Esta afición bastó a Andrés para considerarle como un bruto." (1986: 205). Con determinismo geográfico, dictamina Baroja: "La tierra allí era seca; no había árboles, el clima era duro, la gente tenía que ser dura también" (1986: 229). Lo mismo hace Azorín en *La voluntad* cuando traza la semblanza del Abuelo, quien "sintetiza al labrador manchego": "no tiene amor al árbol" y su carácter está hecho de fe, sencillez, crueldad, impasibilidad, frugalidad, cautela, incredulidad, etc. (1989: 193), o cuando se refiere a la vida "feroz" de esos pueblos, en los cuales el egoísmo adquiere un "aspecto bárbaro" (1989: 299). Justamente, Azorín dedica la última página de *La voluntad* a delinear el carácter "duro, feroz, inflexible" de los habitantes de los "viejos poblachones manchegos" y la "lucha brutal y rastrera de estos pueblos mezquinos" (1989: 300).

Como en *Camino de perfección*, en *El árbol de la ciencia* abundan también las comparaciones inconfundiblemente barojianas, como cuando describe a Alcolea: "todo este pueblo, grande, desierto, silencioso, bañado por la suave claridad de la luna, parecía un inmenso sepulcro" (1986: 199), pero siempre dentro de los límites del "realismo" de la novela. En ese paisaje manchego, por supuesto que no podían faltar los molinos: "y en el vértice de la colina había un molino de viento tan extraordinario, tan absurdo, con su cuerpo rechoncho y sus brazos chirriantes, que a Andrés le dejaba siempre sobrecogido" (1986: 230). Las aspas son brazos sólo por comparación, a medio camino Andrés entre Sancho Panza, para quien las aspas *son* aspas: "lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino", y don Quijote, para quien *son* "brazos largos, que suelen tener algunos de casi dos leguas" (75). Las alusiones a lo fantástico y a lo irreal no faltan en Baroja, como en el siguiente pasaje de *El árbol de la ciencia*, que describe el panorama otra vez desde una altura:

> Desde lo alto del cerro se veía la llanura cerrada por lomas grises, tostada por el sol; en el fondo, el pueblo inmenso se extendía con sus paredes blancas, sus tejados de color ceniza y su torre dorada en medio. Ni un boscaje, ni un árbol; sólo viñedos y viñedos se divisaban en toda la extensión abarcada por la vista; únicamente dentro de las tapias de algunos corrales una higuera extendía sus anchas y oscuras hojas.
>
> Con aquella luz del anochecer, el pueblo parecía no tener realidad; se hubiera creído que un soplo de viento lo iba a arrastrar y a deshacer como nube de polvo sobre la tierra enardecida y seca (1986: 198-99).

Todo queda contenido dentro de la estética "realista", incluyendo la paleta de colores, acordes con los datos de los sentidos (lomas grises, paredes blancas, tejados cenicientos, torre dorada, hojas oscuras) y el pelado paisaje manchego a no ser por las viñas, y si ese pueblo pudiera ser "irreal", lo sería sólo conjeturalmente: "parecía", "se hubiera creído". Pero, en definitiva, los molinos *son* molinos, por más que se los quiera "humanizar", como en este otro pasaje de *Camino de perfección*: "De vez en cuando, al pasar cerca de alguna estación, se veía vagamente un molino de viento que con sus aspas al aire parecía estar pidiendo socorro" (2013: 211).

La mancha de azorín

En el mismo año en que Baroja publica *Camino de perfección*, 1902, Azorín da a conocer *La voluntad*, novela en la cual también se hallan numerosos pasajes descriptivos de la región manchega, más precisamente de Yecla (la Yécora barojiana) y del campo que la circunda (1989: 61-63, 85, 98). Las vistas panorámicas de la ciudad y la llanura son numerosas y no se pueden citar a todas, pero sí tratar de distinguir las líneas maestras de la estética azoriniana. En primer lugar, hay que mencionar las descripciones "realistas" de los campos, es decir, aquellas en las cuales la intrusión del narrador-descriptor se reduce al mínimo, al empleo de los adjetivos: "El campo está en silencio: hace un tibio y voluptuoso bochorno primaveral. Los pájaros trinan; verdean los árboles; el cielo es de un azul espléndido" (1989: 100). Pero no puede decirse, ni mucho menos, que en *La voluntad,* Azorín se adhiera siempre a un estricto "realismo fotográfico", como se ha de ver enseguida.[22]

Por otro lado, hay en esta novela vastos panoramas de la Mancha que no se contemplan impasiblemente, sino desde un determinado estado de ánimo: "Y del campo silencioso llega al espíritu una vaga melancolía depresiva, punzante" (1989: 83). En las descripciones del Pulpillo, una de las llanuras de la región, alternan ambos estilos. En efecto, por un lado, la retina registra la presencia de viñedos, olivares, sembradíos, la casa de un labrador, un camino, etc., pero, por otro, alienta en ese paisaje "el espíritu austero de la España clásica": "El silencio es solemne. Y la llanura solitaria, tétrica, suscita las meditaciones desoladoras, los éxtasis, los raptos, los anonadamientos de la energía, las exaltaciones de la fe ardiente…" (1989: 173-74). La llanura es "inmensa, infinita" (1989: 93) y en otro capítulo, el personaje se encuentra en la "inmensa llanura", que describe también tal como la ve (sembrados, ráfagas de aire, lomas, olivos, una casa, olmos y cipreses, etc.), pero teñida la visión del Pulpillo por la subjetividad: "Y he sentido, al tocar tierra y extender la mirada á lo lejos, una sensación como de voluptuosidad triste, de angustia y de bienestar…"; es más, también barojianamente, ese paisaje le suscita una reflexión no menos pesimista sobre la actualidad de su país: "No se oye nada; no se ve á nadie. Y yopienso, mientras recorro este camino pedregoso, que rompe en culebreos violentos la planicie, en la ruina tremenda de este país desdichado" (1989: 278). Compárense todas estas descripciones con las de los geógrafos y adviértase la enorme distancia que va de un discurso "literario" a uno "científico".[23]

22 Azorín no era ajeno a la fotografía: todo el capítulo décimo de *La voluntad* narra la visita del personaje a la Biblioteca Nacional de Madrid, donde se dedica a hojear viejos periódicos y una colección de retratos de Jean Laurent (1816-86), uno de los fotógrafos más renombrados de España en el siglo XIX. En particular, la vista se detiene en una serie de cinco fotografías de contenido alegórico, de las cuales la última, símbolo de la poesía, es un retrato de Gustavo Adolfo Bécquer, *écfrasis* en la que Azorín describe fielmente el paisaje de fondo y la figura del poeta en primer plano (1989: 253).

23 Como se ha visto, en muchos pasajes de todas las obras literarias objeto de este estudio se insiste en lo llano como el relieve más característico de la Mancha y a todos ellos se les puede agregar la visión de los geógrafos, que la describen, en tanto que *región natural*, de esta manera: "*La Mancha.* – La tierra llana, por excelencia, de la Meseta española. Está situada en el ámbito sudeste del macizo meseteño y ocupa el suelo terciario, ya aparamado – como la *Mesa de Ocaña* en la Mancha alta –, ya raso, terso, inacabable (Mancha baja), verdadero océano de tierras llanas, en el nivel de las arcillas tortonienses." (Dantín Cereceda 1922: 274); "La horizontalidad de la llanura es casi perfecta. El suelo, formado por las calizas pontenses, en grado más o menos avanzado de descomposición, sólo ofrece en amplios sectores como desnivelación algún cerro de figura achatada y depresiones poco profundas, en las que se acumulan las aguas de lluvia, dando origen a grandes

Como dice Pedro Laín Entralgo, en estos autores, la naturaleza se convierte en paisaje a través de una mirada que la ordena y le da sentido.[24]

En el "realismo" azoriniano de *La voluntad,* se comprueba muy a menudo la presencia del personaje-narrador-descriptor, que se sitúa a veces también en una síntesis de realismo, pintura y estado de ánimo proyectado sobre el paisaje: "Y la llanura desolada, yerma, sombría, se aleja hasta la pincelada imperceptible de las montañas zarcas…" (1989: 182), "la llanura gris, á trechos verde, que se extiende en la lejanía, limitada por una larga y tenue pincelada azul" (1989: 232).[25] No falta tampoco el panorama contemplado desde el tren: "desolada llanura manchega" (1989: 202, 244), "llanura infinita" (1989: 202), "un destartalado pueblo manchego, silencioso, triste" (1989: 203), "pueblo sombrío de la estepa manchega" (1989: 204), "pueblos castellanos, tan sombríos, tan austeros, perdidos en la estepa manchega." (1989: 234), imágenes todas estas de la región por cierto muy barojianas y muy críticas de la realidad de su tiempo. Y cuando Azorín se refiere a la llanura yeclana del Pulpillo como "solitaria, tétrica" (1989: 173), recurre también a adjetivos muy del gusto de su contemporáneo: "parajes de una adustez tétrica", de "desolación absoluta y completa" eran los alrededores de Marisparza en *Camino de perfección* (2013: 245) y en general, piensa Baroja, la tierra manchega era "adusta, seca, antiartística" (2013: 190). Hasta aquí, la estética de Azorín en *La voluntad* se basa en las emociones que suscita el paisaje: "–Lo que da la medida de un artista es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje… Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la *emoción del paisaje*… Es una emoción completamente, casi completamente moderna." (1989: 130; subrayado de Azorín).

Como se ha visto, en *Camino de perfección* y *El árbol de la ciencia*, la mayor parte de las veces la contemplación del paisaje manchego (y, en general, de todo paisaje) no es "neutral" y en esas descripciones es Baroja mismo quien, por boca de sus personajes, expresa sus amargas y despiadadas críticas a la España de su época. Lo mismo hace Azorín, pero hay también en *La voluntad*, como en las novelas de su contemporáneo, algunos pasajes que describen la región con otros ojos, como una "región natural", ciertamente en el polo opuesto de la percepción que don Quijote tiene de la Mancha. Véase la descripción de la primera parte del capítulo XII: "Desde los huertos, dejado atrás el pueblo, el inmenso llano de la vega se extiende…" (1989: 120), que continúa así, sin que se indique a qué personaje corresponde esta mirada. Quién contempla ese paisaje queda sin identificar, como si se "borrara" delante del espectáculo que se despliega ante sus ojos y la descripción se organizara por sí sola según aquellos tres ejes

charcas o lagunas que la organización imperfecta de la red fluvial no ha logrado drenar, pues los ríos Záncara, Cigüela y el propio Guadiana en la parte occidental corren por cauces poco profundos, a diferencia de lo que ocurre en la parte oriental, disecada por el Júcar, que a favor del desnivel existente en el flanco oriental de la Meseta ha penetrado por erosión remontante en el interior de ésta." (Terán *et al.* 1987: 274).

24 "Un trozo de naturaleza se ha hecho paisaje por la virtud de una mirada humana, la nuestra, que le da orden, figura y sentido. Sin ojos contemplativos, no hay paisaje. Mira el hombre a la tierra, y lo que era muda geología, adición espacial de piedras, agua y verdura, hácese de golpe marco de su existencia: marco escenográfico, como en los paisajes que pintan o describen los artistas del Renacimiento, o marco sentimental, como en todos los paisajes que, con una secreta sed de reposo y evasión, vamos viendo los hombres posteriores del siglo XVIII. Este fugitivo y leve momento en que la naturaleza se transmuta en orla de la vida humana –intimidad e historia– es el decisivo en el nacimiento del paisaje." (Laín Entralgo 1997: 31-32).

25 "*Zarco, -a.* De color azul claro. Se aplica, particularmente, a los ojos." (Moliner 1984: II, 1577).

deslindados por Hamon: 1) la *perspectiva* (cerca / lejos): "Más cerca, en primer término, dos, tres almendros sombrajosos", / "dejando atrás el pueblo", "Detrás, la mancha gris del pueblo", "lejanas pardas lomas"; 2) la *verticalidad* (arriba / abajo): "lejanas lomas" / "inmenso llano"; 3) la *lateralidad* (derecha / izquierda): "Y á la derecha […] el negruzco cerro de la Magdalena".

De igual manera, el capítulo XXIX de *La voluntad* se inicia otra vez con una vista del campo del Pulpillo, que "se descubre infinito" desde las Atalayas. Las mismas oposiciones articulan la descripción según la *perspectiva*: "A lo lejos, en lo hondo, la llanura", "los olivares se alejan", "inmensa profundidad del horizonte"; la *verticalidad*: "Lo alto de las Atalayas", "las lomas" / "el llano", "cerro" / "pie de un cerro"; la *lateralidad*: "las lomas de las Moratillas corren ondulosas á la derecha", "á la otra banda, destaca una distante montaña" (191-92). Finalmente, se identifica al observador: "En el Pulpillo, Azorín contempla la campiña infinita" (1989: 192), pero la descripción de todo el paisaje no corresponde necesariamente a la de ese tiempo "real" en que el personaje está frente a la llanura. En efecto, quedan en todo el pasaje distinguidas dos focalizaciones: por un lado, la del personaje Azorín, quien ve "á través de los diminutos cristales el cielo gris y la llanura gris" desde sus propias coordenadas espacio-temporales: es en esos momentos en que contempla el panorama manchego, y sólo en ellos, que cielo y llano son grises; dicho de otro modo, su percepción visual y cognoscitiva quedan circunscriptas, con todas las restricciones que ello implica, a ese lapso de tiempo en que permanece frente al paisaje. Por otro lado, la focalización del autor-narrador Azorín es visualmente panorámica, temporalmente pancrónica y cognoscitivamente ilimitada. Véase, por ejemplo, cómo el transcurso del tiempo dispersa ese gris contemplado por el personaje:

> El aire es vivo y transparente. En la lejanía el cielo cobra tonos de verde pálido. El mediodía llega. La mancha gris de los olivos se esclarece; el verde obscuro de los sembrados se torna verde claro; suavemente se disgrega la niebla. Y la cúpula, en la remota hondonada, irradia luminoso como un diamante… (1989: 192)

No es éste el tiempo del personaje, sino del autor-narrador y lo que este focalizador sabe (¿lo sabe el personaje también?) es lo que pasa no solamente en *ese* día gris de la vida del personaje Azorín, sino en *todos* los días grises, sin restricciones de tiempo, ni limitaciones a su conocimiento: "En los días grises, la tierra toma tintes cárdenos, ocres, azulados, rojizos, cenicientos, lívidos: las lomas se ennegrecen; los manchones rojos de las Moratillas emergen como enormes cuajarones de sangre" (1989: 192).[26]

El mismo sistema descriptivo se advierte en este otro pasaje de *La voluntad*, excepto que aquí se mencionan a los dos personajes que contemplan el vasto panorama:

> Yuste y Azorín suben al Castillo. El Castillo es un santuario moderno. Un ancho camino en zig-zag conduce hasta la cumbre. Y desde lo alto, aparece la ciudad asentada al pie del cerro, y la huerta con sus infinitos cuadros de verdura, y los montes Colorado y Cuchillo que cierran con su silueta yerma el horizonte… Al otro lado del Castillo se extiende la llanura inmensa, verdeante á trechos, á trechos amarillenta, limitada por el perfil azul, allá en lo hondo, de la sierra de Salinas. Y en primer término, entre olivares grises, un paralelogramo grande de tapias blanquecinas, salpicadas de puntitos negros (1989: 104-05)

Esta vez se identifica a los personajes focalizadores, pero aquí también se repliegan y le ceden la palabra a ese descriptor-focalizador impersonal, que organizará otra vez la descrip-

26 Para otro análisis de esta descripción del Pulpillo véase Laín Entralgo 1997: 37-38 y 95-96.

ción siguiendo las mismas oposiciones entre lo cercano ("en primer término") y lo lejano ("el horizonte", "allá en lo hondo"), lo alto ("la cumbre") y lo bajo ("pie del cerro") y lo lateral ("al otro lado").

En 1905, Azorín publicó *La ruta de Don Quijote*, que recoge las crónicas escritas en ocasión de su viaje por la Mancha a pedido del director del periódico *El imparcial* de Madrid. Es, sin duda, una "ruta literaria", pero las impresiones son también las de un periodista que contempla la región con otros ojos y desde otras perspectivas. Para este estudio, lo más pertinente es comparar aquellos pasajes que más se parezcan a los de *La voluntad* y ver de qué manera ambas obras registran las realidades geográficas, históricas y sociales de la región manchega. Obviamente, las descripciones son muy numerosas y más de una que comienza con la de una "región natural" termina con esa "emoción del paisaje" a que Azorín se refería en *La voluntad*:

> Y luego os ponéis a mirar el paisaje; ya es día claro; ya una luz clara, limpia, diáfana, llena la inmensa llanura amarillenta; la campiña se extiende a lo lejos en suaves ondulaciones de terrenos y oteros. De cuando en cuando, se divisan las paredes blancas, refulgentes de una casa; se ve perderse a lo lejos, rectos, inacabables, los caminos. Y una cruz tosca de piedra tal vez nos recuerda, en esta llanura solitaria, monótona, yerma, desesperante, el sitio de una muerte, de una tragedia (2015: 84).[27]

Las imágenes de la Mancha son muy frecuentes en el libro: es la llanura que se "confunde, imperceptible, con la inmensa planicie azul del cielo" (2015: 93), el llano "inmenso, desmantelado, infinito, en la lejanía" (2015: 95). Toda la sección séptima, "La primera salida" (2015: 111-15), narra el recorrido que Azorín hace por la región circundante de Argamasilla del Alba, crónica en la que proliferan los adjetivos que caracterizan a la Mancha en estos autores y que se convierten ya en lugares comunes, previsibles: la llanura es "ancha", "infinita", "desesperante", el paisaje se describe con "pinceladas" (2015: 111), el llano es "uniforme" y "gris", la extensión, "gris, negruzca, desolada" (2015: 112), etc. y muy pronto la descripción evoca inevitablemente la figura de don Quijote para después experimentar esas sensaciones tan azorinianas frente la extensión de la Mancha: "Y nosotros, tras horas y horas de caminata por este campo, nos sentimos abrumados, anonadados, por la llanura inmutable, por el cielo infinito, transparente, por la lejanía inaccesible" (2015: 114). Los pasajes podrían multiplicarse a voluntad: "La luz clara del día ilumina la dilatada y llana campiña; se columbra el horizonte limpio, sin árboles; una pincelada de azul intenso cierra la lejanía. […] la llanura es la misma llanura gris, amarillenta, rojiza" (2015: 140).

En Puerto Lápice visitan el lugar donde se cree que estaba situada la venta en que don Quijote fue armado caballero, de la que quedan muy pocos vestigios, y allí vuelve a la memoria el episodio de la novela y los viajes de Cervantes en la región (2015: 118-19). En la novena entrega, "Camino de Ruidera" (2015: 120-25), se repiten las mismas descripciones: "la llanura es la misma llanura yerma, parda, desolada" (2015: 120), paisaje que se transforma luego en la vega del río Guadiana (2015: 122), y más tarde, en un relieve ahora de lomas y cañadas, pero que tiene mucho de común con el de la llanura, "no menos abrumador, no menos uniforme

27 Teniendo en cuenta la distinción entre *espacios* y *lugares* y volviendo a Harrison en relación con las sepulturas (Harrison 2003: 23), véase como en este pasaje de Azorín se pasa desde el *espacio* de la región natural a los *lugares* que la "humanizan" (casas, caminos) hasta llegar a esa cruz: la llanura como *espacio* solitario, monótono, yermo, desesperante, converge en ese sitio en que ha *tenido lugar* nada más humano que una tragedia: una muerte.

que la campiña rasa": "El cielo es luminoso, radiante; el aire es transparente, diáfano; la tierra es de un color grisáceo, negruzco" (2015: 126).

Como no podía ser de otra manera, los molinos de viento de Criptana merecen toda una crónica, la novena (2015: 131-37). Así aparecen por primera vez a la vista de Azorín, desde la ventanilla del tren: "Y de pronto surge, en la línea del horizonte, un molino que mueve locamente sus cuatro aspas" (2015: 84); y luego, ya en Criptana: "Los molinos, en lo alto de la colina, movían lentamente sus aspas; la llanura bermeja, monótona, rasa, se extendía abajo" (2015: 131). El recuerdo del episodio cervantino era inevitable en *La ruta de Don Quijote* y en la noche de su primer día en Criptana, en el cuarto de la fonda en que se aloja, Azorín copia el comienzo del capítulo octavo de la primera parte: "'En esto –leía yo a la luz de la vela– descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo…' La luz se ha ido acabando" (2015: 134). Al día siguiente, se encamina hacia ellos: "en lo alto, dominando el pueblo, asentado sobre la loma, los molinos surgen vetustos" (2015: 135) y cuando algún lector pudiera esperar una evocación "literaria" de don Quijote, de ésas tan del gusto del autor, parece imponerse el periodista aficionado a la historia (que también lo era Azorín), con una disquisición histórica sobre los molinos:

> ¿Os extrañará que don Alonso Quijano, *el Bueno*, tomara por gigantes los molinos? Los molinos de viento eran, precisamente cuando vivía don Quijote, una novedad estupenda; se implantaron en la Mancha en 1575 –dice Richard Ford en su *Handbook for travellers in Spain* [1845]. "No puedo yo pasar en silencio –escribía Jerónimo Cardano [1501-76] en su libro *De rerum varietate*, en 1580 [?], hablando de estos molinos–, no puedo yo pasar en silencio que esto es tan maravilloso, que yo antes de verlo no lo hubiera podido creer sin ser tachado de hombre cándido." ¿Cómo extrañar que la fantasía del buen manchego se exaltara antes estas máquinas inauditas, maravillosas? (2015: 135-36).

Es interesante observar los diversos registros de la prosa azoriniana en este capítulo (y en otros también): 1) el recuerdo del *Quijote*, claro está, se imponía, pero lo acompaña 2) la cita erudita, la referencia a los viajeros en España (literatura de viajes a la que tan aficionado era el autor) y se continúa con dos modalidades más de su estilo y con las que se completa este capítulo de su libro. A este pasaje, le sigue 3) una descripción de uno de los molinos, detallando su interior, con esa minuciosidad tan característica de la prosa de Azorín, por momentos tan "realista", tan "técnica": "Dentro, la torrecilla consta de tres reducidos pisos: en el bajo se hallan los sacos de trigo, en el principal es donde cae la harina por una canal ancha; en el último es donde rueda la piedra sobre la piedra y se deshace el grano."; nada más lejos todo esto que la visión de don Quijote, ya que las aspas son eso, aspas, como en vano se lo quería hacer ver Sancho Panza: "Pero Javier ha trepado por los travesaños de las aspas de su molino y ha ido extendiendo las velas; sopla un viento furioso, desatado; las cuatro velas han quedado tendidas. Ya marchan lentamente las aspas, ya marchan rápidas" (2015: 136). Y sin transiciones, 4) se abre paso una actitud que tanto le agradaba, tan azoriniana también, la de contemplar el paisaje desde una ventana:

> Y hay aquí en este piso unas ventanitas minúsculas, por las que se atalaya el paisaje. El vetusto aparato marcha con un sordo rumor. Yo columbro por una de estas ventanas la llanura inmensa, infinita, roja, a trechos verdeante; los caminos se pierden amarillentos en culebreos largos, refulgen paredes blancas en la lejanía; el cielo se ha cubierto de nubes grises; ruge el huracán (2015: 136).

Dice Azorín: "es preciso salir al campo, pasear, correr, tomar el sol, atalayar el paisaje –ya cien veces atalayado– desde lo alto de los repechos" (2015: 141). Y así es, en efecto, porque le gusta "atalayar", voz tan expresiva, como si no quisiera perderse la oportunidad de contemplar los vastos panoramas de la región manchega. Y como en todas las obras comentadas hasta ahora, se encuentra también en *La ruta de Don Quijote* la visión desde una altura y al igual que en las dos novelas de Baroja, y también en *La voluntad,* el narrador-descriptor se repliega y deja que el paisaje se presente "por sí solo", dando la impresión de que la retina simplemente se limita a registrar lo que ve. Azorín sube al castillo de Peñarroya:

> Y desde lo alto, desde encima de la techumbre, la vista descubre un panorama adusto, luminoso. La cañada se pierde a lo lejos en amplios culebreos; son negras las sierras bajas que la forman; los lentiscos –de un verde cobrizo– la tapizan, a rodales; las carrascas ponen su nota hosca y cenicienta. Y en lo hondo del ancho cauce, entre estos paredones sombríos, austeros, se despliega la nota amarilla, dorada de los extensos carrizales. Y en lo alto se extiende infinito el cielo azul, sin nubes (2015: 122-23).[28]

Obviamente, toda focalización se hace desde una cierta perspectiva y procediendo a una selección de lo visto y descripto. Desde el punto de vista cromático, es un paisaje de contrastes: por un lado, los adjetivos apuntan a lo adusto, negro, hosco, ceniciento, sombrío, austero; por otro, a lo luminoso, dorado, azul; aún por otro, a la síntesis del "verde cobrizo" de los lentiscos. Azorín contempla, describe, selecciona, asigna colores, formas (los "culebreos" de la cañada) y superficies (el cauce es ancho, el cielo, infinito), opone lo hondo del cauce y lo bajo de las sierras a la altura del cielo (*verticalidad*), la proximidad a lo lejano (la cañada que se pierde: *perspectiva*), etc. Pero aun así da la impresión de una intrusión mínima del narrador, cuya vista, pasivamente, "descubre" el paisaje, ciertamente en el extremo opuesto de aquella Mancha que don Quijote convirtió en un campo de batalla.

Palabras finales

Sería muy temerario terminar este artículo con las acostumbradas "conclusiones", si por ellas se entendiera querer cerrarlo con afirmaciones definitivas que den todo por más o menos concluido y como si nada, o muy poco más, pudiera agregarse a lo ya dicho. Todo lo contrario: son muchos más los capítulos y pasajes del *Quijote* y de las obras aquí estudiadas que deberían analizarse, para no mencionar a tantos otros autores que quedaron sin siquiera nombrar. Lo mismo puede decirse de las bibliografías dedicadas a Cervantes y a los autores de la llamada "generación de 1898", ingentes sin duda y sin posibilidad real de agotarlas. En lo que sí convendría insistir es en los posibles aportes de método que estas propuestas puedan hacerles a los estudios literarios, especialmente a aquellos que traten del espacio, los paisajes y las regiones. Además de las distinciones entre tres *espacios* y entre éstos y los *lugares*, la diferenciación entre *ficción*, *mundos reales, posibles* e *imposibles* podría contribuir a caracterizar, quizás mejor, la estética de los autores aquí estudiados (y de los no estudiados también). En un polo, se situaría

28 "*Lentisco*. Arbusto terebintáceo, de hojas persistentes, coriáceas y lustrosas" (Moliner 1984: II, 236); "*Rodal*. Mancha o lugar más o menos redondeado que, por cualquier circunstancia, se distingue de lo que lo rodea" (Moliner 1984: II, 1050); "*Carrasca*. Encina que no ha llegado a tomar forma de árbol" (Moliner 1984: I, 533); "*Carrizal*. Terreno poblado de carrizos", "*Carrizo*. Planta semejante a la caña, pero de tallos más delgados, que se cría en los lugares húmedos" (Moliner 1984: I, 534).

el paisaje manchego contemplado por don Quijote desde la *ficción*; a medio camino, el que Pérez Galdós crea a partir de un hecho histórico, real, pero no menos *mundo imposible* que el de Cervantes; en fin, con todas las gradaciones de "impresionismos" y "realismos" que se quiera y con todas las dificultades que supone definir estos dos términos, se encuentran en el otro polo Baroja y Azorín y otros autores del 98, que describen la Mancha (y las dos Castillas y toda España) en todos los tonos y con todos los matices, pero no sólo como entorno natural u objeto de contemplación o ensoñación estéticas, sino también como un proceso histórico y social que tanto los preocupaba. Retomando una cita de Laín Entralgo hecha en páginas anteriores (nota 25), se puede decir que la naturaleza manchega se convierte en paisaje y éste en historia, o *geohistoria*, que es, en definitiva, en lo que consiste toda región. La Mancha, Castilla, en fin, toda España podría estudiarse desde estas propuestas y también la llanura pampeana en la cual han tenido lugar estas Jornadas Cervantinas.[29]

Bibliografia

Azorín (1989), *La voluntad*, ed. E. Inman Fox, Madrid, Editorial Castalia.
Azorín (2015), *La ruta de don Quijote*, ed. José María Martínez Cachero, Madrid, Cátedra.
Baroja, Pío (2013), *Camino de perfección*, Madrid, Alianza Editorial.
Baroja, Pío (1986), *El árbol de la ciencia*, ed. Pío Caro Baroja, Madrid, Caro Raggio / Cátedra.
Biglieri, Aníbal A. (2005), *Medea en la literatura española medieval,* La Plata, Fundación Decus.
Casey, Edward S. (1996),"How to get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena", en *Senses of Place,* eds. Steven Feld and Keith H. Basso, Santa Fe, New Mexico, School of American Research Press, 13-52.
Castro, María-Rosario (1998), "La Mancha como microcosmos de España en la obra de Pío Baroja", *Letras de Deusto* 28, 219-24.
Cervantes, Miguel de (2004), don *Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española.
Corominas, Joan-José A. Pascual (1980), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Editorial Gredos, 6 vols.
Dantín Cereceda, J[uan] (1922), *Ensayo acerca de las regiones naturales de España*, Madrid, J. Cosano.
Dantín Cereceda, Juan (1942), *Regiones naturales de España. Tomo I.* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Gamerro, Carlos, (2015), "Hudson y la invención del paisaje", en Facundo *o* Martín Fierro: *Los libros que inventaron la Argentina,* Buenos Aires, Sudamericana, 178-89.
Hamon, Philippe (1981), *Introduction à l'analyse du descriptif,* Paris, Hachette.

29 La misma técnica de Cervantes se encuentra en el *Martín Fierro*, según Gamerro: "El poema nunca es descriptivo; flora, fauna y geografía, cuando aparecen, lo hacen en función de la acción […] Ésta es, *mutatis mutandis,* la misma estrategia que sigue Cervantes en el Quijote. No es en las descripciones, ni siquiera en las menciones de animales, plantas y accidentes geográficos, como se hace presente la manchega llanura; está en todas partes y en ninguna, sentimos su gravitación en el polvoriento vagar de don Quijote y Sancho, en el sudor del caballero dentro de la armadura, en esos días que caminan enteros 'sin acontecerles cosa que de contar fuese'." (Gamerro 2015: 181); véase la nota 5 en relación con la opinión de Rico sobre el paisaje manchego en el *Quijote*.

Harrison, Robert Pogue (2003), *The Dominion of the Dead,* Chicago and London, The University of Chicago Press.
Hatzfeld, Helmut (1964), *Estudios sobre el barroco,* Madrid, Editorial Gredos.Laín Entralgo, Pedro (1997), *La generación del 98*, Madrid, Espasa-Calpe.
Lefebvre, Henri (1974), *La production de l'espace,* Paris, Anthropos.
Mallada, Lucas (2004), *Los males de la patria y la futura revolución española: consideraciones generales acerca de sus causas y efectos,* Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.
Moliner, María (1984), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2 vols.
Paasi, Anssi (1991), "Deconstructing regions: notes on the scales of spatial life", *Environment and Planning* A 23, 239-56.
Paasi, Anssi (2002), "Place and region: regional worlds and words", *Progress in Human Geography* 26, 802-11.
Paasi, Anssi (2010), "Regions are social constructs, but who or what 'constructs' them? Agency in question", *Environment and Planning A* 42, 2296-2301.
Peña, Aniano (1990), "Visión del paisaje en la Generación del 98", en *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, eds. Juan Fernández Jiménez, José J. Labrador Herraiz, L. Teresa Valdivieso, Erie, Pennsylvania, ALDEEU, 486-93.
Pérez Galdós, Benito (1982), *Bailén*, Madrid, Alianza / Hernando.
Rey Balmaceda, Raúl C. (1979), *Límites y fronteras de la República Argentina: epítome geográfico,* Buenos Aires, OIKOS.
Rico, Francisco (2012), "La Mancha sin don Quijote", en *Tiempos del "Quijote",* Barcelona,
Acantilado, 195-208.
Ronen, Ruth (1994), *Possible Worlds in Literary Theory,* Cambridge, Cambridge University Press.
Ryan, Marie-Laure (1997), "Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality", *Narrative* 5, 165-87.
Sánchez, Darío César (2005), "Clasificación del espacio: construcción de límites y fronteras en geografía", en *La frontera: Realidades y representaciones,* ed. Ariel Guiance, Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, 2 87-109.
Spitzer, Leo (1974), "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*", en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 135-87.
Terán, Manuel de, L. Solé Sabarís y J. Vilà Valentí (1987), *Geografía regional de España*, Barcelona, Editorial Ariel.
Tuan, Yi-Fu (1974), "Space and Place: Humanistic Perspective", *Progress in Geography* 6, 211-52.
Tuan, Yi-Fu (1990), *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, New York, Columbia University Press.

DOÑA CRISTINA: EN TORNO A LOS SILENCIOS Y ENIGMAS DE LA MUJER CASADA EN EL *QUIJOTE*

Juan Diego Vila
Universidad de Buenos Aires
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"

I

La historia de los vínculos de la crítica de género y el hispanismo no puede comprenderse, acabadamente, si no se repara en las diversas motivaciones que condujeron a los colectivos de especialistas de teoría literaria o de literatura española a percibir, de un modo refractario, los protocolos de lectura, las agendas de trabajo y los postulados epistémicos de campos culturales que, a lo largo del siglo XX, se esforzaron en ignorarse. Y, asimismo, si no se analizan los réditos operativos que se siguen de mantener un silenciamiento recíproco cuando las evidencias impugnan el anhelo totalizador que funda el rechazo de la contraparte.[1]

En efecto, que el hispanismo peninsular –muy lastrado por el falologocentrismo franquista– siga impugnando interpretaciones respecto de su canon nacional so pretexto de que serían perversiones feministas o, peor aún, gays o lesbianas,[2] no autoriza a neutralizar el reconocimiento de que allende las fronteras de España son notorios muchos desarrollos conceptuales –en las academias de hispanistas americanos, de europeos en general o, en menor medida, de latinoamericanos– que construyen, a diario, una contrahistoria crítica respecto de los mismos objetos de estudio.

Y, desde la otra ladera, no es menos cierto que el privilegio conferido a obras y autores de los siglos XX y XXI, preferentemente latinoamericanos antes que peninsulares, no se sustenta, en el trabajo de los abordajes teóricos de género, en evidencias que invaliden esfuerzos analíticos para otros siglos y otros confines. Dado que, a nuestro modesto entender, lo que obstaría a análogas incursiones de lectura en el Medioevo hispánico o en su Siglo de Oro no se explicaría porque esté certificada, de antemano, la inutilidad de tales interpretaciones sino, antes bien, por la insuficiencia exegética.

---

1 Véase, al respecto, Zavala (1995).

2 El ejemplo más acabado de estos escándalos críticos es el que sobrevino, en tiempos relativamente recientes, con el volumen de Rosa Rossi (2002). Juan Bautista Avalle-Arce había censurado vivamente el bosquejo biográfico de la crítica italiana aduciendo que llegaba a conclusiones entristecedoras entre las cuales mencionaba el posible origen converso o la condición homosexual de Cervantes. Rossi contraatacó señalando que cada cual se apenaba como quería, pero la polémica estuvo lejos de zanjarse. Desde los confines históricos las intervenciones de Emilio Sola y José Peña (1995) apuntaron a deslegitimar las inferencias de Rossi con argumentos igualmente opinables y la controversia volvió a emerger en un trabajo de Alberto Sánchez (1997) que distó mucho de lidiar mejor con la posibilidad de que el autor hubiese experimentado algún tipo de vínculo, ya erótico, ya afectivo, con su captor en Argel.

Pues sería evidente que la formación interdisciplinaria de muy diversas competencias necesarias para un acabado abordaje de género se siente viable cuando, en múltiples casos, se consagra a lecturas que dicen la coexistencia temporal de críticos y objetos y no, por el contrario, cuando la distancia de cuatro o más siglos fuerza a reconocer al estudioso que las condiciones de producción de los sujetos femeninos y masculinos no pueden naturalizarse, de un modo transhistórico y decontextualizado, y que, por ende, obligado –o al menos aconsejable– se vuelve ser versado, cuanto menos, en antropología, legislación, historia del arte, historia fáctica, historia cultural e historia material del período en cuestión.

Saberes que muchos críticos contemporáneos no pueden presuponer o dar por compartidos por sus destinatarios como sí ocurre cuando, por caso, trabajan un texto del siglo XXI. De lo que infiero –claro está– que el cruce epistémico señalado no resulta frecuentado, entre muchos otros motivos, porque su empresa entraña un plus de complejidad que no todas las plumas están dispuestas a enfrentar al momento de formular sus hipótesis.

Este vínculo problemático, en lo que respecta al *Quijote*, no se revela exento de análogas contradicciones. Puesto que si bien es cierto que respecto de la magna obra cervantina podría llegarse a decir que todo ha sido intentado y que, casi, no quedan parcelas vírgenes ante la voracidad exegética, las lecturas en clave teórica de género lucen, en un sinnúmero de casos, extraviadas. Dado que, en el magma de continuas contribuciones críticas sobre la producción del alcalaíno, las lecturas de género contienden o comparten simbólicos espacios con formulaciones que, en gran medida, reducen la complejidad teórica de muchos postulados a prolijos inventarios sobre figuras femeninas en la obra.[3]

Ya que, al menos desde el siglo XIX, uno de los sentidos dominantes consagrados es que el *Quijote* expresaría un modelo de enamoramiento romántico y que, por ende, de un modo necesario, hay que analizar cómo Cervantes representa a las mujeres en su obra.[4] Mas no se advierte, con todo, que esta reducción –la mujer como objeto de representación– no supone, en forma obligada, que se esté ante lecturas que abreven, criteriosamente, en los paradigmas teóricos de la crítica de género. Que la mujer fue un objeto –también de la representación– es materia sobradamente demostrada por estos protocolos.

Por eso no es exagerado sostener que la primera deuda de toda intervención crítica que desee tributar a este conjunto de estrategias de lectura es la de repensar los abordajes tradicionales que hacen de la mujer un objeto de representación monolítico y uniforme. Pues a quienes les parecen lógicos ciertos abordajes sobre "lo femenino en Cervantes" no les parece igualmente pertinente un programa que aspire a dar cuenta de "lo masculino".

---

3 Ilustrativo, en este sentido, es el apartado consagrado por José Montero Reguera (1997). No sólo resulta testimonial de una moda académica emergente en los últimos decenios del siglo XX, sino que también ilumina cómo, por razones que los mismos abordajes reseñados no lograban explicar con solvencia, los objetos de análisis podían fusionarse e indiferenciarse continuamente entre sí. Enfoque epistémico al cual, obviamente, habría que censurarle la naturalidad con la cual fusionaban, reductivamente, categorías críticas que no son subsumibles entre sí. Distorsión que, de un modo impensado, confiere valor al estado de la cuestión esbozado por el catedrático de Vigo puesto que, como lo aclara en su trabajo gestado a partir de la tesis doctoral previa, esta secuencia y una ulterior sobre las lecturas de un conjunto de cervantistas destacados se habían incorporado a la versión editorial publicada.

4 Los trabajos basales para este presupuesto terminaron siendo, para el siglo XX, los de Ramiro de Maeztu (1964) y el de Concha Espina (1995).

Todo ello por cuanto, al fin de cuentas, al pensar la crítica en términos genéricos se resisten a la idea de que los modelos de virilidad también puedan ser constructos de sentido interpretables por ser el resultado de codificaciones culturales concretas y porque, en lo profundo, parecen inferir que al emplazar lo masculino como materia de análisis se estaría gestando un corrimiento más proscripto cual sería el de la claudicación del lugar de productores de sentido.[5]

Para muchos, en cierta medida, sería lógico que lo femenino pueda ser un tema de análisis porque, binariamente, sólo pueden colegir que quienes regulen el significado de las obras de arte resulten ser, en forma obligatoria, los hombres. Por esto, entonces, es necesario avanzar en la superación de los abordajes románticos según los cuales la centralidad femenina sería certificable por el detalle de que su protagonista es un eterno enamorado de su dama al tiempo que omiten que, en verdad, Dulcinea no existe en el texto más que como constructo verbal discursivo.[6]

Es una ironía de grado sumo que Occidente haya parangonado esta díada amorosa al estatuto de modelo quintaesenciado de amor perfecto cuando, con sólo leer el texto, puede descubrirse que la enamorada perfecta es, en resumidas cuentas, la que sólo existe en la imaginación del caballero.

Pero así como las lecturas tradicionales tienen múltiples aspectos que repensar, no es equitativo ignorar que también es prudente problematizar intentos fallidos que, en función de agendas críticas modernas de régimen teórico duro y abstracto, omiten la centralidad del entramado social y de la cultura material del período bajo análisis (siglos XVI-XVII) desentendiéndose de las codificaciones genéricas.[7]

---

5 Este fenómeno, que incumbe al reparto genérico de labores filológicas en los ámbitos académicos, es muchísimo más notorio si, por ejemplo, se inventarían quiénes son o han sido los anotadores de las ediciones críticas destinadas a especialistas o a un público universitario. Durante muchísimos años fueron contadas las excepciones en que estas tareas resultaban asumidas por mujeres, aunque en los últimos tiempos pueda señalarse una progresiva y saludable nivelación de responsabilidades.

6 Transcribo a continuación la nota 548 del estudio de José Montero Reguera por resultar el testimonio más contradictorio y absurdo sobre el punto: "Héctor P. Márquez, *La representación de los personajes femeninos en el* '*Quijote*', Madrid, Porrúa y Turanzas, 1990. En p.182 se puede leer: 'En realidad no resultaron personajes femeninos verdaderamente sobresalientes y no hacen falta en la novela porque los protagonistas son seres completos que dominan la acción. Pero se tiene que reconocer que sin las mujeres la novela no llegaría al nivel que alcanzó simplemente porque la acción fundamental no sería igual sin ellos. Además de Dulcinea, todas las figuras femeninas, que son más numerosas que los hombres, le agregan una dimensión pintoresca y mimada, que resulta siempre en relatos más interesantes, escenas más creíbles y proporciona un carácter más natural a la obra completa'. Sin embargo en p. 3 había escrito 'Como se verá, los personajes femeninos constituyen un elemento necesario y unificador de la novela'" (Montero Reguera 1997: 168). Además de la contradicción evidenciada por las dos citas recuperadas, ¿no es un absurdo enfocar un análisis desde el presupuesto de lo que podría haber sido el texto sin uno de sus constituyentes? ¿Por qué el *Quijote* merecería ser una novela sin mujeres? ¿Por qué el valor de lo femenino en un texto, allende la evidencia cuantitativa que no basta para alertar al crítico sobre la validez de sus hipótesis, debería concentrarse en la condición de adorno que se le reconoce a la mujer? ¿En qué estriba el pintoresquismo de lo femenino en la obra canónica por excelencia? ¿Se quiere sugerir que es una concesión pintoresca que la obra cumbre de la cultura hispánica haya tolerado la presencia de mujeres en su constelación simbólica? No se pierda de vista, por lo demás, que todo esto se expresa en un texto que declama desde su titulación un interés por lo mismo que no logra valorar.

7 Didier Eribon (2001) explica con toda claridad este reiterado descuido exegético en función de lo

Este señalamiento no es menor. Pues si a muchos abordajes tradicionales de tal o cual figura puede censurárseles que, implícitamente, motorizan la evidencia de un eterno femenino transepocal y transhistórico, no es menos cierto que también, en muchas perspectivas actualizadas en temáticas de género, se genera un efecto igualmente censurable mas, en este caso, con un movimiento inverso.

Pues si las lecturas tradicionales operan, en nuestro tiempo, con los estereotipos de femineidad propios del siglo XIX –la mujer como símbolo de belleza, cordialidad, serenidad, criteriosa reflexión–, muchos intentos declaradamente trasgresores obran una violenta deriva del siglo XXI hacia el siglo XVII como si, en definitiva, sólo bastara auscultar el pasado con los saberes propios de toda teoría del género contemporánea para producir una lectura coherente.

A todo lo cual, finalmente, cabría agregar una última variable sabiamente iluminada por la malograda Ruth El Saffar[8] en su seminal lectura "In Marcela's case" (1993). Pues su abordaje no podía dejar de dar cuenta de cómo, en torno a esta controversial protagonista, era factible formular una genética de las censuras o defensas de su figura en las páginas de los eruditos conforme se atendiera al género del investigador. Los críticos hombres, en consonancia con los pastores que infamaban a Marcela tras su aparición súbita en el entierro de Grisóstomo, no escatimaban en sus lecturas las estrategias de condena y descrédito para con ella. Marcela debía ser, necesariamente, cruel, egoísta, narcisista, insensible. Al tiempo que, de un modo empático y compensatorio, la gran mayoría de las investigadoras se mostraban proclives a neutralizar todos los defectos que de un modo impresionista se le habían enrostrado mediante, en contrapartida, estratégicas recuperaciones positivas de aquello que, a juicio de este colectivo femenino, significaba ese tipo de femineidad.

II

Por eso, entonces, es que me permito señalar los beneficios de repensar el problema del género en el texto desde un abordaje propio de las teorías de la sujeción en la línea de Judith Buttler (1997). Ya que al recuperar el aserto de que se es sujeto porque se está sujetado por los mismos permisos, autorizaciones y salvoconductos existenciales que por las mismas leyes, limitaciones y prohibiciones, se logra honrar, a dos tiempos, la necesaria atención bifronte que

---

que denomina la "evidencia de la experiencia". Según este autor, es ella la que conduce a la crítica a pensar que puede reconocer, a través de tiempos y espacios muy diversos, en distintos aspectos del pasado de cuya configuración cultural global se ignora todo, problemáticas y aspectos puntuales de la propia cultura. Y por ello advierte que "Las mismas palabras, los mismos gestos, las mismas características pueden tener significados distintos en contextos diferentes y sólo pueden, por tanto, comprenderse, si se les reinscribe en sus 'enclaves' históricos" (2001: 16).

8 La producción crítica de Ruth El Saffar (1974, 1983, 1984, 1988, 1989, 1994) reconoce dos épocas que los detractores del feminismo se empecinan en polarizar. Puesto que aquellos que sólo rescatan de su obra su primera etapa de producción crítica, donde *Novel to Romance* es un texto insoslayable que hace época, ignoran, en definitiva, que el registro estructural sigue vigente en sus ulteriores trabajos–denostados por muchos como aplicaciones tendenciosas y voluntaristas del psicoanálisis o de teorías feministas. Ruth El Saffar no fue ángel de luz estructural y princesa de tinieblas del sentido. En ambas épocas de la autora siguen vigentes las mismas preocupacionesy modos de análisis ya que –nadie podría negarlo– el psicoanálisis, en estos casos, construye también una estructura única, solidaria y garante de un sentido.

estos protocolos de análisis suelen imponer: valorar las particularidades culturales en que el texto resultó compuesto junto con, por caso, la moderna conceptualización de estas teorías.[9]

Pues el enigma crítico de la femineidad en una obra del siglo XVII no puede desligarse ni desentenderse del proteiforme piélago de producciones discursivas que, en tiempos de Cervantes, nominaba el deber ser de la mujer. Por cuanto no hay que olvidar que una de las particularidades del período era el dilema, por todos compartidos, del estatuto de su persona. ¿Era humana, era igual al hombre?[10]

Estos interrogantes –allende la incorrección política para la sensibilidad contemporánea– no pueden ser infravalorados. Habida cuenta de que la centralidad de esta disquisición masculina alienta –cual eco remoto– la única explicación valedera para comprender la emergencia de ciertos tipos textuales florecientes en el período: los manuales de educación femenina.[11] Persistentes escrituras de solícitos varones que despliegan, antes de la conceptualización de Butler, las condiciones necesarias para que la hembra se transforme en sujeto, para que, mágicamente, por obra y gracia de los propios discursos, se despliegue el mágico reticulado de permisos e interdictos que nominarán el ser femenino.

Y este abordaje, atento a las categorías de mujeres que la manualística construye, es el que nos permitirá recuperar, según los cortes dinámicos que alientan los diversos estados femeninos, relaciones entre figuras representadas en el *Quijote* que, de otro modo, quedarían subsumidas y masificadas en un conglomerado no significante. Pues la diferencia femenina en la obra tiene que ser leída conforme los saberes consagrados en tiempos del autor.

Por esta razón, entonces, es que se impone el recuerdo sumario y estrictamente operativo para nuestra lectura de los aspectos formales de los manuales de educación femenina. Ya que un dato crítico que no puede soslayarse respecto de ellos es que penaron, durante siglos, el desinterés palmario de los especialistas del período quienes, sucesivamente, desplazaron la pertinencia de su recupero a especialistas de disciplinas diversas. Pues para los estudiosos de la literatura, la historia o las ciencias de la educación, los manuales de educación femenina nunca se revelaban como legítimas producciones del propio campo disciplinar. Deriva indolente que sólo en épocas recientes parece haberse detenido tras la consagración de abordajes culturalistas.

Un primer dato a retener es que son tipos textuales florecientes en la primera modernidad al amparo de los cambios tecnológicos y de la ideología de los primeros humanistas. Vives, en cierta medida, es el mascarón de proa de todo un género que proliferará incansable en todas las latitudes europeas. Y si se recupera el parangón del autor de *Instrucción de la mujer cristiana*

9 Eribon (2001), por caso, retomaba también el aserto de Joan Wallach Scott (1991) cuando sostenía que "no son los individuos los que tienen experiencias sino esas experiencias las que producen sujetos".

10 Entre los estudios consagrados al estatuto de la mujer en los períodos renacentista y barroco europeos pueden mencionarse los trabajos de Jordan (1990), Laqueur (1994), Maclean, (1980), Matthews Grieco (1991), Perry (1993),Vigil (1986) y Wiesner (1993).

11 Trabajé, en mi tesis doctoral, el entrecruzamiento de distintos manuales de educación femenina y el texto del *Quijote* –"La locura de la dama: asedios a la cuestión femenina en el *Quijote*", Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, defendida en el año 2005. Entre las obras allí consultadas merecen señalarse Astete (1603), Azpilcueta Navarro (1554), De la Cerda (1599), Espinosa (1580), Eximenis (1542), Farfán (1585 y 1593), de León (1975), Gutiérrez de Godoy (1629), Jaraba del Castillo (1675), Mexía (1566), Osuna (1531), Suárez (1548) y Vives (1968).

es porque la floración de perspectivas, en el lapso de dos siglos, se caracterizará por rehuir la dimensión controversial. Ya que, sugestivamente, las nuevas versiones o propuestas sobre la correcta femineidad tenderán a replegarse sobre cierto consenso primario hallado en la escritura del autor valenciano. Los nóveles autores no escribirán para diferenciarse o confrontar con Vives sino, antes bien, para potenciar y garantizar la transmisión de un mensaje.

Un segundo aspecto a no olvidar es que son escrituras que aspiran a nominar el correcto deber ser femenino en un contexto en el cual –recordémoslo– la Iglesia todavía no se había expedido sobre la equivalencia humana de las hijas de Eva. Horizonte ante el cual, a las claras, importa señalar cómo la escritura produce la ilusión de la emergencia o producción del tipo de sujeto femenino deseable. Al escribirlas los sabios varones neutralizan el escándalo de la indefinición cultural y ofrendan las condiciones de posibilidad para pensar la diversidad del segundo género conforme una calibrada gramática signada por premios y castigos bien concretos.

Desde un punto de vista comunicacional es necesario resaltar que son libros que se piensan destinados a las mujeres pero que, larvadamente, tienen por destinatarios primigenios a los hombres de la familia (padres, maridos, hermanos), aquellos en quienes recae la dura responsabilidad de guiar, ser guardianes y responsables del 'ganado femenino'. Y si se dudara de este desplazamiento de destinatarios bastaría recordar cómo muchos de ellos incluyen, entre sus capítulos, secuencias en las que explican por qué el uxoricidio no es aconsejable.[12] Temática que, por sí misma y por las claras evidencias discursivas, sólo admite por destinatario privilegiado al hombre del hogar. En el momento de discurrir si es lícito o no matar a la hembra estos textos dejan en evidencia que han sido diseñados, veladamente, como manuales de instrucciones de cómo lidiar con ellas.

A nivel formal, una cuarta característica es que los manuales se organizan por partes, cada una de ellas consagradas a un tipo de estado particular (doncellas, casadas, viudas). Y en todo momento la dinámica semiológica de la representación pende del recupero interesado y tendencioso de casos ilustres. Cada mujer debería poder aprender cómo reaccionar y obrar cada día de su vida mimando antecedentes celebrados del propio género e, incluso, de los animales.

Pues la mujer debe comprender que está en este mundo para aprender. Para migrar, gracias al manual, de la neutralidad axiológica en que el hombre la encuentra hacia el bien. Y poco importa a estos teólogos, moralistas o educadores si los casos son imaginarios o presuntamente verídicos, puesto que lo que se debe poder recuperar es el mensaje disciplinante de cada paso notable compartido. De lo que se debe colegir, entonces, cómo el dispositivo pedagógico entraña, larvadamente, un necesario alumbramiento de las mujeres en la forzada minoridad originaria.[13]

Y si bien ya hemos señalado que son lecturas que, ilusionistamente, se encaminan a las mujeres de cada familia, se impone el recuerdo de que el 90 % de la población femenina era analfabeta. Por lo cual, sin márgenes de error, se puede postular que los manuales de educación femenina explicitan, en el entramado cultural de las producciones del período, una suerte de *Querelle des femmes* antes de tiempo entre hombres azorados e inquietos por la definición y exacta predicación de las mujeres.

12 Véase Vila (2011).

13 Sobre la centralidad del proyecto pedagógico en la ideología humanista consúltese Todorov (1999).

Por eso, para concluir este fresco del género, se debe retener, como quinta variable, que su importancia estriba en el hecho de que sus texturas discursivas estaban orientadas a las prácticas más que a la teorización abstracta, por lo cual, en consecuencia, se revelan como las mejores guías para adentrarse en confines críticos que, de otro modo, quedarían vedados al investigador. Una cosa es un análisis del matrimonio cristiano –a través de decretales religiosos, legislación, juicios– y una muy distinta un sondeo del fenómeno de la conyugalidad, del ser pareja, del ser 'esposa de', 'hija de' o 'viuda de' en virtud de los nortes prácticos de actuación –lícitos y vedados– que sumarizan estos textos.

III

Dadas las directrices críticas delineadas hasta aquí, se vuelve imperioso retornar, para analizar el caso concreto de una casada del *Quijote*, al problema de los matrimonios cervantinos a la luz de los cambios normativos de Trento,[14] que podrían resultar sumarizados, muy generalmente, en virtud de la contraposición del dispositivo de esponsales íntimos de palabra entre los contrayentes de un lado y, en el confín más moderno, en el otro, la nominación del imperativo del enlace social legitimado *in facie ecclesiae*.

Recalar en la deriva que sienta la novel exigencia nos fuerza a retomar la siempre vigente tesis de Marcel Bataillon (1947) en su exquisito análisis de los matrimonios cervantinos, puesto que allí clarificaba, con sumo tino, el llamativo privilegio cervantino del viejo orden para jerarquizar la dimensión ficcional. Al punto que la hipótesis difícilmente controvertible de su análisis resultaba ser que la legalidad tridentina había sido percibida de un modo hostil para la empresa de la novelización.

Por eso, entonces, podían percibirse con toda claridad los corolarios prácticos de la tesis de Bataillon. En primer término, la posibilidad de discernir ficciones cervantinas que culminaban en ese estado –punto de llegada, las mayoritarias– de muchas otras que, por el contrario, arrancaban en la novedad del reciente cambio de estado por parte de los contrayentes.[15] Anejo a ello, además, se confirmaba la evidencia incontrastable de que Cervantes se resistía a la idea de que un matrimonio pudiera emplazarse en la mitad de una trama. Siempre al final o al comienzo y, en la mayoría de las ocasiones, el rito de pasaje permanecía velado. Cervantes –nos señalaba Bataillon– no se avenía de buen grado a representar como un hombre y una mujer devenían esposos.

De tal peso fueron los postulados del hispanista francés que, durante años, los corolarios explícitos de su tesis resultaron aceptados sin mayores cuestionamientos y, por tal razón, fueron replicados una y otra vez en lecturas posteriores de un modo un tanto acrítico. Dado que lo que ninguno de estos abordajes subsiguientes señaló fue que, además, resultaba perfecta-

14 Sobre los cambios culturales suscitados por la contrarreforma en España uno de los mejores estudios es el reciente análisis de Kamen (1998).

15 La notoria preeminencia de las tramas ficcionales que se enderezan a narrar cómo los protagonistas culminan casándose es lo que ha habilitado que amplios sectores de la crítica señalen cómo la temática del amor y el enamoramiento es sustantiva de la cosmovisión cervantina. En el *Quijote* su reparto desequilibrado se explicará en las páginas subsiguientes en tanto que en las *Novelas Ejemplares* sólo se puede indicar, con toda claridad, una única ficción que apuesta a narrar aquello que sobreviene después del enlace (*El casamiento engañoso*).

mente viable atender a un conjunto de corolarios velados si, por caso, se afinaban los análisis de los enlaces matrimoniales logrados o no en las ficciones de Cervantes.

En efecto, si se acepta que los matrimonios pre-tridentinos son, de un modo notorio, matrimonios que resultan refrendados o reconfirmados por los olvidadizos contrayentes, no puede ignorarse, entonces, que uno de los efectos primarios del rito –según resulta ficcionalizado en muy diversas tramas– es el repudio de la conyugalidad.[16] Pues para que exista ficción se volvía necesario que los galanes que habían consumado los esponsales con mutuas promesas rechazaran, a renglón seguido y tras la consumación erótica, toda perspectiva de cohabitación con una esposa que, entonces, quedaba defraudada. De lo que se sigue, con claridad, que tras el goce culturalmente proscripto de una sexualidad no autorizada según las normas en vigor, el primer gesto de los varones era el rechazo de toda cohabitación con la esposa así adquirida y el velado intento de no honrar la promesa compartida.

No puede callarse, en segundo lugar, el detalle de que en todo el *Quijote* sólo hay una pareja que efectivamente se casa –Basilio y Quiteria– pero que su boda se contrapone, en forma explícita, a un enlace burlado en forma previa: las malogradas bodas de Camacho el rico.[17] Este contrapunto tiñe el enlace sacramental ulteriormente acaecido de matices bufos y carnavalescos propios del pasaje en que se inscribe. Trazo mediante el cual nadie puede ignorar cuán opinable termina siendo la hipotética trascendencia que debería definir el rito por excelencia de la sociedad. Pues si casarse es una operación estratégica de la cultura mediante la cual sus integrantes preservan el haber patrimonial, el linaje y la honra, no deja de ser notorio que el único matrimonio termine siendo el resultado de la maquinación industriosa de Basilio junto con la complicidad sumamente opinable de otros allegados.

Un tercer aspecto, producto de una criba más delicada al interior del *Quijote*, es el dato de que allende la diferenciación de fábulas entrelazadas en las cuales se puede practicar el distingo de historias hacia el matrimonio o desde el matrimonio, se puede constatar que hay una escisión bien clara entre sendas partes de la obra. El *Quijote* de 1605 parece focalizar la problemática del repudio conyugal en tanto que la secuela de 1615 hace jugar, en posición inversa, el universo de las casadas desde la coyuntura de existir y compartir la cotidianeidad con la propia familia.

Diferenciación que podemos reconfirmar con el señalamiento de que en las tramas episódicas de 1605 el matrimonio se sugiere como un acto a celebrar en un futuro al tiempo que, en todas las circunstancias, se lo emplaza en un fuera de foco diegético sumamente intrigante.

16 El rechazo de la conyugalidad habilita, en un gran número de ficciones, la necesidad de reiterar votos, confirmar palabras brindadas o alentar futuras confirmaciones públicas. Desde este punto de vista lo que parecía una evidencia incuestionable –el privilegio de lo pretridentino– obtiene, sin embargo, un condicionamiento notorio: su inutilidad. Pues los protagonistas que olvidaron sus promesas matrimoniales señalan, con claridad, que la modalidad pretridentina puede ser la mayoritariamente reconocida como válida mas admiten, también, que su eficacia se atenúa si se piensa en la regulación de las interacciones públicas y sociales. Generalmente las olvidadas desposadas necesitan que la misma espectacularización de su caso, vuelto visible en la narración, resulte reconfirmado ante un público familiar/social tan numeroso como el de los lectores.

17 Y puede agregarse, también, cómo entre las motivaciones del éxodo del protagonista del desconocido "lugar" originario debe contarsela imposibilidad de formar familia. Sobre los condicionantes matrimoniales, que ciertos sectores críticos enunciaron como repulsa al incesto con la sobrina véase Vila (2006). Y debe señalarse, en igual sentido, cómo Jacques Joset (1991) concluye con el reconocimiento de que el testamento del hidalgo consagra un dispositivo de imposible enlace para la sobrina.

El lector colige –por los dichos de los mismos protagonistas o del oficioso narrador– que Zoraida y el Capitán o don Fernando y Dorotea o Cardenio y Luscinda habrán de desposarse. Mas ese mañana de plenitud familiar jamás ingresa a la narración. De lo que se concluye, entonces, que uno de los efectos deseados es, también, suscitar la incertidumbre sobre la futura conyugalidad. Nadie, ni el más osado, podría suponer que tal o cual criatura será feliz en la familia a construir con la futura boda ni, tampoco, si tal unión resultará plenamente celebrada y autorizada por los parientes preexistentes o por la misma comunidad.

IV

Sentado ello, entonces, nuestra lectura habrá de tener, como punto de partida, el sugerente espectro de las casadas conforme resultan representadas en el *Quijote* de 1615. Dado que el texto propone una tríada bien diferenciada de consortes femeninas: Teresa Panza, la duquesa y doña Cristina.

Entre las invariantes y variables que la narración sugiere, el primer elemento a recuperar es que en todos los casos se omite la prehistoria afectiva de las consortes y se desdibuja el enlace concreto que cada cual habría tenido. El lector ignorará si Sancho, el duque o el Caballero del Verde Gabán las han desposado ante la Iglesia o si lo han hecho en privado, a la antigua usanza.

Por lo cual no resultado forzado aclarar que el texto cervantino parecería proponer, contrariamente a lo que podría inferirse a la ligera, que la coyuntura de estar casado no se dirime, prácticamente, por el tipo de rito que ha fundado la unión –de ahí el desinterés en su representación– sino, antes bien, por una dinámica íntima más elusiva y esquiva para las grandes formalizaciones cual sería el registro del reconocimiento mutuo y cotidiano de los desposados. A la narración de los casos de estas tres desposadas nada les habría sumado que se aclarara cómo es que abandonaron el lugar de hijas de una familia para devenir esposas. Y el lector, evidentemente, puede prescindir de esta información sin mayores problemas. Dato que impugna, objetivamente, la reducción significante que podría inferirse del programa de 1605, pues se estaría señalando que el devenir esposa, en la cotidianeidad luego resultante, no se acrisola por todas las neurosis que se ficcionalizan a propósito de las núbiles.

Este arriesgado desplazamiento parecería indicar que la mira del escritor es bien otra, por cuanto lo que lo atrae a propósito de estas tres figuras es el motivo de ser esposos. Razón por la cual la cohabitación familiar de los casados se desplegaría en la obra en toda su variedad significante puesto que, a las claras, cada uno de estos tres matrimonios encarna uno de los tres estamentos básicos vigentes en ese entonces: un escaño inferior propio de los estados llanos –labradores, asalariados, gente humilde como Teresa Panza–, un escaño intermedio –el modélico y problemático estamento de los hidalgos, los grupos incipientemente burgueses, entre los cuales contamos a doña Cristina– y, finalmente, un escaño superior –el reducido colectivo de los nobles y poderosos ricos cuya única representante es la enigmática duquesa.

Y si 1605 pone entre paréntesis cómo habría sido la vida de casada de Dorotea, Zoraida y tantas otras, 1615 recorta aquella etapa que, efectivamente, y de un modo romántico ilusionista, se tiende a percibir como el proceso de enamoramiento y presunta libertad de elección. Punto nodal de la fábula porque, desde esta atalaya, todas las casadas terminan compartiendo un aspecto central con don Quijote. Pues si la historia de éste proscribe su origen, el qué fue-

ron ellas antes de ser esposas es una parcela significante de la cual tampoco se quiere acordar el narrador.[18] Y de resultas de ello puede afirmarse que el *Quijote* de 1615 tiende a depreciar el origen y resalta, en contrapartida, las prácticas cotidianas, afectivas o no, que nominan el día a día de las consortes.[19]

Ahora bien, un dato sumamente curioso a propósito del cruce crítico propuesto entre manuales de educación femenina y el *Quijote* es el dato de que en la novela campea la variedad estamental. Ello por cuanto no se puede olvidar que las destinatarias ideales de los escritos de los moralistas resultaban ser, precisamente, las esposas de los grupos medios. Fenómeno cuya focalización no debe extrañar ni desde una perspectiva histórica y social ni, tampoco, desde una dimensión textual.

Pues si respecto de las élites siempre era dable destacar estándares existenciales diversos –no necesitaban trabajar, contaban con sustitutos femeninos para las tareas domésticas, podían consagrarse a ser la compañera perfecta, a nivel social, del consorte–, las menos favorecidas, en cambio, sucumbían al peso de la realidad. ¿Cómo honrar el imperativo de vergüenza, propio de las doncellas, o aquél de obediencia, sustantivo para las esposas, cuando, por fuerza de la necesidad, se debía interactuar a diario con otras figuras, mujeres u hombres, cuyos contactos los manuales desaconsejaban?

De esta diferenciación, entonces, surge con claridad que el texto cervantino alienta un distingo contrapuntístico: el juego discursivo de la oposición de las posiciones extremas, superiores e inferiores –la duquesa frente a las diferencias de Teresa Panza– por un lado y, por el otro, el incómodo confín del perfecto silencio y desdibujamiento de quien debería fungir como concreción lograda y acabada del modelo textual exacerbado: la enigmática doña Cristina.

Esta tensión entre los márgenes de rebeldías –impuestas por la coyuntura o deseadas por el capricho– y los confines del acatamiento dócil a los mandatos falologocentristas –la oposición inestable de Teresa y la duquesa frente a doña Cristina– también había tenido su eco en el testimonio del consumo semiológico de los mismos manuales, puesto que una de las crisis que se recortan en el proceso de evolución del mismo género manualístico es la que se sigue de la nulificación temerosa de la destinataria.

Pues para los nobles, el modelado de una fregona *full time*, preferentemente iletrada, dócil, obediente, pudibunda y vergonzosa, no suponía un puerto de llegada erótico deseable desde ningún punto de vista. Dato que se puede comprobar en la dispar acogida que tuvo *La perfecta casada* de Fray Luis de León, quien pensó que podía universalizar para todo el colectivo femenino urbano el horizonte práctico existencial de los medios agrarios de su tiempo.[20]

V

Puestos a desgranar las tensiones, espejamientos y reenvíos que se suscitan entre las tres figuras femeninas, puede afirmarse cómo un primer dato elocuente es que las esposas del du-

18 Véase el muy interesante análisis de Maurice Molho (1989).

19 Sobre el fenómeno de la conyugalidad y los discursos matrimoniales se han generado, en las últimas décadas, importantes abordajes, entre los cuales pueden mencionarse las propuestas de Flandrin (1981), Gaudemet (1993), Goody (1986), Morant y Bolufer (1998) y Morant (2002).

20 Sobre las particularidades del manual de Fray Luis de León consúltense Bergman (1992) y Durán (1982).

que y Sancho tienen, en el texto, voz propia. Gozan de interludios narrativos en los cuales el ejercicio de la palabra no parece estar tutelado por la visión masculina y el control doméstico, y ello alienta la hipótesis crítica de que estos apartes pueden abordarse como concreciones reales de un supuesto discurso femenino diferenciado.

La voz de estas figuras femeninas tiende a manifestar, a contrapelo de lo que la manualística preconizaba, un recupero interesado de temáticas cuyo tratamiento es bien diverso de aquel que proponen los autores masculinos de los manuales. Y entre estos, claro está, no puede callarse el contrapunto cazurro entre Teresa y la duquesa por el hecho de tener o no tener descendencia, por el anhelo artero de amadrinar para el mal a la hija de Sancho y, claramente, la afrenta genérica de existir, o no, como vientre yermo (Vila, 2012).

Es también un desvío inequívoco el que la conceptualización del componente materno en las casadas se centre no en el loable y necesario amamantamiento sino, por el contrario, en la crianza (Vila, 2009). Y este fenómeno se acompasa con el borrado sistemático de escenas de parto. Puesto que si para los manuales la maternidad sólo podía constituir algo valioso para la mujer si esta se encargaba de la nutrición del infante, el *Quijote*, en cambio, desplaza el confín de relevancia a la crianza de una prole mayor. Pues allí, por cierto, se vuelve legible el afecto materno y la preocupación por la descendencia. La maternidad, parecen sugerir estas casadas del *Quijote*, no se dice por el origen sino por el desarrollo.

El contrapunto polar de Teresa y la duquesa también alienta el reconocimiento de lo que podríamos denominar "amor materno". Pues la enigmática duquesa no es sólo un cuerpo estéril sino, fundamentalmente, un sujeto vaciado de afectos por el otro. Ella no ha experimentado el tropismo emotivo de reconocerse en la mirada del vástago, no ha transitado esa instancia de descubrimiento de sí misma en la descendencia y esto, para muchos, aniquila el hallazgo de la propia voz.

Otro dato notorio es que, contraviniendo todas las obsesiones masculinas, Teresa, al encarnar la perfecta madre del texto, neutralice acabadamente la imaginación paranoide de la infidelidad. Sancho jamás refiere eso de la esposa –aunque la abandone por largas temporadas– y es una burla notoria de la duquesa el que, epistolarmente, se sugiera que el marido, como un girifalte anhelante, ha devenido infiel a su consorte. Al punto que, notoriamente, el único caso de infidelidad conyugal resulta representado en el *Quijote* de 1605 como ideación libresca: Camila en el *Curioso Impertinente* (Vila, 1998).

Es sugerente, también, cómo otro clisé de la manualística, la obsesión femenina por bienes materiales, vestidos y afeites, sólo emerja en la narración no desde las expectativas de las mujeres de la familia Panza previas a las aventuras sino, antes bien, en función de la ensoñación paterna de devenir gobernador. No serían ellas quienes encarnarían la identidad débil que se fortalecería con ropajes sino, por el contrario, el consorte, que percibiría la distancia y la inadecuación que procura zanjar con lo externo no sustantivo.[21]

Las casadas de 1615 no sucumben a los dictados de la moda –la duquesa porque ella dice y funda las condiciones de la bizarría, Teresa porque no tiene un haber para impostar lo que no es–, pero esta temática importa porque, en nuevo repudio a la letra masculina, invalidan la hipótesis de que las mujeres compiten con el vestido y los adornos. Aquí, por caso, Teresa, su

21 Para la funcionalidad identitaria de la vestimenta es esencial el encuadre teórico propuesto por el análisis de Roland Barthes (2003).

hija y la duquesa, comparten sus bienes.[22] No sucumben a la lógica de la rivalidad y la exclusión típicamente masculina.

La voz de estas dos casadas –en la periferia de doña Cristina, o muy arriba o muy debajo de ella– desarticula el delirio de exclusividad emotiva que organiza la escritura de los manuales. Pues si Teresa está más preocupada por la prole, la duquesa, finalmente, está más ocupada en ella misma que en su marido. Con lo cual, podríamos concluir este apartado, el *Quijote* demostraría ser un texto que pone en entredicho el presupuesto de normalidad que desde varias instancias culturales se predican como valiosas.

VI

Doña Cristina, en cambio, se ve definida, narrativamente, por la inequívoca marca del silencio. Aunque, si atendemos a la base nominal de su individuación ficcional –el nomen que porta el *omen* de la criatura– no deja de ser altamente llamativo el que pueda ser visualizada como "la mujer cristiana", suerte de "Cristo femenino". Pues si Cristina deriva de "Christianus", es evidente que en el magma no confesional del *Quijote* se le ha reservado el destino de figurar a la perfecta cristiana, ya que su nombre significa "discípula de Cristo".

Que Cristina no hable en todo el texto, por más que la voz narrativa explicite que el caballero ha permanecido una larga estancia en su hogar, alienta la hipótesis de que su vaciado discursivo entra en sintonía con la omnipresencia cultural del discurso religioso en temáticas sujetivas de género. Cristina, aparentemente, no necesita decirse ni revelársenos por el ejercicio de la palabra porque las palabras de la religión, presente en dogmas y manuales, han hablado por ella. Al punto que, inclusive, el recuerdo del martirologio de Santa Cristina parece espejar el destino de esta Cristina casada. Pues como debería ocurrir en todo rito matrimonial, Cristina es entregada por el padre a quien, según los santorales del período, terminaría revelándose como el juez responsable de su ejecución.

El vaciado de su figura se vuelve notable desde la presentación misma que hace de sí su consorte:

> Yo, señor Caballero de la Triste Figura, soy un hidalgo natural de un lugar donde iremos a comer hoy, si Dios fuere servido. Soy más que medianamente rico y es mi nombre don Diego de Miranda; paso la vida con mi mujer y con mis hijos y con mis amigos; mis ejercicios son el de la caza y pesca, pero no mantengo ni halcón ni galgos, sino algún perdigón manso o algún hurón atrevido. Tengo hasta seis docenas de libros, cuáles de romance y cuáles de latín, de historia algunos y de devoción otros; los de caballerías aún no han entrado por los umbrales de mis puertas. Hojeo más los que son profanos que los devotos, como sean de honesto entretenimiento, que deleiten con el lenguaje y admiren y suspendan con la invención, puesto que déstos hay muy pocos en España. Alguna vez como con mis vecinos y amigos, y muchas veces los convido; son mis convites limpios y aseados y no nada escasos; ni gusto de murmurar, ni consiento que delante de mí se murmure; no escudriño las vidas ajenas, ni soy lince de los hechos de los otros; oigo misa cada día; repar-

22 El texto sugiere que la duquesa envía, como muestra y prueba de afecto, pertenencias que han sido propias -el collar de corales sería el ejemplo más logrado- mas no se debe perder de vista cómo la aparente seriedad de este regalo resulta problematizada por el comentario del paje-estafeta quien invoca, en ocasión de la entrega y como testimonio de la llaneza de la remitente, la habitualidad con que solicita "un peine" a alguna vecina, frase que, con toda claridad, apunta a un juego cazurro.

> to de mis bienes con los pobres sin hacer alarde de las buenas obras; por no dar entrada en mi corazón a la hipocresía y vanagloria, enemigos que blandamente se apoderan del corazón más recatada; procuro poner en paz los que sé que están desavenidos; soy devoto de nuestra Señora, y confío siempre en la misericordia infinita de Dios, nuestro Señor (II, 16, 528-529).

La crítica ha insistido, acertadamente, en la función especular de este hidalgo respecto de don Quijote. Sería, para muchos, un desarrollo narrativo de aquello que podría haber sido Alonso Quijano de no haber enloquecido. Mas importa señalar, con todo, que no se ha enfatizado lo suficiente cómo esta identidad es erigida en la ficción en virtud de variables confesionales –eminentemente prácticas. Don Diego es la única criatura de ficción que se edifica en función de una ortodoxia religiosa rancia y esto asienta, con certeza, la hipótesis de que la esposa no puede ser otra cosa que el emblema más logrado de una perfecta casada.

Y un segundo dato a remarcar es cómo, desde la lógica confesional, el necesario vínculo conyugal resulta subsumido en brevísima síntesis afectiva donde se engloban hijos y amigos, recorte que, por lo demás, resulta muy menor si se atiende a todos los otros detalles que de su cotidianeidad se nos brinda. Esposa e hijos –que en verdad es uno solo– suenan a fórmula hecha, a requisito cumplido, y no dejamos de advertir cómo, por el contexto de la propia presentación, estos vínculos parecen contaminarse por la posesividad.

Ella y esa prole que no lo conforma –según se le hará saber al lector a continuación– son algo más que se tiene y que merece integrarse en la enumeración exhaustiva de todos los índices de predicación de su persona. Don Diego de la Miranda –siente el lector que consume el pasaje– no está compartiendo ante el desconocido don Quijote qué lo hace feliz, sino quién es él. Y en esa identidad, ser y tener se fusionan.

Mas no carguemos las tintas en la religiosidad de don Diego, a propósito de los dispositivos minorizantes de la esposa con su consecuente propensión a la invisibilización, puesto que, en definitiva, la réplica de don Quijote –en nuestra siguiente cita– confirma que no sólo el discurso de la fe carece de apropiadas palabras para ella:

> Preguntóle don Quijote que cuántos hijos tenía, y díjole que una de las cosas en que ponían el sumo bien los antiguos filósofos, que carecieron del verdadero conocimiento de Dios, fue en los bienes de la naturaleza, en los de la fortuna, en tener muchos amigos y en tener muchos y buenos hijos.
> -Yo, señor don Quijote –respondió el hidalgo-, tengo un hijo que, a no tenerle, quizá me juzgara por más dichoso de lo que soy; y no porque él sea malo, sino porque no es tan bueno como yo quisiera. Será de edad de diez y ocho años; los seis ha estado en Salamanca, aprendiendo las lenguas latina y griega; y cuando quise que pasase a estudiar otras ciencias, halléle tan embebido en la de la poesía si es que se puede llamar ciencia, que no es posible hacerle arrostrar la de las leyes, que yo quisiera que estudiara, ni de la reina de todas, la teología. Quisiera yo que fuera corona de su linaje, pues vivimos en siglo donde nuestros reyes premian altamente las virtuosas y buenas letras, porque letras sin virtud son perlas en el muladar (II, 16, 529).

Don Quijote parece no considerar oportuno celebrar que el del Verde Gabán tenga esposa porque, quizás, como el texto lo indica, la filosofía y los saberes profanos no han considerado necesario ocuparse de ellas. Y este desajuste en lo celebrable parece no incomodar al viajero casado.

Es más, es interesante enfatizar que el aplanamiento de la esposa –con todos los potenciales discursos de disconformidad o conformidad que pudieren imaginarse– tensa una muy

sugestiva potenciación del hijo, ahora único. Su descendencia no quiere consagrar su vida, quizás como él mismo lo ha hecho, a las disciplinas que fungen el rostro masculino del deber ser: el derecho y la teología –planos seglares y confesionales del ser en sociedad– y deviene potencialmente réprobo por su propensión a la poesía, que no a las ciencias que rigen el mundo.

Don Diego, además, confirmaría su desapego afectivo por los otros integrantes de su familia en la naturalidad con que juzga el abandono por seis años, so pretexto de su esmerada formación en Salamanca, y en el malestar resultante de la traición a su horizonte de expectativas. Punto respecto del cual se podría ahondar más, si, por caso, se indagara en todas las tradiciones narrativas que resignifican los evidentes desvíos de los hijos en las ciudades universitarias. Su hijo no lo enfada por haber sucumbido a la vida prostibular, por haber dilapidado su fortuna o por haber malgastado el tiempo pedagógico. Nada de eso parece haber ingresado en su coordenada mental, y su insistencia en este desvío menor permite entrever que, con seguridad, está muy seguro de los valores inoculados en la crianza doméstica.

Más lo realmente llamativo, en este diálogo en el cual doña Cristina queda en penumbras, es que el padre traslade a su hijo una expectativa metafórica usualmente empleada para celebrar a las buenas consortes: 'ser corona de'. Una buena esposa es corona del matrimonio y este desvío metafórico, desplazado al concepto de linaje, nos conduce a repensar si, en definitiva, esa ilusión todavía distante para el del Verde Gabán no encubre el anhelo de lograr trocar en el hijo algo que, quizás, atribuya al influjo imprevisto de quien no merece tal consagración metafórica: la esposa.

Y es por demás sintomático que los siguientes tres parlamentos –todos ellos en boca de don Quijote– extremen, aún más, el perfil problemático de la consorte respecto de la cual parecería pesar una suerte de *damnatio* discursiva al cuadrado. Ella no hablará, pero tampoco se habla de ella de un modo directo. En el primero de nuestros ejemplos se sostiene:

> Los hijos, señor, son pedazos de las entrañas de sus padres, y así se han de querer, o buenos o males que sean, como se quieren las almas nos dan vida; a los padres toca el encaminarlos desde pequeños por los pasos de la virtud, de la buena crianza y de las buenas y cristianas costumbres, para que cuando grandes sean báculo de la vejez de sus padres y gloria de su posteridad (II, 16, 529-530).

No asombra tanto que don Quijote sostenga que la descendencia se explica por un genérico "padres" que fusiona a don Diego y a Cristina –no dice, claro está, 'del padre y de la madre'– cuanto, por el contrario, que la alabanza potencie, en sintonía con el plural masculino ("padres"), la dimensión material y corpórea de esa primogenitura que se revela como extensión mensurable físicamente.

Pues aún cuando se acepte que la noción de que los hijos son "pedazos de las entrañas" se explica por la voluntad expresiva de extremar una coordenada emotiva supuestamente presente en toda madre y todo padre, no puede negarse, con todo, que resulta difícil no percatarse de que el feto materno es, sustantivamente, un pedazo de las entrañas de la esposa.

Y es al amparo de esta materialización y corporalización de la hembra –opuestas según los saberes fisiológicos y científicos de entonces a la entronización de la espiritualidad como legado de la contraparte masculina– que adquieren entidad las siguientes dos menciones:

> En resolución, todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche, y no fueron a buscar las extranjeras para declarar la alteza de sus conceptos (II, 16, 530).

> Pero vuestro hijo a lo que yo señor, imagino, no debe de estar mal con la poesía de romance, sino con los poetas que son meros romancistas, sin saber otras lenguas ni otras ciencias que adornen y despierten y ayuden a su natural impulso, y aun en esto puede haber yerro; porque según es opinión verdadera, el poeta nace; quieren decir que del vientre de su madre el poeta natural sale poeta; y con aquella inclinación que le dio el cielo, sin más estudio ni artificio, compone cosas, que hace verdadero al que dijo: *'est Deus in nobis'*, etcétera (II, 16, 530).

Que toda lengua nacional resulte celebrada por la llaneza y facilidad de su empleo según se haya aprendido desde la más tierna infancia es, a las claras, el sentido básico de este encomio de la escritura en romance. Más no debe desatenderse que según los manuales de educación femenina el problema de la lactancia materna es, en sí mismo, un debate álgido y central de estos moralistas por cuanto se creía, entonces, que la leche era sangre cocida del organismo femenino y que, lógicamente, debía pesar una vigilancia adecuada sobre los pechos nutricios. Pues el debate de la lactancia es una polémica sanguínea, con todo lo que entraña esta definición en el Siglo de Oro español, y es también una controversia sobre la inoculación indolente e incontrolable de vicios y virtudes.

Quizás, por todo ello, no sea extremado inferir que don Diego crea que el problema de la inclinación poética del malogrado vástago se deba a un influjo nocivo de la madre, ese par de pechos que completó su formación humana. Por cuanto, además, en el afán de imponer la práctica del amamantamiento maternal en ciertos sectores, algunos escritores de manuales de educación sostuvieron que la gestación del infante reconocía dos tiempos. Una primera etapa intrauterina en la cual la simiente espiritual del padre modelaba la materia de la madre y, en segunda instancia, una secuencia extrauterina que debía percibirse como obligatoria para toda productora de descendencia que se preciase de tal puesto que al ofrecer los propios pechos al lactante completaban la tarea hecha a medias.

Y si se dudara de esta inferencia, debería explicarse la solidaridad semiológica que confiere el otro parlamento cuando, para desarrollar la tesitura poética del furor artístico, se certifica que los poetas han sido paridos así.

Don Quijote, quizás sin ser consciente de ello, ha emprendido un viaje simbólico al útero materno de la esposa de don Diego, el recóndito antro anatómico del cual el hijo no ha salido doctor en leyes ni teólogo, sino poeta. Y si el poeta se predica inhabitado por un Dios misterioso que ordena la vocación artística, no es arriesgado señalar que la corporalización de la inspiración artística se espeja en la degradante gestación femenina. El hijo del caballero del Verde Gabán, al ser poeta, se ha asemejado a la propia madre. Pues como ella –y no como su padre– está llamado a la femenina posición del alumbramiento.

Y si se dudara de esta feminización de la praxis artística por la ecuación de los partos del entendimiento, vienen a cuento las palabras de alabanza que nuestro caballero dedicará al celebrado poeta:

> sólo me contento con advertirle a vuesa merced que siendo poeta, podrá ser famoso si se guía más por el parecer ajeno que por el propio; porque no hay padre ni madre a quien sus hijos les parezcan feos, y en los que lo son del entendimiento corre más este engaño" (II, 18, 546).

Que el ominoso silencio que pesa sobre doña Cristina cuando aún no se la conoce personalmente pueda entenderse entrecortado por todas estas secuencias en las cuales lo materno y la diferencia femenina parecen jugar un rol decisivo en el hilván de fobias y desencantos del marido respecto de su descendencia es dato que no debe infravalorarse.

Y es de notarse también cómo otra afirmación de don Quijote –cuando defiende la existencia y el ejercicio caballeresco ante el asombrado compañero de viaje– termina de recortar el supuesto de que el único autorizado a opinar de una casada no es otro que su legítimo propietario.

Pues si el ser caballero se legitima en el socorro de una viuda o en el asedio galante de una doncella, natural parecería ser que el límite de este necesario servicio batallador resulte ser el de las casadas:

> Mejor parece, digo, un caballero andante socorriendo a una viuda en algún despoblado que un cortesano caballero requebrando a una doncella en las ciudades. Todos los caballeros tienen su particulares ejercicios: sirva a las damas el cortesano, autorice la corte de su rey con libreas, sustente los caballeros pobres con el espléndido plato de su mesa, concierte justas, mantenga torneos, y muéstrese grande, liberal y magnífico, y buen cristiano sobre todo, y desta manera cumplirá con sus precisas obligaciones (II, 17, 538).

Frente a este inequívoco proceso de legitimación de una segregación en proceso, las escenas en que doña Cristina finalmente aparece en el texto no podían ser más elocuentes respecto del eje de análisis que venimos postulando. Pues ciertas coincidencias terminan reforzándose:

> ¡Oh tobosescas tinajas, que me habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi mayor amargura! Oyóle decir esto el estudiante poeta hijo de don Diego, que con su madre había salido a recebirle, y madre e hijo quedaron suspensos de ver la estraña figura de don Quijote, el cual, apeándose de Rocinante, fue con mucha cortesía a pedirle las manos para besárselas, y don Diego dijo:
> -Recebid, señora, con vuestro solito agrado al señor don Quijote de la Mancha, que es el que tenéis delante, andante caballero y el más valiente y el más discreto que tiene el mundo.
> La señora, que doña Cristina se llamaba, le recibió con muestras de mucho amor y de mucha cortesía, y don Quijote se le ofreció con asaz de discretas y comedidas razones (II, 18, 540).
> -¿Quién diremos, señor, que es este caballero que vuesa merced nos ha traído a casa? Que el nombre, la figura, y el decir que es caballero andante, a mí y a mí madre nos tiene suspensos (II, 18, 541).

En primer lugar, debe enfatizarse cómo las apariciones y el recuerdo de la existencia de la esposa se configuran, siempre, en contextos de fusión con el hijo. Juntos salen a recibir a los recién venidos, juntos, también, comparten sus impresiones afectivas y primeras intuiciones.

Mas lo que más asombra es que se certifique esta indisoluble correspondencia espiritual desde la predicación de análogas pasiones: la suspensión los hermana y los fusiona. Lo propio de la masculinidad parecería estar en entredicho. El vástago no puede dominar y reticular el mundo que lo rodea predicando certezas. Se reconoce limitado por la incertidumbre y un balbuceo conceptual y lógico que obsta a que predique –como de él se espera– seguridades. No puede, como el jurista que ha decidido no ser, dictaminar sobre la naturaleza psíquica del peculiar visitante.

Y no puede pasarse por alto que si bien la suspensión se podría entender como pasión lógica de la mujer –evoquemos los arrobamientos ante lo inefable de Santa Teresa, parangón muy a cuento en hogar tan devoto–, no parece muy atinado que análogas sensaciones ordenen el proceder de la promesa masculina de la familia.

Máxime si, por otra parte, puede comprenderse que, por ello mismo, el universo del discurso se represente como propiedad masculina en tal confín y que, además, en función de su

ubicuo y ajustado empleo se logran ordenar las pasiones de las contrapartes débiles y femeninas. ¿O acaso no hemos visto como don Diego informa a la silente y suspensa Cristina que debe recibir al invitado con su "solito agrado"?

Que doña Cristina padece una existencia de disciplinado sojuzgamiento, confinada al silencio y a la neutralización de su figura, parece encontrar hasta en la voz del narrador una predispuesta complicidad:

> Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones (II, 18, 540).

Lo que se calle –debería entender el lector de la fábula– son "menudencias". Y entre éstas, claro está, los discursos directos que en algún momento la madre habrá emitido a lo largo de los cuatro días. Discursos que, por otra parte, debería imaginar el lector como extraviados en enigmático no-lugar, ya que no están destinados a ingresar al orden simbólico de la memorialización ficcional.

Punto en torno al cual, por otro lado, no puede ignorarse la complacencia del mismo protagonista –legible en la expresión "maravilloso silencio"– cuando, por caso, se nos refiere su inusual agrado por un tipo de cohabitación doméstica que tiene más de monasterio de cartujos que de igualitario cónclave doméstico familiar:

> Fuéronse a comer, y la comida fue tal como don Diego había dicho en el camino que la solía dar a sus convidados: limpia, abundante y sabrosa; pero de lo que más se contentó don Quijote fue del maravilloso silencio que en toda la casa había, que semejaba un monasterio de cartujos. Levantados, pues, los manteles, y dadas gracias a Dios y agua a las manos, don Quijote pidió ahincadamente a don Lorenzo dijese los versos de la justa literaria; a lo que él respondió que por no parecer de aquellos poetas que cuando les ruegan digan sus versos los niegan y cuando no se los piden los vomitan:
> -Yo diré mi glosa, de la cual no espero premio alguno, que sólo por ejercitar el ingenio la he hecho (II, 18, 543).

Y si lo propio de la buena y fiel esposa es el silencio y la obediencia conyugal –todo ello en perfecta consonancia con la ideología religiosa presente en la manualística– un valor muy diverso adquieren los pasajes que indicamos a continuación, puesto que a partir de la naturalización del necesario callar, muy normal se torna que el perfilado diferencial de la individualidad femenina así sojuzgada se edifique en la voluntad testimonial de demostrar que sabe y puede atender a los invitados del marido como el mundo y los escritos masculinos alientan que suceda:

> Con los referidos atavíos y con gentil donaire y gallardía, salió don Quijote a otra sala donde el estudiante le estaba esperando para entretenerle en tanto que las mesas se ponían que por la venida de tan noble huésped quería la señora doña Cristina mostrar que sabía y podía regalar a los que a su casa llegasen (II, 18, 541).
> Cuatro días estuvo don Quijote regaladísimo en la casa de don Diego, al cabo de los cuales le pidió licencia para irse, diciéndole que le agradecía la merced y buen tratamiento que en su casa había recebido (II, 18, 546).

Y si insistimos en la representación de una gustosa vocación doméstica signada por el hacer para los propios hombres y por la voluntad de atenderlos y cuidarlos, ello se debe, entre otras razones, a un dato no clarificado por la puntual prosa de Cide Hamete: el hecho de que no se dice, en ningún momento, que la sufrida y callada esposa del hidalgo de aldea tenga a sus disposición otras mujeres que la asistan.

Detalle éste de capital importancia porque, tras el perfilado socioeconómico holgado del esposo y los miembros familiares, se habrían legitimado las expectativas lectoras de que en ciertas labores hogareñas doña Cristina pudiese resultar asistida como las otras casadas estamentalmente preeminentes. Ya que el dinero aflojaba los imperativos laborales y legitimaba regulaciones deónticas de los sujetos femeninos.

Por eso se comprende que la inferencia del desamparo productivo de la esposa se vea reconfirmada, también, en la asimétrica jerarquización de necesidades y pasatiempos que el marido reconoce como constitutivos de su coyuntura existencial. Puesto que él puede dedicarse a la casa, al cultivo de relaciones amistosas, a recibir en el hogar, a leer libros, a sufrir por los disgustos que las elecciones del hijo poeta le suscitan porque, al fin de cuentas, sabe disciplinada a doña Cristina en la observancia neurótica de rituales, horarios y naturales obligaciones.

Los protocolos de normalización del hogar cristiano –básicamente la obediencia absoluta e irreflexiva al hombre y la vocación de silencio sólo alterable cuando la manda masculina así lo autoriza– parecerían clausurar la representación de este subtipo femenino de casada desde una óptica básicamente testimonial y sistémica.

Su figuración potencia la consideración de otro confín existencial clausurado para el protagonista, dado que si el consorte puede ser el reflejo de la sanidad mental en él carente, doña Cristina obra el recordatorio de los enlaces matrimoniales que no engalanaron el pasado abyecto de Alonso Quijano.

Por todo lo cual, también, se vuelve lícito conjeturar hasta qué punto las particularidades eróticas de la ensoñación caballeresca del protagonista no deban explicarse por la omnipresencia naturalizada –el triunfo de los manuales– de un tipo de contrato matrimonial. Uno que normaliza la cohesión de las células sociales en modélicas familias siempre y cuando se acepte que amor y matrimonio son dos materias bien diversas.[23]

Mas no debe desatenderse, con todo, el equívoco cierre del pasaje:

> De nuevo se admiraron padre e hijo de las entremetidas razones de don Quijote, ya discretas y ya disparatadas, y del tema y tesón que llevaba de acudir de todo en todo a la busca de sus desventuradas aventuras, que las tenía por fin y blanco de sus deseos. Reiteráronse los ofrecimientos y comedimientos, y con la buena licencia de la señora del castillo, don Quijote y Sancho, sobre Rocinante y el rucio, se partieron (II, 18, 546).

Puesto que si bien es cierto que el agrado y la armonía se explicitan como sentimientos definitorios de la estancia en la aldea, no puede silenciarse la presumible censura –ahogada en el silencio como tantas otras palabras de la esposa en la secuencia bajo análisis– que se sigue del único equívoco del hidalgo en el hogar del Caballero del Verde Gabán.

---

23 Recuérdese, por lo demás, que ante la polarización amor-matrimonio se habían consolidado convenciones culturales férreas que nominaban los lícitos márgenes de realización sexual y erótica de los individuos en sendos confines –dentro y fuera del matrimonio. Consúltese, para ello, Brown (1983), Sennett (1997) y Vázquez García, F. y Moreno Mengíbar, A. (1997).

Ya que al hacerse presente la confusión perceptiva hasta ahora ausente y dominante en otros contextos –básicamente la Primera Parte de la novela– el lector resulta expuesto a una evidencia insoslayable: el hecho de que las metamorfosis construidas por la imaginación del hidalgo se ordenan siempre en función de un parangón reparador. Las putas son princesas, la venta humilde es castillo, y aquí la feliz –o sufrida– esposa deviene, sólo ella, "señora del castillo".

Mutación que, lejos de ser casual, nos gusta interpretar en consonancia con la estética que signa la crónica de Cide Hamete, fabulación respecto de la cual reclama tantos elogios por lo dicho como por lo que ha dejado de decir.

Doña Cristina, su entidad y su insondable coyuntura doméstica, bien puede ser acabado ejemplo de esas parcelas de lo real respecto de las cuales lo mejor era callar. O, si se prefiere, hablar entre líneas, como cuando se es plenamente consciente de que la propia perspectiva se sabe contraria a la dominante general que la ficción busca impugnar.

Bibliografía

Astete, Gaspar de (1603),*Tratado del gobierno de las familias y estado de las viudas y doncellas*, Burgos, BN-M (R.25926/29).

Azpilcueta Navarro, Martín (1554), *Manual de confesores y penitentes, que clara y brevemente contiene la universal y particular decisión de quasi todas las dudas, que en las confesiones suelen ocurrir de los pecados, absoluciones, restituciones, censuras e irregularidades*, Toledo, BN-M (R.34141).

Barthes, Roland (2003), *El sistema de la moda y otros escritos*, Barcelona-México-Buenos Aires, Paidós S.A.

Bataillon, Marcel (1947), "Cervantès et le mariage chrétien", *Bulletin Hispanique*, XLIX, 129-144.

Bataillon, Marcel (1966). *Erasmo y España*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Bergman, Emile (1992), "The exclusion of the feminine in the cultural discourse of the golden age: Juan Luis Vives and Fray Luis de Leòn", en *Religion, body and gender in early modern Spain*, Mellen, The Edwin Press.

Brown, P. (1983), *El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual*, Barcelona, El Aleph.

Butler, Judith (1997), *The Psychic life of power. Theories in Subjection*, Standford, Standford University Press.

Casalduero, Joaquín (1970), *Sentido y forma del 'Quijote'*, Madrid, Ínsula.

Castro, Américo (1966), *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid-Barcelona, Alfaguara.

Castro, Américo (1967). *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus.

Cerda, Juan de la (1599), *Libro intitulado vida política de todos los estados de mujeres*, Alcalá, BU-V (2-9/134).

Cervantes Saavedra, Miguel de (1983), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, prólogo de Marcos A. Morínigo, edición y notas de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, Buenos Aires, Editorial Abril, 2da ed.

De Maeztu, Ramiro (1964), *Don Quijote o el amor,* edición de Alberto Sánchez, Salamanca, Anaya.

Durán, María Ángeles (1982), "Lectura económica de Fray Luis de León", en *Nuevas perspectivas sobre la mujer. Actas de las primeras jornadas de investigación interdisciplinaria*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

El Saffar, Ruth (1974), *Novel to Romance,* Baltimore, Johns Hopkins University Press.

El Saffar, Ruth (1983), "Fiction and Androgyne in the works of *Cervantes*", Cervantes, III, 1.

El Saffar, Ruth (1984), *Beyond Fiction.The recovery of the feminine in the novels of Cervantes*, Berkeley, University of California Press.

El Saffar, Ruth (1988), "In praise of what is left unsaid: thoughts on women and lack in *Don Quixote*", *Modern Language Notes, Hispanic Issue,* 103, 2.

El Saffar, Ruth (1989), "Sex and the single hidalgo: reflections on Eros in *Don Quixote*", en El Saffar, Ruth y Damiani, Bruno, *Studies in Honor of Elías Rivers*, Maryland, Scripta Humanistica.

El Saffar, Ruth (1994), "In Marcela's case" en El Saffar, Ruth y Diana de Armas Wilson (eds.), *Quixotic Desire.Psychoanalitic perspectives on Cervantes*, Ithaca, Cornell University Press, 157-178.

El Saffar, Ruth y De Armas Wilson, Diana (eds.) (1994), *Quixotic Desire.Psychoanalitic perspectives on Cervantes*, New York, Cornell University.

Eribon, Didier (2001), *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama.

Espina, Concha (1995), "Mujeres del *Quijote*" en sus *Obras completas de Concha Espina,* Madrid, Ediciones Faz, 2ª ed., vol. II, 826-852.

Espinosa, Juan (1580), *Diálogo en laude de las mujeres*, Milán, BN-M (R.16548).

Eximenis, Francisco (1542), *El carro de les dones,* Valladolid, BU-V (2-8/110).

Farfán, Francisco (1585), *Tres libros contra el pecado de la simple fornicación: donde se averigua que la torpeza entre solteros es pecado mortal, según ley divina, natural y hermana; y se responde a los engaños de los que dicen que no es pecado*, Salamanca, BN-M (R.4696).

Farfán, Francisco (1593), *Regimiento de castos y remedio de torpes*, Salamanca, BN-M (R.27617).

Flandrin, J. L. (1981), *La moral sexual en occidente. Evolución de las actitudes y comportamientos*, Barcelona, Granica.

Gaudemet, J. (1993), *El matrimonio en occidente*, Madrid, Taurus.

Goody, J. (1986), *La evolución de la familia y el matrimonio en Europa*, Barcelona, Herder.

Gutiérrez de Godoy, J. (1629), *Tres discursos para probar que están obligados a criar sus hijos a sus pechos todas las madres cuando tienen buena salud, fuerzas y buen temperamento, buena leche y suficiente para alimentarlos*, Jaén, BU-V (B.W./K/4914).

Jaraba del Castillo, Diego (1675), *Estado del matrimonio. Apariencia de sus placeres, evidencia de sus pesares, desprecio de vanidades, conocimiento de sí mismo, religión observada, gloria adquirida*, Nápoles, BN-M (R.10986).

Jordan, Constance (1990), *Renaissance feminism: literary texts and political models*, Ithaca, Cornell University Press.

Joset, Jacques (1991), "De la familia de don Quijote y de la sobrina de éste o '*Familles, je vous hais!*' (André Gide)", en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 6-9 noviembre 1989), Barcelona, Anthropos, 123-133,

Kamen, Henry (1998), *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro. Cataluña y Castilla, siglos XVI-XVII*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.

Laqueur, T. (1994), *La construcción del sexo. Cuerpo y género de los griegos hasta Freud*, Madrid, Cátedra.

León, Fray Luis de (1975), *La perfecta casada*, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral.
Maclean, I. (1980), *The Renaissance notion of woman*, Cambridge, Cambridge University Press.
Márquez Villanueva, Francisco (1975), *Personajes y temas del 'Quijote'*, Madrid, Taurus.
Matthews Grieco, S. F. (1991), *Ange ou diablesse: La réprésentation de la femme au XVIè siècel*, Paris, Flammarion.
Mexía, Fray Vicente (1566), *Saludable instrucción del estado del matrimonio*, Córdoba, BN-M (R.2363).
Molho, Maurice (1989), "Utopie et uchronie: sur la première phrase du *Don Quichotte*", en *Temps du récit*, editado por Jean Pierre Étienvre, Madrid, Casa de Velázquez, 83-91.
Moner, Michele (1986), *Cervantès deux thèmes majeurs (l'amour – les armes et les lettres)*, Toulouse, France-Ibérie Recherche.
Montero Reguera, José (1997), "Mujer, erotismo y sexualidad en el *Quijote*", en su *El 'Quijote' y la crítica contemporánea*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios cervantinos, 167-180.
Morant, Isabel (2002), *Discursos de la vida buena. Matrimonio, Mujer y Sexualidad en la literatura humanista*, Madrid, Cátedra.
Morant, Isabel y Bolufer, M. (1998), *Amor, matrimonio y familia*, Madrid, Síntesis.
Osuna, Francisco de (1531), *Norte de todos los estados*, Sevilla, BU-V (Z.8/145).
Percas de Ponseti, Helena (1975), *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos.
Perry, Mary Elizabeth (1993), *Ni espada rota ni mujer que trota. Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
Redondo, Augustin (1998), "El personaje del Caballero del Verde Gabán" en su *Otra manera de leer el 'Quijote',* Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 265-289.
Riquer, Martín de (1960), *Cervantes y el 'Quijote'*, Barcelona, Teide.
Rossi, Rosa (2002), *Tras las huellas de Cervantes. Perfil inédito del autor del 'Quijote'*, Madrid, Editorial Trotta S.A., 2ª edición
Sánchez, Alberto (1961-1962), "El Caballero del Verde Gabán", *Anales Cervantinos*, IX, 169-201
Sánchez, Alberto (1997), "Revisión del cautiverio cervantino en Argel", *Cervantes*, XVII, 1, 7-24.
Sennett, Richard (1997), *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza.
Solá, Emilio y José Peña (1995), *Cervantes y la Berbería*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
Suárez, Fernán (1548), *Coloquio del famoso y gran demostrador de vicios y virtudes Pedro Aretino, en el cual se descubren las falsedades, tratos y hechicerías que usan las mujeres para engañar a los simples, y aún a los avisados hombres que de ellas se enamoran*, Madrid, BN-M (R.39805).
Todorov, Tzvetan (1999), *El jardín imperfecto. Luces y sombras del pensamiento humanista*, Barcelona, Buenos Aires, México, Editorial Paidós S.A.
Vázquez García, F. y Moreno Mengíbar, A. (1997), *Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*, Madrid, Akal.
Vigil, Mariló (1986), *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
Vila, Juan Diego (1998), "Camila y la gramática mítica de la femineidad en el *Curioso Impertinente*, en *Actas* del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Siglo de Oro, Alcalá de Henares, pp.1643-1653.

Vila, Juan Diego (2006), "Eros larvado: Antonia, el ama y el traidor de Galalón", en Nilda Flawiá de Fernández y Silvia Israeliev (eds.) *Hispanismo: Discursos culturales, identidad y memoria*, Actas del VII Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas (Tucumán, 19-22 de mayo de 2004), Tucumán, 79-91.

Vila, Juan Diego (2009), "'*El ama que me dio leche / jamás tuvo dicha en nada*': El debate por la lactancia materna en la fragua de protagonismos infantiles", en Mariana Genoud de Fourcade y Gladis Granata de Egües (eds.), *Unidad y multiplicidad. Tramas del hispanismo actual,* Mendoza, Asociación Argentina de Hispanistas, Universidad Nacional de Cuyo, Zeta Editores, 159-169.

Vila, Juan Diego (2011), "Juan de la Cerda y la burocracia celeste: una fábula de ángeles en huelga, una Virgen sorda y un Dios extorsionador", *Mora*, vol.15, nro.1. Disponible en línea: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2009000100005 [consultado el 30/10/2015]

Vila, Juan Diego (2012), "Discurso matrimonial e ironía mítica: Teresa y la Duquesa frente a frente", en *E-humanista Cervantes,* I,.419-436.

Vila, Juan Diego (2014), "De hímenes zurcidos y textos desgarrados: El escándalo de *La tía fingida* ante la colección de las *Novelas Ejemplares*", en María de los Ángeles González Briz (ed.), *Barroco, Sujeto y Modernidad, 400 años de las 'Novelas Ejemplares'*, Montevideo, Grupo de Estudios cervantinos de Uruguay, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República –Uruguay-, 189-213.

Vives, Luis (1968), *Instrucción de la mujer cristiana: Tratado de las vírgenes*, prólogo de Juan Justiniano, Madrid.

Wiesner, Merry E (1983), *Women and gender in early modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press.

Zavala, Iris (1995), "El canon, la literatura y las teorías feministas" en su *Breve historia feminista de la literatura española en lengua castellana. II. La mujer en la literatura española*, Madrid, Editorial Anthropos, Dirección General de la Mujer, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 9-20.

Wallach Scott, Joan (1991), "The evidence of Experience", *Critical Inquiry*, vol. 17, 773-797.

COMUNICACIONES

QUIJOTE

EL CAPITÁN CAUTIVO Y LA ESCRITURA NEGADA

Celia Mabel Burgos Acosta
Universidad de Buenos Aires
CONICET
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"

El capítulo 37 de la Primera Parte del *Quijote* nos presenta un nuevo personaje, que introduce uno de los relatos intercalados a los que la crítica ha dedicado más atención: Ruy Pérez de Viedma, el Capitán Cautivo. Ya sea por los puntos de contacto que establece con la biografía de Cervantes, ya por los modos de plasmar personajes y sucesos históricos, los vínculos genéricos con las crónicas o la novela bizantina, o por la personal mirada de nuestro autor sobre la conversión, los vínculos interreligiosos y el mundo de los moros, la historia del Capitán ha destacado siempre en la larga tradición de los estudios cervantinos.[1] En esta ocasión, queremos retomar este episodio de la novela, pero por un motivo bien diferente.

Nuestra investigación se centra en los textos que circulan en el *Quijote*. Nos interesa, por este motivo, explorar las formas que adopta la materia escrita en la novela intercalada del Capitán Cautivo y las funciones que adopta, de modo que podamos extraer una imagen de los textos, una valoración en que se intersecten los modos de pensarlos en el Siglo de Oro español.

El disparador de estas reflexiones surge de un dato que, sin importar las veces que releamos la obra, no podemos pasar por alto: una negativa a escribir muy marcada por parte del protagonista de este relato.

Escribir para la libertad

En efecto, una de las grandes inquietudes que asaltan al Capitán es saber qué sucedió con su familia: "vamos con intención de ver si mi padre es vivo, o si alguno de mis hermanos ha tenido más próspera ventura que la mía" (I, 41, 376).[2] Sin embargo, no parece interesado en dedicarle tiempo a aquello que le permitiría zanjar todas sus dudas: escribir. Si antes lo ha hecho, jamás recibió respuesta: "puesto que he escrito algunas cartas, no he sabido de él [su padre] ni de mis hermanos nueva alguna" (I, 39, 347). Con esta negativa, incumple el primer mandato al salir de la casa familiar, ya que el padre lo despide "encargándonos que le hiciésemos saber, todas las veces que hubiese comodidad para ello, de nuestros sucesos, prósperos

1 La extensa tradición crítica sobre el episodio no nos permitiría citar, ni aun someramente, los aportes relevantes. Los interesados pueden consultar, entre otras obras de referencia, la *Bibliografía del* Quijote *por unidades narrativas y materiales de la novela,* de Jaime Fernández S.J. (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008).

2 Ed. de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, Buenos Aires, Eudeba, 2005 (todas las citas pertenecen a esta edición). Se consignará siempre la parte en números romanos, el capítulo en arábigos y, por último, la página.

o adversos" (I, 39, 347). Esta actitud se prologa incluso luego de su cautiverio, en que "tenía determinado no escribir las nuevas de mi desgracia a mi padre" (I, 39, 349).

El gesto de escapar a la escritura adquiere mucho más dramatismo al tener en cuenta que, como cautivo de rescate, toda posibilidad de recobrar su libertad reside en el envío de cartas: sólo se los hace trabajar "cuando se tarda su rescate; que entonces, por hacerles que escriban por él con más ahínco, les hacen trabajar e ir por leña con los demás, que es un no pequeño trabajo" (I, 39, 354). Sin embargo, una vez más, su negativa a tomar la pluma es rotunda: sólo se contenta con su paso a Argel, "por estar tan cerca de España, no porque pensase escribir a nadie el desdichado suceso mío" (I, 39, 354).

Correlativo a este fenómeno, se da otro que la crítica ya ha estudiado previamente: el retaceo constante de información a lo largo del relato. La austeridad narrativa es una las intenciones conscientes del Cautivo y otra forma de negación: "lo que en este discurso de tiempo he pasado lo diré brevemente" (I, 39, 347), "quisiera habérosla contado más brevemente, puesto que el temor de enfadaros más de cuatro circunstancias me ha quitado de la lengua" (I, 41, 376). Gran parte de sus veintidós añosvividos lejos de su familia quedan en silencio, echando luz sólo sobre la historia de Zoraida y resumiendo drásticamente, en dos párrafos, una vida militar que incluye la intervención en la célebre batalla de Lepanto a las órdenes de Diego de Urbina y del "serenísimo don Juan de Austria" (I, 39, 347). La más inquietante de las omisiones en que incurre es la que afecta al propio Cervantes, cifrado bajo el "tal de Saavedra" (I, 39, 355), cuya historia completa desconocemos, a la espera de una oportunidad más propicia para relatarla (I, 39, 355). Este modelo de narración despojada del detalle y ornato que la voz narrativa considera superficiales está ligado a un valor de verdad que tanto ésta como sus oyentes subrayan: "oirán un discurso verdadero a quien podría ser que no llegasen los mentirosos que con curioso y pensado artificio suelen componerse" (I, 38, 344).

Estudiar las motivaciones que guían la conducta de este personaje provoca aún más desconcierto. Diversos momentos de su relato lo plasman, naturalmente, anhelando la libertad que perdió: "no hay en la tierra, conforme mi parecer, contento que se iguale a alcanzar la libertad perdida" (I, 39, 351), "jamás me desamparó la esperanza de tener libertad" (I, 40, 354), "el deseo que tengo de verme en mi tierra y con las personas que bien quiero es tanto, que no me dejará esperar otras comodidad" (I, 41, 364). Su contexto comparte con él su mismo deseo de volver a ser libre: el renegado "aventuraría su vida por nuestra libertad" (I, 40, 358), "él perdería la vida, o nos pondría en libertad" (I, 40, 359), "la libertad alcanzada y el temor de no volver a perderla les borraba de la memoria todas las obligaciones del mundo" (I, 40, 360). ¿Por qué no escribir si él, más que ningún otro en su situación, tiene la posibilidad de regresar por medio de una carta de rescate? Este gesto de negación al texto cobra mayor relevancia al contrastar al Capitán con el otro personaje relevante en esta historia: el renegado, que establece la conexión entre el texto y la libertad ya que, como todo renegado con intención de volverse a tierra de cristianos, trae "consigo algunas firmas de cautivos principales" (I, 40, 356).

Escribir se vuelve, en esta historia intercalada, una necesidad identitaria. Negarse al texto es romper todos los vínculos con el círculo familiar y hasta con su propio pasado. La carta, modalidad textual que atraviesa todo el relato, es la que mejor caracteriza la autodefinición y el ejercicio de la propia identidad a lo largo de sus líneas y es, también, una de las formas más elementales de pervivir en ellas, eternizar las propias condiciones de vida.

La creación verbal, aquí en un sentido amplio (el ejercicio de la palabra, tanto oral como escrita), se liga con la posibilidad de trascender. En el caso del cautiverio, es vital al punto de

que uno de sus sobrevivientes (don Pedro de Aguilar) es identificado en la historia por sus composiciones poéticas, que le permiten al Capitán conocer que su antiguo compañero vive (I, 39, 351). Estos sonetos, de todos modos, se transmiten por vía de la oralidad, con lo que de nuevo el soporte escrito parece escapar a esta experiencia de esclavitud en Oriente.

Pero por trascendencia no sólo se entiende la superación de las situaciones de vida más inmediatas, sino también el alcance de una dimensión temporal más extensa, una fama que se extienda a través del tiempo y el espacio. En este sentido, ese "tal de Saavedra" del que se escamotean sus avatares como cautivo es, paradójicamente, el autor cuya obra inmortal estamos leyendo, uno de los ejemplos más poderosos de la escritura como proyección de la propia persona. En este punto, podemos referirnos al mismo juego que realiza con este episodio, en el que asienta, al escribir, diversas notas de su propia biografía, a pesar de que el narrador calle los sucesos; pero, también, se da el gesto paradójico de quien pervive en su fama como autor en una obra que lo menciona "al pasar" para dejarlo en silencio: una suerte de olvido y recuerdo que la escritura opera al mismo tiempo sobre él.

Ruy Pérez, sin embargo, persiste en su posición. Los textos se obturan, el destinatario jamás es alcanzado porque la escritura, para él, está negada. ¿Será que es una empresa guardada para fines más altos?

Un texto con garantías supraterrenales

Sin importar la negativa a la lógica textual que manifiesta el Capitán (una negación a la letra, si pensamos, en un sentido más amplio, que su producción oral está plagada de silencios y omisiones en las que incurre voluntariamente), su relato se encargará de reubicar a la escritura en el centro de la escena. Y esto sucederá al punto de que es posible considerar la historia del Capitán Cautivo como un relato en que la dimensión textual es primordial.

La responsable de reponer ese mundo de lo escrito al que Ruy Pérez se negaba es Zoraida:

> Desaté el nudo y hallé cuarenta escudos de oro españoles y un papel escrito en arábigo, y al cabo de lo escrito, hecha una grande cruz. Besé la cruz, tomé los escudos, volvíme al terrado, hecimos todos nuestras zalemas, tornó a aparecer la mano, hice señas que leería el papel, cerraron la ventana. Quedamos todos confusos y alegres con lo sucedido; y como ninguno de nosotros no entendía el arábigo, era grande el deseo que teníamos de entender lo que el papel contenía, y mayor la dificultad de buscar quien lo leyese (I, 40, 356).

El Capitán, que hasta entonces se opone a alcanzar a sus posibles destinatarios, se convierte él mismo en uno, elegido especialmente para el mensaje que recibe: "a ninguno se rindió la caña sino a mí" (I, 40, 356), "no acaso se había hallado aquel papel, sino que realmente a alguno de nosotros se había escrito" (I, 40, 358). La escritura lo alcanza más allá de sus condiciones de inteligibilidad, presentada en una lengua que él desconoce. A su vez, en torno a la carta de Zoraida, se reestablecen vínculos si no familares, al menos de familiaridad entre Ruy Pérez y otros "hermanos" de cautiverio, unidos por la esperanza segura de alcanzar la libertad con el dinero de la joven y ya empeñadas sus palabras en otro texto que los contiene a todos: el documento del renegado que "tenía firmas de todas nuestras camaradas" (I, 40, 357). Por otra parte, la carta de la joven mora viene acompañada de dos imágenes que reponen la otra instancia obturada por la no-producción del Capitán, la del remitente: la "muy blanca mano" (I, 40, 355) y la caña (I, 40, 355) reenvían al mundo de lo textual, del autor cuya figura el Cautivo

parece no querer para sí. La mano es símbolo ligado a la escritura y al conocimiento racional, ya que permite representar las palabras mediante letras (Chevalier, s.v. *mano*): la mano es mano de escriba. Por su parte, la caña es la flauta sagrada y la voz del místico, "arrancado a Dios, que manifiesta con sus sollozos, su canto, su aspiración de encontrarle de nuevo en la vida eterna […] Símbolo del alma ardiente que se expresa, llora y canta" (Chevalier, s.v. *caña*). Por su vínculo etimológico con *calamus* (Covarrubias, s.v. *caña*), dicha expresión reconduce nuevamente a la escritura.

Estos textos comparten con los que no produjo el Cautivo el motivo de la libertad: propiciarán la salida de Zoraida de la casa paterna pero, principalmente, serán el primer paso para el ejercicio libre de su verdadera fe. Ruy Pérez se pone al servicio de estos textos que ya no son los de su liberación física sino la del espíritu. La escritura, en su relato, está justificada en tanto responde a fines más elevados: a la conversión religiosa. Es su fin y, también, su punto final: las cartas tienen, "al cabo de lo escrito, hecha una gran cruz" (I, 40, 356). Superan todos los obstáculos, incluso los de inteligibilidad arriba mencionados, porque el garante de los textos es de naturaleza divina, una suerte de autor anterior a todos: "si no tienes quién te escriba arábigo, dímelo por señas, que Lela Marién hará que te entienda" (I, 40, 357).

A partir de ese momento, la preocupación del Capitán por escribir será constante, pero siempre en busca del cumplimiento de la voluntad de Zoraida que es, en primera y última instancia, la de Lela Marién: "no dejes de escribirme y avisarme lo que pensares hacer, que yo te responderé siempre" (I, 40, 358). Esta profusión de escritos también tiene su correlato en un cambio en la narración, antes escueta y plagada de omisiones, y ahora atenta a los detalles, de los que da cuenta con morosidad: recordemos, por ejemplo, los pormenores de la entrega de cada carta de Zoraida y el detalle con que se refiere la aparición de la caña, la prueba de los tres cautivos y la elección del Capitán (I, 40, 355 y 358). La justificación de ambos fenómenos correlativos parece estar dada en la motivación espiritual. Al ocuparse del destino de la mora y su encuentro con la Virgen María, el silencio textual y la escasez de detalles que el relato manifiesta anteriormente queda relegado a la esfera de lo profano, de la "vida civil" del Cautivo, que jamás dudó en su fe ni necesitó, como el renegado, reducirse al yugo de la Iglesia.

De este modo, escribir se liga a una voluntad religiosa, al (re)establecimiento de un vínculo con Dios, se trate de Zoraida o del renegado. La unión indisoluble entre las esferas de lo religioso y lo textual parece remitir a una imagen originaria de la materia escrita, "imagen de Dios […], signo visual de la Actividad divina, de la manifestación del verbo" (Chevalier, s.v. *escritura*), nacida con propósitos religiosos, porque su cualidad mágica daba acceso privilegiado a los misterios divinos (Lyons, 2012: 38). La mano, símbolo del autor, es también una de las representaciones más extendidas, en la cultura judeocristiana, de "Dios en la totalidad de su poderío" (Chevalier, s.v. *mano*). El texto es, en esta aventura, la pieza clave de un renacer a través de la conversión en la fe, un regreso al origen que será religioso y, para el Cautivo, también a la patria y a la libertad, a la condición primera del ser.

En este contexto, cualquier manifestación textual de lo profano puede esperar, así como sus detalles; tal vez por eso, el "tal de Saavedra", con su historia militar y su cautiverio a cuestas, se silencie. El vínculo entre Ruy Pérez y su familia pasa a segundo plano y su contacto con ella se pospone, en tanto se pone el acento en el encuentro entre Zoraida y la primera familia, la Iglesia: sólo después de que "fuimos derecho a la iglesia a dar gracias a Dios por la merced recebida" (I, 41, 375), en donde Zoraida reconoció en imágenes a Lela Marién, el Cautivo se decide, "sirviéndola yo hasta agora de padre y escudero, y no de esposo, […] ver si mi padre es

vivo, o si alguno de mis hermanos ha tenido más próspera ventura que la mía" (I, 41, 376). El mismo texto y el despliegue de acciones que provoca destruyen la familia terrenal de la joven, al separarse irreconciliablemente de su padre (I, 41, 372), personaje marcado por lo profano en su relación con el principio material por antonomasia, el dinero, ofrecido en el momento crucial en que se encuentra bajo el poder de los españoles (I, 41, 369). Este mismo elemento es el que motiva las cartas de cautiverio que el Capitán nunca quiso enviar, meras propiciatorias de ganancias para sus captores, reforzando nuevamente su carácter profano y explicando, así, la negativa de quien escribirá con tanto ahínco a la joven mora por la libertad de su alma.[3]

El texto se convierte en el vértice que intersecta historia personal y vida religiosa, y que exige el sacrificio de la primera en aras de la segunda. Escribir o negarse a ello implica la destrucción de la vida personal, la familia (la del Capitán, la de Zoraida), familia que en todos los casos es signo de prosperidad, desde el padre de Ruy Pérez que distribuye sus dones hasta el hermano del caballero que acompaña adon Fernando, que vuelve "bueno y rico, casado y con tres hijos" (I, 39, 351). El relato intercalado muestra cómo es necesario quebrar esos vínculos primarios para entablar otros, otra Familia que propicia la religión, en su facultad de "religar", siempre por medio de un texto. Es el caso de Zoraida y su esclava, suerte de madre sustituta que presenta a la mora la fe cristiana por medio de un texto oral como "la zalá cristianesca" (I, 40, 357), y que luego muere y se "transfigura" en la promesa de un contacto con ese credo, depositado en última instancia en un texto divino. La escritura, en este episodio, se organiza en torno a un modelo casi ascético que destruye los vínculos y los restituye a su mínima expresión. Menos es más en la coordenada religiosa. A través de sus líneas, el texto sagrado recupera una lógica atomizadora y destructiva del yo.

Esas nuevas formas de religar a los sujetos son, sin embargo, productoras de vínculos familiares desviados, misteriosos: el Capitán es padre y escudero de Zoraida, pero no esposo aún. El matrimonio queda fuera del relato, en un "más allá" textual, y no volvemos a saber nada de la pareja. ¿Cómo será esa unión, finalmente? ¿O acaso Zoraida, con Ruy Pérez como padre y escudero, espera al Esposo, a Cristo? La escritura ascética puede derivar en un modelo también ascético para el matrimonio.

Dos parábolas

La preeminencia de la verdad religiosa y el destino al que se liga el escrito aparecen ya anunciados en una sección que enmarca el episodio del Capitán Cautivo: el discurso de las armas y las letras. Don Quijote distingue en su exposición las letras profanas de las sacras: "Es el fin y paradero de las letras… y no hablo ahora de las divinas, que tienen por blanco llevar y encaminar las almas al cielo, que a un fin tan sin fin como éste ninguno otro se le puede igualar" (I, 37, 339). Las armas, ampliamente superiores a las letras, también se consagran en tanto defensa de la religión y de su fin principal, la paz: "Y otras muchas veces les dijo [Cristo] 'Mi paz os doy; mi paz os dejo, paz sea con vosotros' […]. Esta paz es el verdadero fin de la

3 Es necesario recordar que texto y dinero también se dan cita en la escritura de Zoraida en "el lienzo tan preñado, que un felicísimo parto prometía" (I, 40, 359). Sin embargo, siempre se plantea la presencia de las monedas como uno de los salvoconductos que les dará a todos la libertad –"rescataos vos con ellos, y vuestros amigos, y vaya uno en tierra de cristianos, y compre allá una barca, y vuelva por los demás" (I, 40, 359)– y que permitirá el bautismo de la mora, "que me fuese a tierra de cristianos a ver a Lela Marién, que me quería mucho" (I, 40, 357), fin último de la comunicación escrita que ella impulsa.

guerra" (I, 37, 340). Este discurso se posiciona dentro del texto como un prolegómeno para el episodio, que incluye el enfrentamiento emblemático de la unión entre armas y religión: la batalla de Lepanto.

Del mismo modo, las dos composiciones poéticas de don Pedro de Aguilar que el Cautivo sí accede a reponer oralmente tratan sobre derrotas del cuerpo y victorias del espíritu, de la defensa de la fe: "Almas dichosas que del mortal velo / libres y esentas, por el bien que obrastes, / desde la baja tierra os levantastes, / a lo más alto y lo mejor del cielo" (I, 40, 352).

Si don Quijote abre el marco con una defensa de la paz obtenida por las armas y de las letras elevadas a lo sagrado, al regreso de la historia intercalada nos encontramos con el hidalgo reintroduciendo el más profano de los mundos ficcionales, el de la literatura de caballerías:

> Allí don Quijote estaba atento, sin hablar palabra, considerando estos tan estraños sucesos, atribuyéndolos todos a quimeras de la andante caballería […] Don Quijote se ofreció a hacer la guardia del castillo, porque de algún otro gigante o mal andante follón no fuesen acometidos, codiciosos del gran teatro de hermosura que en aquel castillo se encerraba (I, 42, 381).

Es bien conocida la opinión de los moralistas contra este tipo de lecturas peligrosas para la vida espiritual y que "se escriben para los ociosos. Como si el ocio no fuera ya por sí mismo suficiente fuego de todos los vicios" (Vives, 1947: 1002). La historia es narrada, además, en la venta, un contexto preñado de ficción, damas que parecen salidas de novelas bizantinas o pastoriles y lectores apasionados por este tipo de literatura.[4]

La coordenada literaria/ficcional (profana) se sobrepone porque, finalmente, el relato es juzgado, luego de oído, como "peregrino y raro y lleno de accidentes que maravillan y suspenden a quien los oye" (I, 42, 377), propios de la bizantina, y porque el Capitán, al seleccionar la información que desea sea oída por su auditorio, evidencia un grado de artificiosidad y control de la materia narrada (Vila, 2004: 1853), con lo cual el efecto estético está presente en su relato desde el primer momento.

Sin embargo, estas incursiones en el terreno de lo literario no logran un equilibrio de fuerzas entre texto religioso y texto profano. La incomodidad que provoca la voluntad de no escribir del Cautivo retorna luego de finalizado el relato, cuando éste recupera el contacto con su hermano, intrigado también por la falta de noticias:

> me maravillo, siendo tan discreto, como en tantos trabajos y afliciones, o prósperos sucesos, se haya descuidado de dar noticias de sí a su padre, que si él lo supiera, o alguno de nosotros, no tuviera necesidad de aguardar al milagro de la caña para alcanzar su rescate […] ¡Oh buen hermano mío, y quién supiera agora dónde estabas, que yo te fuera a buscar y a librar de tus trabajos, aunque fuera a costa de los míos! ¡Oh, quién llevara nuevas a nuestro viejo padre de que tenías vida, aunque estuvieras en las mazmorras más escondidas de Berbería, que de allí te sacaran sus riquezas, las de mi hermano y las mías! (I, 42, 380).

4 En este punto, la proliferación de verosímiles provenientes de distintas tradiciones –el cuento folklórico, la crónica, la lírica, la *novella*, el relato bizantino– y su sistemática transgresión apuntala, como propone Alicia Parodi, una narración que "obedece a un sentido no manifiesto, trascendente a ella misma, un sentido alegórico" (1991: 436). La des-alienación de los marcos genéricos y, podríamos agregar, la no-escritura del Cautivo, se alinean tras un único objetivo: contar "el paso de la esclavitud a la libertad" (1991: 433).

La pregunta vuelve, entonces, a posarse: ¿por qué el Capitán no ahorra el sufrimiento de verse privado de libertad, en una tierra de infieles? ¿Es correcto no hacer uso de un recurso, en este caso la escritura, cuando se lo tiene a mano?

Frente al modelo de austeridad que propone Ruy Pérez, la historia presenta distintas figuras de prodigalidad. La que se perfila con mayor relieve es la del propio padre del cautivo, que "pasaba […] los términos de la liberalidad y rayaba en los de ser pródigo" (I, 39, 345) y que decide "privarse de la hacienda, sin la cual el mismo Alejandro pareciera estrecho" (I, 39, 345-346), comparándose entonces con la figura de la generosidad por excelencia: "al que loamos de liberal y dadivoso decimos que es un Alejandro" (Covarrubias, s.v. *Alejandro*). Aparece, luego, otra figura de familiar pródigo, Pagán de Oria, "de condición generoso, como lo mostró la suma liberalidad que usó con su hermano el famoso Juan de Andrea de Oria" (I, 39, 350). Ambos personajes aparecen caracterizados positivamente, con lo que se remarca como un modelo exitoso el propuesto por aquellos que aprovechan sus bienes, que hacen uso de los recursos que tienen a disposición.

Pero no es hasta que se consideran dos hipotextos de esta novela intercalada que cobramos real dimensión del problema de no emplear dichos recursos. El primero es la parábola de los talentos (Mateo, 25, 14-30), cuyos ecos resuenan en la distribución de la hacienda del padre de Ruy Pérez, pero más aún en las opciones que ofrece para sus respectivos destinos. Mientras sus hermanos sacan provecho, respectivamente, de una carrera mercantil en las Indias o de sus funciones como oidor al pasar a México, el Capitán, un soldado de renombre que ha servido a grandes líderes militares, se niega a hacer uso de la escritura, la herramienta necesaria para comunicar a familia y funcionarios competentes la situación de cautiverio en que se encuentra y salir de ella. El único recurso en tierra hostil, frente a la abundancia y prodigalidad cifradas en las Indias, derrotero al que arriban dos tercios de la familia. Rechaza uno de los instrumentos de poder utilizados por la Corona a la que sirve, que luego contará, entre los mismísimos Austrias, con un "rey de los papeles" (Bouza Álvarez, 1997: 77), el "buen rey don Felipe" (I, 39, 347), uno de los personajes que más empleó la escritura como mecanismo para controlar, conservar y centralizar el poder. En su negativa resuena la admonición evangélica contra quienes no hacen fructificar los dones que reciben de Dios: "al que tiene, le será dado, y tendrá más; y al que no tiene, aun lo que tiene le será quitado" (Mateo, 25, 29).

Otra parábola subyacente a este episodio es la del hijo pródigo (Lucas, 15, 11-32). Sólo que, en este caso, el Capitán es un hijo que nada hizo para volver a la casa del padre. Como el vástago del evangelio, se aleja de su tierra de origen y sufre grandes privaciones, pero no regresa por él mismo, trunca su vuelta por el miedo a no ser aceptado por su familia: "Pidióles consejo qué modo tendría para descubrirse, o para conocer primero si, después de descubierto, su hermano, por verle pobre, se afrentaba o le recebía con buenas entrañas" (I, 42, 379). La vuelta al padre, central en la parábola, queda suspendida en esta historia: el texto deja pendiente la respuesta a si habrá un reencuentro (así como tampoco nos ofrece la escena del bautismo de Zoraida, fin de todos los esfuerzos realizados). Es significativo que, si finalmente ocurre, el evento debe ser comunicado por el mismo recurso que se negó a utilizar: "diciéndole don Fernando al cura dónde había de escribirle para avisarle [al Capitán] en lo que paraba don Quijote; […] y que él asimismo le avisaría de todo aquello que él viese que podría darle gusto, así de su casamiento como del bautismo de Zoraida" (I, 47, 415).

De este modo, las dos parábolas que actúan como subtextos de este relato intercalado, con sus llamados al aprovechamiento de los dones y al regreso siempre posible al padre/Padre,

sumadas a los distintos modos en que la ficción caballeresca, es decir, la escritura profana, se repone en el texto, diagraman un desbalance de fuerzas entre lo sacro y lo profano, un desequilibrio entre las letras dedicadas a Dios y al mundo, dos polos que no deben pensarse como antagónicos.

En conclusión, en el episodio del Capitán Cautivo, el texto es vehículo del plan divino. Son Lela Marién y Alá quienes están detrás de sus líneas, como autores últimos y garantes de la inteligibilidad. Estos breves mensajes escritos, generalmente cartas, permitirán el contacto entre Zoraida y el texto fundamental, la Biblia, sin la cual suponemos sería imposible "que supiese primero todas las ceremonias que nuestra Madre la Santa Iglesia manda" (I, 37, 338). Los textos se distribuyen entre dos dimensiones, las de lo sacro y lo profano, al tiempo que se erigen también como punto de convergencia entre dos culturas. El episodio del Capitán Cautivo tematiza los límites y el papel de la escritura como aquella que reanuda la armonía entre los dos mundos. Armonía que, imposible no notarlo, supone el abandono del Islam por el credo católico, un sometimiento de una verdad religiosa por otra. La escritura, en este punto, se revela como instrumento de poder y evangelización (Todorov, 2009, 127).

Sin embargo, el sufrimiento personal del Capitán, las penurias que atraviesa, superfluas en tanto terrenales, también son evitables con el envío de unas pocas líneas a su tierra y a su familia. La desmesura del texto no destinado a la vida religiosa, los ambientes de la pura ficción que inundan las aventuras en las que se inserta el episodio y subtextos que paradójicamente provienen de la tradición cristiana ponen en perspectiva el conflicto entre las letras sacras y las profanas, y denuncian la necesidad de un equilibrio, advirtiendo sobre la hipertrofia de alguna de las dos esferas. Advertencia muy cervantina, por cierto, la que llama a opciones entre dos mundos, a posiciones inquietantes que buscan la confluencia de opuestos, el camino de la liminaridad, para denunciar que el mundo de valores absolutos siempre es uno de pérdidas y destrucción de sí y de los otros.

Bibliografía

Bouza Álvarez, Fernando (1997), *Del escribano a la biblioteca. La civilización escrita europea en la alta Edad Moderna*, Madrid, Síntesis.

Cervantes Saavedra, M. (2005), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha I*, eds.C. Sabor de Cortazar e I. Lerner, Buenos Aires, Eudeba.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (1986), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.

Covarrubias Orozco, Sebastián de (1995), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Castalia, Madrid.

Fernández S.J., Jaime (2008), *Bibliografía del* Quijote *por unidades narrativas y materiales de la novela,* 2 vol. y CD-ROM, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

La sagrada Biblia (1996), Perfil, Buenos Aires.

Lyons, Martyn (2012), *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*, Buenos Aires, Editoras del Calderón.

Parodi, Alicia (1991), "El episodio del Cautivo, poética del *Quijote*: verosímiles transgredidos y diálogo para la construcción de una alegoría", en *Actas II del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, 433-441.

Todorov, Tzvetan (2009), *La conquista de América. El problema del otro*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Vila, Juan Diego (2004), "Tráfico de higos, regalados garzones y contracultura: en torno a los silencios y mentiras del Capitán Cautivo", en *Peregrinamente peregrinos: actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Villar Lecumberri, Lisboa, Fundaçâo Calouste Gulbenkian, vol. 2, 1833-1864.
Vives, Juan Luis (1947), *Obra morales. De la mujer cristiana*, Madrid, Aguilar.

LA REALIDAD NO ILUSTRADA DE DON QUIJOTE

Martín Ezequiel Calabrese
Universidad Nacional de La Plata
IDIHCS

El trabajo que presento tiene la finalidad de compartir una inquietud, una idea como las que se presentan de madrugada y nos obligan a levantarnos, a prender la computadora y a ponernos a buscar datos, anotar cosas, bajar archivos. Algo que nos quita el sueño y nos lo devuelve más tarde, pero ya gastado. Llevo algún tiempo investigando y analizando la iconografía presente en diversas ediciones del *Quijote*, sobre todo en las ediciones presentes en la colección de la Biblioteca Pública de la UNLP y, *no mucho tiempo ha,* se me presentó esta inquietud: ¿hay ediciones del *Quijote* que representen lo que vive el protagonista en su fantasiosa imaginería caballeresca? ¿Hay ediciones que lo representen como libro de caballerías?

Si pensamos en la iconografía de una obra literaria como una interpretación de la misma, como la condensación de un conjunto de lecturas que puede considerarse representativas de una época, como la lectura que un conjunto de expertos (editores, ilustradores, grabadores, autoridades) propone para el público, es interesante indagar cuál es esa lectura que se propone y el modo en que se lo hace. La imagen fue, aún lo es, una herramienta efectiva para el conocimiento, las ideologías, las doctrinas y su transmisión. Los libros ilustrados reflejan en algunos casos la lectura contemporánea de la obra, aceptada y difundida en el gusto popular, y en otros, señala una lectura determinada que puede presentarse como original o disruptiva respecto de la antes mencionada. Es difícil en este sentido establecer cómo se han dado operaciones de influencias recíprocas entre el público lector y los editores.

En obras literarias en las que lo narrado tiene un carácter consideradamente objetivo, la representación gráfica, aunque pueda desplegar diferentes matices, será siempre acorde al soporte textual y, en este sentido, no hallará caminos opuestos. Casi por regla general, la obra cervantina nos presenta excepciones. En el caso del *Quijote*, partimos de una bifurcación recurrente en el acontecer de los hechos: lo que vive don Quijote y lo que viven los otros personajes.

A muchos de nosotros quizás nos resulte casi imposible recordar nuestra primera lectura del *Quijote*, rememorarla de algún modo tratando de visualizar nuevamente aquello que imaginamos al leerlo, la representación visual que le hemos dado a la obra en nuestro primer acercamiento. Intentarlo sería falsear un poco ese pasado. Sin embargo, podríamos, a los efectos cognitivos que planteo, polarizar dos opciones, que incluyen quizás decenas de tonalidades diferentes y forzar nuestra memoria, nuestra imaginación:

Podríamos, por un lado: a) Imaginar los hechos desde la perspectiva realista de la percepción general de los personajes y del historiador Cide Hamete Benengeli.

Y, por el otro: b) imaginar los hechos desde la perspectiva caballeresca de don Quijote.

Dicho de otro modo, según las palabras del bachiller Carrasco: "uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como

debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna" (II, 3).[1] En un libro de caballeros andantes las cosas deberían verse como las ve don Quijote, respetando el imaginario caballeresco presupuesto por los lectores, ese universo ficcional trastocado constantemente, esa realidad tallada con el cincel de papel de los diversos libros leídos por Alonso Quijano.

En un exhaustivo trabajo, José Manuel Lucía Megías (2006) destaca y reprocha el olvido que la crítica suele tener sobre los libros de caballerías. Baste para ejemplificar esta cuestión la cita que hace José Manuel, puesta en boca del canónigo de Toledo en su disertación acompañado por el cura en la Primera Parte de la obra:

> –Verdaderamente, señor cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías; y aunque he leído, llevado de un ocioso y falso gusto, casi el principio de todos los más que hay impresos, jamás me he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo, porque me parece que, cuál más, cuál menos, todos ellos son una mesma cosa, y no tiene más este que aquel, ni estrotro que el otro (I, 48).

Partamos del contexto en el que aparece el libro para tratar de pensar cómo lo imaginaban sus lectores originales. Desde finales del siglo XV, el género de las novelas de caballería se perfila como un éxito rotundo, tanto en España como en el resto de Europa. Fueron un fenómeno editorial propio de los siglos XVI y XVII; un género atractivo para todo el público (hombres, mujeres, niños, jóvenes y viejos) ávido de conocer las aventuras de caballeros valerosos, hermosísimas doncellas, fieros monstruos y extraños lugares. Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* destaca que en ellos se relatan "hazañas de caballeros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho".

Como señala Lucía Megías, existen diversos paradigmas de lo caballeresco. El idealista (repleto de aventuras amorosas y bélicas, de espléndidos torneos, justas y fiestas cortesanas, de prodigios y maravillas capaces de perpetuar la ensoñación de la antigua caballería); los textos "realistas", donde se destaca lo didáctico y se atiende a la verosimilitud.

La literatura de entretenimiento sería el tercer paradigma, en el cual "la hipérbole, el erotismo y la maravilla constituyen algunos de sus elementos más caracterizadores. Narraciones que pretenden entretener antes que enseñar, que se alejan de un esquema estructural fijo, que se suceden como un río desbordado" (2010).[2]

> En este contexto, que no es en el que ve nacer el Amadís de Gaula, la publicación del *Quijote* de Miguel de Cervantes tuvo que causar una sensación similar: estaban leyendo algo conocido (las aventuras -en este caso, humorísticas- de un caballero, las aventuras típicas y tópicas de un caballero andante junto a su escudero), pero a su vez, era algo distinto: ni el caballero era tal ni las aventuras terminaban como se esperaba. El *Quijote*, como libro de caballerías, puede calificarse como una «feliz síntesis» de la tradición caballeresca del siglo XVI (2010).

Detengámonos en esta idea fundamental: el *Quijote* dentro de este tercer paradigma, como libro de caballería de entretenimiento. Mi análisis solo se extiende desde la primera edición

1 Las citas del texto literario fueron tomadas de la edición dirigida por Francisco Rico, disponible en línea en el sitio Cervantes virtual: http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/

2 Publicación digital: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libros-de-caballerias-castellanos-textos-y-contextos/html/6220ef90-a0f6-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html

hasta fines del siglo XIX. Tomaremos como punto de partida, para hacer honor al cuarto centenario de la segunda edición, la feliz noticia que Sansón Carrasco le da a don Quijote al contarle la fama que sus aventuras tienen en toda Europa.

> Respondió don Quijote—, pero dígame vuestra merced, señor bachiller: ¿qué hazañas mías son las que más se ponderan en esa historia?
> —En eso —respondió el bachiller— hay diferentes opiniones, como hay diferentes gustos: unos se atienen a la aventura de los molinos de viento, que a vuestra merced le parecieron Briareos y gigantes; otros, a la de los batanes; este, a la descripción de los dos ejércitos, que después parecieron ser dos manadas de carneros. (II, 3)

Estos episodios resultan interesantes precisamente por lo paradigmático y representativo del modo de reelaboración de lo caballeresco por parte de Cervantes. Ya en el libro *Historia gráfica de cervantes y del Quijote*, publicado en 1946 por Juan Givanes Mas y Gaziel, se destaca como una extrañeza la edición de 1836-1837, publicada en Paris por Dubochet, con ilustraciones de Antoine Johannot, debido a que en ella aparecen elementos típicos del Romanticismo imperante en la época: el desbordamiento de la fantasía. Debemos esperar hasta el siglo XIX para que los ilustradores y editores se orienten en este sentido. Aparece la imagen de Frestón robando los libros de caballería. Además, en diferentes viñetas, de modo un tanto marginal dentro del programa iconográfico, aparecen otros elementos de la fantasía del protagonista: don Quijote siendo golpeado por Roldán en su ensoñación previa a la segunda salida; don Quijote siendo golpeado por la mano de un gigante (es decir, el puñetazo del arriero en el encuentro nocturno con Maritornes); don Quijote siendo azotado por el amor en el episodio de Sierra Morena; el gigante Pandafilando de la Fosca Vista de la historia de Micomicona. Sin embargo, en la aventura de los molinos, la representación no desborda la realidad: don Quijote lucha contra los molinos. No es casual que lo fantasioso solo halle lugar en las viñetas, pero no en el programa iconográfico.

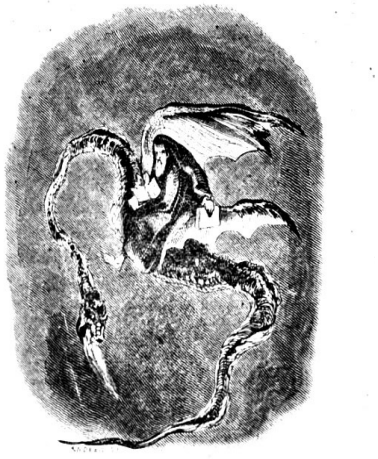


Ilustración 1
1836-1837, Paris, L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche
(J. J. Dubochet et C.) Johannot, Cap. 7

Ilustración 2
1836-1837, Paris, L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche
(J. J. Dubochet et C.) Johannot, Cap. 7

Ilustración 3
1836-1837, Paris, L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche
(J. J. Dubochet et C.) Johannot, Cap.17

Ilustración 4
1836-1837, Paris, L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche
(J. J. Dubochet et C.) Johannot, Cap. 21

Ilustración 5
1836-1837, Paris, L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche
(J. J. Dubochet et C.) Johannot, Cap. 26

Ilustración 6
1836-1837, Paris, L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche
(J. J. Dubochet et C.) Johannot, Cap.30

Publicado un año antes, también en Francia, encontramos tan solo una imagen puesta en la portada de una edición parisina que condensa lo que hallaremos después en el texto cervantino, pero que no se replica en el resto del programa iconográfico. Es la única imagen del libro que rompe el esquema realista, justificada quizás por el carácter simbólico que podían tener los frontispicios, al ubicarse dentro del paratexto y no sujeta a un episodio puntual. En esa portada aparece un molino fusionado con un gigante, pero que no es ni una cosa ni la otra, y a la vez, también parece ser un gigante fusionado con el caballero andante don Quijote: tiene armadura, tiene la lanza partida, y en su cabeza ¿No es acaso el baciyelmo de Mambrino?

Ilustración 7
1835, París, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*
(Librería Europea de Baudry)

Es en la edición de 1837, aparecida en Londres, donde encontramos la primera representación de los gigantes en el capítulo VIII de la novela en la edición de Newman. Aparecen, en este caso, varios molinos con cara de gigantes furiosos, dispuestos a enfrentar y a devorar a don Quijote. Pero nuevamente, esta imagen es aislada dentro del conjunto programa iconográfico de la obra, bastante reducido en este caso.

Ilustración 8
1837, London, The life and exploits of Don Quixote de la Manche
(Newman)

Pocas décadas después y pasados 274 años de la primera edición, encontramos una publicación que intenta hacer honor a la imaginación quijotesca: quizás porque no podría haber sido de otra manera, esta publicación se realiza en España; en una España que ya cuenta con un vigor editorial mayor al de las centurias anteriores. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, publicado por Juan Aleu, en 1879, Barcelona, ilustrada por Apeles Mestre y grabada por Francisco Fusté. En ella encontramos pocas, pero interesantes muestras de la visión de don Quijote, lo que él vive y dice vivir, los hechos que hacen que sea su libro una novela de caballería.

En esta edición encontramos ilustraciones de página completa a color y viñetas en blanco y negro. La primera de nuestro interés es un grabado en el que aparece el gigante de cuatro manos que rompe la lanza de Quijote, y lo hace volar por los aires junto a su rocín; y en segundo plano otros gigantes igual de agresivos.

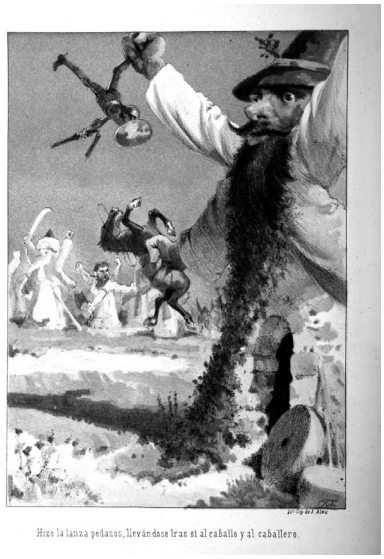


Ilustración 9
1879, Barcelona, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*
(Juan Aleu) Cap 8

Aparece una viñeta que nos recuerda a la de Johannot, solo con algunas diferencias: la mano del gigante parece aplastar literalmente a don Quijote.

Ilustración 10
1879, Barcelona, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*
(Juan Aleu), Cap. 17

En el segundo caso, ocurre algo curioso. Aparecen representadas la visión de don Quijote, y luego la visión realista, percibida y creída por Sancho.

> Volvió a mirarlo don Quijote, y vio que así era la verdad; y, alegrándose sobremanera, pensó, sin duda alguna, que eran dos ejércitos que venían a embestirse y a encontrarse en mitad de aquella espaciosa llanura. Porque tenía a todas horas y momentos llena la fantasía de aquellas batallas, encantamientos, sucesos, desatinos, amores, desafíos, que en los libros de caballerías se cuentan, y todo cuanto hablaba, pensaba o hacía era encaminado a cosas semejantes; y la polvareda que había visto la levantaban dos grandes manadas de ovejas y carneros, que por aquel mesmo camino de dos diferentes partes venían, las cuales, con el polvo, no se echaron de ver hasta que llegaron cerca. Y con tanto ahínco afirmaba don Quijote que eran ejércitos, que Sancho lo vino a creer (I,18).

Pero dos páginas después, junto con la acometida en vano de don Quijote y el reproche de Sancho, aparece una viñeta contradictoria.

Ilustración 11
1879, Barcelona, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Juan Aleu) Cap. 18.

Ilustración 12
1879, Barcelona, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Juan Aleu) Cap. 18

En el siguiente pasaje se representa, no algo vivido por Quijote, sino algo relatado por él. Ese relato paradigmático de la caballería con el cual pretende enseñarle algo a su escudero sobre la importancia de los caballeros andantes. Allí aparecen ilustrados alguno de los personajes típicos de estas historias.

Ilustración 13
1879, Barcelona, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*
(Juan Aleu) Cap. 21

Por último, y de la misma manera que el caso anterior, lo que se representa es un relato dentro del relato, pero en este caso, una ficción dentro de la ficción, ideada por el cura y representada por una compañía de actores conformada para la ocasión. Lo curioso es que lo que aparece representado, así como apareció antes en Johannot, es un hecho ficcional en dos sentidos: primero, por la falsedad de la historia contada por Dorotea; segundo, porque se representa algo que debería ocurrir en el futuro, si se considerara cierto lo anterior: don Quijote vencedor del gigante.

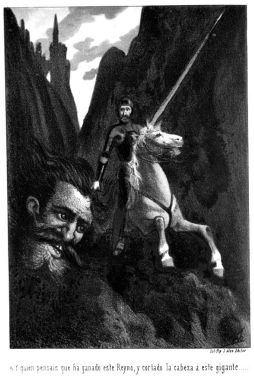


Ilustración 14
1879, Barcelona, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*
(Juan Aleu) Cap. 30

Con estas imágenes nuestra duda inicial ha quedado parcialmente saldada. Algunas representaciones de la visión de don Quijote pueden encontrarse, sin duda, no de manera completa. La imagen, al poseer más fuerza en el recuerdo y en la mente de los lectores y oidores de los textos, quizás haya pujado históricamente por ser más concreta y realista, y haya optado por evidenciar la locura del personaje, su distorsión de la realidad. En ediciones contemporáneas a nosotros el paradigma de la función de la imagen dentro del texto y dentro de la cultura sin duda ha cambiado, permitiendo un juego más osado en los programas iconográficos. La edición de Castalia, publicada en 2010, e ilustrada por Miguel Repiso (Rep) es una clara muestra de ello.

Bibliografía

Checa Cremades, Fernando, (1987), "La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo", en *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Espasa Calpe (*Summa Artis*, XXXI).

Frenk, Margit (2005), *Entre la voz y el silencio. La lectura en los tiempos de Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica.

Lázaro Carreter, Fernando, (1970), "Para una revisión del concepto 'novela picaresca'", en *Tercer Congreso*, reimpreso en 1978, *"Lazarillo de Tormes" en la picaresca*, Barcelona, Ariel, 193-229.

López Baralt, Luce, (2013), "El grimorio ilustrado de Cide Hamete Benengeli", en Vila, Juan Diego (coord.),*El Quijote desde su contexto cultural*, Buenos Aires, Eudeba, 59-84.

Lucía Megías, José Manuel (2005), *Los primeros ilustradores del Quijote*, Madrid, Ollero & Ramos.

Lucía Megías, José Manuel (2006), *Leer el Quijote en imágenes: hacia una teoría de los modelos iconográficos*, Biblioteca Litterae, 11, Madrid, Calambur.

Lucía Megías, José Manuel (2010), "Libros de caballerías castellanos: textos y contextos"http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libros-de-caballerias-castellanos-textos-y-contextos/html/6220ef90-a0f6-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html

Lucía Megías, José Manuel (2015), "El Quijote y los libros de caballerías: dos notas volanderas", Revista Digital Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de Mexico. http://www.revista.unam.mx/vol.16/num8/art67/#sdfootnote1sym

Tagle, Matilde (2007), *Historia del libro. Texto e imágenes*, Buenos Aires, Alfagrama.Imágenes tomadas del sitio http://www.qbi2005.com

LA MUERTE EN *EL QUIJOTE*

María de los Ángeles Calvo
Universidad Nacional de Mar del Plata
Grupo G.L.I.S.O

La novela se inicia con una muerte simbólica: la de un casi anciano hidalgo rural, ¿Quijada, Quesada o Quijana? que frisando los cincuenta años abandona su apacible existencia para transformarse en un caballero andante sobre cuyo nombre, don Quijote de la Mancha, no hay duda alguna. Termina en el capítulo 74 de la segunda parte con la muerte, esta vez no simbólica, de la misma persona que se reconocería a sí mismo como Alonso Quijano, el bueno.

Sin embargo, si tenemos en cuenta la extensión de la novela, la muerte con que se abre y cierra la obra, ocupa cuantitativamente un lugar minoritario. En la primera parte sólo hay tres episodios importantes que hacen referencia a la muerte: el entierro de Grisóstomo, la aventura del Cuerpo Muerto y la muerte de los tres protagonistas de la *Novela del Curioso impertinente*. El resto son menciones en algún poema intercalado, la despedida en cartas, fórmulas de amor si se quiere convencionales "vuestro hasta la muerte" (I, 195, 244),[1] la mención de alguien que ha muerto como el padre de Marcela, la referencia a la "muerte cevil" (I, 22,164) (aludiendo a la privación de todos los derechos que sufrían algunos condenados mencionada en el episodio de los galeotes) y poco más.

Andrés Ovejero (1905) habla de un sugestivo contraste entre el capítulo XIV, en el que se narra el entierro del pastor cortesano, y el episodio del cuerpo muerto del capítulo XIX. Grisóstomo pide que lo entierren en el campo donde vio por primera vez a su amada, allí llegan los pastores vestidos con pellicos negros y con las cabeza coronadas con guirnaldas de ciprés y adelfa; en el lugar donde se cava el foso se leen los versos póstumos de Grisóstomo, su *Canción desesperada* que culmina con una invocación a la canción: "aun en la sepultura no estés triste" (I, 14,101). Al referirse al episodio, Ovejero comenta que hay como un cierto sentido de serenidad helénica que destruye todo el aparato lúgubre de la muerte. Si a esta figura de pastor cortesano idealizado próximo a la literatura pastoril del siglo XV, le sumamos el diálogo previo en el que el pastor Pedro cometiendo numerosos errores lexicales (que generan un efecto humorístico) le cuenta a don Quijote acerca del "famoso pastor estudiante" muerto esa mañana (capítulo 12), y luego de *La canción desesperada,* el alegato de Marcela (I, 14, 102- 104) (que produce un distanciamiento reflexivo), se puede afirmar que las palabras de Ovejero se confirman y refuerzan con nuevos elementos.

En el episodio del capítulo XIX es otra la escenografía, la acción no transcurre ya en un campo diáfano y luminoso, sino de noche. Sancho se espanta al ver estrellas que se mueven y aproximan aumentando de tamaño, que no son sino las antorchas que traen una litera cubierta de luto. Lejos estamos de la serenidad helénica y más cerca de la tétrica concepción medieval.

1 Editorial Abril S.A, 1983.

Pero aquí tampoco asume la muerte un tono trágico, por un lado por las fabulaciones de don Quijote y por otro porque se trata de una réplica paródica del episodio del *Palmerín de Inglaterra* en el que Floriano, vagando por un despoblado, vio "venir hacia sí unas andas cubiertas de un paño negro",[2] quiso saber las causas de la muerte del caballero y decide vengarlo porque había sido atacado a traición por cuatro caballeros; en la novela de caballerías Floriano llega a ver el cuerpo cubierto de sangre que aún vestía la armadura; en la obra cervantina, en cambio, don Quijote quiere verlo pero desiste al enterarse de que había muerto por unas "calenturas pestilentes". La parodia resta seriedad al asunto. En este capítulo, por primera vez el caballero será llamado por Sancho con el heterónimo de "Caballero de la Triste Figura" (I, XIX, 138) que también es tomado de otro libro de caballerías *La historia del muy esforzado e animoso caballero don Clarián de Landanís* de 1518. Por el tono paródico, todo el episodio resulta humorístico e impide cualquier consideración seria acerca de la muerte.

La tercera referencia tiene lugar en el capítulo XXXV, en que se da fin a la lectura de la *Novela del Curioso Impertinente*. En ella los tres protagonistas mueren, y si bien es una narración trágica, no nos conmueve particularmente porque es un "cuento", una historia destinada a distraer al auditorio, que nada tiene que ver con la de nuestro caballero y su escudero.

En los tres episodios la muerte carece de sentido trágico o solemne; en un caso, estilizada por la estética pagana, en otro por el elemento paródico y en el tercero porque en nada involucra a don Quijote y Sancho, siendo el relato un mero entretenimiento para los que se hallan en la venta.

La primera parte se cierra con los versos encontrados en una caja de plomo, hallada en los escombros de una ermita, escritos por "Los académicos de la Argamasilla, lugar de la Mancha" (I, 52, 411) a los que se titula *sonetos* y *epitafios*, poesías humorísticas en las que Cervantes se burlaría de las academias o reuniones literarias tan frecuentes en la España de la época. El primero de estos poemas es un epitafio en el que el caballero es llamado de distintas formas, pero no con su nombre ("el calvatrueno que adornó a la Mancha", "el brazo que su fuerza tanto ensancha", "el que a cola dejó a los Amadises", "el que hizo callar los Belianises) y que culmina "yace debajo desta losa fría". La novela de 1605 comienza con poemas humorísticos y así termina, aunque las alabanzas se han transformado en epitafios también dedicados a don Quijote, Sancho, Dulcinea y Rocinante que impiden cualquier lectura e interpretación seria.

En la novela de 1615 la cosa se complica, de manera antitética se presentan muertes fingidas y las únicas muertes realmente violentas de la novela, que concluye con la muerte del personaje y nuevos epitafios. La primera de las alusiones en la Segunda Parte tiene lugar en el capítulo XI, en la aventura "con el carro o carreta de las Cortes de la Muerte". Don Quijote y Sancho se encuentran con una compañía de cómicos que van de pueblo en pueblo ofreciendo el auto sacramental *Las Cortes de la Muerte.* La explicación del uso del lúgubre atuendo que asusta al escudero no tiene nada de solemne, muy por el contrario, es por demás prosaica: han actuado por la mañana y deben volver a hacerlo por la tarde en otro lugar y "por estar tan cerca y escusar el trabajo de desnudarnos y volvernos a vestir, nos vamos vestidos con los mesmos vestidos que representamos" (II, XI, 500). Cabe recordar que Lope de Vega escribió un *Auto sacramental de las Cortes de la Muerte*,por lo que el elemento paródico aumenta la comicidad del episodio.

2 Todas las citas correspondientes al *Palmerín de Inglaterra* fueron tomadas de *Introducción al Quijote* de Martín de Riquer (1970:77-78).

La próxima secuencia en la que aparece la temática analizada es en el capítulo XXI, donde se presenta una "casi" muerte, bastante cruenta y emocionante, que no es sino una farsa de Basilio para lograr la mano de su amada Quiteria, que está a punto de desposarse con el rico Camacho. Se habla de muerte inminente, se le llega a dar al joven la extremaunción, pero cuando logra su cometido y se casa con la joven, termina la farsa. Una vez más encontramos un incidente que podría tener una carga dramática pero que, tratándose de una ficción, nada tiene de lúgubre o mortuoria.

En el episodio de la Cueva de Montesinos, uno de los más desopilantes de la novela, el protagonista, no sabemos si en sueños, se encuentra en un maravillosos palacio en el que es recibido por Montesinos, gran amigo de Durandarte, caballero muerto en Roncesvalles, ante cuyo cuerpo tendido sobre un sepulcro de mármol se presenta un cortejo de damas enlutadas encabezado por Belerma, amada del caballero muerto. Todo podría indicar una escena plena de heroicidad trágica, pero el caballero tendidode largo a largo no era "de bronce, ni de mármol, ni de jaspe hecho, como los suele haber en otros sepulcros, sino de pura carne y de puros huesos. Tenía la mano derecha, que a mi parecer es algo peluda y nervosa" (II, XXIII, 574). El distanciamiento humorístico se refuerza un poco más adelante cuando Montesinos cuenta que Durandarte murió en sus brazos y que le sacó el corazón "que en verdad debía de pesar dos libras". En una estrofa compuesta por versos pertenecientes a dos conocidos romances, el muerto le recrimina no haber cumplido su postrera voluntad, a lo que "con lágrimas en los ojos" contesta Montesinos que lo hizo, que sacó el corazón lo mejor que pudo y que se lo llevó a Belerma, pero antes "eché un poco de sal en vuestro corazón porque no oliese mal y fuese, si no fresco, a lo menos amojamado a la presencia de la señora Belerma" (575). La muerte una vez más aparece desacralizada, paródica, y en este caso, casi grotesca.

La siguiente alusión es otra puesta en escena: la Dueña Dolorida (en realidad una criada de los Duques) habla del fallecimiento de la inventada reina doña Maguncia. Nuevament, aspectos absurdos como los comentarios de Sancho al afirmar "Debió de morir sin duda" (II, 34, 665), y la respuesta que le dan (que para enterrar a alguien tiene que estar muerto), rompen la seriedad de un relato que, además de tratarse de una farsa, presenta diálogos desatinados e hilarantes.[3]

Hasta aquí sólo hemos visto burla, parodia, engaño. Pero, en el capítulo LX comienza un episodio por demás interesante en cuanto a la problemática analizada. En este capítulo caballero y escudero se topan con lo que creen cuerpos muertos colgados, don Quijote con toda naturalidad le dice a Sancho:

> No tienes de que tener miedo, porque estos pies y piernas que tientas y no vees sin duda son de algunos forajidos bandoleros que en estos árboles están ahorcados, que por aquí los suele ahorcar la justicia cuando los coge, de veinte en veinte y de treinta en treinta (II, LX, 792-3).

Resulta al menos llamativa la naturalidad con la que don Quijote asume el macabro hallazgo y la rigurosidad de la justicia, cuando ha obrado como lo ha hecho en la primera parte en el episodio de los galeotes. Finalmente, no se trata de muertos sino de bandoleros vivos, entre los que el hidalgo vivirá la aventura quizá más extraña de toda la novela, porque por un

3 La duquesa en el relato dice "apenas le dimos el último *vale*" (665) expresión utilizada para terminar el primer prólogo y que es la última palabra de la novela.

lado aparecerá un personaje real: el histórico Perot Rocaguinarda,[4] y por otro serán las únicas muertes sangrientas y violentas de toda la obra.

En estos capítulos, Cervantes nos coloca ante un problema que preocupaba a la España de la época (el bandolerismo). Roque Guinart y su cuadrilla han sido tomados de la historia inmediata y contemporánea, y es la primera vez que don Quijote se topa con seres entre los que vivirá aventuras, no ya fingidas o imaginadas, sino reales. A poco de estar con los bandoleros se narra el episodio de Claudia Jerónima, quien acaba de herir mortalmente a su enamorado, don Vicente Torrella, creyéndose burlada por él (II, 60). Es la primera sangre real que se derrama en la novela, muriendo el joven en brazos de la asesina. Es una historia semejante a la de Dorotea y don Fernando, pero, a pesar de no haber engaño alguno, la muchacha hiere mortalmente al amante. Hay muerte, hay sangre, y la muerte cobra una dimensión absurda e injusta porque es fruto de un error. Un poco más adelante se relata otra muerte violenta de manera muy breve: Roque Guinart echa mano a su espada y le abre la cabeza "casi en dos partes" (II, 60, 800) a uno de sus bandoleros que osa cuestionar su accionar.

En la estadía de don Quijote en Barcelona aparece la guerra contra los turcos (el más temible enemigo de España en ese momento). Es la primera vez que en la vida de don Quijote hay disparos bélicos y muere gente en esos enfrentamientos (en este caso, dos soldados españoles). Según Martín de Riquer, en estos capítulos que transcurren en Cataluña don Quijote en contacto con Roque Guinart ha perdido volumen:

> …al lado del bandolero queda relegado al plano de un comparsa, pues por vez primera ha topado con un aventurero de veras, no moldeado sobre libros de caballerías sino arrancado de la vida española contemporánea […] En el combate naval se ha esfuminado hasta borrarse de las páginas de la novela (137).

La única ocasión en que la muerte cobra su dimensión real y no se ve morigerada por el humor o la parodia es en este episodio, que involucra sucesos y personajes de la España del momento y en el que el caballero casi desaparece de escena.

Cuando, en ese mismo escenario, el Caballero de la Blanca Luna lo amenaza diciendo: "Vencido sois, caballero, y **aún muerto**, si no confesáis las condiciones de nuestro desafío" (II, 64, 823, el subrayado es mío), don Quijote no tiene temor alguno. El caballero no sabe que se trata de un engaño del bachiller y aún así contesta: "Aprieta, caballero, la lanza, y quítame la vida, pues me has quitado la honra" (II, 64, 823). Es decir, cuando se desenvuelve en un ámbito que no es el suyo sino el de la guerra real, con armas de fuego, el caballero se descoloca o, en palabras de Riquer, "se esfumina". Lo que no resulta en modo alguno contradictorio, baste recordar la concepción acerca del uso de las armas de fuego que don Quijote expone en el Discurso acerca de las Armas y las Letras.[5] Él no teme la muerte en su anacrónica ley (la de la caballería andante), pero se inmoviliza ante los nuevos escenarios bélicos.

---

4 Bandolero nacido en 1582 que tras haber dominado con sus bandoleros Montseny, la Segarra y las cercanías de Barcelona , se acogió al indulto del virrey Pedro Manrique y en 1611 se comprometió a servir al rey durante diez años pasando a Nápoles como capitán de un tercio de tropas regulares.

5 "Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida a un valeroso caballero, y que, sin saber cómo o por dónde, en la mitad del coraje y brío que enciende y anima a los valientes pechos,

Tras los episodios de Barcelona, el derrotado caballero, de regreso a su tierra, pasa por el castillo de los Duques, donde reposa sobre un túmulo el supuesto cuerpo muerto de Altisidora. Nuevo engaño, encantamientos y desencantamientos humorísticos que retoman el carácter lúdico de la muerte que había desaparecido en el episodio de Barcelona.

Llegamos, finalmente, a la muerte de don Quijote. El capítulo final de la novela ha sido ampliamente comentado. A Thomas Mann le parece que la de don Quijote es una muerte "pálida"(1935: 234); Borges (1947) se muestra en contra de la abrupta transición entre locura y cordura en el hidalgo; Layna Ranz habla de la "súbita cordura de un agonizante Alonso Quijano, que a tantos ha disgustado por repentina e inopinada"(2010:57); para Américo Castro, la muerte de don Quijote es una *mors post errorem*, una "fórmula de expiación tan grata a Cervantes"(1972:133); para Otis Green, es una muerte "most melancholiam"(1966:55); Juan Bautista Avalle-Arce dice "vuelve a sus cabales para adoptar la identidad con que quiere enfrentar a su creador"(1976:108); Ovejero (1905) piensa que este último capítulo es fruto de la obsesión por la muerte de un Cervantes que se sabía enfermo y próximo a morir, y afirma que "es una muerte ejemplar, única, superior a la de Sócrates"; Joaquín Casalduero cree que don Quijote "adoctrina hasta último momento cuando encuentra la lección mejor, la de su muerte"(1947:218); Henryk Ziomek dice: "el hidalgo manchego muere como ha vivido, valerosa, estoica y cristianamente"(1969: 22); Alan Wallis considera que "don Quijote es un rebelde que en la mayoría de la novela vive completamente fuera de la sociedad, pero que en el último capítulo […] muere de una manera completamente civilizada"(2005:192), y la lista continúa.

Frente a todo esto, Jordi Aladro (2005) se pregunta por qué este capítulo debe tener un tono tan diferente al que ha primado durante toda la obra. De manera semejante, Fernando Savater afirma categóricamente que *el Quijote* "no es un libro melancólico", y agrega "el verdadero objetivo de Cervantes es denunciar y combatir la melancolía […] Don Quijote no muere de quijotismo sino de renunciar finalmente a serlo y volver al alonsoquijanismo melancólico", concluyendo "el Quijote es una obra festiva y no un lamento fúnebre sobre la condición humana" (2005: 323).

Don Quijote vuelve derrotado pero sin embargo expresiones tanto de los personajes como del narrador no corroborarían esa melancolía o derrota que según parte de la crítica provocaría su muerte: el caballero dice que si se desencantase Dulcinea, su vencimiento se transformaría en "felicísimo triunfo" (y el supuesto desencantamiento de Altisidora le da pie para pensarlo), expresiones como "con lo que quedaron don Quijote y Sancho muy alegres" (II, 72, 857), "quedó don Quijote contento sobremodo" (II, 72, 858), "Rióse don Quijote" (II, 73, 862) no proponen en los capítulos previos al desenlace un clima pesimista o melancólico. En el capítulo 72, don Quijote sigue exigiendo a Sancho que cumpla su penitencia y, en una plática amena y distendida, caballero y escudero hacen planes sobre la vida de pastores que habrían de llevar durante un año, invitando en el anteúltimo capítulo al cura y al bachiller a sumarse en esta nueva aventura. Torrente Ballester (1975), Lo Ré (1989) y Edwin Williamson (1991) señalan que el hidalgo nunca abandonó el ideal caballeresco, sólo dice que ahora no lo es. Williamson afirma: "Sin embargo [don Quijote] sigue convencido hasta el último momento de que es posible llevar a cabo la restauración del mundo de la caballería sin haber admitido lo contrario, ni puesto en duda jamás su adhesión al código caballeresco" (1991: 171). Recuérdese que hasta

---

llega una desmandada bala, disparada de quien quizá huyó […] acaba en un instante los pensamientos y vida de quien la merecía gozar luengos siglos" (II, 38, 310).

el final de la novela, aun después de asumirse como Alonso Quijano, tanto el narrador como los personajes lo seguirán llamando don Quijote.

El capítulo final, el de la muerte del protagonista, se inicia sin dramatismo alguno:

> Como las cosas humanas no son eternas, yendo siempre en declinación de sus principios hasta llegar a su último fin, especialmente las vidas de los hombres, y como la de don Quijote no tuviese privilegio del cielo para detener el curso de la suya, llegó su fin y acabamiento cuando él menos lo pensaba (II, 74,863).

Considero que la frase "ya fuese de la melancolía […] o ya por la disposición del cielo que así lo ordenaba" (II, 74, 863) relativiza esa nostalgia como supuesto origen de la muerte.

Pero más allá de desdramatizar un final que fue anticipado en los epitafios con que se cierra la Primera Parte y se confirma en el prólogo a la Segunda: "en ella te doy a don Quijote dilatado y finalmente muerto y sepultado" (437), comparto la idea de Aladro de que Cervantes no puede enterrar a su personaje sin un guiño burlesco al lector. El testamento que dicta antes de morir dista de ser formal o serio: a su ama le paga lo que le debe "más veinte ducados para un vestido" (lo que no resulta demasiado generoso), en cuanto a la sobrina, recibirá todos sus bienes si permanece soltera o si se casa con alguien que "no sabe qué cosa sean los libros de caballerías" (¿era eso posible teniendo en cuenta la popularidad de que gozaban esas historias en la España de la época, o la está condenando a la soltería o la pobreza?) y en último término quiere saldar la deuda que tiene con Sancho (no lo dice, pero es por los azotes que se ha dado el escudero para desencantar a Dulcinea).

Analicemos brevemente algunas cuestiones. Por un lado hay que destacar que como antes decidió convertirse en don Quijote, decide ahora que quiere morir de tal modo "que diese a entender que no había sido mi vida tan mala, que dejase el renombre de loco" (II, 74, 864) y tal como fue don Quijote de la Mancha, y luego el Caballero de la Triste Figura o el Caballero de los Leones, ahora será Alonso Quijano, "a quien mis costumbres me dieron renombre de *bueno*", ¿qué costumbres? ¿las descriptas en el capítulo primero? ¿su modesto nivel de vida y su monomanía? No es mucho más lo que conocemos de este hidalgo rural antes de convertirse en don Quijote, y lo poco que sabemos no basta para darle el renombre de *bueno*. Quienes lo rodean tomaron inicialmente tales aseveraciones por una nueva locura pero luego "aunque en duda, le quisieron creer" (864). Contrariamente, Sancho considera que la mayor locura es esta nueva decisión de su amo, pues "la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir" (865). En el capítulo primero de la Segunda Parte, el ama, la sobrina, el barbero y el cura ponen a prueba la veracidad de la recuperación de la cordura de don Quijote: "pero el cura, mudando el propósito primero, que era no tocarle en cosa de caballerías, quiso hacer de todo en todo experiencia si la sanidad de don Quijote era falsa o verdadera" (II, 1, 442), pero en el capítulo final el examen no se repetirá, creen lo que quieren creer: que ha recuperado la cordura. El caballero afirma al final del anteúltimo capítulo: "ahora sea caballero andante, o pastor por andar, no dejaré siempre de acudir a lo que hubiéredes menester, como lo veréis por la obra" (II, 73,862), y la obra será someterse a los deseos de quienes lo rodean, haciendo lo que han anhelado a lo largo de toda la novela, por eso muere "recuperando" la cordura.

Aladro sostiene que Quevedo al escribir su propia interpretación del testamento de don Quijote, fue el primero en ver lo poco cuerdo que está el personaje cervantino: "y en lo que a 'su entero juicio'/ que ponéis a usanza vuesa,/basta poner 'decentado',/cuando entero no lo tenga" (vv. 17-20). Stephen Gilman insinúa que "Quevedo tuvo cuidado de conservar el va-

lor del héroe e insistir en él. Fue allí donde se dio cuenta de que había una significación por debajo de la superficie"(1951:77); Alberto Sánchez (1979-80) considera que la composición quevedesca es la parodia de una parodia o mejor dicho la caricatura de una parodia.

Jordi Aladro afirma: "su muerte será como fue su vida, una muerte literaria considerada y dictada por los libros" (2005: 435). Aquí no queda más que retrotraernos al capítulo 6 de la Primera Parte, cuando el cura rescata *Tirante el Blanco* porque "es éste el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen, y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte" (I, 6, 54). A lo largo de la novela lo hemos visto comer y dormir, sólo le falta morir en su lecho luego de hacer testamento.

El de Tirante es el ejemplo a seguir porque es el que mejor se presta a ello. Al personaje de Martorell "le sobrevino un mal en el pecho tan grande y poderoso que lo tuvieron que tomar en brazos y llevarlo dentro de la ciudad" (188), a don Quijote: "se le arraigó una calentura que lo tuvo seis días en la cama" (863); en el Tirante los médicos no consiguen remedio a su dolor y "Tirante se tuvo por muerto y pidió confesión", don Quijote indica "yo me siento, sobrina, a punto de muerte" (864) y dice que quiere confesarse y hacer testamento. Poco después de la confesión, el escribano afirma admirado "que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote" (II, 74, 866), sin embargo, en *Tirante* se remarca la actitud de caballero cristiano que, a punto de morir, se confiesa, toma la comunión, hace una larga plegaria y pide llegar a "la eterna beatitud, y gloria en el alto paraíso", tal es su devoción que los que allí se encuentran sostienen "que no parecía un caballero, sino un santo religioso por las muchas oraciones que recitó delante del Corpus"(188). Las semejanzas siguen: en los dos casos tras la confesión viene el testamento, ambos dictan sus últimas disposiciones y nombran a sus albaceas; pero recordemos el testamento de don Quijote y sus guiños humorísticos. Llama también la atención la similitud entre dos situaciones: luego del testamento, Cervantes escribe: "Andaba la casa alborotada; pero, con todo, comía la sobrina, brindaba el ama, y se regocijaba Sancho Panza; que esto del heredar algo borra o templa en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto" (II, 74, 866), y en el *Tirante* en el último capítulo el narrador expresa: "no creáis que Hipólito pasó gran dolor, porque en cuanto Tirante hubo muerto, pensó que él sería el emperador" (192). En ambos casos, el placer por el beneficio personal obtenido hace que se desdibuje el dolor ante la muerte de quien se ama.

A modo de conclusión podemos afirmar que la muerte en la novela es en varios casos una ficción o una mera recreación literaria, a veces seria, a veces paródica; en otros, cuando se habla de muertes de las que don Quijote es testigo, o bien solo se las menciona, o bien adquieren un carácter absurdo e injustificado como en el caso de Vicente Torrellas. En cuanto al capítulo final, que tanto ha preocupado a la crítica, las palabras de Aladro resultan bastante significativas y si no queremos considerar la muerte del personaje una parodia de la de Tirante, aún así, se nos plantea al inicio del capítulo como algo natural e irremediable, a lo que se suma el guiño humorístico del testamento y las conductas de quienes lo acompañan. Layna Renz sostiene que "Cervantes es muy dado a contemplar la muerte como una constante de todo aquello que vive" (58), de hecho, no es demasiado solemne la frase con la que se narra la muerte de don Quijote: "entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu: quiero decir que se murió" (II, 74, 866). El autor pareciera decirnos, "bueno, basta de eufemismos y emociones, simplemente se murió" porque, como dijo al principio del capítulo, "las cosas humanas no son eternas"; la muerte no resulta trágica, ni solemne; simplemente es.

En el epitafio que escribe, el bachiller Sansón Carrasco pareciera aceptar esta recuperación de la cordura que hemos puesto en duda ("que acreditó su ventura,/morir cuerdo y vivir loco"), pero expresa acertadamente "que la muerte no triunfó/ de la vida con su muerte". De hecho, merced a la pluma de Cervantes, la muerte que los diccionarios definen como "cesación absoluta de la vida individual de un organismo", y en un sentido figurado como "destrucción, aniquilamiento, ruina" pierde su impronta de "ley severa" o "rigurosa" porque allá por 1615 don Quijote, ignorando muertes y finales, inició una nueva aventura, una salida por el mundo que cuatrocientos años después continúa tan fresca, necesaria y alegre como siempre.

Bibliografía

Aladro, J. (2005), "La muerte de Alonso Quijano, un adiós literario" en *Anales cervantinos,* vol. XXXVII, 179-190.

Avalle Arce, J. B (1976), *Don Quijote como forma de vida,* Madrid, Castalia.

Borges, J.L. (1947), "Notas sobre el Quijote" en *Realidad 2,* Renacimiento, Sevilla,234-236.

Casalduero, J. (1947), "La composición del segundo Quijote" en *Realidad 2,* Renacimiento, Sevilla, 201-209.

Castro, A. (1972), *El pensamiento de Cervantes,* Barcelona, Noguer.

Cervantes Saavedra, M. de (1983), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* edición y notas Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, Buenos Aires, Abril.

Cervantes Saavedra, M. de (1983): *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha,* edición y notas Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, Buenos Aires, Abril.

Gilman, S. (1951), *Cervantes y Avellaneda: estudio de una imitación,* Méjico, Colegio de Méjico.

Green, O. (1966), "Melancholy and death in Cervantes" en *Hispanic studies in honor of Nicholson B. Adams, chapel hill,* University of North Carolina Press.

Laina Ranz, F. (2010), "Todo es morir, y acabose la obra. Las muertes de don Quijote", *Cervantes.Bulletin of the Cervantes Society of América* 30.2,57-82.

Lo Re, A.G (1989), "The three deaths of Don Quixote: Comments in favor of the romantic Critical approach", *Cervantes 9.2*, 21-41.

Mann, T. (1935), *Leinder undGrösse der Meister,* Berlín, S. Fischer.

Martorell, J. *Tirante el Blanco* (1490), Traducción: Joan Enric Pellicer, Diseño de cubierta: Algar, Editor digital, Epicureum ePub.

Navokov, V. (1997), *Curso sobre el Quijote,* Barcelona, Ediciones B, SA.

Ovejero, A. (1905), "De la muerte de don Quijote", discurso dado en el Ateneo de Madrid, versión digital enhttp://www.ateneodemadrid.com/biblioteca_digital/folletos/Folletos-0144.pdf

Riquer, M. de (1970), *Aproximación al Quijote,* Navarra, Salvat Editores.

Romero Tobar, L. (2001), "La muerte de don Quijote (segunda parte, capítulo LXXIV)" en *Philologia Hispacensis,* 227-233.

Savater, F. (2005): "Don Quijote y la muerte", publicado originalmente en revista *Clave de-Razón Práctica. Estudios públicos 100*, en http://cepchile.cl.319-324.

Sánchez, A. (1979-80), "Arquitectura y dignidad moral en la segunda parte del Quijote", en *Anales cervantinos XVIII.*

Torrente Ballester, G. (1975), *El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama.

Wallis, A. (2005), "Reacciones literarias a Cervantes: 'El testamento de don Quijote' y obras relacionadas" en *Actas XL (AEPE),* Valladolid, 187-193.
Williamson, E. (1991), *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus.
Ziomek, H. (1969), "La actitud de Cervantes ante la muerte en *El Quijote*", en *Duquesque Hispanic Review*, 13-23.

"…A NUESTRO CURA HE OÍDO DECIR…" SANCHO Y LA PREDICACIÓN A LOS OJOS.

Julia D'Onofrio
Universidad de Buenos Aires
CONICET
Instituto de Filología y literaturas hispánicas "Dr. Amado Alonso"
Universidad Nacional de General Sarmiento

Dentro de un estudio mayor sobre la presencia de la cultura simbólica en las dos partes del *Quijote* quise dedicar este trabajo a las referencias que podían encontrarse en la transmisión de tópicos –materia prima de la mayoría de las manifestaciones simbólicas- en situaciones en las que se refiere a predicaciones religiosas. Se trata especialmente de parlamentos en boca de Sancho; así pues descubrimos que en la ficción novelesca se explica el conocimiento de tópicos propios de la tradición culta por la transmisión que podrán tener en todas las capas sociales a través de la retórica religiosa.

Otros han tratado el asunto de la predicación contemporánea en el *Quijote* como el caso de Robert Ricard en 1964 en su libro *Estudios de literatura religiosa española* y una serie de artículos de Jaume Garau que analizan también los pasajes que aquí veremos.

Todos acuerdan en señalar que la oratoria sagrada en el Siglo de Oro es un tipo de discurso que no debe desatenderse, dado su amplia difusión, gran permeabilidad en todas las capas sociales y reflejo de los cambios culturales de ambos siglos. Ya lo decía Dámaso Alonso en un clásico estudio:

> Tal vez de los hechos sociales en que la literatura tiene intervención, los dos más importantes de aquellos siglos sean el teatro y la oratoria sagrada. Dejada a salvo la fundamental diferencia, los parecidos son grandes: fenómenos ambos atados a las categorías de tiempo y espacio, que buscan –y tienen forzosamente que hacerlo– el sacudir al público, y, por tanto, son buen indicio para rastrear los móviles estético-afectivos de aquellas muertas generaciones; pero, además, fenómenos totalmente sociales y nacionales, para todo el pueblo (aunque determinados casos podían también dirigirse a sólo una clase especial), que tenían una difusión para toda España, y que entraban en las preocupaciones del español de aquella época con una viveza, con una intensidad que apenas si hoy podemos imaginarnos. (Alonso, 1943: 96).

Recordemos que los fines de toda predicación, los mismos de la oratoria clásica, eran tres: enseñar, deleitar y mover. Pero es de notar el cambio radical que fue experimentando la oratoria sagrada desde principios del siglo XVI donde aparecía como descuidada en su realización y desinteresada de su función, ya sea pastoral, ya doctrinal (no había regulaciones sobre la obligación de los religiosos en predicar o dar sermones). Testimonio de ello es la queja de Juan Luis Vives quien, en los primeros años del 1500, acusa a los predicadores de:

> …incompetentes, sin experiencia de la vida, y peor aún, carentes de sentido común; desconocen por completo la naturaleza de los afectos humanos y cómo moverlos; ni conocen qué palabras ni qué género de oración han de aplicarse a qué clase de asuntos; tienen sentencias de plomo, frías, desmayadas, indolentes, que más aplanan los ánimos que los excitan; recogen argumentacioncillas resabios de aquellos sus ejercicios escolásticos de infausta recordación, que orean ciertamente, que cosquillean a veces, pero que nunca hieren ni matan … (Juan Luis Vives, *Las disciplinas*: 180 [ed. y trad. L. Riber], *apud* Félix Herrero Salgado 1996: 111-112)[1]

Se pasa luego, avanzando en el siglo XVI, a un momento de esplendor de la oratoria sagrada, ligada a la mucha mayor necesidad de enseñanza y apologética doctrinal a causa del cimbronazo de la Reforma y la respuesta de la Contrarreforma; en la égida católica es la época de la renovación de las órdenes religiosas, la creación de la Compañía de Jesús y de los dictámenes del Concilio de Trento que incentivaron, regularon y señalaron las pautas obligatorias de la predicación a los fieles. Son estos los tiempos de la actuación y magisterio brillante de Fray Luis de Granada (predicador y maestro de predicadores).

La importancia de la predicación desde la segunda mitad del siglo XVI se advierte por la variedad de intelectuales de intereses diversos que se ocupan de la descripción del perfecto predicador (cfr. Herrero Salgado 150-155). Así por ejemplo, en el *Examen de ingenios para las ciencias* de Huarte de San Juan (1575) distingue diferentes tipos de predicadores según las combinaciones y predominancia de la facultad de entendimiento, memoria o imaginativa:

> Luego los ingenios que se han de elegir para predicadores son, primeramente, los que juntan grande entendimiento con mucha imaginativa y memoria (…). Faltando esto, suceden en su lugar los melancólicos por adustión. Éstos juntan grande entendimiento con mucha imaginativa; pero son faltos de memoria, y así no pueden tener copia de palabras ni predicar con mucho torrente delante del auditorio. En el tercer lugar suceden los hombres de grande entendimiento, pero faltos de imaginativa y memoria; éstos predicarán con mucha desgracia, pero enseñarán la verdad. Los últimos (a quienes yo no encomendaría el oficio de la predicación) son aquellos que juntan mucha memoria con mucha imaginativa y son faltos de entendimiento. Éstos se llevan todo el auditorio tras sí y lo tienen suspenso y contento; pero cuando más descuidados estamos amanecen en la Inquisición. (Huarte de San Juan: 207)

Como señal del cambio ya ocurrido, estas palabras del P. Juan Bonifacio que en su obra de 1589 hace figurar el movimiento de los ánimos como el fin primordial del predicador y contrastan por lo tanto con las observaciones de Vives:

---

1 Críticas por igual de otros humanistas y también de la misma Iglesia. Dice Herrero Salgado: "Sin embargo, esta decadencia no iba a eternizarse, sobre todo en España. Fueron tantas las incitaciones que desde casi los primeros años del siglo recibió la predicación, al igual que otras manifestaciones de la vida del espíritu, que forzosamente tuvo que reaccionar. La fundación de la Universidad de Alcalá de Henares, que infundió un nuevo impulso renovador a los estudios de retórica y Sagrada Escritura; la reforma de las Órdenes Religiosas y la fundación de la Compañía de Jesús, que dieron pléyade de varones apostólicos; la Reforma y la Contrarreforma, que aportaron la revitalización que supone toda confrontación de ideas; el ya mencionado Concilio de Trento, fueron otras tantas sacudidas que hicieron que la predicación despertase de su letargo, y con tal vigor que llenó pródigamente el siglo XVI de tantas figuras señeras que él solo podría constituir nuestro Siglo de Oro de nuestra predicación." (112)

> De los tres fines de la predicación que cualquier orador debe conseguir: enseñar, deleitar y mover, no hay duda de que el último, mover, se ha de anteponer a los dos restantes. Porque, efectivamente, es empresa grande y difícil aclarar un tema disertando, probando y confirmando; mayor aún, hablando, agradar y atraerse con gusto el ánimo de los que escuchan; pero poner todo el esfuerzo y tensión para conmover y excitar los ánimos, es en verdad, digno de mayor alabanza y de una completa victoria. (P. Juan Bonifacio *De sapiente fructuoso*, Burgos, 1589: 148, *apud* Herrero Salgado: 165)

Hasta llegar a la exuberancia del Barroco, que al igual que en la literatura y en el arte, produce extremadas innovaciones en la predicación. Tal lo registra en 1665 Fray Pedro de Miranda cuando busca justificar la renovación de la oratoria sagrada con la necesidad de seguir los gustos literarios de su época:

> Se han adelantado ya tanto los ingenios, están tan vivos y sutiles, que si se predicaran los sermones tan bastos y broncos cuanto en los siglos pasados, no habría quién los esperara, y así, para no desazonar y ahuyentar a los oyentes, conviene sazonar los sermones con a lgunos conceptos y realces de puntos predicables y lenguaje. (*Apología de la predicación*, 1665: 88, *apud* Herrero Salgado: 258)

A la época tardía pertenecen las mayores asimilaciones del sermón religioso con el teatro, como señalara Dámaso Alonso y estudiara Orozco Díaz en su libro *Teatro y teatralidad del Barroco* (1969) y su artículo "Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante." (1980). Más allá de las miradas críticas por los excesos, el sermón de mediados y fines del siglo XVII ya parece haber tomado como norma la espectacularidad y el dirigir la mayor parte de su fuerza hacia el mover los ánimos. Las miradas críticas sobre estas prácticas insisten en que se busca más la forma ingeniosa y entretenida que el contenido profundo y convincente (véase Herrero García: 274 y ss). Esta descripción del despliegue escénico de un predicador agustino en los años finales del siglo XVII (1692) es un testimonio elocuente:

> Con ser tan contrario de las comedias, se portava en este exercicio como los comediantes. Estos, para llamar gente, y tener ganancia, suelen disponer en el Teatro algunas apariencias, que llaman Tramoyas, a cuya novedad se junta tal vez mayor concurso que para un Sermón, y con esto se aumentan su grangeria. Assi nuestro Representante Evangélico, mandava cubrir con un velo negro el Altar; ponía una calavera en medio, como titular de aquel espectáculo, assistida solo de dos Imágenes, de Christo Crucifixado, y de la Virgen de los dolores; y con las velas, que melancólicamente ardían, formava un Teatro propio de la muerte. Alli salía nuestro fervoroso ministro, y con tanta viveza representava los sobresaltos del morir, y lo mucho que va en ganar, o perder aquella hora, que parecían sus palabras, o anzuelos que prendían, o garfios que tiraban almas para Dios. (Francisco Caus, *Oración Funebre, en las Exequias, que el Convento de San Sebastian, de la Ciudad de Xativa, de la Orden de S. Agustin, consagró al Venerable, y M. R. P. M. Fr. Agustín Antonio Pascual, de la misma Orden*. Valencia: Imprenta de Francisco Mestre, 1692,*apud* Velandia Onofre, 2012)

Aunque estos son ejemplos del camino hacia donde se dirigía la comunicación barroca, no llegan a esos extremos las menciones a la predicación en el *Quijote*, situadas en los primeros años del siglo XVII y ambientadas ficcionalmente en un espacio rural. Con todo, es

de destacar que prácticamente todos los recuerdos de lo oído en los púlpitos tiene un fuerte componente visual, ya sea merced al uso de comparaciones, metáforas y personificaciones, es decir, recursos figurativos propios de la retórica que tienen como fin "hacer ver" las ideas inmateriales y lograr que las palabras realicen lo descripto en el caso de ese predicador tan teatral: que sean anzuelos o garfios que tiraban las almas.[2] Asimismo notamos que lo referido por Sancho como oído de boca del cura o predicadores, pertenece a una tradición culta que distingue de los saberes propios de los refranes.

En la Primera parte de 1605 hay pocas de estas menciones de Sancho. Aparece una en los intentos por convencer a su amo en la noche de los batanes:

> –Señor, yo no sé por qué quiere vuestra merced acometer esta tan temerosa aventura (…) que yo he oído predicar al cura de nuestro lugar, que vuestra merced bien conoce, que quien busca el peligro perece en él... (I, XX)

Y otra cuando don Quijote le explica el estilo de amor en la caballería y Sancho responde:

> –Con esa manera de amor –dijo Sancho– he oído yo predicar que se ha de amar a Nuestro Señor, por sí solo, sin que nos mueva esperanza de gloria o temor de pena, aunque yo le querría amar y servir por lo que pudiese. (I, XXXI)

En la Segunda parte de 1615, en cambio, las referencias a la predicación en general y a las enseñanzas del cura que recibe Sancho son bastante más numerosas. Por otro lado, también se aprecia que el asunto recurrente en estas referencias es la muerte, temática privilegiada de los sermones del Barroco. La cuestión de la muerte vista, además, desde la óptica del desengaño en su posición más ambigua, entre el pesimismo y el optimismo. Dado que apunta a la igualdad de todos los hombres ante la muerte y llama, entonces, a no creer las glorias mundanas, pero también al conformismo con la propia suerte en este mundo. Se trata, como es bien sabido de un lugar más que común en los sermones, predicaciones y variadas manifestaciones de tantísimas formas discursivas de la época. Así dice Sancho en el capítulo 7:

> –Es el caso –replicó Sancho– que, como vuestra merced mejor sabe, todos estamos sujetos a la muerte, y que hoy somos y mañana no, y que tan presto se va el cordero como el carnero, y que nadie puede prometerse en este mundo más horas de vida de las que Dios quisiere darle; porque la muerte es sorda, y, cuando llega a llamar a las puertas de nuestra vida, siempre va de priesa, y no la harán detener ni ruegos, ni fuerzas, ni ceptros, ni mitras, según es pública voz y fama, y según nos lo dicen por esos púlpitos. (II, 7)

Luego en el 20:

> –A buena fe, señor –respondió Sancho–, que no hay que fiar en la descarnada, digo, en la muerte, la cual también come cordero como carnero; y a nuestro cura he oído decir que con igual pie

2 "Al igual que el ejemplo, la *comparación* o *símil* pertenece también a la disposición y a la elocución; ambos son instrumentos eficaces lo mismo para argumentar que para dar lustre y ornato a la oración. Ejemplo y símil tienen entre sí íntimo parentesco: los dos buscan la semejanza o desemejanza entre dos términos, uno de los cuales tiene una cualidad, vicio o virtud, contrastada por la naturaleza o por la historia y la experiencia, que se lleva a careo con el otro término. Al igual, también que en el ejemplo, el predicador ve en la comparación un instrumento eficaz para la prueba, para el adorno, para la declaración del asunto, para poner el tema delante de los ojos." (Herrera Salgado: 383-384)

> pisaba las altas torres de los reyes como las humildes chozas de los pobres. Tiene esta señora más de poder que de melindre: no es nada asquerosa, de todo come y a todo hace, y de toda suerte de gentes, edades y preeminencias hinche sus alforjas. No es segador que duerme las siestas, que a todas horas siega, y corta así la seca como la verde yerba; y no parece que masca, sino que engulle y traga cuanto se le pone delante, porque tiene hambre canina, que nunca se harta; y, aunque no tiene barriga, da a entender que está hidrópica y sedienta de beber solas las vidas de cuantos viven, como quien se bebe un jarro de agua fría.

Aquí reconocemos la reelaboración de la sentencia de Horacio *pallida mors aequo pulsat*... ["la pálida muerte pisa con igual pie tanto las chozas de los pobres como las altas torres de los reyes"] que se repite tantas veces en el *Quijote* (véase el reciente trabajo de Barnés Vázquez que vuelve sobre el tema). En principio, hay que recordar que la misma sentencia tan famosa fue aducida por el risueño amigo del prólogo como el ejemplo más claro de la facilidad de citar autoridades y dárselas de culto:

> En lo de citar en las márgenes los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia, no hay más sino hacer de manera que venga a pelo algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o a lo menos que os cuesten poco trabajo el buscalle (…) Si tratáredes del poder de la muerte, acudir luego con *Pallidamors aequo pulsat pede pauperum tabernas / Regumque turres*. (I, Prólogo)

Pero, además, en el parlamento de Sancho se agolpan, junto con la imagen de Horacio, una serie de otras representaciones visuales de la muerte inevitable e igualadora que también forman parte del acervo tradicional y simbólico: la muerte comedora, o más bien engullidora sin melindre, la muerte como segador incansable y ciego ante las diferencias, la muerte como hidrópica y sedienta de vidas. Todas imágenes que podían aparecer fácilmente en cualquier sermón por su capacidad persuasiva que presenta ante los ojos y por lo tanto se fija en la mente de los oyentes. De hecho, don Quijote lo primero que le dice a Sancho después de oír este parlamento es que bien podría haberlo dicho un predicador y que Sancho bien podría dedicarse a predicar (imaginado como una actividad trashumante y hasta aventurera):

> –No más, Sancho –dijo a este punto don Quijote– Tente en buenas, y no te dejes caer, que en verdad que lo que has dicho de la muerte por tus rústicos términos es lo que pudiera decir un buen predicador. Dígote, Sancho, que si como tienes buen natural y discreción, pudieras tomar un púlpito en la mano y irte por ese mundo predicando lindezas. (II, 20)

También se había tratado el tema de la muerte igualadora en el intercambio de lugares comunes y figuras que se había llevado a cabo en el capítulo 12, luego del encuentro con la Carreta de las Cortes de la Muerte. En su disquisición sobre la comedia y la representación, don Quijote introduce el símil de la vida como un teatro, y Sancho curiosamente en cierto modo lo burla por el uso de lugares comunes:

> –Pues lo mesmo –dijo don Quijote– acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y finalmente todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura.
> –Brava comparación –dijo Sancho–, aunque no tan nueva, que yo no la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego del ajedrez, que mientras dura el juego cada pieza tiene su

> particular oficio, y en acabándose el juego todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura. (II, 12)

Don Quijote lo alaba por su discreción y luego Sancho hace un parlamento lleno de afectación y figuras (como en el diálogo con Teresa del capítulo V) para dar a entender que todo lo aprendió del trato con su amo, pues dice que la conversación con don Quijote fue el estiércol que ha caído sobre la estéril tierra de su seco ingenio y que gracias a esto ha podido cultivarla y espera dar buenos frutos que den testimonio de su buena crianza. El narrador inmediatamente apunta que don Quijote se ríe "de las afectadas razones de Sancho".

Traigo a cuento aquí de este diálogo, por un lado, porque la mayoría de los críticos que han tratado el episodio (e incluso casi todos los anotadores), señalan que resultaba verosímil para la época semejante conocimiento de Sancho porque era habitual encontrarlo en los sermones de los predicadores (la comparación del ajedrez podría ser, entonces, otro de los tópicos cultos oídos por Sancho al cura de su aldea; cf. Selig, Ricard, Garau). Y, por otro lado, porque como dije, en este diálogo se vuelve al Sancho del capítulo V de esta misma parte, el sospechado por apócrifo, y allí sí que hay una mención explícita a la predicación (aunque no del cura de "nuestro lugar").

Como se recordará, Sancho busca convencer a su mujer sobre los beneficios del ascenso social, ante las dudas que ella manifiesta –al pensar que, por más que se vistan de señores, les van a echar en cara su origen de labradores– y para hacerlo usa argumentos sacados de un predicador que pasó por el pueblo en la cuaresma, uno de esos predicadores andantes que mentaba don Quijote.

> –Mira, Teresa –respondió Sancho–, y escucha lo que agora quiero decirte: quizá no lo habrás oído en todos los días de tu vida, y yo agora no hablo de mío, que todo lo que pienso decir son sentencias del padre predicador que la cuaresma pasada predicó en este pueblo; el cual, si mal no me acuerdo, dijo que todas las cosas presentes que los ojos están mirando se presentan, están y asisten en nuestra memoria mucho mejor y con más vehemencia que las cosas pasadas.
>
> Todas estas razones que aquí va diciendo Sancho son las segundas por quien dice el tradutor que tiene por apócrifo este capítulo, que exceden a la capacidad de Sancho. El cual prosiguió diciendo:
>
> –De donde nace que cuando vemos alguna persona bien aderezada y con ricos vestidos compuesta y con pompa de criados, parece que por fuerza nos mueve y convida a que la tengamos respeto, puesto que la memoria en aquel instante nos represente alguna bajeza en que vimos a la tal persona; la cual inominia, ahora sea de pobreza o de linaje, como ya pasó, no es, y solo es lo que vemos presente. Y si este a quien la fortuna sacó del borrador de su bajeza (que por estas mesmas razones lo dijo el padre) a la alteza de su prosperidad fuere bien criado, liberal y cortés con todos, y no se pusiere en cuentos con aquellos que por antigüedad son nobles, ten por cierto, Teresa, que no habrá quien se acuerde de lo que fue, sino que reverencien lo que es, si no fueren los invidiosos, de quien ninguna próspera fortuna está segura.

Veamos, en primer lugar, que Sancho usa una retórica muy deudora de los principios de predicación establecidos por Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios espirituales* y seguidos por todos los jesuitas contemporáneos; estos principios se basan en el poder que la imagen tiene en la memoria (es decir en el espíritu) y en su capacidad para intervenir en la afección de las almas así como para también ayudar a fijar conceptos en el entendimiento. Sánchez Escribano y

Lambert tuvieron una discusión filológica al respecto de esta cita, pero no hay duda de que los términos usados por Sancho unidos al predicador recuerdan bien al tipo de disquisición sobre las imágenes en la oratoria sagrada. Ahora bien, si leemos la cita prestando atención a lo que dice concretamente ("todas las cosas presentes que los ojos están mirando se presentan, están y asisten en nuestra memoria mucho mejor y con más vehemencia que las cosas pasadas"), no podemos dejar de notar que es una perogrullada supina, algo así como: "las cosas que estamos viendo están presentes en nuestra mente mejor que las cosas que no estamos viendo". Ricard (1964: 273) señalaba esta interpretación como la más adecuada e insiste en cómo en todo el capítulo Sancho no deja de aturdir a su mujer con toda una serie de disparates.

Así pues, otra vez encontramos una asociación no sólo entre el discurso de los sermones y la visualidad, sino también entre la predicación y la burla por la afectación, pedantería o los contenidos manoseados y más que archisabidos.

En las citas que hemos estado siguiendo referidas a la predicación, a los saberes por ella transmitida y a los tipos de discursos que la caracterizan, encontramos determinadas constantes que merecen tenerse en cuenta. Podemos apreciar que dan testimonio de la marcada visualidad en la oratoria sagrada (o al menos el testimonio de que aquellos serían los pasajes más recordados). Asimismo también que se caracteriza a dicha oratoria como construida por tópicos más o menos cultos. Por consiguiente, las citas del *Quijote* nos dicen que a través de los sermones la tópica culta podía difundirse y alcanzar hipotéticamente a todas las clases sociales. Y también nos dice o insinúa con ironía que estos tópicos de la tradición culta eran manoseados por todos y vistos finalmente como algo risible; o al menos un tipo de discurso alambicado del que la obra siempre se ríe un poco.

Bibliografía

Alonso, Dámaso (1943), "Predicadores ensonetados. La oratoria sagrada, hecho social apasionante del siglo XVII", en su *Del Siglo de Oro a este siglo de Siglas*, Madrid, Gredos.

Barnés Vázquez, Antonio (2010), "Traducción y tradición clásica en el Quijote", *Estudios clásicos*, Nº 138, 49-72.

Cervantes Saavedra, Miguel (1998 [1605-1615]), *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico. http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/

Garau, Jaume (2001), "Notas sobre la predicación en el Quijote", *Volver a Cervantes* (Actas del IV-CINDAC), ed. A. Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 577-582.

Huarte de San Juan, Juan (1976 [1575]), *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. E. Torre, Madrid, Editora Nacional.

Orozco Díaz, Emilio (1969), *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta.

Orozco Díaz, Emilio (1980), "Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, II-III, 1980, 171-188.

Ricard, Robert (1964), *Estudios de literatura religiosa española*, Madrid, Gredos.

Sánchez Escribano, Federico (1956), "De un tema ignaciano en el Quijote II, v", *Revista de Literatura*, Tomo 10, Nº 19-20, 147-148

Sánchez Escribano, Federico (1958), "Rectificando puntos de vista sobre Cervantes y San Ignacio de Loyola", *Revista de Literatura*, Tomo 14, Nº 27-28, 1958, 226-227.

Selig, Karl-Ludwig (1990), "*Don Quixote* and the Game of Chess", *The Verbal and the Visual. Essays in Honor of William Sebastian Heckscher*, New York, 203-211.

Velandia Onofre, Damián (2012), "¿Teatro en el púlpito? La oratoria sagrada española del siglo XVII", *Perífrasis*, Vol. 3, Nº 5, Bogotá, 35-48

IMPRENTA EN EL *QUIJOTE* DE 1615: MODOS DE ESCRIBIR, MODOS DE LEER, MODOS DE PENSAR

María Beatriz Durán
Universidad de Buenos Aires

En el *Quijote*, tanto en la Primera como en la Segunda Parte, cobran especial importancia las diferentes representaciones de lectores y modos de reproducción de la literatura. En el universo narrativo conviven lectores tipográficos (en don Quijote, el cura, el barbero, el canónigo, Sansón Carrasco, el primo humanista, el eclesiástico, los duques, Antonio Moreno, etc); recitadores, oidores y lectores en voz alta (en las ventas y en los mesones), formas manuscritas (en cartas, poemas, librillos de memorias, *Rinconete y Cortadillo*), formas orales (principalmente los romances y otras formas líricas), y, por sobre todas las cosas, libros impresos. De hecho, como todos sabemos, la locura de don Quijote queda vinculada causalmente desde el inicio a la lectura de libros de caballerías impresos: "Con resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio" (Riquer, I, 2000: 35).

El *Quijote* de 1615 –el texto que nos ocupa en esta ocasión– empieza con el conocimiento por parte de los personajes de la publicación de las primeras dos salidas de don Quijote, lo que constituirá un motivo recurrente a lo largo de la obra. Asimismo, los personajes principales se enteran de la publicación del *Quijote* de Avellaneda.

El propósito de este trabajo es centrarse en estos dos motivos que se relacionan con el mundo editorial (el conocimiento de los personajes de la publicación del *Quijote* de 1605 y el conocimiento de los personajes del *Quijote* de Avellaneda) para determinar qué relaciones se establecen entre ellos y cómo repercuten en el desarrollo de la obra.

Nos situamos en el año 1615, año de la primera publicación de la Segunda Parte del *Quijote* en el taller madrileño de Juan de la Cuesta. Ha pasado ya más de un siglo desde la aparición de la imprenta en España (recordemos que a partir de 1475 ya aparecen documentadas las imprentas de Segovia, Barcelona y Toledo; pero es a partir de la segunda década del XVI, durante el reinado de Felipe II que la imprenta entra en un auge comercial con políticas activas de la monarquía). Entre los distintos modos de reproducción, producción y recepción de la literatura del Siglo de Oro nos encontramos con la convivencia de modos medievales, orales y manuscritos, y los que surgen a partir del Renacimiento con el advenimiento de las formas impresas, tal como señala Margit Frenk en su célebre artículo "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro".

1 - Conocimiento sobre la primera parte del *Quijote* por parte de los personajes

Numerosos son los personajes que en el transcurso de la historia conocen, de modo directo o indirecto, la existencia de la publicación de las primeras salidas de don Quijote. Este conocimiento no solo refuerza la motivación de don Quijote para una tercera salida junto a Sancho, sino que también orienta la trama a partir de las acciones de otros personajes (Sansón Carrasco, los duques, don Antonio Moreno).

En el capítulo IV aparece en escena el bachiller Sansón Carrasco, que es quien da la noticia de la primera parte del Quijote publicada. Este personaje encarna al lector culto del Siglo de Oro, y asume el rol del lector predominantemente tipográfico. Un lector tipográfico posee una organización mental de lo leído particular, distinta del lector u oyente de la cultura predominante oral, ya que las posibilidades materiales de la imprenta, que consisten, entre otras cosas, en un escrito más claro y finito que facilita la lectura solitaria, y en un libro portátil y cómodo que permite volver con mayor facilidad sobre lo escrito (con respecto al manuscrito), van a ser las que pauten la manera de leer. Y esta manera "nueva" de leer evidencia, en un primer momento, y a cargo del bachiller, los "errores" u olvidos de la primera parte del *Quijote*, tales como el del robo del rucio de Sancho y el uso del dinero encontrado en Sierra Morena.

Sansón Carrasco cuestiona al autor ficcional, Cide Hamete, por estos errores. La respuesta de Sancho ante los evidentes errores u olvidos del Quijote de 1605 consiste en dos opciones del error: o el narrador, llamado "historiador", se engañó, o el impresor tuvo descuidos. Tenemos aquí la conversión en materia literaria no solo de una categoría narrativa (la de narrador y la relación con la verdad y la ficción, con el conocimiento) sino también la conversión en materia literaria del error. Al transformar en motivo literario el error, Cervantes pone en el centro de la escena estos nuevos modos de reproducción y de recepción que están en una época de transición y que repercuten en el modo de producir literatura. Esta conciencia del error y su conversión en motivo literario le da a Cervantes la posibilidad de asignarse lo que llamo "la autoridad del *yerro*". Lo llamo "yerro" y no "error" por dos razones. La primera es que es el mismo bachiller quien usa la palabra "yerro" para explicar la crítica del robo del rucio, a mi entender no ingenua o inocentemente: "—No está en eso el yerro —replicó Sansón—, sino en que antes de haber parecido el jumento dice el autor que iba a caballo Sancho en el mesmo rucio." (Riquer, II, 2000: 589. Las itálicas son mías).

La segunda razón es que en el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Covarrubias, el errar implica una falta de intención del error. Mientras que "yerro", si nos atenemos al *Diccionario de Autoridades* (1739), también incluye las faltas cometidas por "ignorancia o malicia, contra los preceptos y reglas de un arte, y absolutamente, contra las leyes divinas y humanas". A diferencia del error, en el yerro puede haber intención.

La obra, entonces, convierte este error en motivo de discusión y reflexión, y de esta manera este error, o yerro, se integra dentro del universo literario.

Este conocimiento inicial por parte de don *Quijote* y Sancho de la existencia de la impresión del Quijote de 1605 y que los irá cruzando con otros personajes que incidirán en la trama a partir del conocimiento y de la complicidad con el lector, se vuelve un motivo literario estructurante que permite poner en el centro de la escena ciertos aspectos materiales y de recepción que el tiempo impone. No es solo el motivo literario, sino las nuevas formas de leer y de producir que exige el nuevo e incipiente mundo literario.

2 - El conocimiento de la existencia del *QUIJOTE* de avellaneda

En el capítulo LIX, cuando don Quijote y Sancho llegan a un mesón, se enteran de la existencia de la publicación de la segunda parte del *Quijote* en 1614 por un tal Avellaneda a través de una conversación de terceros, huéspedes del mesón.

Ante esta noticia don Quijote se escandaliza, pues confirma que los hechos que relata Avellaneda no son ni reales –en un plano interno del relato- ni verosímiles –en un plano externo- con respecto al *Quijote* de 1605. La imprenta comienza con un proceso en el cual la idea de autoridad de los textos empieza a cobrar fuerza por las propias exigencias del mercado editorial, exigencias, dicho sea de paso, de un nuevo orden económico incipiente. La autoridad no sólo es económica, sino que es, principalmente, intelectual. Esta segunda parte vuelve a incluir un tema de la realidad, como es la publicación del *Quijote* por Avellaneda, para convertirlo en materia literaria y reflexionar sobre los temas que suscita. Un tema que corresponde al mundo de la imprenta, como la propiedad intelectual, queda tematizado y constituye una motivación más para el desarrollo de la historia. Pues la manera que la obra tiene de reafirmar su autoridad será cambiar el rumbo espacial del personaje (que se desviará de Zaragoza hacia Barcelona), hacerle recobrar la cordura y morir. Y aquí me interesa traer a colación parte de los efectos que la cultura de la imprenta trajo, según Walter Ong (1993): la imprenta, más que la escritura manuscrita, tiene como efectos principales imponer la idea de finitud y de conclusión. La mercancía que constituye el libro impreso necesita inexorablemente de un fin. Y en el *Quijote* de 1615 no sólo se afirma la propiedad económica e intelectual, sino que se hace uso de los efectos de la imprenta para defenderlos a futuro a través de la muerte de don Quijote personaje. Nos encontramos con dos mundos en pugna que conviven: uno predominantemente medieval, representado por Avellaneda, donde la idea de creación colectiva o anónima era más fuerte, y otro, todavía incipiente, de autoridad intelectual y económica individual, propio de la modernidad. No parece casual que don Quijote se entere de la existencia del Quijote de Avellaneda en un mesón, lugar propicio para el desarrollo de la literatura oral.

Las críticas que el propio don Quijote hará del libro de Avellaneda irán dirigidas al autor: el error en el nombre de la esposa de Sancho, que Avellaneda llama Mari Gutierrez. El tema de los nombres de la esposa de Sancho, se sabe, es uno de los descuidos que le recriminaban al propio Cervantes, ya que aparece de diversas maneras en el *Quijote* de 1605. Entonces, esa reprehensión hacia Avellaneda se enmarca nuevamente en lo que anteriormente llamé "autoridad del yerro". Nuevamente Cervantes se apropia de error, y se instituye como el único autorizado -a través de la instancia narrativa ficcional Cide Hamete- para hacerse cargo de él a través de la conversión en materia literaria del yerro y de la elección de este error en particular por parte de Avellaneda.

Si atendemos la otra gran crítica que le hace don Quijote a Avellaneda, y que tiene que ver con la coherencia en la construcción de los personajes (entre otras cosas, Avellaneda hace que don Quijote se desenamore de Dulcinea), vemos que la crítica apunta a una autoridad basada explícitamente en procedimientos literarios que unen genéticamente la primera y la segunda parte y que censuran otra filiación que no sea la del ficticio Cide Hamete. La conciencia y reacción en la propia obra parecen ser indicadoras de que estos procedimientos se inscriben en una nueva poética: la de la novela moderna, que se piensa a sí misma a través de la técnica literaria.

En definitiva, lo que le critica a Avellaneda es no poder ser capaz de leer de una nueva manera lo que es producido de una nueva manera y mediante un nuevo soporte y tecnología.

No es que el personaje de don Quijote de Avellaneda sea un representante de un modo medieval y el de Cervantes de un modo moderno. No. Ambos muestran tensiones en una época de convivencia de modos diversos de reproducción, producción y recepción. Pero Cervantes, a través de procedimientos literarios, acusa a Avellaneda de no adecuarse a los tiempos y de tomar lo peor de ambos modos de producción (la preeminencia por lo económico del lado de la imprenta, una poética a-novelística de parte de la cultura manuscrita y de circulación oral). El ejemplo que don Quijote da a Sancho sobre lo que significa un escritor como Avellaneda parece ser ilustrativo:

> —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; o habrá sido como un poeta que andaba los años pasados en la corte, llamado Mauleón, el cual respondía de repente a cuanto le preguntaban, y preguntándole uno que qué quería decir «Deum de Deo», respondió: «Dé donde diere». Pero dejando esto aparte, dime si piensas, Sancho, darte otra tanda esta noche y si quisieres que sea debajo de techado o al cielo abierto (Riquer, II, 2000: 1081).

Se está hablando de dos maneras de producir, y de dos maneras de leer. Las continuas y supuestas incoherencias, los referentes inestables y las relativizaciones a lo largo del *Quijote* apuntan a abrir la obra a diversas interpretaciones. Paradójicamente, para construir un mundo de interpretaciones abiertas, Cervantes se vale de una necesidad inherente al modo de reproducción tipográfico: darle un final definitivo (más allá de enmiendas editoriales que en esa época se realizaban) y cerrado. La obra misma pretende clausurar, dando muerte al personaje principal, el modo medieval donde diferentes autores trataban una misma materia y asunto a través de múltiples obras.

Conclusión

Pues bien, hasta aquí hemos hecho un recorrido por estos dos motivos recurrentes en la segunda parte del *Quijote*: el conocimiento de la primera parte que tienen los personajes y el conocimiento de la obra del tal Avellaneda. Se intentó hacer un breve repaso de algunas de las instancias donde estos motivos se despliegan y ver qué importancia tienen en el desarrollo de la obra. De esta manera, puede concluirse que estos motivos estructuran la obra en la medida en que refuerzan la motivación de la tercera salida (en el caso del conocimiento del *Quijote* de 1605), y cambian el rumbo y le dan un fin absoluto al *Quijote* con la recuperación del seso y la muerte del personaje principal (en el caso del conocimiento de la obra de Avellaneda). Asimismo, se intentó establecer cómo esta puesta en abismo, en que la obra introduce como temas propios motivos referentes a la escritura, a la realidad, a las obras literarias mismas y a las condiciones materiales de publicación, propias de la cultura de la imprenta, no sólo muestra las tensiones y la reflexión entre diferentes modos de reproducción, producción y recepción que convivían en los inicios del siglo XVII, sino que también establece dos poéticas enfrentadas: la de Avellaneda y la de Cervantes. La primera, identificada con la poética de la traducción en tiempos del auge del mercado editorial, que pertenecería a Avellaneda, y que no comprendería

las nuevas necesidades y estructuras mentales que la modernidad suscita. Esta poética se encuentra cristalizada en el célebre pasaje de la traducción y el tapiz flamenco, y en el encuentro con el traductor en la visita a la imprenta. Allí vemos cómo don Quijote conoce a un autor que costea su propio libro, que consiste en una traducción del toscano al castellano, hecha por él mismo. En este caso la reflexión que parece hacerse es que la traducción se asemeja a una poética donde la correspondencia término a término censura la pluralidad de sentidos originales. En este contexto, irónicas parecen las palabras de don Quijote cuando prueba al traductor con palabras en italiano y éste responde indicando una sola correspondencia por cada término o confirmando las correspondencias unívocas que da el propio don Quijote:

> –¿Y qué responde le bagatele en nuestro castellano? –preguntó don Quijote.
> –Le bagatele –dijo el autor– es como si en castellano dijésemos 'los juguetes'; y aunque este libro es en el nombre humilde, contiene y encierra en sí cosas muy buenas y sustanciales
> –Yo –dijo don Quijote– sé algún tanto del toscano y me precio de cantar algunas estancias del Ariosto. Pero dígame vuesa merced, señor mío, y no digo esto porque quiero examinar el ingenio de vuestra merced, sino por curiosidad no más: ¿ha hallado en su escritura alguna vez nombrar *piñata*?
> –Sí, muchas veces –respondió el autor.
> –¿Y cómo la traduce vuestra merced en castellano? –preguntó don Quijote.
> –¿Cómo la había de traducir –replicó el autor– sino diciendo 'olla'?
> –¡Cuerpo de tal –dijo don Quijote–, y qué adelante está vuesa merced en el toscano idioma! Yo apostaré una buena apuesta que adonde diga en el toscano *piache*, dice vuesa merced en el castellano 'place', y adonde diga *più* dice 'más', y el *su* declara con 'arriba' y el *giù* con 'abajo'.
> –Sí declaro, por cierto –dijo el autor–, porque esas son sus propias correspondencias.
> –Osaré yo jurar –dijo don Quijote– que no es vuesa merced conocido en el mundo, enemigo siempre de premiar los floridos ingenios ni los loables trabajos. ¡Qué de habilidades hay perdidas por ahí! ¡Qué de ingenios arrinconados! ¡Qué de virtudes menospreciadas! (Riquer, II, 2000: 1026 -1027)

Célebre es el pasaje donde compara, a continuación, la traducción de las lenguas que no sean la latina y la griega con un tapiz flamenco invertido:

> Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen y no se veen con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. (Riquer, II, 2000: 1027).

Este desprecio por la operación de la traducción parece, entonces, dejar traslucir una crítica a una poética contraria a la del *Quijote*, ya que podemos comparar la poética de la traducción, tal como la esgrime don Quijote, con una poética que no contempla la pluralidad de significados e interpretaciones, y que, además, no es original (pues siempre se traduce algo que es propiedad de otro). A continuación de esa disertación sobre la traducción, don Quijote se entera de las ansias de ganancia económica de este traductor por sobre otras cosas. Acto que contrasta con las ansias de fama que para don Quijote significa la impresión de sus obras.

No parece casual que enseguida don Quijote vea con desprecio que otra de las obras en impresión es la de Avellaneda. Se establece, entonces, un vínculo sutil entre la traducción como

poética y la obra de Avellaneda como representante de esa poética a través de lo que significa la visita a la imprenta.

Y para apoyar esta vinculación que la obra establecería, me interesa mencionar que entre la disertación de don Quijote sobre la traducción y el encuentro en la imprenta de un ejemplar del *Quijote* de Avellaneda, aparece mencionada una obra llamada *Luz del alma*. Si bien comúnmente se la asoció por proximidad de nombre a una obra de Fray Felipe de Meneses, titulada *Luz del alma cristiana contra la ceguedad y ignorancia*, y se asoció entonces con la imprenta de Pedro Malo, Francisco Rico[1] la atribuye a una mención a la Obra Completa de Ludovico Blesio, que era un *best-seller* en la época y que en 1614 tuvo una impresión en el taller de Sebastián Cormellas, lugar donde salió la segunda parte del *Quijote* de Avellaneda. Así, si la hipótesis de Rico fuera cierta, quedaría establecida con mayor fuerza una red referencial reconocible en la época y que uniría este episodio todo a la crítica al tal Avellaneda.

La otra poética, representada por el *Quijote* de Cervantes, está identificada con la poética de la interpretación múltiple y la pluralidad de sentidos, que la nueva tecnología avala en sus condiciones inherentes: la coherencia interna, la finitud, la autoridad intelectual.

De esta manera, estos motivos que aparecen en distintos momentos de la obra reflejan una nueva estructura mental que permite el desarrollo de la trama con los materiales literarios que su presente le impone.

Bibliografía

Cervantes, Miguel de [1980] (2000), *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, Col. La Nación.

Chartier, Roger (2000), "La pluma, el papel y la voz. Entre crítica textual e historia cultural", en Rico, Francisco (dir.). *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

Chartier, Roger (2006), *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura* (siglos XI – XVIII), Buenos Aires, Katz.

Covarrubias Orozco, Sebastián de (1995), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia.

Frenk, Margit (1982), "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, vol. 1, 101-123.

García Cárcel, Ricardo (coord.) (2003), *Historia de España siglos XVI y XVII. La España de los Austrias*. Madrid, Cátedra.

McLuhan, Marshall (1985),*La galaxia Gutenberg: génesis del homo typographicus*, Barcelona, Planeta Agostini.

Ong, Walter (1993),*Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica.

1 Mención incluida por Chartier en la nota 47 del capítulo 3 de *Inscribir y borrar...: Visita de imprentas. Páginas y noticias de Cervantes viejo. Discurso pronunciado por Francisco Rico el 10 de mayo de 1996 en ocasión de su investidura como doctor honoris causa por la Universidad de Valladolid.*

MOTIVOS DEL ESPEJO EN EL *QUIJOTE* DE 1615

Clea Gerber
Universidad de Buenos Aires
CONICET
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. "Amado Alonso"

Este trabajo estudia algunas proyecciones del motivo del espejo en el *Quijote* de Cervantes. Desde luego, no pretendemos agotar un tema tan rico en estas breves páginas: esto pretende ser un pequeño paso en dirección a un estudio más amplio, que sondee la operatividad que adquiere este motivo en el texto que nos ocupa, particularmente en la Segunda Parte. En efecto, ya el prólogo al *Quijote* de 1615, que se abre con una referencia a *otro* libro del que busca distanciarse –la continuación apócrifa de Avellaneda– deja en claro que el protagonista y la historia han de medirse, en esta nueva aventura, con figuras especulares que pondrán en juego la seguridad en la propia identidad. Así pues, intentaremos sondear el modo en que el espejo se vuelve un elemento central en la construcción de la novela.

La simbología del espejo es compleja y de larga data: se trata de un objeto polisémico, que puede hacer referencia a la Verdad (pues "devuelve la verdadera forma de las cosas que en su superficie se reflejan", según Ripa) pero también a la Prudencia; es atributo del sentido de la Vista, así como de la Soberbia y la Lujuria. Fundamentalmente, es un elemento que alude al conocimiento, ya que éste proviene de la *reflexión* (Chevalier y Gheerbrant, 1993). En este sentido, el espejo es el instrumento que habitualmente ejemplifica la noción de auto-conocimiento. En las composiciones de *vanitas*, ayuda a representar la verdad de la existencia del cristiano, por lo que es frecuente encontrar espejos que devuelven al ser humano su condición de calavera (Rodríguez de la Flor, 2002 y 2007; Vives-Ferrándiz Sánchez, 2011).

Existe además la posibilidad de reflejarse en otro para obtener el conocimiento de uno mismo: así, algunos textos medievales aluden al rey como el espejo en el que se miran los demás hombres. Y en el *Libro de la vanidad del mundo* (Salamanca, 1576), fray Diego de Estella sugiere lo siguiente:

> Si quieres saber quién eres, toma un espejo en que te mires. El espejo de un hombre es otro hombre. Si el otro es tierra, gusanos y ceniza, también lo eres tú, por grandes riquezas y estado que tengas […] ¿Quieres saber quién eres? Mira a otro hombre, no vivo, sino muerto" (*apud*. Vives-Ferrándiz Sánchez, 2011: 107)

Diversos críticos han advertido la presencia destacada del motivo del espejo en el *Quijote*, sobre todo en la Segunda Parte de 1615, donde el propio libro de 1605 participa de la trama, creando un reflejo especular de la historia de los protagonistas. Mercedes Alcalá Galán se ha detenido de modo particular en este problema, subrayando el impacto epistemológico de la invención técnica del espejo en la cultura aurisecular –donde el conocimiento de este objeto estaba ampliamente extendido, aunque era costoso y por ende accesible a unos pocos– así como la relevancia que el tema del espejo/reflejo tiene en la poética cervantina, donde es

parte de una indagación muy ambiciosa sobre la proteica naturaleza de la representación (2009: 81).

En efecto, la voluntad de don Quijote de proyectar su imagen de acuerdo a los modelos caballerescos que ha leído pone en cuestión desde el comienzo del texto los alcances de la función especular en la construcción de la identidad, al tiempo que instala el problema de la mimesis: ¿el arte es reflejo de la vida?, ¿puede la vida imitar al arte? Asimismo, la locura del personaje plantea un conflicto central de la trama: el desajuste entre la propia percepción y lo que ven los demás de uno. Y todo esto se complejiza aún más si tenemos en cuenta que un mecanismo central del *Quijote* es la parodia, que supone un reflejo invertido. Así pues, el simbolismo del espejo se vuelve particularmente rico para iluminar una poética que se refleja en la propia tradición y a la vez da inicio a un nuevo modo de hacer literatura.

Si rastreamos las ocasiones en que se evoca explícitamente el objeto que nos ocupa, advertimos que la voz "espejo" aparece varias veces en el *Quijote*, pero más allá de una única alusión a un espejo concreto (el que carga la Torralba, protagonista del cuentecillo que narra Sancho en el texto de 1605), se trata siempre de usos metafóricos, que atestiguan la riqueza simbólica de este elemento. La mayoría de las menciones remite a la tradición del "espejo" como retrato digno de ser imitado, y se expresa en las varias referencias a don Quijote como "luz y espejo de toda la caballería andante" (I, Pról., 13).[1] En la Segunda Parte, se lo llamará incluso "honor y espejo de la nación española" (II, 7, 682).

Mercedes Alcalá ha llamado la atención sobre el hecho de que utilizar el término "espejo" con el sentido de modelo falsea hasta cierto punto la lógica del reflejo, en tanto lo que uno ve al otro lado del espejo no es al otro, sino a sí mismo. La autora recuerda a propósito de ello que en la cultura del período, el modo legítimo de conocerse, de *verse*, pasa por la dimensión social del ser humano. El otro debe ser el mediador que devuelve la propia imagen y que posibilita el conocimiento de uno mismo (2009: 80).

Ciertamente, aparece varias veces en el *Quijote* la noción de reflejo de uno en otra persona, y esto ocurre siempre en torno a vínculos que estructuran el tejido social. En este sentido se expresa Dorotea al ponderar su conducta virtuosa y lamentar su caída en desgracia diciendo que ella era "el espejo en el que se miraban" sus honrados padres. De igual modo, Camila, la protagonista del *Curioso impertinente*, reprocha fingidamente a Lotario, en la memorable escena que arma para engañar a Anselmo, el haber querido seducirla a sabiendas de que ella es "el espejo en el que se mira" su marido, y por ende, según le dice al amigo traidor, "aquel en quien tú te debieras mirar" (I, 34, 410). Hace referencia aquí a la conocida idea, recogida por Covarrubias en su *Tesoro*, de que "el espejo es símbolo del verdadero amigo, que, consultado, nos responde verdad; y así quedó en refrán: 'El buen amigo es espejo del hombre'" (*Tesoro, s.v.* "espejo").

Cabe notar que en ninguno de los ejemplos cervantinos hasta aquí citados la utilización del motivo está exenta de problemas: la idea de que el viejo y loco protagonista pueda ser un "espejo" del perfecto caballero andante resulta burlesca, mientras que tanto Camila como Dorotea aparecen cuestionadas en la "verdad" de sus dichos desde el propio texto (recordemos, entre otras cosas, que Dorotea declara que solo leía libros devotos, pero luego se revela experta conocedora de tramas caballerescas, mientras que Camila monta una puesta en escena para

1 El *Quijote* se cita siempre por la edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico (Barcelona, 1999), indicando la parte en números romanos y el capítulo y la página, en arábigos.

engañar al marido). Así pues, el "reflejo" que emitirían parece más bien corroborar los dichos de Lotario al intentar convencer a su amigo de la insensatez de probar la pretendida "perfección" de su esposa: "Es asimesmo la buena mujer como espejo de cristal luciente y claro; pero está sujeto a empañarse y escurecerse con cualquiera aliento que le toque" (I, 34, 385-386).

Ahora bien, lejos de entender las señaladas ambigüedades como una crítica lisa y llama a estos caracteres femeninos, nos parecen rasgos del todo acordes con la "humanidad" desde la cual Cervantes construye siempre a sus personajes. Desde esta perspectiva, no existe el perfecto espejo, como no hay amistad ni matrimonio tan perfecto que resista la prueba extrema de la impertinente curiosidad de Anselmo.[2] Lo mismo vale para el irónico tratamiento de la ejemplaridad que se sigue de la apelación a don Quijote como "espejo de caballeros". Desde ya que el protagonista no es un espejo al modo en que en su locura cree o pretende serlo, pero sabemos que su compañía hace crecer y aprender a Sancho no pocas virtudes, como se observa particularmente en la Segunda Parte, y según el mismo escudero reconoce mediante un curioso símil:

> que la conversación de vuestra merced ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio ha caído; la cultivación, el tiempo que ha que le sirvo y comunico; y con esto espero de dar frutos de mí que sean de bendición" (II, 12, 720).[3]

En cualquier caso, la aparición, en el texto de 1615, de un "Caballero de los espejos" que enfrenta a este paródico "espejo de caballeros" que sería don Quijote resulta una interesante vuelta de tuerca que la secuela ofrece en relación con este motivo. Y cabe tener en cuenta que la aparición de este antagonista (que no es otro que el bachiller Carrasco disfrazado) se da inmediatamente después de que Sancho pronuncie el símil referido.

Pero antesde adentrarnos de lleno en la aparición de este singular personaje en la Segunda Parte,queda relevar un último uso del motivo del espejo que se halla en el libro de 1605, y que reaparece con sutiles variaciones en 1615: el de la comedia como espejo de la vida humana. Como se recordará, en el capítulo 48 de la Primera Parte, el personaje del canónigo de Toledo critica las comedias al uso de su tiempo con estas enfáticas palabras:

> porque, habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia (I, 48, 553).

Sin entrar ahora en todo lo que se ha dicho y aún podría decirse sobre el sabroso diálogo que se da entre el cura, el canónigo y don Quijote en esta secuencia, cabe afirmar, a partir de los usos antes citados, que el símil del espejo como "reflejo" de la verdad, y por ende como fiable instrumento de autoconocimiento, ha sido puesto suficientemente en duda a lo largo del texto como para tomar literalmente las palabras del personaje. Más allá de la posible sinceri-

---

2 Resuena aquí la frase paulina: "en parte conocemos y en parte profetizamos; mas cuando venga lo perfecto, entonces lo que es en parte se acabará […] ahora vemos por espejo, oscuramente; mas entonces veremos cara a cara" (1 Corintios, 13: 11-12). El curioso impertinente del relato cervantino pretende hacer experiencia de una perfección que resulta vedada al ámbito humano, al cual le cabe un conocimiento "por espejo".

3 Esta reflexión de Sancho es motivada por la admiración de don Quijote ante la sabiduría que ha mostrado el escudero, pues acaba de enunciar el tópico de la muerte igualadora mediante la comparación entre la vida humana y una partida de ajedrez. Volveremos sobre esta comparación hacia el final del trabajo.

dad autoral en la "protesta" estética contra la Comedia Nueva, no creemos que los argumentos del canónigo estén exentos de esa ironía tan propia de la escritura cervantina. Recordemos que se trata de un personaje que abomina también de los disparates de los libros de caballerías, pero confiesa haber escrito uno de su puño y letra, en el cual, por supuesto, seguiría fielmente los preceptos aristotélicos que no se observan en los demás ejemplares del género. El hecho de que el proyecto haya sido abandonado a las cien páginas, según él mismo declara, es un claro indicio de las dificultades para concretar tan peregrina tarea.

Tal como sintetiza Darío Villanueva en sus comentarios a los capítulos 47 y 48 del *Quijote* de 1605, la discusión que sostienen los personajes recoge la tensión entre el canon preceptista y las nuevas manifestaciones literarias en lengua vulgar, "que a duras penas se adaptaban a los moldes clásicos que los dómines de la poética y la retórica seguían defendiendo con intransigencia" (1999: 105). Es decir que se trata de una inadecuación entre el modelo y la praxis, una imposibilidad de *reflejar* las nuevas formas literarias en la preceptiva clásica. En fin, una vez más: desajustes del espejo.

Resulta interesante observar cómo reaparece en el texto de 1615 la idea de la comedia como espejo de la vida. En la Segunda Parte, es don Quijote quien recurre a este símil, pero no lo hace en medio de un razonado debate como el sostenido por el cura y el canónigo en 1605, sino en un contexto de confusión y desengaño. Tras haber visto a su Dulcinea convertida en zafia labradora merced al embuste fraguado por Sancho nada más salir del hogar, acaba de toparse con la carreta que conducía a los que en un principio le parecieron amenazantes figuras, pero que luego se presentaron como los actores del auto de "Las cortes de la Muerte", disfrazados para representar sus papeles. Lo curioso es que el manchego acepta sin problemas esta explicación, que motiva la posterior reflexión de que "es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño" (II, 11, 714). Tras ello, el protagonista expresa:

> no fuera acertado que los atavíos de la comedia fueran finos, sino fingidos y aparentes, como lo es la mesma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en tu gracia, y por el mismo consiguiente a los que las representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, *poniéndonos un espejo a cada paso delante*, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes; si no, dime: ¿no has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, este el mercader, aquel el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales (II, 12, 719, destacado nuestro).

La mención del espejo en estas palabras del personaje ha de remitir al lector a la conversación de la Primera Parte, trayendo la idea de mimesis aristotélica y la discusión sobre los géneros contemporáneos. Por otra parte, hay que considerar que, como señala Vives-Ferrándiz Sánchez, la comparación entre el escenario y el espejo introduce una dimensión visual en el tópico barroco del *teatrum mundi*, pues subraya que la representación recibe la mirada de un observador (2011: 186). Este autor enfatiza que "el gran teatro del mundo implica un modo de ver ese mundo" y recuerda a propósito de ello que la etimología de "teatro" se remonta a la idea de mirar, contemplar, algo señalado también por Covarrubias en su *Tesoro*.[4]

4 Theatron deriva de la palabra griega ver: el término era utilizado para describir la ladera del monte que

A su vez, el símil se complejiza cuando Sancho, luego de oír la explicación de su amo de cómo la muerte quita a los hombres sus vestidos, igualándolos del mismo modo que a los actores al acabarse la obra, agrega la comparación con el juego del ajedrez, "que mientras dura […] cada pieza tiene su particular oficio, y en acabándose el juego todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura" (II, 12, 719).

No es casual que en la Segunda Parte del *Quijote* se dé más realce a la cuestión de la comedia como espejo de la vida, y mucho menos que estas comparaciones aparezcan justo antes de la aparición de Sansón Carrasco ataviado como "caballero de los espejos".[5] El motivo del espejo se amplificará aquí notablemente, pues el modo en que uno se ve reflejado en los demás es un problema central de esta secuela ya desde el comienzo, cuando los personajes se saben *leídos* por la propia comunidad. Esto provoca el irrefrenable deseo de saber *qué es lo que se dice de ellos*, e incluso es esta conciencia de saberse expuestos a la mirada ajena lo que promueve la gestación de nuevas aventuras: el propio Sancho funda su decisión de partir en una tercera salida en el hecho de dar a Cide Hamete nuevo material de escritura. Es decir que el reflejo que poseen en el libro impreso es concebido como un organismo que debe alimentarse. A su vez, la aparición de la continuación apócrifa de Avellaneda exigirá nada menos que un cambio de rumbo –de Zaragoza a Barcelona– a fin de volver mentiroso el espurio reflejo que implica el libro rival.

Creemos de hecho que el espejo resulta un emblema adecuado para caracterizar el problema central con el que han de lidiar el personaje y el texto de la secuela cervantina. Este problema no será ya, como en 1605, el de la *producción* (de un caballero andante a partir de un hidalgo viejo y loco, o de un género nuevo a partir de los libros de caballerías), sino el de la *reproducción* y sus peligros. Imposible no traer a colación aquí la memorable frase de Borges arrojada al inicio del cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius": "los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres". Ahora bien, el *Quijote* evidencia la necesidad de añadir un elemento fundamental a la "abominable" díada borgeana: la imprenta.

En efecto, Sansón Carrasco, personaje que asume de modo más explícito la función especular con respecto al protagonista y su *historia*, instala desde sus primeras intervenciones la evocación de la imprenta, presencia fantasmática que recorrerá las páginas del texto de 1615 hasta materializarse finalmente en el capítulo 62, cuando tras haber desviado su ruta, el protagonista recorra las instalaciones de una imprenta en Barcelona.El primer intercambio entre Sansón y don Quijote se da en los siguientes términos:

> Hízole levantar don Quijote y dijo:
> –Desa manera, ¿verdad es que hay historia mía y que fue moro y sabio el que la compuso?
> –Es tan verdad, señor –dijo Sansón–, que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia: si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso, y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes; y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga (II, 3, 647-648).

---

quedaba labrada con asientos a modo de mirador para presenciar el espectáculo, y con el tiempo se extendió a la estructura arquitectónica que engloba escenario y auditorio.

5 Hemos dedicado dos trabajos al personaje de Sansón Carrasco, antagonista especular de don Quijote (por vicisitudes de imprenta fueron publicados en orden inverso al de su composición: cfr. Gerber 2011 y 2013).

Como se puede ver, mientras el protagonista pregunta por la *historia*, Carrasco responde sobre *libros impresos*. Ello nos muestra cómo, paradójicamente, la fama y su fijación textual le han costado al hidalgo la pérdida del control sobre su propia historia, que se presenta hiperbólicamente multiplicada y traducida a todas las lenguas. Así, el mecanismo de la imprenta, evocado en toda su materialidad –cantidad de volúmenes, velocidades de distribución– ha posibilitado la circulación de sus hazañas, pero también ha dado lugar a apropiaciones indebidas que generan una memoria espuria. No en vano el único *Quijote* que el protagonista hallará en la imprenta barcelonesa del capítulo 62 será el de Avellaneda. En coincidencia con esto, proliferan en esta Segunda Parte duplicaciones y figuras especulares (el bufón de las Cortes de la Muerte o don Diego de Miranda, entre otros) que remiten, en última instancia, a la amenaza que representa la continuación del "apócrifo".

No es posible recorrer ahora todos los pasajes en los que el texto del 1615 trabaja sobre el problema del reflejo, pero nos detendremos, al menos brevemente, en el encuentro de don Quijote con el denominado "Caballero de los espejos", secuencia central para indagar el uso de este motivo. Sabemos que este personaje no es otro que el mismo bachiller Sansón Carrasco, que ha decidido enfrentar al protagonista bajo el disfraz de caballero andante –con la idea de derrotarlo y enviarlo de vuelta a su hogar– ataviado para ello con un traje armado en base a pequeños espejos, que devolverían a don Quijote un reflejo de su propia identidad "fragmentada" (lo que suele interpretarse como una alusión a la locura del manchego).

Como hemos señalado, la aparición de Sansón disfrazado ocurre en el mismo capítulo en el que don Quijote enuncia el tópico de la comedia como espejo de la vida, que resulta ampliado por la comparación que inmediatamente hace Sancho de las vidas humanas como piezas del tablero de ajedrez, pues al acabar la partida vuelven todas iguales a la caja (como los actores al acabar la comedia, o los hombres al acabarse la vida). Es importante notar, por lo tanto, la ligazón que el texto establece entre la aparición del bachiller disfrazado, las ideas sobre la comedia, y el tópico de la muerte igualadora al que aluden los símiles usados por los protagonistas.

CENTVRIA. I. 98

NVLLI NON SVA FORMA PLAC

EMBLEMA. 98.

Siendo la mona abominable, y fea,
Si a caſo ve ſu roſtro, en vn eſpejo
Queda de ſi pagada, y no deſea
otra gracia, beldad, gala, o deſpejo.
La mal carada, ſe tendra por dea,
Del roſtro acicalando el vil pellejo,
Y cada qual, de gloria deſſeoſo,
Loſeo le parece ſer hermoſo,

N 4 N1

Figura 1 Covarrubias

En un sugerente artículo, Ullman (1974) se interesó por desentrañar los sentidos simbólicos del disfraz del bachiller, para lo cual se concentró en una serie de emblemas de Sebastián de Covarrubias –incluidos en sus muy conocidos *Emblemas morales*, de 1610– que podrían entrar en diálogo con el texto cervantino. El autor interpreta que Cervantes está refutando la interpretación más elemental del motivo del espejo, el concepto de auto-conocimiento, para lo cual podría haber tenido en mente, en principio, el emblema 96, donde se muestra a una mona que se mira en el espejo y se siente complacida por lo que ve (Fig. 1 Covarrubias).

Así pues, don Quijote se equivocaría ingenuamente cuando usa el motivo del espejo para el teatro, y el Caballero de los Espejos sería un emblema de su error: por eso está construido a partir de una miríada de espejos pequeños. El traje de Sansón evocaría asimismo el emblema 18, con el lema "sombras son de la verdad", en el que se ven unos anteojos con cristales en forma de rombos, y debajo de ello, significativamente, una mesa de juego con un peón de ajedrez (Fig. 2 Covarrubias).

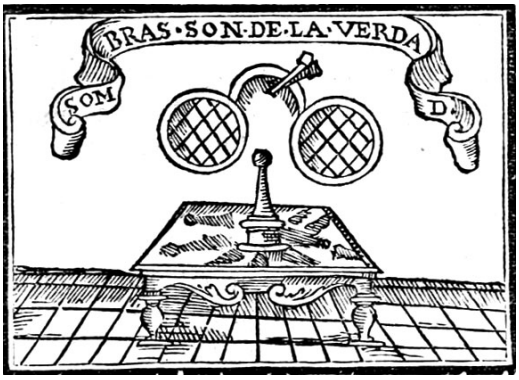


Figura 2 Covarrubias

Ullman entiende que un conjunto de muchos espejitos devolverían al portador un amasijo de pequeñas imágenes parciales de sí mismo que difícilmente conduzcan al autoconocimiento. Una imagen fragmentada. ¿Pero acaso la modernidad cervantina no deriva también de haber percibido lo fragmentario de la imagen de sí que puede tener el hombre?

Es importante tener en cuenta que la eficacia del espejo depende en última instancia de aquel que mira, que no es un simple espectador pasivo, sino que debe interpretar y dar sentido a lo que ve. La posibilidad de un reflejo engañoso implica en realidad que lo que falla es el lector, que, como la mona del emblema, observa lo que el espejo le muestra y se siente complacida e hinchada de vanidad.[6]

6 Lorenzo Ortiz diferenciaba entre ver y saber mirar poniendo como ejemplo el espejo, instrumento en el que no todos saben mirar con la sabiduría y el entendimiento necesarios: "Ver y saber mirar, una cosa parezen, y son dos, y bien distintas. La sabiduría de ver esta en los ojos, la de mirar está en el entendimiento, pero aunque son dos, al operar se han de hacer una, y por eso pareze, que cuidadosa la naturaleza, asentó el entendimiento su silla, que es la cabeza. Todos se sabrán mirar en un espejo, pero no todos mirar en él" (apud. Vives-Ferrándiz Sánchez, 2011: 56).

Finalmente, queremos subrayar la novedad que supone que el tratamiento del tema de la comedia como espejo de la vida se entremezcle, en el libro de 1615, con una reflexión sobre la muerte. Ullman recuerda que el símbolo de la muerte en la Contrarreforma es un gran espejo, con lo cual un reguero de espejos pequeños serían "sombras de la verdad" también en este caso. Un emblema pertinente de Covarrubias que trae a colación es el 182, donde una calavera en un campo de batalla sostiene un espejo. La octava dice: "Dice ser, la memoria de la muerte/ el verdadero espejo, de la vida/ si mirándose en él el hombre advierte/ quan tassada la tiene y quán medida" (Fig 3 Covarrubias).

Figura 3 Covarrubias

"Tan tasada y tan medida": es decir, se subraya la idea de límite. Creemos, de hecho, que todo el diseño de la secuela cervantina se arma a partir de la experiencia de la limitación: ya el prólogo nos advierte que la aventura esta vez ha de tener límites, y don Quijote ha de comparecer aquí "muerto y enterrado" para que ningún otro autor "le levante nuevos testimonios" (II, Pról., 621). El problema de la reproducción *ad infinitum*, vinculadoa la percepción de los peligros que acarrea la maquinaria de la imprenta, exige más que nunca la conciencia de la limitación.

Asimismo, frente a las pretensiones desmedidas de la Primera parte, tanto don Quijote como Sancho aprenden, en 1615, a aceptar los límites de su condición humana, algo que se remarca muy especialmente en el aprendizaje del escudero a partir de la experiencia del gobierno de la ínsula. Recordemos las sabias palabras de Sancho en el retorno al hogar:

> –Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza tu hijo, si no muy rico, muy bien azotado. Abre los brazos y recibe también tu hijo don Quijote, que, si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo, que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede (II, 72, 1209).

Así pues, el conocimiento de sí que obtienen los personajes se logra tras haber vencido a la vanidad y sus espejos y haber abrazado, en la experiencia de la limitación, la propia humanidad.

Bibliografía

Alcalá Galán, Mercedes, (2009), *Escritura desatada. Poéticas de la representación en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

Cervantes Saavedra, Miguel de [1605 y 1615], (1999), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes – Crítica.

Chevalier, Maxime y Alain Gheerbrant (1993), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.

Covarrubias Horozco, Sebastián [1611] (2006), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, DVD de la colección *Studiolum*, dirigida por Antonio Bernat Vistarini, John T. Cull y Tamás Sajó.

Gerber, Clea (2011), "La venganza de Sansón: motivo bíblico y recreación cervantina", en José Bendersky, Margarita Ferrer y Carlos Filippetti (eds.), *Don Quijote en Azul. Actas de las II Jornadas Cervantinas Internacionales*, Azul, Ediciones del Instituto Educativo del Teatro Español, 193-204.

Gerber, Clea (2013), "Promesas encontradas y deseos de venganza en el *Quijote* de 1615. Acerca del bachiller Sansón Carrasco", en Juan Diego Vila (coord.), *El Quijote desde su contexto cultural*, Buenos Aires, Eudeba, 295-310.

Rodríguez de la Flor, Fernando, (2002), *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra.

Rodríguez de la Flor, Fernando, (2007), *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Palma de Mallorca: José J. Olañeta – Edicions UIB.

Ullman, Pierre (1974), "An Emblematic Interpretation of Sansón Carrasco's Disguises", en Josep Solá-Solé, Alessandro Crisafulli y Bruno Damiani (eds.) *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Barcelona, Hispam, 223-238.

Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis (2011), *Vanitas, Retórica visual de la mirada*, Madrid, Ediciones Encuentro.

CONTAR LA VIDA Y CREAR LA FICCIÓN: LA LITERATURA Y LOS REENCUENTROS EN LA SECUENCIA DE SIERRA MORENA EN EL *QUIJOTE* DE 1605

Agustina Otero Mac Dougall
Universidad de Buenos Aires

1. El azar y la literatura

Al hablar de reencuentros dentro del marco del *Quijote* de 1605 no se puede menos que mencionar a la literatura como principal promovedora de ellos. Y no sólo porque fue el protagonista de la historia quien, impulsado por el fervor de las novelas de caballerías, salió a buscar al mundo para transformarlo. También se puede ver este gesto de encuentro en cualquier forma en la que el lenguaje actúa, ya sea de forma oral o escrita. En esta secuencia, donde los personajes se internan en Sierra Morena, lo que se entiende como argumento "principal", es decir, las aventuras y desventuras del escudero y su amo, aparece suspenso, dejado a un lado para privilegiar la focalización de otros personajes y sus correspondientes cuentos.

En Sierra Morena, las grandes aventuras que tanto ansiaba don Quijote son cambiadas por una penitencia "ejemplar", que es digna de ser imitada, así como todos los elementos que valora don Quijote de sus personajes más amados de las novelas de caballerías. La penitencia y el freno de la acción del héroe tiene que ver tanto con la discusión que llevan a cabo los personajes sobre la literatura como con la influencia que tiene Cardenio en don Quijote, influencia que tiene que ver con el modelo de virtud que el héroe toma para su vida. El tierno abrazo que don Quijote le da a Cardenio se puede interpretar como el abrazo del loco por la misma literatura, ya que Cardenio aparece en la historia primero como texto poético y luego como persona, encarnando un arte que demuestra su carácter "rotoso" en la decadencia de su aura: maltrechas hojas olvidadas en una maleta podrida hace ya tiempo. Sin embargo, estas primeras poesías son bien criticadas por don Quijote al decir que el autor de los poemas y el personaje sufriente son el mismo, quien "debe ser razonable poeta, o yo sé poco de arte" (I, 23, 300). Por eso don Quijote establece un encuentro intenso con el loco escritor que habilita por primera vez en el *Quijote* un momento de lectura inmediato desde que el protagonista salió de su aldea.

La aparición de Cardenio es similar a un acto de magia: sus textos son leídos y casi inmediatamente aparece el autor, como si hubiese sido evocado por la lectura, forzado a dejar la marginalidad en la que residía para comenzar a brillar en la narración principal de la obra. Pero antes de su aparición, en el camino de don Quijote y Sancho se lo anticipa de dos maneras: primero a través de la lectura de sus escritos, luego a través de la oralidad, del testimonio del cabrero. En éste se brindan los pocos datos que se conocen de su vida, que generan un

misterio y una intriga aún mayores sobre su figura. Quién es, de dónde viene y qué desgracia le pudo haber acontecido a un hombre para llegar a ese estado son, quizás, algunas de las preguntas que surgen con más rapidez en el lector y en los mismos personajes cuando aparece saltando de risco en risco.

En esta secuencia, que marca la mitad de la obra y que es el punto más alejado al que llegan hidalgo y escudero, el cruce de destinos tiene que ver con un mecanismo reiterativo. Principalmente, los personajes logran su aparición a través de un discurso que los anticipa en boca de otros. La oralidad comienza a tener una impronta transformadora, los personajes de las distintas historias son primero mencionados, y luego recién aparecen, ya siendo conocidos por quienes los evocaron. Con respecto a la narración principal del amo y su escudero, sucede un cambio drástico. Ésta es completamente cedida, entregada a otros personajes. Hay, como dice Maurice Molho (2005), un juego entre los niveles del dispositivo narrativo, en donde los personajes de la superficie son impulsados por los mecanismos más profundos de las distintas instancias narrativas. A estos discursos se los conoce como "historias interpoladas", en ellas "las instancias narradoras superficiales, que no son sino personajes de la misma historia que, desde la misma historia que actúan –poco o mucho–, toman la palabra para narrar su propia historia" (2005:429). Luego, estos discursos se articulan por órdenes sucesivos, y cada uno de los participantes del conflicto Cardenio-Dorotea-Luscinda-Fernando ingresa a la historia una vez que es previamente referido en esos relatos que cuentan el triste fracaso del amor y del matrimonio. Aquí la "casualidad" es llevada por los narradores al extremo, generando un efecto del tipo maravilloso, un efecto que llama la atención sobre el poder que tiene, en la materialidad de la vida, usar la palabra para contar la propia historia. Es como si todos los fantasmas del pasado traumático fueran evocados en el presente al narrarse la historia de principio a fin, o hasta el último punto donde se quedó cada personaje. El mecanismo se activa narrando, esto hace que se muevan el resto de los engranajes, que son los otros personajes. Por eso es que toda la situación que había sida sepultada por Cardenio seis meses atrás al internarse en Sierra Morena revive por el hecho de estar contando la propia vida, que no es más que usar el verbo para ordenarse en el tiempo.

Una vez mencionado este mecanismo se puede pasar a explicar cómo se desenvuelve paso a paso. Primero se prepara a la audiencia, por eso una vez que Cardenio apacigua su desaforada hambre la escena se prepara para su discurso. Don Quijote, Sancho y el cabrero finalmente conocen por boca del mismo personaje las verdades sobre su historia y las causas que lo llevaron a vivir alejado de la sociedad, como una más de aquellas "otras fieras que por allí andaban" (I, 23, 304), citando al cabrero. Los personajes son llevados aparte para cumplir con una especie de protocolo similar al de la venta, en donde todos se reúnen para escuchar la lectura de forma colectiva. Este ritual se construye desde el respeto, con un pacto de confianza mutuo entre el narrador y los narratarios, que genera una atmósfera de desnudez de la identidad y la vida:

> Como acabó de comer [Cardenio], les hizo seña para que lo siguiesen, y el los llevó a un verde pradecillo que a la vuelta de una peña poco desviada de allí estaba. En llegando a él, se tendió en el suelo, encima de la yerba, y los demás hicieron lo mismo, y todo esto sin que ninguno hablase, hasta que el Roto, después de haberse acomodado en su asiento dijo... (I, 24, 309).

El verde pradecillo, en contraste con las asperezas de Sierra Morena, significa el resguardo y la delicadeza del grupo. La situación narrativa recuerda al *locus amoenus* de las novelas pasto-

riles, en donde todos los enamorados pastores contaban y cantaban sus amores y desamores al resto de los personajes o a la soledad misma. Acá la situación se presenta con algunos guiños, e inmediatamente ingresa en la historia principal la de Cardenio, deteniéndose, al igual que en las novelas de pastores enamorados, toda acción posible para desplegar los sentimientos y las pasiones humanas que parecen emerger de forma inagotable durante toda la estancia de Sierra Morena. Sin embargo, no es únicamente con Cardenio que se forja un ritual de estas características. Lo mismo sucede con el relato de Dorotea cuando el cura, el barbero y Cardenio la descubren cual ninfa en plena soledad, y lo mismo sucederá en la venta cuando todos se reúnan para escuchar la olvidada historia del *Curioso impertinente*.

2. El hilo del discurso

"No interrumpiréis el hilo de mi triste historia, porque allí se quedará lo que fuera contado" (I, 24, 309), advierte Cardenio, quien no pudo terminar su relato en el primer intento de narración justamente porque en el medio de su monólogo un reflejo más sobre la literatura caballeresca activó el entusiasmo de don Quijote para intervenir con su opinión. Esta intervención, que tantos golpes genera, tiene que ver con una empatía del protagonista hacia Luscinda, una de las pocas mujeres lectoras de esta primera parte. Sin embargo, lo paradójico de este suceso es que aparece la narración de la historia como generadora no ya de encuentros, sino de desencuentros. Una vez que el monólogo de Cardenio es interrumpido se desarma el íntimo ritual comunicativo y se transforma en un episodio violento, en donde los receptores son agredidos por el emisor, a quien "ya había venido el accidente de su locura y no estaba para proseguir su historia" (I, 24, 315). Lo peculiar de este episodio tiene que ver con más de un problema: en primer lugar, se produce una incompatibilidad entre un modo de comunicación dialógico y otro de tipo monólogo; este último formato de expresión no es casual que aparezca en una figura como la de Cardenio, sujeto que ante el desencuentro amoroso de Luscinda busca el encuentro consigo mismo en las soledades de la sierra. Seis meses consigo mismo hacen que sólo pueda contar su historia de una única manera, que probablemente era la que utilizaba para repasar los errores de su pasado. Al descartar la versión de Luscinda u otros signos que contradigan lo que percibió en primera instancia, Cardenio tiene una mirada unidireccional. Desde su perspectiva, hay una única versión de los hechos y de la actitud de su amada, y por ende, un único modo de ser de la historia.

El segundo problema radica en la operación que realiza Cardenio una vez interrumpido y que tiene que ver con un trazado directo entre la vida personal y la literatura, en este caso, el *Amadís de Gaula,* nada más y nada menos que el mayor exponente de la caballeresca para don Quijote:

> –No se me puede quitar del pensamiento, ni habrá quien me lo quite en el mundo, ni quien me dé a entender otra cosa, y sería un mojadero el que lo contrario entendiese o creyese, sino que aquel bellaconazo del maestro Elisabat estaba amancebado con la reina Madásima.
> –Eso no, ¡voto a tal! –respondió con mucha cólera don Quijote [...] (I, 24, 314).

Cervantes muestra, por segunda vez, a un loco que es invadido en el plano de la realidad por la literatura, perdiendo el poder de discernimiento entre la vida y la ficción. Lo que la cita de Cardenio demuestra es cómo la literatura condiciona la psiquis de los lectores y produce un fuerte efecto de identificación con los personajes y con la trama de la historia. Cardenio

configura en su psiquis una relación sospechosa entre el maestro Elisabat y la reina Madásima, que puede entenderse como metáfora del engaño a escondidas que llevaron a cabo Fernando y, supuestamente, Luscinda. La firme sentencia y la no admisión de otra posible opinión afirman el problema mencionado más arriba sobre la incapacidad de reconocer otros puntos de vista, de establecer un diálogo. La colérica respuesta de don Quijote a la afirmación de Cardenio hace ingresar el tercero de los problemas, que tiene que ver con la interpretación de la literatura. El problema aparece cuando ambos locos disienten sobre las relaciones entre el maestro Elisabat y la reina Madásima, y la no conciliación de ambos tiene que ver con los modos de lectura y el valor social que le dan a la literatura.

El problema de la interpretación del texto está estrechamente ligado al de la obra y el público. Se introduce el debate sobre la buena y la mala literatura en relación a la moral que se construye, por eso luego de la huida de Cardenio, Sancho le recrimina a don Quijote el hacer caso a palabras de locos, y la respuesta que le da el amo va más allá de su especial afición por Madásima:

> Fue muy prudente y muy sufrida [...]; y los consejos y compañía del maestro Elisabat le fue y le fueron de mucho provecho y alivio [...]. Y de aquí que tomó ocasión el vulgo ignorante y mal intencionado de decir y pensar que ella era manceba; y mienten, digo, otra vez, y mentirán otras docientas, todos los que tal pensaren y dijeren. (I, 25, 319).

Además de combatir contra las fabulaciones que dañen la horna de las más altas señoras, don Quijote hace una crítica a la recepción, de donde derivarían las malas lecturas de las obras. Ingresa, entre el diálogo de Sancho y don Quijote, un debate sobre el modelo de virtud que la caballeresca profesa, modelo que el escudero critica preguntándole a su amo si es buena regla de la caballería el estar perdidos, "sin senda ni camino, buscando a un loco, el cual, después de hallado, quizá le vendrá en voluntad de acabar lo que dejó comenzado, no de su cuento, sino de la cabeza de vuestra merced y de mis costillas [...]" (I, 25, 319). No obstante, la respuesta de don Quijote direcciona el asunto hacia los referentes más altos del canon clásico, es decir, Odiseo y Eneas, quienes dan el "ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes" (I, 25, 320), y a quienes deben de imitar, según don Quijote, todos aquellos que "debajo de la bandera del amor y de la caballería militamos" (I, 25, 320). La literatura funciona como un medio que, para algunos, da el buen ejemplo, sin embargo, como lo demuestra el comentario de Cardenio, siempre puede aparecer la resistencia, una mirada crítica y cuestionadora a un argumento aparentemente claro y sin grises, cuestión que demuestra, una vez más, las contradicciones del personaje de Cardenio y su imprevisibilidad.

Por otro lado, se puede ver en la forzada lectura de Cardenio el traslado de sus entramadas desgracias amorosas con el fin de leer su vida y su experiencia bajo otras textualidades. El *Amadís*, en ambos casos, puede funcionar como un espejo, luego cada lector selecciona aquella imagen con la que decidirá identificarse. Los distintos reflejos son los que generan problemas, y por ello el debate entre ambos locos nunca se clarifica y termina en golpes y en la suspensión del relato del Roto.

Si había una única condición sobre la que Cardenio había prevenido fue sobre lo delicado del hilo. La metáfora del hilo como aquella continuidad que guarda una historia es más que recurrente para esta secuencia, sobre todo si se tienen en cuenta las complejas operaciones narrativas que se dan en torno a un mismo acontecimiento, que pone en tensión las voces de por lo menos cuatro personajes.

El hilo, utilizado como sinónimo de continuidad, indica una frágil y delicada unión entre el pasado y el presente, y al mismo tiempo implica una especial conexión entre el acto de narrar un testimonio personal y la escucha atenta y respetuosa de los receptores. Pero al Roto de la mala figura lo interrumpe el de la Triste figura y la historia se deshilacha, queda "imperfecta", como dice Cardenio, en el sentido más literal de la palabra: inacabada y todavía anclada en el pasado. Sin embargo, Cide Hamete encuentra el método que le permitirá sortear esta dificultad para abarcar distintos espacios, que consiste en el desdoblamiento. El relato del Roto, un noble de prendas y personalidad quebradiza, podrá seguir su curso a través de otra audiencia que reúne viejos conocidos: el cura y el barbero.

Pero antes de que vuelvan a aparecer en escena el cura y el barbero, don Quijote, con mucho pesar no tanto de los golpes sino de quedarse con la historia inconclusa, decide castigarse. Momentos previos al llamativo desdoblamiento del historiador, la escritura intenta trazar un nuevo puente de comunicación entre el caballero y su amada. Si los poemas de Cardenio habían sido los primeros textos que don Quijote leyó desde su salida, la carta o el billete que le manda a Dulcinea es el primer intento real de comunicación con ella a través de un canal escrito. El billete, que no llega nunca a destino, es descripto por Sancho como "la más alta cosa" (I, 25,331) que jamás haya oído. Sin embargo, su descuido hace que se derrumbe lo que para el lector era una oportunidad única de leer la respuesta de Dulcinea. Falla, también, el poderoso afán de soledad y e imitación que don Quijote buscaba para reflexionar sobre la instancia melancólica de los héroes desengañados, sentimiento que hasta ese momento no le era tan familiar como el del caballero valeroso, pero que no por ello es menos tentativo de vivenciar.

Lo novedoso de este punto de la novela es que mientras don Quijote se mantuvo en penitencia la historia continuó; después de todo, el significado del verbo "hilar", según Covarrubias (1611), implica la continuación y perseverancia en una obra que aunque sea despacio, al fin acaba. La poesía que escribe don Quijote en su penitencia, "poemas acomodados a sus tristezas" (I, 26, 336) también cumple una función exploratoria, en este caso, de reflexión, de búsqueda introspectiva. Si bien es un acto imitativo de los referentes ya mencionados más virtuosos, no por ello deja de ser una experiencia genuina para su modo de ver el mundo. Luego aparece, nuevamente, la dimensión crítica-compositiva de estas poesías, que son analizadas desde la estructura reiterativa del verso final "*del Toboso*", repetición que causa la burla de quienes dan testimonio de haber leído esas pocas piezas que deja esparcidas don Quijote por Sierra Morena.

Caballero y escudero se separan por primera vez, y la focalización de Cide Hamete se desdobla. Y es por causa de este desdoblamiento que el lector puede enterarse lo que sucede al mismo tiempo y en diferentes espacios; que mientras don Quijote se entretiene meditando sobre figuras literarias (Amadís, Angélica y Orlando, entre otras) y escribiendo cual pastor enamorado los poemas sobre las cortezas de los árboles y sobre la arena, el cura y el barbero logran continuar la vida de Cardenio, quien "comenzó su lastimera historia, casi por las mesmas palabras y pasos que la había contado a Don Quijote y al cabrero pocos días atrás…" (I, 27, 349). Y esta vez el Roto logra llegar hasta el fin, que es nada más y nada menos que el comienzo de Dorotea.

3. Dorotea, la traductora

Una vez finalizado el relato de Cardenio, y antes de que el cura pueda siquiera consolarlo, el narrador hace ingresar una nueva voz al "rastrillado, torcido y aspado hilo" (I, 28, 360) de la historia. La aparición de este personaje no sólo confirma la verdad del relato de Cardenio, también continúa el mecanismo del que se habló más arriba y que será reiterado múltiples veces hasta que se resuelva el conflicto amoroso entre los desengañados. El espacio principal en el argumento es cedido completamente por Cide Hamete a otros personajes, y quienes toman la palabra comienzan a hacer virar la cronología del relato del presente al pasado una y otra vez, hasta que todos pueden contar su historia, su "verdad".

Los encuentros en Sierra Morena van a tener que ver no sólo con los personajes, sino también con los sucesos y detalles de cada relato. El hilo, no ya del monólogo de Cardenio sino de la historia principal, será interrumpido cada vez que el azar haga aparecer a un nuevo personaje en aquella encrucijada de destinos. Y es que la única forma de resignificar el presente es volviendo el tiempo atrás para hallar nuevos detalles que modifiquen la condición y el accionar de cada uno de los narradores. De algún modo, el presente se detiene en términos de acción, porque no hay desplazamientos espaciales sino quietud y escucha, encuentros. Se detiene porque se llena de analepsis que se complementan con la llegada de cada nuevo personaje al tiempo cero del relato, es decir, el presente más inmediato de Sierra Morena.

Dorotea es la segunda y más grande mujer lectora que aparece en esta primera parte, es el personaje por excelencia facilitador de toda acción y encuentro en esta secuencia que termina en la venta. Si bien es cierto que es Cardenio quien motoriza toda la narración pasada extendiéndola en el presente, Dorotea cumple otra función, distinta. Dentro de las historias intercaladas se pueden reconocer dos categorías. La primera, según Ruth El Saffar, consiste en "narraciones de un personaje a sus compañeros sobre su pasado y la relación de éste con las circunstancias del presente" (1968: 294). Aquí entra la historia de Cardenio y la de Dorotea, entre muchos otros más. La segunda tiene que ver con la estetización, con la creación ficticia, y en ella se encuentran los "dramas inventados y representados por dos o más personajes con el fin de engañar a otros personajes sobre la comprensión de sucesos reales" (1968: 294). A través de Micomicona, Dorotea demuestra la potencia que su personaje tiene de poder agregar ficción a la vida, haciendo que no sólo ella, sino todos los que conocen su plan puedan "adoptar y abandonar la función de autor, de espectador y de personaje", revelándose, en su totalidad, como "una combinación de todos estos papeles y tiempos" (El Saffar, 1968: 296).

Como lectora porta un saber, y es cierto que otros personajes también han leído novelas de caballerías (el cura, el ventero) pero ninguno de ellos puede llevar a cabo un nivel tan alto de *ficcionalidad* como lo hace Dorotea a través de la princesa Micomicona. Pone en práctica el plan que había trazado el cura para sacar a don Quijote de su penitencia pero le agrega improvisación, transformando el acto en pura espontaneidad. La actuación resulta convincente y cumple su objetivo, pero no es únicamente por una buena simulación de Dorotea que se logra el regreso de don Quijote a su aldea. El éxito de toda la empresa del grupo tiene que ver con una capacidad de poder adaptarse al otro (en este caso un otro loco), de poder adaptar el propio punto de vista, y con ello toda la actitud con respecto a la vida, a esa loca cotidianeidad distorsionada de ficción caballeresca. En este sentido, la literatura funciona como un código del cual se valen los buenos lectores para manipular la realidad y la ficción. El éxito en la adaptación de Dorotea da cuenta de una capacidad que no todos tienen para comprender e interpretar el mundo del otro a través de los conocimientos literarios.

El segundo relato de Dorotea, o sea, el de Micomicona, puede interpretarse como la estetización de los infortunios que vivió con don Fernando, el amigo traidor de Cardenio. En la historia la princesa Micomicona es la hija de un famoso personaje de literatura: Tinacrio, el Sabidor, quien al morir profetiza lo malo. Vulnerable por su orfandad y por su incapacidad de defenderse de "la endiablada fuerza del gigante" (I, 30, 387), Micomicona debe dejar su reino para requerir los dones de un valeroso caballero. Dorotea, al narrar esta invención, no hace otra cosa que tomar el argumento de su vida real como argumento de una ficción que servirá de carnada para capturar al loco. Esta operación no es nada más y nada menos que una inversión de lo que hace Cardenio: no fuerza una lectura, construye una historia que es metáfora de sus entremeses. A Dorotea puede entendérsela como la maestra en el arte del hilado, no sólo porque desde el principio, y en más de una ocasión, le ruega a Cardenio que no le haga suspender su relato y prosigue en el desarrollo de su historia, sino porque es ella, fundamentalmente, quien logra, a través de "todo el discurso del cuento de su desdicha" (I, 29, 373) sacar a don Quijote de aquel laberinto.

Pero lo que realmente hace a la diferencia, lo que permite a Dorotea realizar el plan del cura, es el poder de traducción. Esta competencia lingüística consiste en la conversión de un lenguaje cotidiano en uno caballeresco para manipular y persuadir al otro, y por ende, para transformar el destino de quien debe ser engañado. Paralelamente, hay otra cuestión que Dorotea contempla: no sólo tiene en cuenta las estructuras convincentes que debe respetar para que su ficción caballeresca sea verosímil,[1] también tiene que tener en cuenta que está lidiando con un loco. Para capturar a don Quijote primero utiliza las armas del lenguaje, los actos de habla, que tienen una presencia nuclear en la voz de don Quijote, y que aquí adquieren las formas de promesas, dones otorgados, juramentos y hasta casamientos, que son tan reales como los padecimientos que se hacen sentir luego:

> –De aquí no me levantaré, ¡oh valeroso y esforzado caballero!, hasta que la vuestra bondad y cortesía me otorgue un don, el cual redundará en honra y prez de vuestra persona y en pro de la más desconsolada y agraviada doncella que el sol ha visto. Y si es que el valor de vuestro fuerte brazo corresponde a la voz de vuestra inmortal fama, obligado estáis a favorecer a la sin ventura que de tan lueñes tierras viene, al olor de vuestro famoso nombre, buscándoos para remedio de mis desdichas (I, 29, 378).

De este modo, a través de su astucia y de las trampas del lenguaje, Dorotea se posiciona, al igual que Ariadna en el mito de Teseo, como bisagra entre dos mundos, desplegando una gran capacidad para advertir qué registro debe utilizar para engañar tanto a don Quijote como a su escudero, supuestamente cuerdo. Así comienza a jugarse la circulación del "conocimiento mutuo", o en otras palabras, todo lo que un sujeto puede pensar del otro, o al menos, lo que un sujeto cree que el otro sabe. Desde aquí se puede pensar toda esta secuencia en términos foucaultianos, demostrándose cómo el saber es un instrumento del poder. No casualmente los personajes que manejan conocimientos sobre la novela caballeresca pueden manipular la situación de acuerdo a sus conveniencias y jugar con la mente del loco. Así es como el ventero al inicio de la obra logra darle la orden de caballería a don Quijote con éxito, o el cura consigue traer de regreso al loco encerrado en una jaula preguntándose si "¿No es cosa extraña ver

1 Algunas de estas pautas que ayudan a la construcción del verosímil son el uso del registro, el respeto por el género literario, la aparición de temas y personajes comunes y la adecuación a sus reglas.

con cuánta facilidad cree este desventurado hidalgo todas estas invenciones y mentiras, sólo porque llevan el *estilo* y *modo* de las necedades de sus libros?" (I, 30, 393). Y aquí es cuando se llega al punto paradójico de este análisis: si la literatura, en un principio, fue la que instaló una conciencia de libertad y cambio en un hidalgo ocioso, también fue la que sirvió como medio eficaz de captura para su regreso a la aldea.

Se puede decir que cuando hay presencia de saber en los personajes que se topan con don Quijote, el lazo que este se establece se forja distinto porque todo lo que podría acontecer tiene una potencia, en cierto punto, más direccionada. En esta primera parte, los efectos que tiene el saber de los otros personajes en la aventura de don Quijote nos dicen cómo y cuánto el mundo puede aceptar la otredad, la locura, y qué tan bien o mal se la puede llegar a conocer y manipular. La historia demuestra que cuando un personaje ignorante e indiferente a la literatura se topa con don Quijote se siente más fuerte el choque entre la realidad del loco y la del cuerdo. Evidentemente no hay conciliación cuando esto sucede, por eso algunos episodios terminan de forma tan violenta, como el de Andrés y el labrador, el del vizcaíno y el de Ginés de Pasamonte, entre otros. Quizás la principal causa de este choque entre realidades tiene que ver con la rigidez misma de ciertos usuarios de la lengua, o más especialmente, ciertos usuarios de la lengua carentes de literatura, de imaginación y potencia ficcional.

Pareciera que todo lo que sucede en Sierra Morena ya tenía, al igual que la profecía del padre de Micomicona, un fin último que implica la reconciliación de todos los involucrados en la desgracia amorosa posteriormente sanada a través del diálogo en la venta. Este es el punto en donde el lector ya puede unir todos los pedazos y reconstruir ese mosaico que había sido dividido en pequeñas historias. Se continúa, así, el proceso de emendación de aquel hilo retorcido y desmembrado de experiencias y sentimientos. Pero los hilos solo vuelven a ser ovillos si el acto de contarse a uno mismo, bajo formas ficcionales o no, se fusiona junto a otras historias en un diálogo que nunca deja de transformar y reconstruir el pasado, y que, por ende, ilumina el presente y el futuro.

Bibliografía

Cervantes, Miguel de (1994), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, RBA Editores.

El Saffar, Ruth (1968), "La función del narrador ficticio en Don Quijote", en *Modern Languages Notes* vol. 83. Trad. de Mercedes Juliá y Graciela Reyes.

Molho, Maurice (2005), "Utopía y ucronía: el tiempo del Quijote", en *De Cervantes*, Paris, Hispaniques.

EL QUIJOTE DE 1615: UN RECORRIDO POR LAS LIEBRES

Alicia Parodi
Universidad de Buenos Aires
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"

El trabajo de hoy se inscribe en las reflexiones que venimos desarrollando a partir de las conclusiones de García Gibert sobre los fundamentos epistemológicos del conceptismo (2004).

Su trabajo, recordémoslo, retoma el pensamiento de Foucault acerca de la ruptura del pensamiento analógico en los albores del Renacimiento (1985: 53-64), para diferenciar a España en este proceso que lleva al resto de Europaal racionalismo del siglo XVII. Explica la originalidad del "concepto español" en la fuerte influencia de la teología y sus presupuestos gnoseológicos. Las nociones de jerarquía y participación permitían explicar las relaciones entre lo divino y lo humano, y la unidad en la variedad. Así surge un lenguaje caracterizado por agudezas, paradojas, alegorías, que integran la noción de "concepto", un discurso a mitad camino entre el realismo y el nominalismo. Creemos que las sucesivas liebres novelan en este sentido.

Fue inspirador para mí el reflexivo y documentado análisis de los augurios del capítulo 73 de Francisco Layna Ranz (2012: 226-251). Como paratexto de la liebre, Rayna Lanz registra en la rica tradición que une San Anselmo a la liebre, una anécdota de fray Juan de Yepes, que refleja una cercanía sorprendente con el episodio cervantino.

Volvemos a él, aunque es de todos conocido: de regreso a la aldea, a su entrada, don Quijote se ve asediado por dos augurios nefastos, el de la jaula de grillos y el de la liebre. Interpreta que los dichos de un muchacho a otro sobre el destino de una jaula de grillos, "no la has de ver en todos los días de tu vida", se refiere a Dulcinea. La aparición de una liebre, corrida por galgos y cazadores, aumenta la desazón. Don Quijote confirma su desventura: "*Malum signum, malum signum*: liebre huye, galgos la siguen; Dulcinea no parece". Sancho intenta deshacer los maleficios, con dos estrategias diferentes: con un interrogatorio pretende destruir el malentendido de la jaula, la compra (con cuatro cuartos), y ésta queda en posesión de don Quijote. En cuanto a la liebre, no aplica una operación intelectual ni intenta comercializarla. La toma de abajo del rucio, donde se había resgurdado, la pone en brazos de don Quijote para que la acaricie y compruebe su bondad. Finalmente la devuelve a los cazadores. En la anécdota de Juan de Yepes, la liebre también se refugia bajo el caballo de san Anselmo, y es, sin duda, a juzgar por el parlamento en que implora protección, alma perseguida por los demonios que la asedian en el momento de la muerte, como interpreta Layna Ranz. Agreguemos que en la tradición que llega a Juan de Yepes confluye la de la persecución de la estantigua, rastreada por Augustin Redondo (1989), y referida a este mismo episodio del capítulo 73.

En el texto, quien está a punto de morir es don Quijote.[1] Sin embargo, el equívoco señala a Dulcinea, tal como subraya Sancho: "presupongamos que esta liebre es Dulcinea del Toboso

1 También Julia D'Onofrio refiere la liebre a don Quijote (2013: 215-235).

y que estos galgos que la persiguen son los malandrines encantadores que la transformaron en labradora…"

Notemos, además, que la liebre ocurre tres veces en la novela, y en las tres, la apariencia de Dulcinea sufre un accidente.

Vamos por la primera liebre. En el capítulo X, Sancho, embajador de don Quijote ante Dulcinea, consciente del dudoso antecedente de la entrevista fingida de 1605 que su amo quiere replicar, lo anima:

> ensanche, vuestra merced, señor ese corazoncillo que le debe tener no mayor que una avellana, y considere que se suele decir que buen corazón quebranta mala ventura, y que donde no hay tocinos no hay estacas; y también se dice que: donde no piensa, salta la liebre. (524).[2]

Contra toda esperanza, la liebre va a saltar: quiere decir que Dulcinea va a aparecer. Conocemos cuánto fracasó Sancho con la planeada estratagema y cómo la cruel apariencia de labradora lo habría de perseguir durante todo su periplo heroico.

No pasa lo mismo con la segunda liebre, que introduce una suerte de exégesis de la construcción de la ilusión. Porque no de otra manera podemos leer ese recomienzo ficticio que sucede en el palacio de los duques, donde (la cita es ineludible) don Quijote, "de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico".[3]

La embajada a la dama, en cumplimiento del tópico fijado por el mismísimo don Quijote como arquetipo del acontecer heroico en el capítulo 1,[4] desencadena los motivos acostumbrados: la hacanea, la presentación del embajador, con nombres y títulos, y luego, la carrera del destinado, su deshonrosa caída . Esta vez, la destinataria no tiene título conocido, lleva un azor, emblema de la portada editorial, y se viste de verde, como el caballero del Verde Gabán. Una mezcla de naturaleza y cultura. Todo un símbolo de la "representación".

El deslumbramiento de don Quijote produce un verdadero atentado a los cánones caballerescos, puesto que se precipita a otorgarle la preeminencia de hermosura a la duquesa, olvidándose del honor debido a Dulcinea. El duque se lo señala. Y allí, no más, Sancho, componedor de desfasajes baciyélmicos, apura una solución: la naturaleza es como un alcaller que produce objetos en serie. Y, aunque su señora Dulcinea es muy hermosa, "donde no se piensa se levanta la liebre", esto es, puede aparecer otra similar. Por ejemplo, la bella duquesa, no casualmente una cazadora.

Sucede que la apariencia de labradora ha destruido el criterio de verdad. El mundo idealizado no se corresponde con el real. Y, sin anclaje en un objeto mostrenco, no queda otro remedio que vivir en la repetible ilusión.

A menos que…descendamos con don Quijote al submundo del grotesco, como el que configuran los personajes de la cueva de Montesinos. Allí, la labradora, o los residuos que de ella quedan, sus amigas, traban amistad simbólica con otros objetos, carentes de la conexión

---

2 Cito por la segunda edición de Celina C.de Cortazar e Isaías Lerner, Buenos Aires, Eudeba, 2005.

3 C.31, 666-667.

4 Lo llamábamos "el circuito del nombre". Don Quijote enuncia su plan: una vez derrotado el gigante, este deberá presentarse ante la dama y pronunciar un parlamento: "Yo, señora soy el Gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania, a quien venció en singular batalla el jamás como se debe alabado caballero don Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase a vuestra merced, para que vuestra grandeza disponga de mí a su talante" (I, 1, 32).

debida en el orden real, y al mismo tiempo, invierten la belleza soñada por los cánones idealizantes. Todas, referencias alteradas. Como en los compartimentos estancos de una escenografía moderna, en un tiempo ingratamente detenido, aparecen: el guia convertido en colegial, el héroe descuartizado que aspira a restaurar su imagen en un mausoleo, la dama que venera litúrgicamente el extirpado corazón, y por fin, las labradoras, y la fracasada operación comercial. En fin…, un desastre.

Sin embargo, don Quijote, al salir de la cueva, no parece haber sufrido humillación alguna. Considera que ha recibido "la más sabrosa y agradable vida y vista que ningún humano ha visto ni pasado" (22, 613). Acaba de desengañarse de los contentos de esta vida, pero ¿es esta experiencia, agradable o sabrosa? Extraña revelación, que no pertenece al orden de lo verificable. Nunca, ni siquiera don Quijote, podremos acceder al misterio de esta contradicción.

Miremos el corazón. El ensanchamiento del corazón era concomitante con la primera liebre. Y también, con la segunda. La duquesa cazadora conoce el padecimiento de don Quijote por la horripilante apariencia de Dulcinea, y se burla pidiéndole su retrato. En la respuesta –parlamento más que memorable (32, 667)– don Quijote se niega a la figuración porque no puede exponer su corazón en la mesa y en un plato. Adivinamos que allí está impresa la imagen de su amada. Como en la cueva, la visión es intransferible, niega la representación ilusionista y también el estatuto de verdad.

Volvamos ahora al punto de partida: la liebre de los augurios del capítulo 73. Es cierto que la anécdota de Juan de Yepes se parece tantísimo a este episodio. Es cierto, habla de un alma enfrentada a la muerte. Pero, a la luz de las liebres recurrentes en el texto, constatamos una modificación en el recurso evocativo.

La repetida serie de liebre/ imagen de Dulcinea/ corazón, cambia de la mera designación aforística a la representación en imagen. Ahora hay liebre fenoménica. Ella protagoniza una pequeña comedia con carga alegórica. Sancho toma la liebre/ Dulcinea, la acerca al pecho/ ¿corazón? y luego la entrega a los galgos/encantadores". A la luz de la liebres anteriores, este pequeño entremés alegórico nos revela la ambivalencia de Dulcinea: fuego cordial, imagen interior que animó y dio sentido a su vida, pero al mismo tiempo, muerte de la mujer, correlato apariencial esperado. La definición de don Quijote como *malum signum* nos enfrenta con esa cualidad letal propia del signo. Si pensamos en la gran alegoría de la vida como un teatro (las Cortes de la Muerte, que abre la tecera salida, capítulos 11 y 12), diríamos que este pequeño entremés de Sancho reduce la realidad representada a su cifra más íntima, el signo.

Entre el corazón y el retratro, Dulcinea se define así como signo que remite al misterio. Muerta al mundo de los sentidos, imporne una lectura oblicua, a la que sólo parece aproximarnos la rugosa superficie del grotesco. En tren de trabajar esta sugerencia, sumamos otro grotesco, emparentado con las visiones de la cueva.

Montada justamente como una remake de ellas, la dueña Dolorida nos regala esta "*agudeza*, que a modo de blandas espinas *os atraviesan el alma*, y como rayos os hieren en ella, *dejando sano el vestido*" (38, 714, subrayados míos):

> Ven, muerte tan escondida,
> que no te sienta venir,
> porque el placer del morir
> no me torne a dar la vida.[5]

5 La edición aclara en nota que se trata de una copla del Comendador Escrivá. Registra variantes.

Muerte mística, paradojal. La anécdota de Juan de Yepes habla del temor (de don Quijote, de Cervantes, agrega Layna Ranz) ante la muerte. Pero el pequeño entremés de Sancho, como culminación de la serie de liebres, que don Quijote conceptualiza, nos permite entrever la ambivalencia ante una Dulcinea signo, pasaje, muerte escondida.

Bibliografía

D'Onofrio, Julia, (2013), "Una imagen perturbadora en el final del 'Quijote': don Quijote, la liebre, y los blandos cortesanos", en *El 'Quijote' desde su contexto cultural,* Juan Diego Vila (ed.), Buenos Aires, Eudeba, 2013.

Foucault, Michel de (1985), *Los nombres y las cosas,* "La prosa del mundo", Buenos Aires, Siglo XXI, 53-64.

García Gibert, Javier (2004), "Los fundamentos epistemológicos del conceptismo, en *Barroco,* P. Aullón de Haro (ed.), Madrid, Verbum.

Layna Ranz, Francisco (2012), "Una decisiva anécdota para entender el episodio de la liebre y la jaula de grillos (*DQ*, II, 73)", *e-Humanista/Cervantes* 1, 226-251, http:// www.ehumanista.ucsb.edu/Cervantes/index.html

Redondo, Augustin (1997), *Otra manera de leer el 'Quijote'*, Madrid, Castalia.

IDENTIDAD Y DIFERENCIA. LA MUJER EN LA ESCRITURA CERVANTINA.

María Rosa Petruccelli
Universidad del Salvador

En el *Quijote* y las *Novelas ejemplares* Cervantes semantiza la representación de la mujer y esta estrategia nos permite relacionar los acontecimientos y los discursos ficticios con el contexto socio-histórico real,[1] donde los discursos y las imágenes emanan de construcciones ideológicas que naturalizan valoraciones ajenas al sujeto "mujer".

No es necesario aclarar que el "sujeto histórico mujer" –factible de convertirse en diversas y particulares mujeres– no aparece en los textos literarios de la época que nos ocupa,[2] así como tampoco en los escritos doctrinales que se le dedican.Cervantes, como tantos otros escritores, al delinear a sus personajes femeninos se refiere al "signo mujer", configuración patriarcal basada en los discursos normativos, didácticos y doctrinales que suponen un esencialismo radical de las mujeres en tanto tales.[3] El mismo don Quijote (en relación al cuento de la Torralba) dice: "–Ésta es natural condición de mujeres…" (I, 20, 183).[4] Este discurso social que la tiene como centro y que se perpetúa en el tiempo, se ve acentuado además en el Siglo de Oro por la importancia creciente que se da a la maternidad en el Estado Moderno, lógico corolario de la reducción conceptual de la mujer a su cuerpo y a su capacidad reproductora. Situación paradójicamente unida a los nuevos aires que se respiran en torno a la conciencia de sí o construcción de sujeto, concepto por otra parte todavía alejado de los alcances que tomaría con el tiempo el desarrollo del individualismo europeo.[5]

Sin embargo, en ocasiones, el autor logra que los personajes femeninos de estos textos –creaciones cuya originalidad es destacada por críticos y estudiosos de forma casi unánime–

1 Si bien en los textos literarios, las palabras no indican una realidad empírica, todo lenguaje –incluyendo el ficcional– es socialmente situacional y depende de las clases sociales, la ideología y la historia (Bajtín, 1985).

2 Amorós (1991: 43) dice: "En general la mujer fue representada literariamente a través, mediante una serie de características que se adscriben como leyes naturales..."

3 "El lenguaje como vehículo de normas teóricas y prácticas es creación masculina. Padres, esposos, clérigos, letrados y maestros vuelcan su discurso sobre las mujeres, a las que amonestan, aconsejan, ordenan. Desde el siglo XII hasta el XV los textos pedagógicos con ejemplos y reglas de conducta femenina se multiplican dando lugar a un género didáctico y pastoral, de base eclesiástica, que transmitirá una ideología masculina sobre la mujer" (Casagrande, 1992, 93).

4 Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, 1958).

5 "Para muchas tesis historiográficas la condiciónmoderna se inicia con el Renacimiento en los siglos XV y XVI. Ideologías de libertad, de individualidad creadora, incursiones […]hacia lossaberesprohibidospor el poderteocrático preanuncian y promueven las representaciones de la cultura burguesa: un sujeto camino a su autonomía de conciencia frente al tutelaje de Dios" (Casullo, 1993: 15).

transmitan en sus parlamentos, descripciones y actuación no sólo una imagen construida sobre el género,[6] sobre la mujer mistificada, sino una posibilidad de acercamientos a la concreta singularidad femenina. El espacio de libertad que Cervantes les otorga (acotado pero perceptible) instaura —a contrapelo de las prácticas culturales de su época— algo parecido a un discurso femenino autónomo. "Feminolecto cervantino" llama Lastra Paz (2005) a esas expresiones que suenan independientes, constructoras del ser para sí, indicadoras del esfuerzo por salir de la esencialidad impuesta para mostrar lo particular de cada una. ¿Podemos pensar que esta presencia activa de las mujeres en su obra rompe el silencio en el que fueron confinadas históricamente y da voz a lo no expresado, a lo interdicto, a lo negado?

Dentro de este marco, nuestra lectura se apoya en dos ejes conceptuales, el par **Identidad / diferencia,** categorías analíticas que nos permitirán encuadrar las distintas conductas y acciones de los personajes femeninos elegidos.

Si lo que entendemos por **identidad** es el conjunto de circunstancias que nos distinguen de los demás, la conciencia que cada uno tiene de sí mismo, el centro de gravedad de nuestra personalidad, ésta no puede darse plenamente cuando a la pluralidad de mujeres

> "[se] ha preferido unificarlas en la categoría de "mujer", en la que, sobre la base de un criterio únicamente moral, se colocan las imágenes contrapuestas, pero solidarias, de la mujer lujuriosa, sujeto y objeto de pecado, y de la mujer casta, símbolo de virtud e instrumento de salvación." (Casagrande 1992: 96).[7]

El ideologema diferencia, tomado aquí en su estricto sentido como diferencia sexual –lejos del controvertido 'feminismo de la diferencia' y de las implicancias que toma la palabra en los estudios de género con las posturas enfrentadas de igualdad y/o diferencia–, servirá para que, sin dejar de lado la representación, la operación realista en relación con el referente, nos centremos en el plano de lo textual, en la producción de significación.

En razón de lo que se les niega o atribuye prejuiciosamente, algunos personajes femeninos, por distintas vías, toman caminos singulares, muchas veces abiertamente alejados del designio socio histórico, lo que redunda en cambios decisivos en el derrotero del relato. Mujeres que se atreven (por decisión propia o empujadas por otros) a salir al espacio público – masculino por antonomasia, espacio del poder y de la acción– para encontrar su identidad, explayar su voz, reconocer los límites de la diferencia por medio de la gestualidad y el silencio o atacar esos límites transgrediendo el espacio privado –lugar "natural de la mujer"– tradicionalmente femenino.[8] Es ilustrativo al respecto un parlamento de Sancho: "No se muestren […] tan

6 Utilizamos 'género' como una categoría analítica. "género [es] una forma de denotar las "construcciones culturales", la creación totalmente social de ideas sobre los roles apropiados para mujeres yhombres. Es una forma de referirse a los orígenes exclusivamente sociales de las identidades subjetivas de hombres y mujeres. […]es[…]una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado […]el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en lasdiferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder" (Scout, 1990: 28 y44).

7 "Finalmente, este ser no "siendo", al cual se confina la imagen femenina, permitirá imponer una imagen unilateral de la identidad femenina, sobre la base de una desarticulación absoluta entre sus atributospasivos o estatus adscriptos –área de la percepción como imagen– y atributos activoso estatus adquiridos –área de la cualificación como sujeto–." Lastra Paz, 2005: 196).

8 A la mujer sólo se la concibe dentro del ámbito familiar, en el espacio privado e intradoméstico, a excepción, quizás del convento. Regía el principio de la supremacía del padre o marido, cuya autoridad se acataba

deseosos de ver mundo, que la doncella honrada, la pierna quebrada y en casa; y la mujer y la gallina, por andar se pierde ahína; y la que es deseosa de ver, también tiene deseo de ser vista." (II, 49, 897).

Estos personajes, al salir del ámbito restrictivo de la esfera doméstica, desafían las normativas de circulación e instalan para sí mismas una nueva territorialidad que, en general, es subjetiva y simbólica. Subjetiva porque es el espacio del gesto y de la mirada, simbólica porque es el de la mediación.

De esta manera, la historia de Marcela –rica heredera que rechaza el matrimonio como destino y se atreve a salir al campo para andar libremente "en hábito de pastora"–, asombra a don Quijote y confunde a todos los hombres del lugar. Aunque el texto recalque que esa vida no va "en menoscabo de su honestidad y recato", se la llama "endiablada moza", "fiero basilisco", "pastora homicida", "enemiga mortal del linaje humano", "esquiva hermosa ingrata".

Frente a la acusación de responsabilidad por la ofensiva muerte de Grisóstomo, quien "rogó a una fiera, importunó a un mármol, corrió tras el viento" (I, 13, 124), Marcela habla para rechazar esa injusta culpabilidad y defender con elocuencia su libertad de elección: "Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos […] que tengo libre condición y no gusto de sujetarme" (I, 14,131-2). Pero también para enorgullecerse de la apropiación y el poder de ese discurso vedado a las mujeres: "A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras." (I, 14, 131), dice. Libertad extrema e ideal la de este personaje que no cede a los designios sociales ni a los deseos ajenos.

Otra es la libertad obligada que se concede Dorotea, "villana y labradora", para salir al camino travestida y así restablecer su honra y su propia estima. Primero oímos sus quejas: "¡Ay, desdichada, […]estos riscos y malezas […] me darán lugar para que con quejas comunique mi desgracia al cielo"; luego el relato de sus desventuras (I, 18, 276-84); y finalmente su disposición a convertirse en la princesa Micomicona utilizando con desenvoltura en sus parlamentos el registro de los libros de caballerías. Ella también, llena de "cólera y rabia" enfrenta a don Fernando: "Tú solicitaste mi descuido: tú rogaste a mi entereza […] ¿por qué tantos rodeos dilatas de hacerme venturosa en los fines, como me heciste en los principios?" (I, 36, 375). Palabras fuertes y sensatas que lo obligan a cumplir sus promesas, vencido ante "tantas verdades juntas".[9]

En *La gitanilla*, la pertenencia inicial de la protagonista al mundo gitano le permite a la misma –como a las mujeres de los estratos humildes de la sociedad– salir del espacio cerrado, integrarse al afuera: el camino, el campo, la ciudad, la calle; lugares mixtos por excelencia, donde la vida circula libremente y en los cuales Preciosa se mueve con naturalidad en razón de la marginalidad señalada. (*La gitanilla*, I, 63, 64, 66, 83).[10]

---

con sometimiento y obediencia. En relación a esta situación, Fray Luis de León (1949: 145) señala: "así como a la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultades sino para un solo oficio simple y doméstico, así les limitó el entender, y por consiguiente les tasó las palabras y las razones."

9 En otro artículohe analizado estos dos personajes desde la pulsión del deseo:"delineadas en razón de sentimientos y ansiedades internos que las empujan al espacio externo. Su lucha contra la adversidad las modifica, y sus logros las alejan de la concepción del ser social propio de la mujer que establece la sociedad patriarcal." (Petruccelli, 1999: 105).

10 *Novelas ejemplares* (Ed. H. Sieber, 1986).

Para lograr la recuperación del espacio social que le corresponde necesita andar, moverse, (*La gitanilla*, I, 106, 107, 117), ya que el desarrollo de la intriga exige que la gitanita transite por extensiones abiertas, donde reina la naturaleza, y casi resulta lógico asimilarla a esa noción, o sea a la conceptualización ideológica tradicional de la mujer como naturaleza, ligada a la carne y al pecado. Preciosa, sin embargo, cumple un rol propio de la cultura, o sea del mundo de los hombres: es la mediadora en la relación entre "un código social (de la ciudad-nobleza) y un código natural (campo-gitano)". (Sieber 1986, 1: 19).[11] Por último, encuentra su identidad en el espacio simbólico del pequeño cofre que guarda las señas de su condición y en los espacios corporales que disipan las dudas (*La gitanilla*, I, 127, 128). Identidad, sin embargo, finalmente subordinada a la voluntad de sus padres.

Estar excluida del cuerpo social le permite expresarse con una voz propia, sexuada y, por lo tanto, transgresora en parte. (*La gitanilla*, I, 76). Como mujer se sabe "secreta y verdadera", y no duda en exigir para sí la "libertad desenfadada" de toda atadura, y afirma "que es libre y nació libre" (*La gitanilla*, I, 95, 87, 103). Preciosa dice 'yo' y se asume como "gitana y pobre", y de esa manera declara la firmeza de su carácter (*La gitanilla*, I, 82,85). Sin embargo, este 'yo' está impregnado de la ideología patriarcal vigente que parece dictarle estas palabras: "Una sola joya tengo, que la estimo en más que a la vida, que es la de mi entereza y virginidad [...]. Flor […] que, […] aun con la imaginación no había de dejar ofenderse." (*La gitanilla*, I, 85).

En *El amante liberal,* Leonisa cumple esta función mediadora como pieza central de intercambio, requerida por todos. La trayectoria geográfica en la narración abarca variados territorios y distintas islas. Sin embargo, desde el jardín de las Salinas en adelante no habrá un espacio propio para la protagonista, llevada y traída de y hacia los distintos espacios por los personajes masculinos de la novela. "Ahora ni sé dónde estoy" (*El amante liberal*, I, 163), se lamenta. Cuando se describe un espacio que la involucra sólo a ella, éste se convierte en expresión metonímica de sus sensaciones de soledad y desamparo: "Estaba Leonisa […] sentada al pie de una escalera grande de mármol, que a los corredores subía. Tenía la cabeza inclinada sobre la palma de la mano derecha y el brazo sobre las rodillas" (*El amante liberal*, I, 168). Su ubicación en el escalón, sentada en la pose de la *melancolía* de Durero (Bubnova, 1995), nos remite al 'cronotopo del umbral' (Bajtín, 1991), símbolo de las situaciones de crisis, de concientización acerca del sentido de la propia existencia.

Paradójicamente, Leonisa –siempre en riesgo y disputada por muchos–, alza al fin su voz y dice: "siempre fui mía" (*El amante liberal,* I, 187), aunque esta declaración esté atenuada (y no podía ser de otra manera) por la obligada sujeción a los padres.

En *La fuerza de la sangre*, el encuentro de "las ovejas" con los "lobos" se produce en un espacio abierto y externo —por lo tanto, masculino—, y es allí donde se inicia el ataque a la femineidad de Leocadia, (*La fuerza de la sangre*, II ,78), para continuar luego en un ámbito extraño que se abre a la percepción de la mujer vejada. Allí descubre que el cuarto cerrado donde se encuentra –perteneciente al espacio interior y supuesto símbolo de protección y cobijo– es tan inhóspito como las calles y la plazadel Ayuntamiento, no por conocidas menos temibles. Aunque sólo el poder de otros orqueste su introducción al espacio festivo de la mesa

11 "…la mujer ha sido ideológicamente conceptualizada como naturaleza pero, a su vez, en la vida social es la mediadora por excelencia desde que el tabú del incesto –como ha dicho Lévi-Strauss– la constituyó como símbolo de los pactos que los hombres "dadores y tomadores de mujeres", realizan entre sí." Amorós define: "naturaleza en el sentido tradicional, como lo que no es cultura y la cultura debe reprimir, controlar y domesticar" (Amorós, 1991: 164, 46).

y la celebración del matrimonio lleve alegría a todos los rincones, paradójicamente, para la protagonista y para todas las mujeres de su época, el premio será –para siempre– "la casa sepultada en silencio". (*La fuerza de la sangre*, II, 93-95).

El lamento doliente de Leocadia, en medio del desconcierto y la pena, no olvida el basamento ideológico oficial del discurso patriarcal y convierte el agravio personal en lápida social: "pues es mejor la deshonra que se ignora que la honra que está puesta en opinión de las gentes." (*La fuerza de la sangre*, II, 79). Su confesión final vuelve a jugar con los ideologemas 'sin honra' y 'honrada' (*La fuerza de la sangre*, II, 95), colocando en este último el bien deseado por toda mujer.

En *La ilustre fregona*, Costanza, en medio de la suposición y el secreto, queda encerrada dentro de esos límites que constituyen su verdadero espacio.

El espacio dominante en *Las dos doncellas*es el de la simulación y el disfraz. Descubrir su condición de mujeres implica otro viaje, esta vez interior, donde los espacios que importan son también distintivos: para Teodosia, el aposento cerrado del mesón; para Leocadia, el escenario abierto del bosquecillo.[12]

En *La española inglesa*, para Isabela también los espacios están marcados por los designios de otros. (*La española inglesa,* I, 244,250). Finalmente, su itinerario y su sufrimiento están regidos por intereses ajenos.

El espacio reservado a la protagonista de *La señora Cornelia* siempre es "entre paredes y entre soledades" (*La señora Cornelia*, II, 252, 243, 247, 248). Cambia de lugar para ocultar su estado o para huir por las calles de Bolonia "desatentada y loca" (*La señora Cornelia*, II, 253).

En esta suma de espacios, distinguimos entre otros, uno que se comparte: el de la anagnórisis. El reconocimiento –presente inexcusable en las novelas idealistas– que devela la identidad oculta, es el espacio del pasaje transformador del relato: posibilita el final feliz del matrimonio reglado por la normativa social-religiosa y da lugar al advenimiento del orden ideal.[13] Esto ocurre en *La Gitanilla* (I, 127-8), *La española inglesa* (I, 263-4), *La fuerza los de la sangre* (II, 87), *La ilustre fregona* (II, 192-3), *La señora Cornelia* (II, 272) y, en sentido restringido, en *El amante liberal* (I, 169) y *Las dos doncellas* (II, 208).

Ocasionalmente la voz femenina se aleja del patrón epocal y genérico establecido (tomando el término genérico en sus dos sentidos, literario y sexual). Cuando estas palabras se alejan de estereotipos nos revelan el sistema de valores sedimentado en el habla.[14] Esa posibilidad de

---

12 Al respecto,Parodiseñala: "Hemos oído la voz de Teodosia siempre en interiores: en la venta o en la casa de lafamilia Cardona, la de Leocadia, en cambio, busca espacios naturales: en el bosque de encinas adivinamos sus gemidos entre los de los despojados […]Rafael la encuentra al borde del mar, donde el agua se casa con la tierra, donde nacen las formas, entre un mundo y otro" (1994, 1:120).

13 Existe "la creencia de que es en el encierro del hogar donde la mujer cumple su único fin: la reproducción biológica y el mantenimientodoméstico. El matrimonio es, por tanto, el estado –el mejor, casi el único– en el que las mujeres alcanzan toda su dimensión. Una dimensión que será trazada bajo las coordenadas de la Iglesia a través de una pedagogía en la que se insiste reiteradamente en el perfil de la mujer bíblica e ideal. Toda silencio y responsabilidad, paciencia inalterable, dedicación convencida, encierro interior y rechazo de la vida mundana" (Martínez Burgos, 1993, 309-10).

14 "El hablante no es un Adán, por lo tanto el objeto mismo de su discurso se convierte inevitablemente en un foro donde se encuentran opiniones de los interlocutores directos (en una plática o discusión acerca de cualquier suceso cotidiano) o puntos de vista, visiones del mundo, tendencias, teorías, etc. (en la esfera de la

discurso alternativo se concreta de distinta manera en las novelas idealistas y en las realistas:[15] las dos conciencias lingüísticas que corresponden al narrador y al personaje se fusionan más en las primeras y se desarrollan más separadamente en las segundas. En el primer caso, un apego a los procedimientos codificados del Renacimiento en la representación femenina produce protagonistas idealizadas positivamente. Esto se da también en las novelas que se consideran ideo-realistas: La gitanilla y **La ilustre fregona**. Las normas de conducta apropiadas a su sexo —pregonadas por las instituciones: el Estado, la familia, la religión— son internalizadas por las protagonistas idealizadas y se hacen oír (como la palabra autoritaria, según Bajtín [1985]) en el discurso de Preciosa, Leonisa, Teodosia, las dos Leocadias, Cornelia, Costanza y, en parte, en el de Dorotea. Figuras opuestas a esta visión resultan la gallega y la Argüello de La ilustre Fregona, la pícara Cornelia de *La señora Cornelia* y la Carducha de *La Gitanilla,* mujer que enfrenta la ley con tal de obtener lo que desea. Un caso especial es el de Marcela, elogiada por su belleza, censurada por su conducta, expresa con sus palabras un ideal de vida casi quimérico.

En cambio, en el segundo, la mirada negativa —propia del condicionamiento institucional, social, cultural y literario— ofrece, paradójicamente voces más plenas que se diferencian de las otras y muestran su pertenencia a un mundo distinto. Claudia Jerónima, la banda o caterva que lidera la dueña Marialonso del *Celoso,* la Colindres y la huéspeda de *El coloquio de los perros*, la Estefanía de *El casamiento engañoso*, despliegan una palabra potencialmente transgresora porque desestructura el código prescrito: todas arriesgan una palabra autónoma. Mientras Estefanía —la mujer que pauta su propio casamiento— expresa claramente: "busco marido a quien entregarme", luego de haber dicho: "Pecadora he sido, y aún ahora lo soy" (*El casamiento engañoso*, II, 285), Cornelia o Teodora esperan la decisión del hombre, Preciosa la de sus padres, Leocadia la ayuda de la Providencia, Costanza la de su destino, etc.

Aunque en términos generales, Cervantes no pueda eludir presentar la identidad femenina como algo fijo, constante y siempre igual a sí misma, la instancia de la segunda enunciación establece una relación entre lenguaje y subjetividad que pone en funcionamiento un acto individual de utilización de la lengua. Surgen así, inesperadamente, en la representación textual de las novelas realistas, voces que se rebelan a la normativa que en el terreno histórico preconiza para la mujer la discreción y el silencio.

No es discreción lo que guía el accionar de Claudia Jerónima que, sugestivamente, no viene en busca de don Quijote sino de Roque Guinart, el famoso bandolero catalán, para dar cuenta del suceso que la compromete. A pesar de haber incorporado el prejuicio masculina de que "no hay mujer […] a quien no le sobre tiempo para poner en ejecución y efecto sus atropellados deseos." (II, 60, 977), no duda en atacar con crueldad impropia de su sexo –"sin dar quejas ni oír disculpas"– a don Vicente, el supuesto falsario. Su plan de huir a Francia

comunicación cultural). […]Diferentes planos de sentido en los que se ubican los discursos de los personajes y el discurso del autor […]Pero los planos discursivos de los personajes y del autor pueden entrecruzarse, es decir, entre ellos son posibles relaciones dialógicas." (Bajtín, 1985: 284 y 308).

15 Ruth El Zaffar(1974, XII) dice: "Criticshave categorized the twelve stories in the *Novelas ejemplares* in many different ways, subdividing them into as many as four or five different types."Y,junto a la mayoría de los críticos, considera realistas a *Rinconete y Cortadillo, El licenciado Vidriera, El celoso extremeño, El casamiento engañoso y El coloquio de los perros*; idealistas a *Las dos doncellas, La fuerza de la sangre, La señora Cornelio, El amante liberal y La española inglesa. La gitanilla y La ilustre fregona* participan de ambas categorías.

provoca la admiración del aguerrido bandolero, pero el relato la encamina con diligencia hacia el ubicuo monasterio.

Los personajes femeninos de *Rinconete y Cortadillo* comparten el espacio del hampa del patio de Monipodio,[16] pero llevan adheridos a ellos metonímicamente otros espacios ominosos que los definen: las iglesias, donde se concilia delincuencia con devoción religiosa; la "casa llana" y las afueras de Sevilla (*Rinconete y Cortadillo*, I, 219-18-25). La voz que se escucha en el patioes la voz marginal de la mujer golpeada: "¡Desdichada de mí! ¡Mirad por quién he perdido y gastado mi mocedad" (*Rinconete y Cortadillo*, I, 224), grita la Cariharta. Curiosamente, el comentario de la Gananciosa, expresa conceptos exculpatorios hacia el hombre que, aún hoy, siguen vigentes (*Rinconete y Cortadillo*, I, 225).

El discurso narrativo de *El Celoso extremeño* jerarquiza y sobredetermina el tema de la casa porque la función de este espacio es tematizar los celos del viejo.[17] La descripción reiterativa de la casa-cárcel, "gusano de seda", "sepultura" (*El celoso extremeño*, II, 133, 104), está en relación con el campo semántico ligado a las virtudes femeninas: "Toda su casa olía a honestidad, recogimiento y recato" (*El celoso extremeño*, II, 106).[18] Para Leonora, la casa funciona como un espacio opresivo que le impide madurar y donde todo lo exterior le está vedado. (*El celoso extremeño*, II, 105, 114). La casa planeada "monasterio" se agita junto al torno –espacio del deseo– y se transmuta en "serrallo" cuando comienzan las acciones orientadas a la apropiación efectiva del aposento cerrado.

Si en un comienzo, la "tierna Leonora", la esposa-niña, "no tenía otra voluntad que la de su esposo y señor" (*El celoso extremeño*, II, 105), ese sometimiento se esfuma al colaborar con el impúdico plan y declarar: "después que lo unté, ronca como un animal" (*El celoso extremeño*, II, 124). El clima de deshonra –definido morosamente en la novela mediante palabras que indican el cambio de las mujeres que se degradan: rebaño, banda, caterva– se hace audible en los comentarios del grupo que rodea al músico: "¡Ay qué copete [...] qué blancura de dientes" (*El celoso extremeño*, II, 125).

Por último, el lugar destinado para que la protagonista expíe su falta es el convento, espacio privado y cerrado como el de la casa y uno de los dos términos con los que se la define: monasterio (*El celoso extremeño*, II, 135).

En *El licenciado Vidriera*, el papel femenino está cubierto por la dama enamorada de Tomás y responsable de su desgracia. Aquí el espacio aparece como el señuelo para atraer al licenciado a quien le dicen: "que aquella dama […] había estado en Italia y Flandes, y por ver si la conocía, fue a visitarla" (*El licenciado Vidriera*, I, *52)*. El narrador no le cede la voz al personaje femenino, y esa voz que se le niega está reemplazada por las diversas expresiones del licen-

16 El patio sevillano de Monipodio es un patio de minorías, con todo lo que esto significa en el entramado social del Antiguo Régimen. Los graves problemas económicos de la época empujaron a la marginalidad a numerosos grupos que trataron de medrar en las grandes ciudades, Sevilla era una de ellas." (Petruccelli, 1997, 313).

17 En *El celoso*…"los celos son narrados, no descriptos y se convierten en una unidad novelesca. La casa como "lugar de asimilación del tiempo y el espacio en el relato" se convierte en el cronotopo novelesco de los celos, y posee una lógica y una especificidad conforme a los mismos" (Petruccelli, 1993, 112).

18 En relación al tema de la casa, Sieber (1987, II, 18) dice: "Hay que destacar en primer lugar el valor metafórico de la casa de Carrizales; es creado por él, pero al mismo tiempo es una metáfora de Leonora. […] La casa es el símbolo por excelencia de lo femenino."

ciado Vidriera con respecto a la mujer, que transmiten la visión prejuiciosa de la época. Para él, las alcahuetas son las vecinas; define a la mujer como la enemiga del marido; hace chistes sobre las feas; critica a las dueñas por "su inutilidad y sus vainillas" y no deja muy bien paradas a las cortesanas.

En *El casamiento engañoso,* Estefanía de Caicedo configura, con el señuelo de la casa propia (*El casamiento engañoso,* II, 284-5-6), el espacio de la mentira y de la estafa. En la novela, el interior doméstico es desnaturalizado por un uso fraudulento y tramposo.

Práctica equivalente al engaño masculino, es la respuesta equitativa que Cervantes permite ejercer a doña Estefanía: personaje femenino no idealizado. Ella pretende convencer a Campuzano de que las apariencias engañan, se declara "honrada" pero "pecadora" y no vacila en decir que la mujer "procure buscar marido honrado, aunque sea por medio de cualquier embuste." (*El celoso extremeño,* II, 284-5-8).

En *El coloquio de los perros* se habla de las "damas" en un patio marginal (*El coloquio de los perros*, II, 329), que sintetiza y define el espacio adjudicado a ellas en el relato. Aquí, el lugar de la mujer es la calle y, por extensión, las posadas o albergues ocupados por la prostituta, la bruja y las marginadas en general. Desfilan así las "mujercillas" y "criadas" del Matadero, la "moza hermosa en extremo", la negra enamorada (*El coloquio de los perros*, II, 303-04-20), mujeres cuyo oficio las lleva a un espacio habitual en ese ambiente, la cárcel. (*El coloquio de los perros*, II, 327). En el caso de la bruja Cañizares se insinúan otros ámbitos, oscuros, extraños o apenas descriptos. (*El coloquio de los perros*, II, 336-41-42). Las mujeres se dan a conocer a la "sorda", como la negra del zaguán, o hablan –mucho y muy fuerte– como la huéspeda (*El coloquio de los perros*, 325); pero la palabra que irrumpe con fuerza en el texto es la de la bruja, portadora de prodigios y profecías, aunque negando su carácter de hechicera (*El coloquio de los perros*, II, 335).

Con estos ejemplos, nuevamente constatamos que el texto cervantino nunca tiene un sentido único. Cervantes hace hablar a sus personajes tal como él imagina que deben ser o comportarse en el contexto en que los ubica; los respeta como entes ficcionales, no los desautoriza con comentarios desfavorables ni los absuelve con argumentos justificativos. Son personajes que hablan con conciencia de sí mismos, su percepción del mundo los empuja a actuar de una determinada manera, el autor les da la posibilidad de *ser.* Aunque esa posibilidad solo les sirva para proceder casi siempre con subterfugios, ocupar con artimañas los intersticios que les deja el hombre. Para desacatar el sistema de identidad patriarcal, necesitan sobreactuar, desbordar los límites. ¿Qué poderío pueden demostrar, sino sus excesos, mujeres como la Cariharta, la Gananciosa, la Argüello, la dama del membrillo en *El licenciado Vidriera,* la dueña de *El celoso extremeño,* la pícara Cornelia, las mujeres del *Coloquio* con la bruja en la cima, la misma Estefanía del *Casamiento*, y los casos especiales de Claudia Jerónima, la Camacha y Leonora?

Estas mujeres saben que viven en una sociedad que las identifica sólo por su diferencia. Dimorfismo sexual que primero las reduce a lo incompleto en relación al hombre y luego las encierra en la "inquietante especificidad del útero" (Berriot-Salvadore 1993:109).

A pesar de los avances de los estudios anatómicos del siglo XVI, rigen los presupuestos culturales que imponen una idea preconcebida de la naturaleza femenina –misteriosa y amenazadora–, a partir de los cuales la mujer es principalmente un cuerpo que debe callar.[19]

19 Existe "una inextricableconexión entre el reino de lo corpóreo y la constitución de lasubjetividad. La enajenación del cuerpo propio equivalía pura y simplemente a la enajenación del yo" (Ergas, 1993: 171).

Es lógico, entonces, que éste sea su principal herramienta de expresión: por su intermedio, se muestra y habla la palabra reprimida. El lenguaje de la corporeidad está ligado al plano simbólico y constituye un espacio textual donde se inscribe el dolor, la carencia, lo indecible. Hay que decodificar, entonces, los gestos y movimientos corporales como manifestaciones significantes que reemplazan a la palabra negada, ausente. El cuerpo hablante –que nos une y nos separa, a la vez, de los otros y del mundo– transmite la experiencia interna de la identidad, del deseo, del goce y el sufrimiento

Las expresiones corporales son formas del silencio y vienen a reemplazar al discurso prohibido. La "amorosa pestilencia" y otras adversidades no pueden sino producir desmayos, sollozos y suspiros, lágrimas y gemidos a raudales. Por otra parte, los ataques al propio cuerpo (muchas veces infligidos para expiar culpas impuestas) siguen siendo la salida obligada de la que, por 'naturaleza', no puede agredir al otro, responsable de su degradación y su dolor. Como muestra, unos pocos ejemplos.

En reiteradas oportunidades los llantos, los gestos y el hieratismo del silencio reemplazan a las palabras en *La española inglesa* y son más expresivas que éstas. Así vemos a Isabela sufrir en silencio, en actitud estática: "comenzó a derramar lágrimas, […] tan sesga y tan sin movimiento alguno, que no parecía sino que lloraba una estatua de alabastro." (*La española inglesa*, I, 252).

En *Las dos doncellas*, Teodosia descarga su desesperación en el propio cuerpo: "Castigué mis cabellos […] martiricé mi rostro, […] derramé muchas e infinitas lágrimas, […] quejéme en silencio al cielo" (*Las dos doncellas*,II, 207).

En contraste, no hay lágrimas ni suspiros en *El casamiento engañoso,*todo es rotunda materialidad y mentira. Al ser descubierta, Estefanía –espíritu práctico y resolutivo– prefiere la huida al llanto, el único acongojado en la novela es Campuzano.

Conclusiones

Obediente, casta, modesta, vergonzosa, retraída, así aparece retratada la mujer en los textos de doctrina; ese es el concepto de feminidad presente en las novelas idealistas: todas son "ejemplo raro de discreción, honestidad, recato y hermosura" (*El amante liberal*, I, 188). Aunque el universo referencial esté filtrado por el código lingüístico-simbólico de la escritura, esta representación genérica trasunta una identidad femenina siempre igual a sí misma, que no se mantiene y, por el contrario, se resquebraja en las novelas realistas. Si en las primeras notamos –para referirse a las damas–, una recurrencia del morfema 'joya', así como de la comparación con el cielo y las estrellas, la asignación de una muy joven edad cronológica, la equivalencia entre nobleza y belleza, la obligada discreción y honradez, el no merecimiento de los caballeros; en las segundas, observamos –no en todos los casos– la percepción de la mujer categorizada como lo marginal y fronterizo, el 'otro' no asimilado, la mujer demonizada que acarrea el peligro y la castración.

En las novelas idealistas las protagonistas son idolatradas por sus enamorados (sintetizamos, pasando por alto violaciones y promesas incumplidas), pero la contrapartida es la exigencia de mantener la virginidad y el silencio. Casos especiales son Marcela, cuya elección de vida la aleja del matrimonio y del convento, y Dorotea, que con inteligencia y decisión logra su cometido. En *El licenciado Vidriera, El celoso extremeño, El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, las mujeres se guían por sus deseos y, como resultado, sus enamorados reniegan de

ellas y en adelante sólo podrán esperar la degradación y el desprecio. Para Claudia Jerónima se agrega el encierro, si no en la cárcel, en el monasterio. En el caso de *Rinconete y Cortadillo*, la humillación y el envilecimiento las acompañan desde siempre.

No podemos decir con seguridad dónde se filtra con mayor nitidez la postura ideológica del autor. Como en otros temas, Cervantes está abierto a variadas interpretaciones que impiden su encasillamiento. Así como posibilita manifestaciones femeninas que rozan la plenitud y la libertad, también las retrata a la defensiva, amoldándose con conformismo al orden vigente. En consecuencia acude a las soluciones establecidas: el matrimonio como bien en sí mismo y único destino posible, el convento o la caída en el oprobio y la marginación. Sólo intuimos que sus mujeres no idealizadas, aun delineadas desde el prejuicio, patentizan una pulsión más intensa Sus conductas obedecen a determinadas causas y desde los bordes se enfrentan a normas a las que deberían atenerse. Ninguna de ellas puede ejercer la libertad ideal que guía los pasos de Marcela o de la primera gitanilla, ni utilizar el poder de madre como Estefanía en *La fuerza de la sangre* o la madre de Costanza en *La ilustre fregona*, atribuciones todavía impensables en la sociedad española del XVII.

En el texto cervantino, cual campo de batalla, se enfrentan distintos paradigmas: la cultura oficial insoslayable que impregna el quehacer de todo artista y la voluntad (¿rebeldía?) del creador dialógico que quiere dar la palabra a todos los 'otros'. Desde el discurso hegemónico de la época, las significaciones monológicas patriarcales no quieren perder su vigencia.

Bibliografía

Amorós, Celia (1991), *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos.

Bajtín, Mijail (1985), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI editores.

Bajtin, Mijail (1991), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

Berriot-Salvadore, Evelyne (1993), "El discurso de la medicina y de la ciencia", en DUBY, Georges y PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna. Discursos y disidencias*, Madrid, Taurus, t.6, 109-151.

Bubnova, Tatiana (1995), "El cronotopo del encuentro y la idea del otro en *El amante liberal*" en Actas del II CIAC (Nápoles, 4-9 de abril de 1994), Nápoles, Annali, 587-598.

Casagrande, Carla (1992), "La mujer custodiada", en DUBY, Georges y PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres, La Edad Media. La mujer en la familia y la sociedad*, Madrid, Taurus, t.3, 93-131.

Casullo, Nicolás (1993), *El Debate Modernidad –Posmodernidad*, Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1958), *Don Quijote de la Mancha,* texto y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Editorial Juventud, 2 vols.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1986-87), *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2 vols.

El Saffar, Ruth (1974), *Novel to Romance. A study of Cervantes's "Novelas ejemplares"*, Baltimore, The John Hopkins University Press.

Ergas, Yasmine (1993), "El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta", en DUBY, Georges y PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres. El siglo XX. La nueva mujer*, t.10, Madrid, Taurus, 155-181.

Hufton, Olwen (1993), "Mujeres, trabajo, familia", en DUBY, Georges y PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres, Del Renacimiento a la Edad Moderna. Los trabajos y los días*, t.5, Madrid, Taurus, 23-65.

Lastra Paz, Silvia Cristina (2005), "Percepción y cualificación de la identidad femenina en el Quijote", en *Letras* 50-51, Buenos Aires, UCA,190 – 202.

Leon, Fray Luis de (1949), *La perfecta casada*, Barcelona, Fama.

Martínez-Burgos, Palma (1993), "Experiencia religiosa y sensibilidad femenina en la España Moderna", en DUBY, Georges y PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres, Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Discursos y disidencias, Madrid, Taurus, t.6, 309-321.

Nahoum-Grappe, Veronique (1993), "La estética ¿máscara táctica, estrategia o identidad petrificada?", en DUBY, Georges y PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres, Del Renacimiento a la Edad Moderna. Los trabajos y los días*, Madrid, Taurus, t.5, 111-127.

Parodi, Alicia (1994), "Los nombres, el nombre en Las dos doncellas", *Actas del Simposio Nacional Letras del Siglo de Oro Español,* Mendoza, Instituto de Literaturas Modernas, F.F.yL., U.N.C., 117-130.

Petruccelli, María Rosa (1993), "Valores cronotópicos y técnicas significantes al servicio de la 'ejemplaridad' cervantina en *El celoso extremeño*", en *Letras*, Buenos Aires, UCA.

Petruccelli, María Rosa (1997), "Mensaje, significación y sentido en *Rinconete y Cortadillo*", en *Cervantes, Góngora y Quevedo. Actas del II Simposio Nacional Letras del Siglo de Oro español*, Mendoza, Instituto de Literaturas Modernas, F.F.yL. U.N.C., 305-319.

Petruccelli, María Rosa (1999), "Construcción del personaje e identidad del ser en el *Quijote*", en *Para leer a Cervantes, Estudios de literatura española Siglo de Oro*, Vol.1, Buenos Aires, Eudeba, 99 – 110.

Scout, Joan (1990), "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en AMELANG, James y NASH, Mary (eds.), *Historia y género. Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia, Ediciones Alfons el Magnànim, 23-56.

DON QUIJOTE: ¿UNA IDENTIDAD MODERNA?

René Aldo Vijarra
Universidad Nacional de Córdoba

En el prólogo al *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* de 1605, Cervantes escribe lo siguiente:

> (…) y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor della, como rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice, que debajo de mi manto, al rey mato. Todo lo cual te esenta y hace libre de todo respeto y obligación, y así puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calunien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della (I, 51)[1]

Tomando al pie de la letra lo que don Miguel me dice -y nos dice- me atreveré, con su autorización, a opinar sobre tan magna obra después de 400 años de la aparición en sociedad de la segunda parte. Obra reconocida a nivel universal por su calidad literaria, por su técnica narrativa, por su trabajo con el lenguaje y por toda la modernidad que ella representa. Y hablando de modernidad deseo plantear brevemente en este espacio una acuciante problemática de la temprana modernidad, la cuestión de la identidad, en este caso la identidad en Don Quijote.

La pregunta por el ser de nuestro héroe ha recorrido las páginas de la crítica literaria y es muy probable que siga siendo un acicate vivo que invite a leer y re-leer la obra desde distintos postulados teóricos. Propongo, en este caso, alejarnos de una visión de la identidad como un proceso de identificación que se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otras personas o grupo o con un ideal, en cambio sugiero abordar la problemática desde un enfoque discursivo, en donde se ve a la identidad como una construcción y un proceso nunca terminado. Al respecto, Stuard Hall (2011) afirma que las identidades son construidas por los discursos, prácticas y posiciones diferentes, y en la misma línea de pensamiento, Leonor Arfuch señala que "no hay identidad por fuera de la representación, es decir de la narrativización - necesariamente ficcional- del sí mismo, individual o colectivo" (2005:24). "Toda identidad -señala Martucelli- se constituye progresivamente gracias a un trabajo discursivo por el cual el individuo logra dotarse de una representación unitaria y coherente de sí" (2007:306). La identidad es un espacio donde el individuo por medio del relato se forja un sentimiento de continuidad y de coherencia interna a través del tiempo de modo que le permite tomarse narrativamente como un individuo singular, pero siempre con la colaboración de elementos sociales y culturales (Martucelli 2007).

Al proponer que la identidad es una construcción discursiva y teniendo en cuenta la diversidad de voces que arman la historia del caballero, es lícito preguntarse quién es don Quijote.

---

1 Edición, introducción y notas de Luis Andrés Murillo 1986.

Identidad y sujeto en la españa pre-moderna

En España, los aires de renovación se iniciaron a finales del siglo XV y se consolidaron durante el Renacimiento con las ideas aportadas por el Humanismo y sus estudios sobre el "*hombre*". Desde comienzo del siglo XVI, la antigua estructura medieval con su perfecto equilibrio tanto en lo divino, como en lo social y moral quedó trastocada, y en consecuencia "se desorganiza la unidad del orden y se viene abajo la jerarquía entre las cosas divinas y humanas, entre los valores morales, entre las clases y los individuos en la sociedad" (Maravall 1986:29). Fue durante el Renacimiento cuando la idea de sujeto surgió con la cultura urbana, los viajes, la ciencia moderna, la economía, los cambios religiosos y tantos otros fenómenos complejos y, a partir de entonces, una representación de hombre y de mujer estuvo presente en diferentes discursos del ámbito socio- cultural.

Por aquella época, los estudios sobre el género humano adquirieron un interés y una sistematización sin precedentes hasta ese momento. Los tratados morales, obras filosóficas y científicas tuvieron el objetivo de llevar adelante el conocimiento de los sujetos, y por otro lado, se interesaron por tener el control sobre sus cuerpos, su moral y sus comportamientos sociales, hecho que se acentúo en la España pos-tridentina. Para Vilar, la idea filosófica de sujeto aparece en el siglo XVI y "en este sentido se puede sostener que la categoría sujeto es expresión del individualismo moderno en sus distintos aspectos y problemas" (1996:65). Durante el Barroco, los modernos habitantes de la ciudad creían cada vez menos en un orden moral, social y político inmutable del mundo garantizado por Dios y sancionado por la iglesia y la monarquía, y en esta primera fase de la modernidad, según Berman (1988) las personas empiezan a experimentar la vida moderna y "apenas si saben con qué han tropezado".[2]

A medida que aquel sujeto se fue desplazando de la antigua episteme medieval y acomodándose a la renovación de los nuevos tiempos, se vio confrontado con su propia individualidad, con su propio yo, por lo tanto tuvo que replantearse su posición y su función en la comunidad y la primera prueba, que debió enfrentar, fue lograr auto-contenerse en un mundo que ya no lo contenía como antes y frente esa circunstancia el sujeto se hizo dueño de sus actos, se hizo autónomo (Martuccelli 2007, Vilar 1996).[3] "La autonomía del individuo -señala Femenías- radica en su libre voluntad y en su carácter racional, gracias al cual destruye y reconstruye el orden del mundo" (2000:53).

Desde la temprana modernidad, la identidad de ese sujeto autónomo se constituyó paulatinamente a través de representaciones presentes en los discursos literarios y no literarios provenientes de diferentes espacios políticos-culturales. En este sentido considero que la identidad es una construcción discursiva y por ello adhiero a una noción de identidad en donde los discursos adquieren una especial relevancia en su construcción y parto del concepto de Stuart Hall (2011) quien considera que las identidades son construidas a través de los discursos, las prácticas y posiciones diferentes y sólo pueden afirmarse a través de la relación con el otro. Además de formarse dentro del discurso, las identidades están determinadas por su momento histórico y por los ámbitos institucionales particulares y en el interior de formaciones y prác-

2 Para Berman la primera fase de la Modernidad se extiende desde comienzo del siglo XVI hasta finales del XVIII.

3 "La categoría filosófica principal de esta época será la autonomía, es decir, la capacidad del individuo de pensar y decidir por sí mismo en asuntos prácticos" (Vilar 1996:67).

ticas discursivas y, emergen en un juego de modalidades de poder. Al definir identidad Hall afirma:

> Uso "identidad" para referirme al punto de encuentro, el punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan interpelarnos, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discurso particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de "decirse". De tal modo, las identidades son punto de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas (2011:18).

El investigador sostiene que el concepto de identidad es estratégico y posicional y nunca un núcleo estable del yo y surge de su narrativización. Desde la modernidad temprana, la posición del sujeto ya no es estable ni única, sino todo lo contrario, es variable a lo largo de la vida, en consecuencia la noción de posición coloca a la identidad en relación con un contexto. Al hablar de posición lo hago desde el punto de vista de Linda Alcoff quien afirma que "la situación exterior determina la posición relativa de la persona" (1989:19) y que dependiendo de la posición en la que se encuentre el sujeto, la misma puede utilizarse activamente como un emplazamiento para la construcción de significado.

La identidad de don Quijote

"En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme (…)", ya son universalmente famosas estas palabras con que se da inicio a la obra y a continuación la descripción del héroe que concluye con una falta de precisión en los nombres dados a nuestro héroe:

> Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana. Pero esto importa poco a nuestro cuento; baste que en la narración dél no se salga un punto de la verdad (I, 1, 71)

Más adelante, en el capítulo 5 (parte I), su vecino Pedro Alonso, quien lo ayuda a retornar a la aldea, lo llama "honrado hidalgo del señor Quijana", y en el capítulo 49 (parte I), don Quijote afirma descender de Gutierre Quijada.

Es evidente la ambigüedad con que se nombra a don Quijote. Riley (2001) propone pensar tres explicaciones a esta confusión: primero, como parodia a las dudas de la investigación histórica; segundo, como reflejo a las vacilaciones onomásticas de la época y por último, la confusión respondería a la naturaleza indeterminada del personaje antes de volverse loco y a su falta casi total de prehistoria. Sin desestimar estas posibilidades, prestemos atención a las palabras del narrador cuando dice que "esto" en referencia a los nombres "importa poco a nuestro cuento", ya que lo verdaderamente importante es el "cuento", es decir, no importa la identidad en tanto única, en tanto esencia sino que interesa en tanto existencia.

Desde el comienzo pareciera haber una ruptura con el pasado del protagonista, como si su nacimiento comenzara a los 50 años. "Poco sabemos de su vida antes de convertirse en don Quijote –dice Riley-, y quizás lo poco que había de memorable en lo que se podía saber" (2001:37), lo que no implica que no hubiera una identidad anterior desde una posición, es decir, don Quijote era un hidalgo, propietario, tenía vínculos sociales, era afecto a la caza pero mucho más a los libros de caballería, sin embargo nada trascedente para ser narrativizado

hasta que "del poco dormir y del mucho leer se le seco el celebro, de manera que vino a perder el juicio" (I,1,73). De tal modo, el discurso literario caballeresco forja la nueva identidad de Alonso Quijano, el Bueno, quien opta por una posición identitaria anacrónica: ser caballero andante.

Ya el maestro Avalle-Arce, desde otra perspectiva, vislumbró la idea de la vida como opción y afirma que el protagonista tiene desde el principio una triple opción: "seguir la vida vegetativa de un hidalguete de aldea, con sus pantuflos y palominos, o hacerse escritor, o hacerse caballero andante" (1975: 343).[4] Recordemos que a nuestro héroe "muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra" (I, 1,72), pero finalmente su decisión es otra.

Una vez hecha su elección, el protagonista se construye discursivamente: "puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponérsele a sí mismo, y en este pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar don Quijote" (I, 1,76). Los diversos nombres del protagonista, nos dice Avalle-Arce, desarrollan sus diversos horizontes vitales y "allí está la limpia y libérrima opción representada por el autobautismo, que le orienta seguramente hacia una forma de ser y un destino" (1975: 240).

Desde el inicio de su caballeresca vida tiene la clara conciencia de que sus prácticas darán ocasión a un gran relato:

> -¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a la luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contarse esta primera salida tan de mañana, desta manera?: "Apenas había el rubicundo Apolo … (I, 2,80)

Don Quijote se convertirá en un sujeto susceptible de "decirse", de ser narrativizado, su identidad se ha desplazado de la posición identitaria de hidalgo manchego a la posición de caballero andante, y a partir de ese momento y a lo largo del cronotopo de la aventura tendrá una clara auto-percepción de su identidad: "Yo sé quién soy –respondió don Quijote-, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama (…)" (I,5,106). Hay aquí una afirmación de una identidad posicional fundada en un saber sobre su ser, pero esto no es suficiente. A lo largo de la trayectoria vital, don Quijote va afirmando su identidad a través de su relación con los otros y, apenas iniciada la segunda parte, se muestra interesado y preocupado por conocer qué se dice de él, e interroga a Sancho sobre el saber que los otros tienen sobre su identidad:

> ¿Qué es lo que dicen de mí por ese lugar? ¿En qué opinión me tiene el vulgo, en que los hidalgos y en qué los caballeros? ¿Qué dicen de mí valentía, qué de mis hazañas y qué de mi cortesía? "¿Qué se platica del asumpto que he tomado de resucitar y volver al mundo la ya olvidada orden de caballería?" (II, 2,55)

Identidad que don Quijote pretende sustentar en la opinión pública, en el coraje, en las acciones memorables y en los modales, todos atributos valorados socialmente y capital simbólico constitutivo de la identidad caballeresca. Pero "aún la cola falta por desollar" y Sancho le da la gran noticia sobre la publicación de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

De las variadas opiniones: "grandísimo loco", "loco pero gracioso", "valiente pero desgraciado", una de ellas afecta más directamente a la identidad del hidalgo y es que "no conteniéndose en los límites de la hidalguía, se ha puesto don y se ha arremetido a caballero" (II,

4 "En el otro caso [en referencia al Quijote], en la novela de Cervantes, la vida es opción, de manera radical, una opción continua y a veces torturante entre diversas posibilidades" (Avalle-Arce, 1975:342).

2,56). A todas luces, don Quijote ha usurpado un "don" para construir su identidad pero qué importancia tiene esto en un momento histórico de uso y abuso de esa nominación. En su auto-construcción discursiva, el don es un adorno a su identidad la que solo se afirma con los atributos mencionados y con la virtud:

> -Una de las cosas –dijo a esta sazón don Quijote- que más debe dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de la gentes, impreso y en estampa. Dije con buen nombre, porque siendo al contrario, ninguna muerte se le igualara (II, 2,60)

La virtuosidad de su buen nombre enaltece su vida y se sostiene hasta el lecho de muerte que lo vuelve a una identidad otra:

> Dadme albricias, buenos señores, de que ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de Bueno (II, 74, 588)

Si durante su trayecto vital, las obras lo hicieron andar con "buen nombre", en el tránsito a la inmortalidad esa bondad se imprime como parte constitutiva de su identidad. No es del todo correcta la afirmación de Riley cuando dice que "Don Quijote, una de las figuras ficcionales más fáciles de identificar es, al mismo tiempo, distintas personas; entre éstas las principales están indicadas con nombres y títulos diferenciados" (2001:49).[5] Desde mi postura discursiva, don Quijote es Alonso Quijano, el Bueno, y Alonso Quijano, el Bueno, es don Quijote, y además, es el "hidalguete" de pueblo con una existencia llana y aburrida. Distintas posiciones de sujeto que lo condujeron a optar, en forma consciente o no, por una identidad. Don Quijote nace en el interior de Alonso Quijano, quien desea fervientemente dejar de ser "un hidalguete" y otorgar a su vida un proyecto vital y trascendente y como señala Luis Rosales: "Don quijote no es en rigor un personaje, sino la sombra de un personaje, el proyecto vital de un personaje. Don Quijote es la ilusión de un hidalgo manchego que ha soñado un buen día en liberarse de sí mismo" (1985: 88).

Bien dice Avalle-Arce que "el protagonista del Quijote se nos presenta sin el milenario determinismo de sangre, familia y tradiciones" (1975: 341). La identidad de don Quijote está sustentada en el poder de la palabra, en la autonomía y libertad de sus prácticas y en las diferentes posiciones adoptadas a lo largo de la vida. Don Quijote es un personaje que se auto-constituye y lo constituyen por medio de la palabra y en esto radica la modernidad de su identidad.

Bibliografía

Alcoff, Linda (1989). "Feminismo cultural versus posestructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista", *Feminaria* II.4, 1-18.

Arfuch, Leonor (2005), *Identidades, sujetos y subjetividades,* Buenos Aires, Prometeo libros.

Avalle-Arce, Juan B. (1975), *Nuevos deslindes cervantinos,* Barcelona, Ariel.

5 "Él es lo que es para sí mismo (don Quijote), lo que fue alguna vez (¿Quijana? ¿Quesada?, etc.), lo que es para los demás (el Caballero de la Triste Figura, don Azote, o don Gigote), el tipo de hombre que aspira a ser (el Caballero de los Leones), el hombre que será al final (Alonso Quijano), e incluso el que podría ser potencialmente (el pastor Quijotiz)" (Riley 2001:49).

Berman, Marshall (1988), *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad,* México, Siglo XXI.
Cervantes, Miguel de (1986), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* Edición, introducción y notas de Luis Andrés Murillo, Chile, Clásicos Castalia.
Femenías, María Luisa (2000), *Sobre el sujeto y género. Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler,* Buenos Aires, Catálogo.
Hall, Stuart y Gay, Paul du (2011), "¿Quién necesita «identidad»?", *Cuestiones de Identidad Cultural,* Buenos Aires, Amorrortu editores.
Maravall, José (1986), *Antiguos y modernos,* Madrid, Alianza editorial.
Martuccelli, Danilo (2007), *Gramática del individuo*, Buenos Aires, Losada.
Riley, Eward (2001), *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria.* Barcelona, Crítica.
Rosales, Luis (1985), *Cervantes y la libertad,* Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
Vilar, Gerard (1996), "La identidad y la práctica" en *Tiempo de subjetividad* de Manuel Cruz (compilador), Barcelona, Paidós.

EL TEXTO QUE VENDRÁ: LEER EL CLÁSICO EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA

Alvaro Fernando Zambrano
Alejandra Siles Pavón
Universidad Nacional de Jujuy

Él se enfrascó tanto en su lectura,
que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro,
y los días de turbio en turbio.

(Quijote, I, 1)

¿Qué es lo que leemos cuando leemos el *Quijote*?, es la pregunta que muchos nos hacemos cuando nos proponemos visitar un libro publicado hace 400 años. Esto sucede aún más con aquellas obras que se nos ofrecen como canon consagrado y –tal vez por esto mismo– revisten el status de clásicas.

Respuestas a la pregunta inicial se han ensayado a lo largo de casi cuatro siglos, pues la crítica se ocupó del *Quijote* y de su autor desde los tiempos de su publicación. De ello tenemos pruebas suficientes, tantas que podríamos escribir un catálogo interminable de títulos y nombres propios afanados en tal tarea; desde Tirso y Gracián, pasando por Mayans y Siscar, hasta los trabajos de mención infaltable como los de Menéndez y Pelayo, Unamuno, Castro, Riquer, Ortega y Gasset, Salinas, por mencionar solo algunos de los *clásicos* de nuestro *clásico* (Cfr Close s/f).

Pero como dice el refrán "lo que abunda no daña" y de hecho todo lo que venimos diciendo nos coloca en un mismo asunto: los lectores y las lecturas del *Quijote de la Mancha*. Y no podría ser de otra manera pues gracias a un lector –Alonso Quijano– y sus lecturas –las novelas de caballerías– es que ve la luz el texto de Cervantes; y más aún, un lector y sus lecturas son la génesis de una novela, el origen de la ficción literaria *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*

> …él se enfrascó tanto en su lectura […] que le pareció convenible y necesario, hacerse caballero andante, e irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras, y a ejercitarse en todo aquello que él había leído, que los caballeros andantes se ejercitaban… (2004:49-51)

Y este ejercicio de caballero andante –agregamos nosotros– comienza precisamente en el punto en el que acaba el ejercicio de la lectura. Pero Alonso Quijano ha sido tan buen lector que su prodigiosa memoria logró almacenar, casi al pie de la letra, nombres, hechos y vicisitudes que estuvieron disponibles cada vez que las necesitó, por ejemplo, para reprochar a Vival-

do no haber leído "los anales e historias de Inglaterra, donde se tratan las famosas fazañas del rey Arturo", falta que enmienda verbalizando y resumiendo su enciclopedia lectora:

> Pues en tiempo de este rey fue instituida aquella orden de caballería de los caballeros de la Tabla Redonda, y pasaron sin faltar un punto los amores de Don lanzarote del Lago con la reina Ginebra […] y en ella fueron famosos y conocidos por sus fechos el valiente Amadís de Gaula y el valeroso Felixmarte de Hircania, y el nunca como se debe alabado *Tirante el Blanco*, […] y valeroso caballero don Belianís de Grecia (2004:113)

Transmutada la identidad de Alonso Quijano en don Quijote de la Mancha, el lector cede su lugar al actor que sale al mundo a "enderezar tuertos y desfacer agravios" (19). Así, la imagen del hidalgo flaco y cincuentón, ensimismado solitariamente en la lectura de sus novelas, da paso al caballero valiente que cambia el libro por la espada para vivir sus lecturas en carne propia, para hacer vida su literatura, como dice Riley (1966). Los libros (entendidos como objetos que ocupan un espacio) quedan en un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiere acordarse el narrador, pero las lecturas ya son ontología en el personaje ¿o acaso vemos a don Quijote cargar un libro entre sus pertenencias indispensables? Definitivamente no. Su único esfuerzo consistirá en recordar sus aficionadas lecturas para acomodarlas a una situación concreta, algunas veces podrá reproducir fielmente el modelo (como en el caso de Vivaldo), pero otras deberá modificarlo parcialmente –y bien a conciencia– impelido por las limitaciones propias de ser quien no es: un caballero andante en pleno siglo XVII y en la España de Felipe II; y paradójicamente de ser quien ahora es, una continuación plegada entre el ser y el deseo: el caballero andante don Quijote de la Mancha.

Hoy diríamos que estamos frente a un lector competente que no se limita a decir el conocimiento sino que es capaz de transformarlo. De esta manera resuelve el personaje, por ejemplo, la falta de un caballo digno de un escudero cuando suma a sus aventuras a Sancho Panza:

> En lo del asno reparó un poco Don Quijote, imaginando si se le acordaba si algún caballero andante había traido escudero caballero asnalmente; pero nunca le vino alguno a la memoria; mas con todo esto, determinó que le llevase, con presupuesto de acomodarle de más honrada caballería en habiendo ocasión para ello… (2004:73).

Pero Alonso Quijano no es el único lector en la novela de Cervantes, y sirva de ejemplo el famoso capítulo 6, en el que el cura y el barbero escrutan la biblioteca de su viejo amigo. Los criterios para arrojar o no a la hoguera los libros "dañadores" –como les llama la sobrina– están fundados en las propias lecturas o en aquellas que conocen pues las "han oído" comentar. Por momentos dan verdadera cátedra de ellas, como la del cura acerca del famoso Tirante el Blanco:

> Aquí está don Quirieleisón de Montalván, valeroso caballero, y su hermano Tomás de Montalván y el caballero Fonseca, con la batalla que el valiente de Tirante hizo con Alano, y las agudezas de la doncella Placerdemivida, con los amores y embustes de la viuda Reposada, y la señora emperatriz enamorada de Hipólito su escudero (2004:65).

Es tan buen libro de caballería el *Tirante,* "el mejor del mundo por su estilo" –según la valoración del cura– que se recomienda su lectura "Llevadle a casa y leedle, y veréis que es verdad cuanto de él os he dicho". Hasta la sobrina –que es joven y no demuestra conocer demasiado de libros– da testimonio de "lo que se dice" acerca del género pastoril

> ¡Ay, señor!, dijo la sobrina. Bien los puede vuestra merced mandar quemar como a los demás, porque no sería mucho que habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballeresca, leyendo estos se le antojase de hacerse pastor, y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y lo que sería peor, hacerse poeta, que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza (2004:66).

Llegados a este punto advertimos que lectores y lecturas son protagonistas de la novela de Cervantes, circunstancia que cobrará densidad en la II Parte cuando caballero y escudero se sepan leídos por un público diverso y hasta por un escritor que tuvo la osadía de continuar apócrifamente sus aventuras. En este protagonismo, Cervantes no hace más que sumarse a un proceso de transformación en las concepciones de escritor, texto, lector y lecturas que viene dándose ya desde la baja Edad Media, se consolida en los Siglos de Oro y alcanza su máxima expresión en los géneros narrativos, por cuanto fueron los que mejor se acomodaban al horizonte de expectativas de los nuevos lectores (Cfr. Vellón Lahoz, 1998:366).

Es sabido que en la España de Cervantes los libros están al alcance de lectores ávidos por aprender pero sobre todo por entretenerse, tanto que la ficción está desde hace rato "a juicio" como dice Ife. La autonomía de la obra de ficción va de la mano de la autonomía del lector y la lectura; va de la mano de una lectura que ya no es cerrada ni unívoca, sino que pasa por el prisma de lo individual y explota sus significaciones cuando se trata de la llamada lectura imaginativa, que hoy entendemos como ficción.

> La utilización de la prosa como vehículo para la literatura creativa -dice Ife- contribuyó a crear una generación de lectores que se expuso a la ficción con una inmediatez sin precedentes. En un ambiente de silencio y soledad, recreaban para sí mismos pensamientos y fantasías de otros (Ife, 1992: 17).

Si la grandeza de lo estético ficcional se desplaza hacia su capacidad de estimular la sensibilidad del auditorio, y con ello también a la totalidad del componente sensible y cognitivo, Cervantes hiperboliza en su personaje lector esta situación. Alonso Quijano es una víctima de la lectura de la narrativa caballeresca pues se encierra, no come ni duerme y se le seca el cerebro hasta volverse loco.

Pero sin esas lecturas no habría novela, de modo que podemos ajustar el pensamiento y decir que la lectura opera como una fuerza protagónica que motoriza a Alonso Quijano y también a los miles de lectores que en 400 años se ocuparon (y siguen ocupándose) de ella, reactualizando sus pactos, leyéndola desde el género como Gilman, desde la dinámica o psicología de sus personajes principales como propone Madariaga, desde la locura erasmista según Vilanova, desde su estructura paródica con Ferreras, desde Cervantes como artista y creador desde Spitzer.

Interpretar a la lectura como un actante significa reconocer en ella no sólo una presencia sino también un modo de actuación, esto es, un comportamiento en ese lenguaje que se realiza como obra; un efecto por el cual se performa al personaje-lector, a su lector modelo y, con este último, a los lectores de todos los tiempos. Al decir de Dorra (1989), un "agente ubicuo, incesante, polimórfico" que moviliza a Alonso Quijano y alcanza, sigilosa, a los lectores. Impulso y lance de un texto que vendrá atado a un rumor, el rumor de un nombre, nombre de la obra que tantas veces aquí pronunciamos *El Quijote de la Mancha*.

Viene hasta nosotros el *nombre-obra* y sobreviene el rumor como una expansión vibrante y sonora que no logramos decir sino como *clásico*. Entonces la pregunta es ¿qué es lo que hace

al *Quijote de la Mancha* una obra clásica? Hay aquí una idea anterior –más bien implícita– que debemos desagregar ¿qué es lo que hace de una obra literaria una obra *clásica*?

Apenas enunciada esta pregunta, uno comienza por esa palabra y pronto asiste el recuerdo o la experiencia. Decimos *algo* e inmediatamente podemos advertir que hay en ello *algo* que llega hasta nosotros, algo anterior que envolviéndonos, tocándonos, nos excede, pues se extiende más allá. Una materia difusa que no logramos discernir con claridad, un deshilvanado concierto de ecos, ubicuo y heterogéneo que se instala acaso como un impulso o una agitación. Bien mirado, podríamos imaginar esta materia como una murmuración o como un rumor. A este respecto dice Raúl Dorra "La palabra rumor, entonces, desde su presencia sonora evoca para nosotros la imagen de un ruido difuso y continuo, la suave e inquietante presencia de una murmuración que va de aquí a allá hablando sin hablar y callando sin hacer silencio" (1989:150)

De este modo, el rumor semeja una marejada de todo aquello que se dice y, más aún, de todo cuanto se ha dicho. Actúa como un acarreo que traza un campo sin origen pues parece venir de varios lados: voces que dicen y repiten, *nombre-obra* desgranado a lo largo del tiempo; ecos cuya voz primera se ha perdido y que sin embargo se replica; sonidos que insisten en decir desde ese borde donde se resuelve lo caótico y lo inteligible. Visto así, el rumor comporta una pluralidad amparada en ese *nombre-obra*, un caudal que viene desde la profundidad, eternamente perdido y vivificado en la huella de su propio correr, es decir, de su propio discurrir.

Este rumor *clásico*, decíamos, indica un movimiento doble: es anunciación y también veladura. Es anunciación pues trae consigo al *nombre-obra* que es su motivo y su finalidad y, paralelamente, es una veladura pues su propia naturaleza de murmullo rodea y posterga la presencia de su objeto. Así, el rumor es multiforme e incesante, lleno de pretensión y al mismo tiempo fragmentario pues su impulso por decir está preñado de imposibilidad. Él no puede decirse más que como rumor, esto es como acto enunciativo mismo: aparición de voces que no consiguen enseñar esoque las con-mueve.

¿Pero qué es lo que promete este rumor? Una forma, un sentido, vale decir, una sensibilidad y un entendimiento. Signo de esto son las distintas lecturas que apuntamos antes y que serían otras tantas acomodaciones de eso que llamamos rumor.

Llegados a este punto, abrazados por el rumor, lo *clásico* pareciera desplazarse del pasado al porvenir; advenir del murmullo que se continúa como búsqueda de la revelación –anhelo del encuentro después del último velo– que se realiza sobre el hilo del deseo.

De esta manera, el rumor se constituye en lazo tensivo que va de la potencia a la imposibilidad, y más profundamente, de la seducción a la expectación.

Trazado este recorrido probable de vinculación entre la obra y la lectura y sus potencias, se hace necesario explorar algunas ideas sobre las maneras en que se ha pensado y valorado *lo clásico*. Pongamos por caso tres que resultan paradigmáticas, pues enfocan la cuestión de modo diverso. Carlos García Gual ha dicho

> No todos los clásicos poseen igual grandeza ni paralelos atractivos o idénticos méritos, y no todos están situados a la misma distancia, en el tiempo y en el idioma, de la sensibilidad del lector. Podríamos insinuar aquí una distinción sencilla entre los clásicos universales (aunque queda bien entendido que "universales" quiere decir los de nuestra civilización occidental) y los nacionales (en los que el uso del propio idioma resulta un rasgo decisivo para su valoración (1998).

Por su parte, Arnold Bennett (1913) dice: "¿Por qué se perpetúa el gran renombre universal de los autores clásicos? La respuesta es que el renombre de los autores Clásicos es absolutamente independiente de las mayorías. El renombre de los autores clásicos es creado y mantenido por unos pocos apasionados".

Y por último, J. L. Borges: "Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que generaciones de hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad" (1914:776).

Como vemos, Borges sitúa el punto en el orden del lector como realizador de *lo clásico*, al tiempo que niega el méritode la obra como un elemento a considerar. Sin embargo, cabe preguntarnos ahora ¿qué es lo que alienta ese previo fervor?, ¿sobre qué se realiza esa misteriosa lealtad? Ambas premisas, aunque no son explicitadas por este autor, parecieran indicar tangencialmente una presencia que, por un lado, se anticipa motivando el fervory, por otro, se recupera posteriormente como ese misterio sobre el que (se) de-vuelve su lealtad.

Desde una orientación sociológica, Bennet advierte en lo *clásico* un modo de ex-presión que promueve y legitima una elite sobre las mayorías negando así la posibilidad de acceso y disfrute de la(s) lectura(s) que esa mayoría podría ensayar. Pero ¿qué es esoque aquella minoría legitima?, ¿qué es lo que han leído?, ¿por qué razón lo que es clásico para unos pocos debe realizarse sólo como fe en los muchos otros? ¿no hay en esto un menosprecio de las posibilidades de realización de recorridos lectores y valorativos propios? Pareciera que asistimos a una borradura tanto de la obra como de la lectura aunque no, en rigor de verdad, de los lectores y de sus murmullos.

Gual arriesga una posible clasificación que se sustenta en la obra –esto es, en una realización de la lengua poética– y, fundamentalmente en sus potencias; lo que, bien mirado, no hace sino señalar la presencia y actuación de un lector.

Visto de esta manera quedan implicadas en cada una de estas definiciones (ya sea como presencias tácitas o expresas) por una parte, una suerte de materia extensa, un lenguaje y sus formas, y también un llamado o una seducción y, por otra, una concurrencia, es decir, una participación del lector y sus lecturas.

Umberto Eco sintetiza este modo de la seducción diciendo:

> Y en este punto deberás ser mío y sentir el estremecimiento de la infinita omnipotencia de Dios que desvanece el orden del mundo. Y luego, si te animas, darte cuenta del modo en que te he llevado a la trampa, porque, finalmente, te lo fui diciendo a cada paso, te advertía bien que te estaba trayendo a la perdición, pero lo hermoso de los pactos con el diablo es que se firman sabiendo bien con quien se trata. Si no ¿por qué el premio sería el infierno? (1984:22).

Desde este punto de vista, la obra se comporta como una materia flotante, un bullir de rastros de palabras pleno de sugerencias que se dis-tienden, que se abren en potencia, que en última instancia insinúa una dispersa totalidad que por efecto de su propio bullir enseña un borde ahí donde, ipso facto, se desborda.

Entonces, si la obra es núcleo y dispersión, sugerencia y desborde, hay un lugar donde toda esa potencia que es derrame se recoge: el lector. Como dice Raúl Dorra:

> (…) la mirada (del lector) libre de obstáculos y perturbaciones, recorre los escritos, descubre, desecha, interpreta, selecciona, instaura asociaciones que antes no estaban visibles y, en fin, se

> convierte o comienza a convertirse en ese agente que da forma a la obra y sin la cual no podría existir: la lectura constituyente (1989: 206).

Una composición del lenguaje cuya dinámica recupera una dialéctica entre la obra y el lector (su tiempo y su sensibilidad) y que podríamos imaginar como un movimiento que va de aquello que se distiende a esto donde se contrae y también a la inversa; y más propiamente, como un recorrido tensivo entre la extensión y el límite que se despliega en profundidad.

Un impulso del sentido siempre latente y siempre renovado que encuentra su expansión allí donde, paradójicamente, halla su origen. Expansión y contracción en que se reúnen y se resuelven amorosamente una obra (lenguaje y forma) y un lector. Y, entre uno y otro, el rumor.

A modo de conclusión

Si en lo que llevamos dicho hay algo de cierto o al menos de probable, podríamos sintetizar todas las indagaciones señaladas refiriendo un modo de lo clásico en el que quedarían involucradas una vislumbre y una promesa.

Un recorrido de realización de lo clásico que se abre en composición del sentido, al mismo tiempo que se cierra pues encarna en lectura.

De esta manera, la lectura que llamamos *clásica* se habría iniciado antes de la propia presencia del lector; de hecho sería una lectura desgranada en la perduración de las muchas otras lecturas (y sus tiempos) corporizadas e integradas al rumor y sus afanes. Esos afanes que conjuran al lector, que lo seducen, llamándolo a comparecer.

Luego, asistimos en un mismo acto a la borradura del lector y a la trascendencia de su lectura incorporada ahora al ancho caudal del rumor del *nombre-obra*.

Entendido en estos términos, leer el clásico *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* es leer siempre el *Quijote* que vendrá.

Bibliografía

Close, Anthony (1998), "Las interpretaciones del Quijote". Centro Virtual Cervantes, disponible en:http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/close_a05.htm. Consultado el 10-10-2015.

Borges, Jorge L. (1941), *Otras inquisiciones* en Obras completas

Cervantes, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, Brasil, edición IV Centenario. Real academia Española.

Dorra, Raúl (1989), *Hablar de literatura*, México, Tierra Firme, FCE.

Eco, Umberto (1984), "Apostilla a *El nombre de la rosa*", *Anàlisi*, nº 9, 5-32.

Garcia Gual, Carlos (1998), Diario El País, martes 27 de octubre. Disponible en: http://elpais.com/diario/1998/10/27/sociedad/909442818_850215.html. Consultado 20/09/2015.

Ife B. W. (1992) *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca,* Barcelona, Crítica.

Mirande, María Eduarda (2015), "De Guzmanes y Quijotes, esas "benditas" imposturas de la ficción", *Revista Jornaler@s*, Año 2 Nº 2, 10-21.

Perren, L. (2006), "La sinrazón del Quijote en el siglo XXI" en AAVV, *Vigencia del Quijote*, Córdoba, Alción.

Riley, E. (1980), "Literatura y vida en el Quijote" en F. Rico *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica.

Vargas Llosa, M. (2004), "Una novela para el siglo XXI", introducción a *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, edición IV Centenario, Real Academia Española, XIII-XXVIII.

Vellón Lahoz, Javier (1998), "Lectura e interpretación: el receptor como instancia del discurso en la narrativa de la baja Edad Media", , XIV, 363-379.

OTRAS OBRAS CERVANTINAS

LA GALATEA

"MI NOMBRE ES CALÍOPE, MI OFICIO Y MI CONDICIÓN ES FAVORECER Y AYUDAR A LOS DIVINOS ESPÍRITUS": LOS POETAS Y LA POESÍA COMO HEROÍNAS CENTRADAS EN EL PRADO Y EN EL CANTO EN *LA GALATEA* DE CERVANTES

Paula Salmoiraghi
Universidad de Buenos Aires

Francine Masiello, en *El cuerpo de la voz,* afirma que

> Los poetas barrocos del siglo XVII nos enseñaron a persistir en el sitio de la herida o del pliegue, para escudriñar, como el Tomás de Caravaggio, estirando la mano y hundiendo el dedo para sentir el abismo de un dolor que podría atormentar al otro y, desde una perspectiva más suspicaz, para asegurarse de que la herida del otro es real. Somos insaciables en este sentido y la poesía alimenta ese anhelo, al hacerse cargo de nuestro deseo de llegar siempre más lejos, de echar una mirada dentro del pozo de la oscuridad, a fin de extraer minerales y gemas ocultas que yacen bajo la superficie del detalle nombrado en el texto (Masiello 2013: 12).

A partir de esta posición ética y esta corporeidad con otros, esta comunidad física entre poeta y lectores de poesía, podemos analizar el prado ameno cervantino como un espacio de reunión y de comunión. Es constante la referencia de Cervantes a la poesía como necesidad de su tiempo ("en tiempo que, en general, la poesía anda tan desfavorecida", dice en el prólogo a *La Galatea*[1]) y como "inclinación que siempre he tenido". Definiciones de poesía y labor de los poetas aparecen a lo largo de toda la obra cervantina. Es clásica la que aparece en *La gitanilla* como "joya preciosísima"[2] pero, en lo que a nosotros nos interesa hoy, como labor que no es buena " a solas" sino en el amor a la soledad, que la aleja de los centros de poder y de mancilla, sumada a la posibilidad de mostrarla a todas gentes en un ambiente propicio como el prado: "[a la poesía] Las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, las flores la alegran, y finalmente, deleita y enseña a cuantos con ella comunican" (91). También como guía de todos los tiempos para unir a los seres humanos y como núcleo central de todas las artes y ciencias, como aparece enel capítulo XVI de la 2ª parte del *Quijote,* cuando éste consuela al Caballero del Verde Gabán acerca de su hijo, don Lorenzo, que quiere ser poeta:

---

1 Cervantes Saavedra, Miguel de (1941), *La Galatea,* Buenos Aires, Sopena. Todas las citas pertenecen a esta edición.

2 Cervantes Saavedra, Miguel de (2000), *Novelas ejemplares I,* Edición de Harry Sieber, Madrid, Cátedra. Todas las citas pertenecen a esta edición.

> La poesía, a mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella.[3]

Esta heroicidad de la poesía y de los poetas es la que aparece encarnada en los pastores y pastoras y en Calíope cuando se presenta en el prado en *La Galatea*. Si "todos somos diaspóricos" como afirma Masiello "hurgando entre los detritus de la cultura para encontrar la piedra o vara que podría ofrecer algún sentido ancestral" (Masiello 2013:14-15), el prado ofrece una simbología basada en el espacio centrado y autosuficiente, que puede servir a los fines gregarios de la comunidad dispersa, la poesía (y allí radicaría su heroísmo) uniría a los perdidos y redondearía las aristas de lo incompleto en cada uno y en el grupo.

Nos interesa este tipo de heroísmo centrado en oposición al mítico modelo del héroe viril cuyos poderes son la fuerza, la destreza en combate y la inteligencia en el periplo que lo lleva linealmente desde el espacio natal al lugar de la aventura y, luego, de regreso para recibir el reconocimiento y los premios de su gente. Lo que, en otros trabajos, he llamado "no-camino de la heroína", en cambio, participa de espacios concéntricos, siempre girando alrededor del lugar natal o elegido como cotidiano, sin necesidad de abandonarlo para obtener beneficios para la heroína y sus coterráneos. He definido como valores de este arquetipo que llamo "heroína", la voz plural, la memoria, la solidaridad y sus derivados que llevan a la conservación de lo colectivo, lo ancestral y lo que hace su aporte a la comunidad a través de la sabiduría del cuerpo y de los sentidos.

El tema del viaje del poeta aparece concretamente en *El viaje del Parnaso,* del mismo Cervantes. Esta obra nos sirve, precisamente, para mostrar cómo el poeta, como heroína, no cumple un recorrido lineal y solitario con final exitoso y festivo, sino un despliegue de círculos afectivos y líricos que incluyen al grupo no solamente como destinatario de los logros del héroe, sino como partícipe y, por ende, como heroína comunitaria.

En la dedicatoria, Cervantes dirige "a vuesa merced este Viaje que hice al Parnaso", [4] primera identificación del autor con el personaje poeta que en la narración se desdoblará en el poeta que va al Parnaso y el "Yo, que siempre trabajo y me desvelo por parecer que tengo de poeta la gracia que no quiso darme el cielo" (5). En el prólogo, suma al lector poeta:

> Si por ventura, lector curioso, eres poeta y llegare a tus manos (aunque pecadoras) este Viaje; si te hallares en él escrito y notado entre los buenos poetas, da gracias a Apolo por la merced que te hizo; y si no te hallares, también se las puedes dar. Y Dios te guarde (6).

Así, todos, autor, narrador, personaje, lectores, somos poetas y emprendemos un viaje, no-viaje, un recorrido alegórico que no implica abandono heroico del lugar conocido para llegar y volver del universo de la aventura, sino que se trata de un modo de abarcar espacios centrados en la voz poética y devenires concéntricos que amplían el alcance de lo heroico pero no son lineales.

El "poetón valiente", como heroína, no como héroe, va montado no en un hermoso corcel sino en una mula vieja en la que podemos leer los elementos alegóricos que caracterizan a la poesía según Cervantes:

---

3 Cervantes Saavedra, Miguel de (2000), *El ingenioso caballero don Quijote de La Mancha*, Edición de Martín de Riquer, Madrid, Planeta para La Nación. Todas las citas pertenecen a esta edición.

4 Cervantes Saavedra, Miguel de, *Viaje del Parnaso.* Consulta en línea 22 de octubre de 2015, disponible en http://miguelde.cervantes.com/pdf/Viaje%20del%20Parnaso.pdf

de color parda y tartamudo paso.
Nunca a medroso pareció estantigua
mayor, ni menos buena para carga,
grande en los huesos y en la fuerza exigua,
corta de vista, aunque de cola larga,
estrecha en los ijares, y en el cuero
más dura que lo son los de una adarga.
Era de ingenio cabalmente entero:
caía en cualquier cosa fácilmente,
así en abril como en el mes de enero (7).

El paso es tartamudo como la voz poco hábil del poeta que se confiesa modesto, el animal es malo para carga cuando se supone que se lo ha elegido como mula, precisamente, de carga y en esto vemos la contradicción intrínseca a la poesía de no "servir" para aquello a la que se supone destinada sino cumplir funciones un poco desviada, un poco inesperadas siempre. La mula no tiene fuerza ni vista, pero tiene cola larga y cuero duro como una adarga, elementos con los que quizás Cervantes poeta hable de lo que la poesía deja detrás como una cola o una estela y de lo que recubre a la poesía y a los poetas como un cuero protector, como un arma de defensa apropiada para otros combates, distintos a aquellos es los que es útil una adarga. Imposible no asociar estas ideas con el don Quijote del inicio cervantino en el que el héroe, también con adarga antigua, es descripto cargado de lo que podríamos llamar antivalores o características del antihéroe si siguiéramos el modelo mítico, pero que yo prefiero llamar "de la heroína" para dotarlos de todo su poder positivo en la construcción de un arquetipo no tradicional pero igual de valioso.

En el mismo inicio del *Viaje del Parnaso*, el yo declara no haberse animado a hacer el viaje que sí hizo el poeta valentón. Arguye cobardía ante las muchas leguas y dice haber sido salvado por el humo de la fama: el viaje que emprenderá este yo es un no-viaje, un recorrido "sobre las ancas del Destino, llevando a la Elección puesta en la silla" (8), más metáfora que visita de lugares, más con la cabeza dada al viento que con los pies dados al camino. Inmediatamente se produce la invitación a la complicidad del lector, el reclamo de que todos podemos hacer el mismo no-viaje, en la misma cabalgadura imaginaria:

Si esta cabalgadura maravilla,
sepa el que no lo sabe que se usa
por todo el mundo, no sólo en Castilla.
Ninguno tiene o puede dar escusa
de no oprimir desta gran bestia el lomo,
ni mortal caminante lo rehúsa.
Suele tal vez ser tan ligera como
va por el aire el águila o saeta,
y tal vez anda con los pies de plomo.
Pero, para la carga de un poeta,
siempre ligera, cualquier bestia puede
llevarla, pues carece de maleta (8)

Se va, huyendo del hambre, desdoblado en un yo en primera persona que habla de "algún hidalgo" en tercera, pero no se va, el viaje es la escritura: "adiós, hambre sotil de algún hi-

dalgo, que por no verme ante tus puertas muerto, hoy de mi patria y de mí mismo salgo" (9). Estas referencias al hambre y al cuerpo que no viaja pero sale de sí mismo puede relacionarse con la idea de "material inmaterialidad" que Masiello atribuye a la palabra poética y por la cual "nos atrae y nos sorprende" (13).

En *La Galatea*, la protagonista es descripta desde su primera aparición como muy hermosa y discreta pero lejos está de ser la única, las pastoras son muchas, sus historias de amor son igual de importantes que la de Galatea y sus hermosuras son tanto equiparables como no competitivas, las pastoras mismas se maravillan de la hermosura de Galatea y viceversa. El conflicto central de la que reconocemos como protagonista solamente porque titula el libro es que va a ser casada con un pastor extranjero, su dolor es tener que salir del prado en el que vive con sus amigos, amigas y ganado y el dolor de ella por abandonar es igual al de los otros pastores y del lugar mismo por ser abandonados:

> ¡Qué tengo de despedirme
> De ver el Tajo dorado!
> ¡Que ha de quedar mi ganado
> y yo triste he de partirme!
> ¡Que estos árboles sombríos
> y estos anchos verdes prados
> no serán ya más mirados
> de los tristes ojos míos! (141)

Galatea, en su deseo de quedarse, se transforma en mujer-centro, en sol que nuclear, ilumina y da vida. Elicio, uno de los pastores, le ofrece su ayuda y habla en plural en nombre de todos los habitantes del prado:

> … todos los pastores que por estas riberas del Tajo apacientan sus ganados, los cuales no querrán consentir que se les arrebate y quite delante de sus ojos el sol que los alumbra, y la discreción que los admira, y la belleza que los incita y anima a mil honrosas competencias (142).

Para los pastores y para el prado mismo que Galatea sea obligada por su padre a salir del prado es equivalente al final de la vida, todos lloran como en "las obsequias de su muerte". Erastro apela a la naturaleza misma:

> ¡Oh, verdes prados, que con su vista os alegrábades! ¡Oh flores olorosas, que, de sus pies tocadas, de mayor fragancia érades llenas! ¡Oh plantas, oh árboles desta deleitosa selva!¡Haced todos en la mejor forma que pudiéredes, aunque a vuestra naturaleza no se conceda, algún género de sentimiento que mueva al cielo a concederme lo que le suplico! (145).

El prado se describe como un *locus* femenino, en el que todos los elementos se relacionan no jerárquica sino circularmente:

> encima de la mayor partes destas riberas se muestra un cielo luciente y claro, que, con un largo movimiento y con vivo resplandor, parece que convida a regocijo y gusto al corazón que dél está más ajeno. Y si ello es verdad que las estrellas y el sol se mantienen, como algunos dicen, de las aguas de acá abajo, creo firmemente que las de este río sean en gran parte ocasión de causar la belleza del cielo que le cubre […] La tierra que lo abraza, vestida de mil verdes ornamentos, parece que hace fiestas y se alegra de poseer en sí un don tan raro y agradable, y el dorado río, como en cambio, en los brazos de ella dulcemente entretejiéndose, forma como de industria mil

> entradas y salidas, que a cualquiera que las mira, llenan el alma de placer maravilloso, de donde nace que, aunque los ojos tornen de nuevo muchas veces a mirarle, no por eso dejan de hallar en él cosas que les causen nuevo placer y nueva maravilla (156).

Este placer y maravilla es el que Masiello asigna a la literatura misma (lo que creemos que Cervantes designa bajo el nombre general de Poesía):

> …la literatura atraviesa nuestros cuerpos, impacta en nuestros huesos y resuena dentro de nosotros, es decir, entra en contacto con nuestros nervios, con nuestros centros de dolor y de placer (con un)… un "ritmo somático que se niega a ser atrapado por la lógica; que incluso nos arrastra hacia la percepción inesperada, la epifanía y la transformación" (2013:12-14).

Ligado a esta idea de transformación, quiero relevar otro de los elementos centrales que constituirían el territorio y las cualidades de la heroína que estamos describiendo. Se trata de la consideración de la muerte como parte indisoluble del ciclo Vida/Muerte/Vida. Una de las rupturas cervantinas respecto del género pastoril es que *La Galatea* se inicia con un asesinato en el prado que, normalmente, no incluía violencia ni otros conflictos que los amorosos. La muerte también aparece en el último canto cuando los pastores confluyen en la tumba de Meliso.

Para Clarisa Pínkola Stés, en su análisis de los relatos míticos femeninos, "Doña Muerte no es una enfermedad sino una divinidad […] y desempeña el papel del oráculo que sabe cuándo es el momento de que los ciclos empiecen y terminen" (2001: 213). También se reconoce en los poetas el heroísmo de recomponer el ciclo vital.

Rosario Castellanos, la mística y poeta mexicana, escribe a propósito de la entrega a las fuerzas que gobiernan la vida y la muerte:

> ... dadme la muerte que me falta...
>
> Los poetas comprenden que todo carece de valor sin la muerte. Sin la muerte no hay lecciones, sin la muerte no hay oscuridad sobre la cual pueda destacar el fulgor del diamante. Mientras que los iniciados no temen a la Dama de la Muerte, nuestra cultura nos anima a menudo a arrojar a la Mujer Esqueleto desde el acantilado, pues no sólo es un personaje temible sino que, además, se necesita mucho tiempo para aprender a conocerla. Un mundo sin alma fomenta la rápida y desesperada búsqueda del filamento capaz de arder perennemente y a partir de ahora. Sin embargo, el milagro que estamos buscando exige tiempo: tiempo para buscarlo y tiempo para traerlo a la vida (2001: 221).

En la pastoril cervantina, el lugar al que llegan Galatea y sus amigos, donde se produce el encuentro con la musa Calíope, es el centro del prado ameno pero, a la vez, es concéntrico en sí mismo: está formado por un círculo de collados que contiene un círculo de cipreses, rodeando uno de rosales y jazmines cuyo centro íntimo es una plaza redonda y una fuente de aguas claras:

> Levántanse en una parte de la ribera del famoso Tajo, en cuatro diferentes y contrapuestas partes, cuatro verdes y apacibles collados, como por muros y defensores de un hermoso valle que en medio contienen, cuya entrada en él por otros cuatro lugares es concedida, los cuales mesmos collados estrechan de modo que vienen a formar cuatro largas y apacibles calles, a quien hacen pared de todos lados altos e infinitos cipreses, puestos por tal orden y concierto que hasta las mesmas ramas de los unos y de los otros paresce que igualmente van cresciendo, y que ninguna se atreve a pasar ni salir un punto más de la otra.

> Cierran y ocupan el espacio que entre ciprés y ciprés se hace, mil olorosos rosales y suaves jazmines, tan juntos y entretejidos como suelen estar en los vallados de las guardadas viñas las espinosas zarzas y puntosas cambroneras. De trecho en trecho destas apacibles entradas, se ven correr por entre la verde y menuda yerba claros y frescos arroyos de limpias y sabrosas aguas, que en las faldas de los mesmos collados tienen su nascimiento. Es el remate y fin destas calles una ancha y redonda plaza, que los recuestos y los cipreses forman, en medio de la cual está puesta una artificiosa fuente de blanco y precioso mármol fabricada, con tanta industria y artificio hecha, que las vistosas del conoscido Tíbuli y las soberbias de la antigua Tinacria no le pueden ser comparadas. Con el agua desta maravillosa fuente se humedecen y sustentan las frescas yerbas de la deleitosa plaza (156-157).

Toda esta arquitectura centrada tiene por función honrarlos huesos de "algunos famosos pastores que, por decreto general de todos los vivos en el contorno de aquellas riberas se determina y ordena ser digno y merecedor de tener sepultura en este famoso valle" (157). Es la Muerte como centro de la Vida y la Vida rodeando a la Muerte.

El muerto es Meliso, un poeta alabado y reconocido por todos, y alrededor de su sepultura todos los poetas-pastores se ornarán con guirnaldas de cipreses y encenderán muchas aunque pequeñas hogueras en las cuales quemarán incienso y entonaran plegarias que serán repetidas en eco por todos los círculos naturales que los rodean. La experiencia mística alrededor del cuerpo del poeta heroico señala, en términos de Francine Masiello, los poderes de lo lírico y la voz poética:

> la voz poética nos enseña a escuchar; se convierte en un recurso ético para asistirnos en la tarea de pensar nuestra relación con un tiempo y un lugar. Nos enseña a marcar la distancia entre presente y pasado, entre presente y futuro. Nos mantiene en la posición ética que es capaz de registrar los sonidos de los otros […] la lírica nos saca de la oscuridad y nos permite acceder a la experiencia de nosotros mismos, a plena luz, en un mundo más amplio […] reclama el advenimiento de una entrega, un despertar de los sentidos que nos conduzca al encuentro y a la conexión con el entorno (2013: 15-16).

Cuando los poetas han cantado ya su elegía, alabado al muerto y cae la noche, la poesía vuelve a interrumpir, a evitar que se acabe linealmente el canto y la jornada para reiniciarla con la aparición, en medio de la oscuridad, de "una extraña luz que se les mostraba" y les causa, a la vez, "admiración y espanto" (161). Es Calíope, que surge en medio de las llamas y se presenta como una visión que puede ser tenida por buena o por mala, es decir, contiene en sí misma los opuestos, pero puede ser reputada como buena por los efectos que causa en quienes presencian su llegada:

> porque una de las razones por do se conosce ser una visión buena o mala es por los efectos que hace en el ánimo de quien la mira; porque la buena, aunque cause en él admiración y sobresalto, el tal sobresalto y admiración viene mezclado con un gustoso alboroto, que a poco rato le sosiega y satisface; al revés de lo que causa la visión perversa, la cual sobresalta, descontenta, atemoriza y jamás asegura (162).

No se trata de una deidad cuya única virtud sea la belleza sino de una portadora de un oficio, un trabajo, unos logros cuyos frutos se ven en los mejores poetas de todos los tiempos. La Poesía no aparece como un arte simplemente placentero sino como un hacer heroico capaz de modificar la vida de todos:

> Mi nombre es Calíope; mi oficio y condición es favorescer y ayudar a los divinos espíritus, cuyo loable ejercicio es ocuparse en la maravillosa y jamás como debe alabada sciencia de la poesía. Yo soy la que hice cobrar eterna fama al antiguo ciego natural de Esmirna, por él solamente famosa; la que hará vivir el mantuano Títiro por todos los siglos venideros, hasta que el tiempo se acabe; y la que hace que se tengan en cuenta, desde la pasada hasta la edad presente, los escriptos tan ásperos como discretos del antiquísimo Enio. En fin, soy quien favoresció a Catulo, la que nombró a Horacio, eternizó a Propercio, y soy la que con inmortal fama tiene conservada la memoria del conoscido Petrarca, y la que hizo bajar a los escuros infiernos y subir a los claros cielos al famoso Dante. Soy la que ayudó a tejer al divino Ariosto la variada y hermosa tela que compuso; la que en esta patria vuestra tuvo familiar amistad con el agudo Boscán y con el famoso Garcilaso, con el docto y sabio Castillejo y el artificioso Torres Naharro, con cuyos ingenios, y con los frutos dellos, quedó vuestra patria enriquescida y yo satisfecha. Yo soy la que moví la pluma del celebrado Aldana, y la que no dejó jamás el lado de don Fernando de Acuña, y la que me precio de la estrecha amistad y conversación que siempre tuve con la bendita alma del cuerpo que en esta sepultura yace (163).

Calíope, tras esta presentación en prosa, decide cantar en verso para dar alguna noticia de los poetas vivos en España y en Indias. Así el prado se amplía en un círculo mayor que contradice las reglas del género pastoril pero aporta a la significación simbólica que veníamos dándole a la tarea poética. El paso de la prosa al verso logrará evitar la "pesadumbre y el trabajo" que su "larga relación" pueda causar en sus oyentes y que éstos sólo sientan "disgusto por la brevedad de ella" (163).

Desde los versos iniciales La Poesía se nombra como espacio sonoro que incluye abarcativamente a todas las demás artes y que puede unir la tierra con el cielo:

Canto de caliope

> Al dulce son de mi templada lira
> prestad, pastores, el oydo atento:
> oyreys cómo en mi voz y en el respira
> de mis hermanas el sagrado aliento.
> Vereys cómo os suspende, y os admira,
> y colma vuestras almas de contento,
> quando os de relacion, aqui en el suelo,
> de los ingenios que ya son del cielo. (163)

La Poesía, motivo por el cual le asignamos cualidades heroicas o, en un mejor sentido, intentamos construir para ella un modelo heroico diferente al mítico guerrero, resulta ser un tipo de acción no lineal, no unilateral, no racional sino solidaria, recurrente, unificadora de opuestos, circular. Masiello utiliza para ella el término "liminal" por su capacidad de anudar bordes:

> La poesía, entonces, como una actividad liminal: establece los límites entre el yo y el otro, instaura la conciencia de los límites y la diferencia, nos permite sondear en las profundidades del significado mientras nos sostiene en una superficie de formas, nos hace oscilar entre la interioridad y el mundo exterior, entre la cosa y el mundo en que la sentimos. Altera el mundo tal como lo conocíamos hasta entonces, instala la duda en nuestros cuerpos y mentes, pero también propone

> una aproximación a la intimidad, un manual de instrucciones para el contacto y la consideración por el otro (2013:15).

Finalmente, cuando Calíope desaparece del prado, los pastores asumen la tarea de honrar a los poetas muertos en ese valle concéntrico que aúna la vida y la muerte tanto como a los vivos enumerados por la musa en "grande número" a pesar del poco reconocimiento de "nuestra España" que los aplaudiría si "se estimase en tanto la poesía como en otras provincias se estima" (164). El devenir argumental de *La Galatea*, asimismo, nos muestra a una heroína que no tiene final: nunca es casada con el pastor extranjero porque Cervantes, a pesar de haberlo anunciado en muchos textos posteriores, nunca escribe la segunda parte, dejando a Galatea eternamente fijada en el círculo sin caminos exteriores del prado poético.

Bibliografía

Cervantes Saavedra, Miguel de, *El viaje al Parnaso*. Consulta en línea el 22 de octubre de 2015, disponible en http://miguelde.cervantes.com/pdf/Viaje%20del%20Parnaso.pdf

Cervantes Saavedra, Miguel de (1941), *La Galatea,* Buenos Aires, Sopena.

Cervantes Saavedra, Miguel de (2000), *Novelas ejemplares I*. Edición de Harry Sieber, Madrid, Cátedra.

Masiello, Francine (2013), *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura),* Rosario, Beatriz Viterbo editora.

Pínkola Stés, Clarisa [1992] (2001), *Mujeres que corren con los lobos,* Madrid, Punto de lectura.

NOVELAS EJEMPLARES

DE IDENTIDADES CAMBIADAS Y FINGIMIENTOS: LOS PERSONAJES DISFRAZADOS EN *EL CELOSO EXTREMEÑO, LA ILUSTRE FREGONA* Y *LAS DOS DONCELLAS*

Daniela Furnier
Universidad de Buenos Aires

La sustitución u ocultamiento de identidades es un tópico común presente en las *Novelas Ejemplares*[1] de Miguel de Cervantes, pero lo que es excepcional es la disimulación de la identidad a partir de una vestimenta y un nombre nuevo, es decir, de un acto consciente de fingimiento a través de un disfraz, un acto voluntario de construcción de un personaje distinto en su totalidad, que se construye con la completa obturación del reconocimiento por parte del otro. Para ello, analizaremos tres novelas en las que los disfraces constituyen el *disparador* de la acción –*El celoso extremeño* con Loaysa, Carriazo y Avendaño de *La ilustre fregona* y Teodosia y Leocadia de *Las dos doncellas*– con el agregado de una cuarta que presenta un breve episodio de trajes mudados, que es *El amante liberal*, donde el dispositivo del disfraz no constituye el motor de la acción central.

Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua Castellana*, define el término disfrazarse como la acción de la persona que disimula, y Corominas agrega que su etimología refiere a "borrar las huellas", incluyendo la relación de esta palabra con el término "frazada" y su significado "cubrir con capas". Este ocultamiento de la identidad, "cubriendo con capas" la esencia de la persona y borrando sus huellas, lleva a preguntarnos el porqué de la aparición de esta conducta, quiénes son los que se disfrazan, quiénes descubren este artilugio, entre otros interrogantes. Para ello, pasaremos a revisar cada novela en particular.

El celoso extremeño nos trae a Loaysa, un hombre motivado por la curiosidad de conocer a la mujer escondida en la casa de Carrizales, casa cerrada y vedada a lo masculino. Frente a la conciencia de la imposibilidad de ingreso, decide preparar una estrategia para obtener el pase a la morada de las mujeres. Para ello, Loaysa

> se puso unos calzones de lienzo limpio y camisa limpia; pero encima se puso unos vestidos tan rotos y remendados, que ningún pobre en la ciudad los traía tan astrosos. Quitóse un poco de barba que tenía, cubrióse un ojo con un parche, vendóse una pierna estrechamente y, arrimándose a dos muletas, se convirtió en un pobre tullido tal, que el más verdadero estropeado no se le igualaba (422).

Hasta aquí, tenemos un hombre que para disfrazarse no termina de renunciar a su verdadero ser, para fingir es necesario cambiar el aspecto de la clase social o el género – como veremos más adelante– pero notemos que el traje de mendigo lo utiliza *sobre* la ropa limpia y,

1 Cito por la edición de J. García López (2005).

más allá de la exageración, esta transformación vuelve creíble al personaje que Loaysa origina para convencer al negro Luis. Vestimenta y estado físico se ponen en juego, se finge con el traje pero también con la actitud.

Aun así, este Loaysa disfrazado no mantiene demasiado el secreto de su identidad: una vez que nota que es efectiva su estrategia, hace saber que está llevando a cabo una artimaña al contarle a Luis de su fingimiento, pero ocultándole la verdadera causa de su entrada.

Si bien no es consciente de las consecuencias que pueda traer este obrar, Loaysa opera con la lógica del engaño que es la que considera apropiada, dado que "paso la mejor vida del mundo, en el cual todos aquellos que no fueren industriosos y tracistas morirán de hambre, y esto lo veréis en el discurso de nuestra amistad" (428). Sin embargo, el ingreso a este lugar intermedio entre el adentro y el afuera en el que está el negro, requiere de una conquista a través del oído, esto es con la música, pero para el ingreso pleno al espacio femenino se necesita de un nuevo traje que genere atracción a través de la vista, por eso Loaysa

> no estaba ya en hábitos de pobre, sino con unos calzones grandes de tafetán leonado, anchos a la marineresca, un jubón de lo mismo con trencillas de oro y una montera de raso de la misma color, con cuello almidonado con grande puntas y encaje, que de todo vino proveído en las alforjas, imaginando que se había de ver en ocasión que le conviniese mudar de traje. (435)

Si la música, ante la imposibilidad de ver, conquistó a Luis, el espectáculo del nuevo traje de Loaysa, presentado con velas por Luis, deteniéndose en algunas partes de su cuerpo, es lo que encanta a las damas de la casa.

El disfraz es un artificio que "adorna" o modifica un elemento y que logra un sometimiento, pero no sólo se hace presente en los cuerpos, sino también en las palabras. El juramento de Loaysa enreda a los oyentes pero termina siendo irónico y nulo, además de demostrar que la vestimenta puede presentar algo que no es lo verdadero, dejándolo explícito cuando dice "y quiero hacer saber a vuesa merced que debajo del sayal hay ál y que debajo de mala capa suele estar un buen bebedor" (442). Así también, de alguna forma, Marialonso disfraza las palabras que usa para convencer a Leonora y utiliza la retórica para lograr que se reúna con Loaysa. Por lo tanto, hasta aquí, vemos como el artificio de la disimulación y el ocultamiento excede lo estrictamente corporal, ampliándose hasta lo simbólico y relacionándose siempre con los sentidos: la música que conquista a Luis y las palabras de Marialonso convencen oídos; las apariencias de los vestidos y la iluminación conquistan ojos. Asimismo, todo fingimiento a través del disfraz es una clara consecuencia de una estrategia de la inteligencia, como lo admite Carrizales al encontrar a Leonora en brazos de Loaysa y decir "todo aqueso derribó por los fundamentos de la astucia" (450).

Entonces, hasta aquí, podemos decir que se trama un engaño por medio de la inteligencia y este es exteriorizado por medio del disfraz. En este sentido, la excepción la presentan Las dos doncellas donde la mentira y el enmascaramiento exceden el campo textual y nos involucran. En un principio, el narrador oculta que el huésped que ingresa a la posada en realidad es una mujer, nos enteramos de ello junto con Rafael, cuando Teodosia comienza a lamentarse en medio de la noche.

Aquí nuevamente vemos como lo que se puede percibir con la mirada, atrae y más aún aquello que está vedado al ojo. Así es que otra vez, se necesita de un artilugio para ingresar al espacio donde está lo prohibido: extorsionar al huésped y contar con la ayuda del alguacil para que Rafael pueda alojarse en la misma habitación con el joven bello. En relación a esto,

la luz y la oscuridad también colaborarán, en este caso, en la percepción de los disfraces y en completar el reconocimiento: Cuando llega el día y abre la ventana, Rafael corrobora, luego de oír la historia que ella le narra y sospecharlo, que es su hermana la que lo acompaña en la habitación. Inversamente, esa misma oscuridad ha mantenido oculta la identidad de Rafael y la luz permite que Teodosia pueda reconocer a su hermano en el desconocido con quien ha compartido el cuarto.

En este caso, advertimos que el disfraz aparece como conciencia de crisis y de pérdida, es la necesidad de recuperar un objeto de deseo, notamos en la muchacha un cambio de género pero no de clase social. Teodosia confiesa que, para salir a buscar a Marco Antonio, ha debido disfrazarse con ropa de su hermano y se ha llevado un cuartago de su padre. Es decir que la joven parte desobedeciendo el mandato social hacia la mujer pero, paradójicamente, llevándose elementos representativos de los dos hombres que debieran velar por su honra. Remedando este gesto, aparece la orden de su hermano, una vez reunidos en la posada, de mudar de nombre hacia uno masculino. Es decir, más allá de haberse reencontrado con uno de los hombres que pueden protegerla, Rafael propone que mantenga el enmascaramiento y lo complete al darse un nombre de varón. El disfraz implica una mutación en el significado pero también en el significante. Al respecto, Arena (2007) reflexiona sobre esta novela diciendo que la adopción de otro nombre y otro género impone la negación de sí mismas y, por ello, la que mejor se niegue será quién mejor disimule y, de forma paradójica, será quien ya no es doncella.

Por esto mismo, sólo Teodosia será exponente de la que sabe fingir, la que tiene un disfraz creíble y la que, en su fingimiento, no se aleja tanto de su identidad verdadera: toma elementos de hombres con los que tiene un lazo sanguíneo y elige un nombre masculino cercano al suyo, Teodoro. En cambio, Leocadia elige un nombre completamente distinto (Francisco) y será la referente del personaje que no sabe disimular, que es descubierto por los otros. Su caso mostrará un ejemplo de aquellos que utilizan el artificio del disfraz de forma degradada: la ropa la toma de un paje y su relato familiar presenta diversas contradicciones, lo que hace sospechar a Rafael. Además, Teodosia se da cuenta que está frente a una mujer porque Leocadia no ha cubierto los orificios de sus orejas. Por ello vemos que, más allá que este encuentro se dé en un sitio llamado Igualada, los dos personajes femeninos vestidos de hombre que presenta esta novela no están en igualdad de condiciones: hay alguien que sabe fingir y alguien que se delata.

Este descubrimiento de Leocadia nuevamente se da, al igual que comentamos antes al hablar del Celoso, por las orejas. Los personajes que comparten este "modo de ingreso" o reconocimiento y que se encuentran quietos en un lugar determinado son justamente los que serán descubiertos: Loaysa se duerme y es encontrado por Carrizales y Leocadia es reconocida como mujer por la otra disfrazada, la que sí sabe fingir. Desde esta perspectiva, notamos que justamente aquellos que son descubiertos serán quienes no alcancen el cumplimiento de su deseo: Leocadia no se casará con Marco Antonio y Loaysa no obtendrá a Leonora como esposa.

Justamente, Teodosia es hábil para manejarse como hombre, como perseguidora de su propia honra. En cambio Leocadia no tiene esa capacidad, por eso el sacerdote le explicita que mude el hábito para poder casarse con Rafael, pero en ningún momento se aclara que a Teodosia se le haya pedido lo mismo para la bendición que recibió con Marco Antonio. No obstante, tal como explica Clamurro (2002:66), en el viaje de peregrinación final, las dos parejas encuentran a sus padres inmersos en una confusa lucha que se extiende hasta la playa de Barcelona. En ese momento, y, más allá de haber vuelto a las identidades originales, no se identifica a nadie, hay una incapacidad de reconocimientos, siendo este el momento en el que

ya no se presentan disfraces. En esta circularidad de la novela, iniciada y finalizada con peregrinaciones, también ocurre una inversión en los papeles y es por esto que nos encontramos a Marco Antonio con un atuendo afeminado, al contrario de las dos mujeres que lo buscan.

Por otra parte, otra pareja de disfrazados es la que nos muestra *La Ilustre fregona*. El primero en mudar de apariencia es Carriazo, quien ha sido tentado por la vida pícara. Nuevamente, como en el Celoso, nos encontramos con alguien que transforma su vestimenta con la de un grupo social distinto al propio, lo que será exponente del resto de los casos de esta novela. Puesto que, además de Carriazo, su hermana Constanza aparecerá con vestidos humildes cuando finalmente nos enteramos que pertenece a una clase social superior a la que se encuentra y por ello, deberá cambiar su hábito cuando se opere el reconocimiento en el final del texto y Avendaño que decide volverse pícaro, siguiendo a Carriazo. No obstante, este primer pícaro fingido niega con sus cualidades la condición picaresca, dado que demostraba ser bien nacido. Así también, este personaje posee la capacidad de acomodar su apariencia de acuerdo al contexto que lo rodee:

> quiso vestirse y volverse a Burgos y a los ojos de su madre, que habían derramado por él muchas lágrimas […] Estúvose allí quince días para reformar la color del rostro, sacándola de mulata a flamenca, y para trastejarse y sacarse del borrador de pícaro y ponerse en limpio de caballero (463).

En palabras de Gonzalez Briz (2013:9), Carriazo debe cambiar de hábito para borrar las huellas de su vida disipada.

Fingir a través de la apariencia implica un cambio rotundo, el deber es despojarse de todo aquello que une a la forma anterior y reformular el aspecto en su totalidad. Por eso es que en *Las dos doncellas*, Leocadia y Teodosia castigan su rostro y cabellos y, aquí, Carriazo y Avendaño venden sus ropas de caballero inmediatamente al salir de la casa paterna, dado que el traje es símbolo de la calidad social, por eso cambian de tal forma que ni sus madres los reconocerían. De todos modos, se aclara que la vestimenta de pícaro es un borrador, por lo tanto, algo queda de la identidad original y luego vemos que los personajes pueden volver a ella, reencausarse, incluyendo a Constanza que ha vivido en el traje de una clase social inferior a la que le correspondía por nacimiento. En resumen, debajo de esas capas de las que hablaba Corominas, persiste la esencia de la persona.

Asimismo, en esta novela, también aparecerá la distinción entre aquellos que son descubiertos y los que se descubren por propia voluntad: Carriazo es descubierto por su padre, luego de fracasar su plan de regresar a las almadrabas, por lo tanto como Loaysa y Leocadia no ve cumplido el objeto de su deseo; mientras que Avendaño sí logra su objetivo, ya que él es quien confiesa su verdadera identidad a Constanza. Aquellos que no son reconocidos por terceros han logrado vedar la posibilidad de identificarlos, por eso necesitan ser ellos mismos quienes confiesen su verdadero origen.

Por otra parte, como mencionamos antes, el disfraz se relaciona directamente con la peregrinación. Se cambia de vestimenta para irse a otro lugar: Leocadia y Teodora en busca de Marco Antonio, luego, ya casadas irán en peregrinación genuina; Carriazo y Avendaño van de camino a las almadrabas; la madre de Constanza usará un atuendo de peregrina para ocultar su embarazo. Es decir, este acto de clara matriz religiosa aquí, en principio no estará asociado a lo espiritual. De manera inversa es lo que ocurre en *El Celoso extremeño*, donde Loaysa no va hacia el exterior, sino que realiza una "peregrinación" al interior de la "casa convento".

Si hablamos de disfraz y connotación religiosa, este es el punto para analizar lo que ocurre en *El Amante Liberal*. Ricardo, al regresar al puerto, ordena armar la galeota en la que van con las banderetas y flámulas que han encontrado allí y cambiar el atuendo de todos los pasajeros del barco. Al ser reconocidos como turquescos, se inicia una enorme confusión en tierra, pero ¿Cuál es el fin de este gesto? Más allá que el texto explicite que Ricardo "quería hacerle una graciosa broma a sus padres" (231), el disfraz posibilita acceder al terreno del otro, en este caso del otro religioso. Si antes el ser cautivo lo obligaba a cumplir las normativas moras, aquí Ricardo demuestra su autonomía. Disfrazarse en estos casos es decidir, dado que es el resultado de la voluntad de cada uno de los personajes analizados y del ejercicio de su poder de elección, al margen de las motivaciones que los hayan llevado a mudar la apariencia de ese modo. Precisamente, en el caso de las mujeres, ejercer ese poder de decisión es librarse del mandato patriarcal que opera sobre ellas y esto se extiende a Loaysa cuando en atuendos afeminados ingresa a la casa regida por ley de hombre. Como reflexiona Olid Guerrero (2015), Loaysa se despoja del primer disfraz y penetra a la casa por medio del encantamiento del segundo traje, una vestimenta que cambia de músico a la de amante casero. Paradójicamente, su seducción para el ingreso radica en su apariencia afeminada y en la escenificación del cuerpo mutilado, es decir, en cánones no esperables a su condición primera.

Si el disfraz necesita de un reconocimiento del otro, también implica un reconocimiento de sí mismo. Los personajes que se disfrazan muestran una identidad forjada por ellos mismos, inventada. Pero luego ocurre la anagnórisis, la vuelta a sí mismos, lo que los hace regresar a su personalidad anterior pero con una conciencia modificada o una situación de vida nueva: Loaysa tomará el camino de América, Carriazo y Avendaño al igual que Leocadia y Teodosia contraerán matrimonio.

Como vimos, y retomando ideas de Arellano (1999), Cervantes utiliza diversos recursos provenientes del teatro: la mujer vestida de hombre, las identidades fingidas, la dislocación entre traje y costumbres, el manejo de la oscuridad de las comedias como ocasión de enredos pero lo que ocurre aquí es que se resignifican todos estos elementos, mostrando una nueva concepción del uso del disfraz como herramienta de conformación de la identidad. Olid Guerrero (2015) ve en el disfraz un mecanismo mutador de identidad que conecta de manera evidente el género teatral con el narrativo.

El disfraz es el signo de la transgresión, de la superación de los límites estamentarios o genéricos. Se usa la máscara como protección para avanzar hacia el auto reconocimiento, puesto que la modificación de la identidad a través de poseer una identidad ajena obliga a la persona a conocerse primero a sí misma o a transformarse en el proceso de fingimiento. Igualmente, el disfraz supone una evaluación por parte del otro, el enmascarado se sabe observado y actúa para convencer esa mirada ajena.

El disfraz modifica la mirada del otro, pero también la propia. Los disfraces vistos hasta aquí no se configuran desde el ocultamiento parcial, sino desde el intento de una sustitución total aunque temporaria de la identidad, que involucra hasta el nombre. Tal como lo expone Donahue (2004), existe una correspondencia entre el estamento social y el atuendo. La vestimenta muestra la clase, el género y el linaje, por ello su manipulación se utiliza para asumir varias identidades.

En conclusión y siguiendo a Fernández Santamarina retomado por Arena (2007:71), el disimulo compromete al cuerpo, mientras que la mentira necesita la palabra. Los casos aquí analizados hacen eco de esta concepción, involucrando tanto el cuerpo como la palabra, es

decir, el disfraz conjuga la mentira y el disimulo, logrando una nueva concepción acerca del ocultamiento de la identidad, la cual no sólo incluye al observador de la persona disfrazada, sino también a la nueva percepción de sí misma que adquiera quien enmascare su apariencia a través de nuevos atuendos, dejando en evidencia que en última instancia todo es fruto de un ingenio engañador y no proviene sólo de una mera apariencia externa.

Bibliografía

Arellano, Ignacio (1999), *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

Arena, Silvana (2007), "En la búsqueda de Adorno: El disimulo en *Las dos doncellas*", *Para leer a Cervantes II: Las Ejemplares, el Persiles*, coord. A. Parodi, Eudeba, Buenos Aires, 71-78.

Cervantes Saavedra, Miguel de [1613] (2005), *Novelas Ejemplares*, ed. J. García López, Barcelona, Crítica.

Clamurro, William (2002), "Las Dos Doncellas de Cervantes: Identidad, honor y anacronismo", *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación Internacional de Cervantistas*, ed. A. Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, 65-72.

Corominas, Joan (1961), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 4ta edición – 2012.

Covarrubias Horozco, Sebastián de [1611] (2006), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Ignacio Arellano y Rafael Zafra, eds., Madrid, Iberoamericana.

Donahue, Darcy (2004), "Dressing Up and Dressing Down: Clothing and Class Identity in the *Novelas ejemplares*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.1, 105-18.

González Briz, Ma. De los Ángeles (2013), "Tocar las apariencias con la mano: La virtud como espectáculo en *La Ilustre Fregona*", *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, XXIII – 1, 87-96.

Olid Guerrero, Eduardo (2015), *Del teatro a la novela: El ritual del disfraz en las Novelas Ejemplares de Cervantes*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

LA VOZ FEMENINA EN EL DIÁLOGO ENTREMESIL CERVANTINO. DE ISABELA Y LEONORA DE *EL CELOSO EXTREMEÑO* A LORENZA DE *EL VIEJO CELOSO*.

Silvana Albertina Oyarzabal
Universidad de Buenos Aires

I

Cervantes juega. Con el lector, con sus personajes y, principalmente, con y en sus obras, Cervantes: juega. Ya dice él mismo proponerse en el prólogo a sus *Novelas ejemplares*[1] "…poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras…" (NE: 52). La moral ejemplificadora que luego manifiesta tener cumple con los requerimientos de su tiempo y con el formato en que publica sus historias. Sin embargo, tratándose de Cervantes siempre estamos invitados a leer sus obras lejos de la ingenuidad y cerca de la ironía.

En el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*[2] nos dice que publica como obras de lectura aquellas que, concebidas para ser representadas, fueron confinadas a un rincón y le pide al lector "…si hallares que tienen alguna cosa buena, en topando a aquel mi maldiciente autor, dile que se emiende…" (CyE: fol. IVr.[3]). La intención lúdica la hallamos, empero, una vez que nos adentramos en su lectura. Pues Cervantes publica sus entremeses en 1615 y en la selección decide sacar a la luz a *El viejo celoso* y, por medio de la voz de la protagonista, desarticular la cuidada moral y romper todos los reparos y prudentes silencios con los que cubrió bajo el manto de la moral católica a su novela ejemplar en 1613: *El celoso extremeño.* A partir de la noción de intratextualidad (Martínez Fernández 2001: 151-152), analizaremos cómo el texto primero se vuelve otro y cómo es posible dilucidar una intención autoral en lo que Carvahal (1996) llama "el diálogo (difícil) de los textos" (67-70). Cervantes logra trabajar con un mismo eje temático y crear espacios, descripciones y personajes estratégicamente identificables entre sí y obtener dos obras distintas donde los opuestos se evidencian a partir de los elementos compartidos. Su ingenio le ha permitido respetar características

1 Todas las citas corresponden a la edición de Altaya (1994) y se refieren con la sigla NE y el número de página

2 Todas las citas corresponden a la edición de Santillana 2003 y se refieren con la siglaVCy el número de página.

3 Esta cita responde a la versión digital del texto en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/ocho-comedias-y-ocho-entremeses-nuevos-nunca-representados--0/html/ff32b9ea-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_5_

formales diversas para hacer crujir las fallas en la institución matrimonial e ironizar sobre el funcionamiento social en general sin que las barreras del Santo Oficio[4] se lo impidiesen.

II

Gerard Genette en *Palimpsestos* (1989) expone que, según Escalígero, la parodia es hija de la rapsodia, pero que dicha relación es mucho más compleja ya que también se cumple a la inversa lo que le permite afirmar que: "…lo cómico no es otra cosa que lo trágico visto de espaldas…" (26). Cervantes con su entremés se dispuso a quitarle todo el tinte de tragedia moralista a su novela ejemplar y alcanzar la comicidad. Es tan clara la conexión entre *El celoso extremeño* y el *Viejo celoso* que podemos afirmar que es en su relación intertextual[5] donde se produce el efecto humorístico y surge "la significancia" (Genette 1989: 11).

"Milagro ha sido éste, Señora Hortigosa, el no haber dado la vuelta a la llave mi duelo, mi yugo y mi desesperación. Este es el primero día, después que me casé con él, que hablo con persona fuera de casa. ¡Que fuera le vea yo desta vida a él y a quien con él me casó!" (VC: 962). Esta voz que implora un milagro; la voz de la mujer, silenciada en la novela por el plano de la narración, es la que abre la pieza y la que nos va a contar en primera persona su desgracia. El diálogo entremesil le servirá a Cervantes como recurso primordial para desarticular todos los cuidados y reparos que, acorde a las buenas costumbres, había cumplido el narrador de la novela ejemplar.

Es necesario considerar que Cervantes, antes de la publicación de su entremés, ya había operado sobre la autoridad de la voz narrativa y la incidencia de esta sobre el personaje femenino y la resolución de la historia. En la edición de 1613 existe una reescritura respecto del manuscrito de Porras.[6] Allí, la narración de lo sucedido no está cubierta de incertidumbres: "Pues, con todo eso, sucedió lo que ahora oiréis…" (P: 688). En la edición de 1613, en cambio, la voz narrativa afirma: "…y con todo esto, no pudo en ninguna manera prevenir ni excusar de caer en lo que recelaba; a lo menos, en pensar que había caído…" (NE: 107). Cervantes trueca, entre una versión y la otra, el detalle fundamental sobre el contacto físico entre los amantes. En Porras, confirma el adulterio y el placer femenino diciendo: "No estaba tan llorosa Isabela en los brazos de Loaysa, a lo que creerse puede (…) llegóse a esto el día y cogió a los adúlteros abrazados…" (P: 709). Frente a esto, quien nos narra la historia en 1613 no se presenta tan determinante: "…el valor de Leonora fue tal, que en el tiempo que más le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no fueron bastantes a vencerlas, y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora y entreambos dormidos…" (NE: 130). Esto puede llevar al lector a considerar que Leonora logró no caer en la conducta inmoral del adulterio al que había sido inducida. Sin embargo, pocos renglones después, en este complejo sistema de reescritura, Cervantes decide dejar el mismo mote de adúlteros para nombrarlos: "…llegóse en esto el día, y cogió a los nuevos adúlteros entrelazados en la red de sus brazos…" (NE: 130). Nuestro narrador, víctima del deseo lúdico de Cervantes, comienza a perder su autoridad omnisciente y el lector tendrá que participar con su propio juicio de la construcción del sentido.

---

4 El Santo Oficio se ocupaba en condenar conductas que afectaran la doctrina sin considerar como peligroso aquello referente a las flaquezas humanas. Veáse López-Baralt y Márquez Villanueva (1995: 13).

5 Véase la noción introducida por Julia Kristeva en "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela" (1997).

6 Todas las citas del manuscrito responden a la edición de Crítica (2001) y se refieren con la letra P.

En Porras, ella se disculpa ante su marido: "…puesto caso que ni estéis obligado a creerme ninguna cosa de las que os dijere, por las malas obras que me habéis visto hacer, yo os prometo y os juro…" (P: 713). De esta manera, se reconoce pecadora y promete cumplir con una autocensura de encerramiento y clausura. (P: 713). Por otra parte, el narrador extradiegético, hacia el cierre de la novela, afirma que Loaysa, al enterarse, se fue a una jornada contra infieles que se hacía en España y que lo mató un arcabuz que le reventó en las manos y fue castigo de su suelta vida (P: 713). De este modo, se reestablece el orden. Es un cierre ejemplar y en esa comodidad se encuentra el narrador que se despide y cierra la relación diciendo: "El cual caso, aunque parece fingido y fabuloso, fue verdadero…" (P: 713).

En 1613, Leonora no reconoce de igual manera su culpa. Ella hará uso del espacio que le otorga el narrador y dirá: "…Puesto caso que no estáis obligado a creerme ninguna cosa de las que os dijere, sabed que no os he ofendido sino con el pensamiento…" (NE: 134). De repente, se interrumpe su voz (justo donde en Porras estaba la promesa) e ingresa el narrador diciendo: "…Y comenzando a disculparse y a contar por extenso la verdad del caso, no pudo mover la lengua y volvió a desmayarse…" (NE: 134). Por lo tanto, Leonora no reconoce haber pecado en obra sino en pensamiento. Aunque esto no la hace menos culpable para el catolicismo de la época, le imprime al personaje una característica que la aleja de la ingenuidad con la que queda asociada Isabela en Porras. Leonora: piensa; puede ser que no hable, que el narrador sojuzgue su voz, pero ni él ni su marido han logrado detener su pensamiento ni su deseo interior. Esta acción, que no se le reconoce a Isabela en ningún momento, hace que el mismo narrador se sienta en jaque. No considera el desmayo como una simple debilidad del carácter que trunca la disculpa y la promesa de reparación, sino que el desvanecimiento de Leonora lo deja incómodo. Cervantes nos obliga a leer con desconfianza e ironía el desconocimiento del narrador que llega incluso a perder su omnisciencia para aparecer en primera persona diciendo:

> …Y yo quedé con el deseo de llegar al fin de este suceso (…) Sólo no sé la causa que Leonora no puso más ahínco en desculparse y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso... (NE: 135).

Leonora aquí también concluye encerrada en un monasterio, pero en la reescritura Cervantes elige dejar con vida al agente del mal y abierta la posibilidad de su regreso y continuidad. De allí que Maurice Molho (2005) sostenga que Loaysa es Carrizales apoyándose en la idea de que no es una mera "repetición cíclica de la historia (…) sino de un ciclo cuya necesidad procede de que él Otro es el Mismo" (224). Todo ello no nos brinda un cierre prolijo en el que los preceptos morales puedan caber cómodamente. No nos asegura ni la inocencia ni la culpabilidad de la mujer ni el castigo final del negro Loaysa. El equilibrio no se reestablece como en Porras y el narrador que en Porras parece victimizar al viejo y a la joven casi en un mismo nivel de irresponsabilidad frente al ingenio y malicia de Loaysa y la dueña, se torna en 1613 más escéptico de la ingenuidad de la joven y la ubica en una posición dudosa respecto de su inocencia y responsabilidad. El viejo será presentado como la única víctima y su autoconsciencia del error, su voluntad testamentaria y su muerte lo pondrán en calidad de ejemplo (NE: 133).

Estos cambios se refuerzan con los nombres que Cervantes elige para cada una de sus protagonistas. En Porras, Isabela se identifica con la santidad que su nombre le imprime como personaje bíblico, cuñada de Moisés y de María. Además -según el libro *Los nombres de pila españoles* de García Gallarín (1998), deriva del hebreo *Elisabac* compuesto por *El*, "Dios"; el

sufijo de primera persona y la raíz verbal *sb*, "jurar". Se trata, entonces, de un nombre santo para la época, asociado a la Biblia y a la devoción católica y así se manifiesta su primera versión del personaje. En las *Novelas ejemplares* de 1613 el nombre de la protagonista cambia a Leonora y toda la connotación de inocencia y santidad se vuelve hacia la ferocidad del león que ha sido encerrado en lo que podemos encontrar definido en Covarrubias en la entrada de 'leonera'. Una sola letra debió cambiar Cervantes para jugar con este significado en una obra donde el encierro provoca y enciende el deseo y la pasión carnal. Por otra parte, Chevallier hace referencia a "la impetuosidad del apetito irascible, la fuerza instintiva e incontrolada" del león (s.v. "León") justamente esa que parece ser soslayada por el narrador en la novela.

En el entremés la voz autoritaria caída en desgracia se calla por completo para dar voz al personaje femenino y permitir que se escuche todo lo que guardaba bajo su juicio en forma de olvidos, reparos, desconocimientos o "buenos respectos" (NE: 107). Por ello es interesante notar que la protagonista aquí se llama Lorenza que proviene del latín *laurus*, "laurel" o "corona de laureles", lo cual puede relacionarse con el triunfo que obtendrá hacia el final. Podemos leer cierta relación con San Lorenzo en su calidad de mártir, pero, en tanto ella es la única de las tres que dirá a gritos lo que sucede y lo que siente, se torna muy significativo un refrán que registra Correas: "Dícelo tú, Lorenzo, que yo no me atrevo" (Correas: 281). Pues como veremos, todo aquello que era mejor callar y guardar entre los muros de la decencia matrimonial, será denunciado por este personaje entremesil.

En *El viejo celoso* el foco no está puesto en el personaje masculino como sí lo estaba en la novela ejemplar. De allí que el primer diálogo esté dado entre doña Lorenza, su criada Cristina y su vecina Hortigosa y desde ese mundo doméstico y femenino se ingresa al universo de lo festivo entremesil para deconstruir lo cuidadosamente armado en la novela. Mientras el narrador omnisciente en *El celoso extremeño* había asegurado que: "Comenzó a gozar como pudo los frutos del matrimonio, los cuales a Leonora, como no tenía experiencia de otros no le eran gustosos ni desabridos…" (NE: 105). En el entremés, este matrimonio que aparece como ente regulador y la supuesta carencia de deseo propio de la joven se desarticulan con las primeras palabras dichas por Lorenza en su queja: "¿De qué me sirve a mí todo aquesto, si en mitad de la riqueza estoy pobre y, en medio de la abundancia, con hambre?"(VC: 963). La burla y la ridiculización alcanzan el punto máximo cuando Cañizares, luego de confesarle a su compadre en primera persona que su esposa goza doblados los frutos del matrimonio, afirma: "No, no, ni por pienso; porque es más simple Lorencica que una paloma, y hasta ahora no entiende nada desas filaterías…" (VC: 966). Nada llevará más a la risa que el hombre convencido de una llaneza de la cual carece la amada que ya ha concertado que su vecina Hortigoza le traiga un joven del que sí pueda gozar.

La voz de la joven Lorenza denuncia su descontento:

> ¿Yo le tomé, sobrina? A la fe, diómele quien pudo, y yo como muchacha, fui más presta al obedecer que al contradecir. Pero si yo tuviera tanta experiencia destas cosas, antes me tarazara la lengua con los dientes que pronunciar aquel sí, que se pronuncia con dos letras y da que llorar dos mil años… (VC: 963)

Esto nos hace dudar, conforme a la resolución de la historia, sobre aquello que el narrador extradiegético afirmó en la novela respecto del sentimiento de Leonora por su marido:

> … Su demasiada guarda le parecía recato; pensaba y creía que lo que ella pasaba pasaban todas las recién casadas, no se desmandaban sus pensamientos a salir de las paredes de su casa, ni su voluntad deseaba otra cosa más de la que aquel su marido quería… (NE: 106).

En la relación de ambos textos surge el sentido y en la contradicción de la voz narrativa, la risa y la evidencia de los silencios represores de la voz femenina.

En este primer diálogo de mujeres se construye también la realidad del encierro y los celos del viejo. No hay como en la novela prehistoria del sujeto masculino. No obstante, la conexión que existe entre el ejemplo y la burla es ineludible. Lorenza nombra todas las riquezas que posee gracias al viejo y luego nos dice lo mismo que el narrador de la ejemplar: "…desterrara della los gatos y los perros, solamente porque tienen nombre de varón…" (VC: 965; NE: 106). Aún más, en la ejemplar, el narrador asegura que "…las figuras de los paños que sus salas y cuadras adornaban, todas eran hembras, flores y boscajes…" (NE: 106); en el entremés, es Lorenza quien, en primera persona, cuenta para dar fe del grado de celosía de su esposo que: "…le vendían el otro día una tapicería a bonísimo precio y por ser de figuras no la quiso, y compró otra de verduras por mayor precio, aunque no era tan buena…" (VC: 964). De esta forma Cervantes busca la atención del lector de sus obras por medio de la construcción de dos realidades exactamente iguales en las que el cambio es radical por la inclusión de las voces antes silenciadas que se materializan y cuentan escenas cotidianas.

Cristina, la criada, también tendrá voz y se quejará del viejo con más permisos. Esa intimidad guardada en la novela se rompe en el entremés para dar paso a la risa que provoca el lenguaje indecoroso de lo escatológico:

> …¡Jesús y del mal viejo! Toda la noche: ` daca el orinal, toma el orinal; levántate, Cristinica, y caliéntame unos paños, que me muero de la ijada; dame aquellos juncos, que me fatiga la piedra´. Con más ungüentos y medicinas en el aposento que si fuera una botica. Y yo, que apenas sé vestirme, tengo que servirle de enfermera. ¡Pux, pux, pux! ¡Viejo clueco, tan potroso como celoso, y el más celoso del mundo!... (VC: 963)

La antipatía que se busca crear hacia el personaje del viejo opera como contrapartida de todo discurso y ejemplo moral pretendido por el contrato matrimonial. Cervantes, al exponer en perspectiva la vida a la que es sometida la joven y al otorgarle voz a otra mujer que da fe de lo desagradable y molesto que es convivir con el viejo, sienta las bases para que la fuerza de lo natural rompa con la fuerza de lo institucional.

El diálogo entremesil le permite hacer interactuar a los esposos, cosa que en la novela sólo es una posibilidad que aparece hacia el final para darle un tenor emotivo y que es, en verdad, un largo monólogo de Carrizales frente a su esposa, suegros y criadas de quienes nunca pretendió respuesta alguna. Cervantes representa en el entremés una escena de la vida marital en la que Lorenza no se muestra ni inocente, ni callada:

> Cañizares: ¿Con quién hablábades, doña Lorenza?
> Doña Lorenza: Con Cristinica hablaba.
> Cañizares: Miradlo bien, doña Lorenza.
> Doña Lorenza: Digo que hablaba con Cristinica. ¿Con quién había de hablar? ¿Tengo yo, por ventura con quién?
> Cañizares: No querría que tuviésedes algún soliloquio con vos misma, que redundase en mi perjuicio.

> Doña Lorenza: Ni entiendo esos circunloquios que decís, ni aun los quiero entender; y tengamos la fiesta en paz.

Lorenza responde con mentiras e incluso se impone ante su esposo y le marca los límites logrando invertir paródicamente los roles que el marido y la esposa tenían en la novela. Cañizares se muestra sometido a la voluntad de Lorenza, ella se sabe poseedora de ese beneficio y lo utiliza a la hora de hacer entrar a Hortigosa, la vecina, contra toda la voluntad de su marido. En esta obra, el afuera ingresa en el espacio interior sin necesidad de llave maestra ni de su copia. El personaje masculino no habla ni es poseedor de toda la inteligencia operativa que mostró Loaysa. Aquí el hombre es sólo un títere elegido por las mujeres y puesto en escena para cumplir con el deseo carnal de la joven insatisfecha. Él ingresa por la puerta de entrada y a pedido de la esposa de Cañizares cuya capacidad oratoria lo convence de que no puede suceder lo que sucede finalmente ante sus propios ojos: "¡Jesús, y qué condición tan extravagante! ¿Aquí no estoy delante de vos? ¿Hanme de comer de ojo? ¿Hanme de llevar por los aires?" (VC: 967).

El esposo condescendiente acepta que entre la vecina: "¡Entre con mil Bercebuyes, pues vos lo querés!". La decisión de cumplir con la voluntad de su esposa fiándose de su propio sentido de la vista, será un error que le costará caro. Hortigosa, en el lugar de Loaysa en la novela ejemplar, muestra sus dotes dramatúrgicos y comienza a tejer los hilos de un argumento creado por ella misma que iniciará el juego metateatral propio de los entremeses (Albuisech 2004: 332). Comienza con una larga disertación cargada de alabanzas y súplicas con la que intenta hacerle creer a Cañizares que ella quiere que le compre el paño para salvar a su hijo de la cárcel, mientras distrae su atención.

En el guadamecí estaban pintados Rodamonte, Mandricardo, Ruggero y Gradaso; imágenes que refieren al romance italiano de Ariosto *Discordia del campo de Agramante* que comúnmente se enunciaba para hacer referencia a una situación confusa. Cañizares, anticipándose a lo que él no sabrá pero sí el público-lector hacia el final, mira el paño y repara en el único de los cuatro que venía arrebozado: Rodamonte, el amante despreciado por Doralice. Hortigosa, sarcástica, pide que observe bien que las pinturas parecen estar vivas, mientras pasa por detrás el joven vigoroso. Cañizares, de esta manera, se ubica en el lugar de público de la obra dramática que inicia Hortigoza con su llegada. En el momento en que Cañizares es víctima de la astucia de la vecina y su esposa, Cristina genera la tensión necesaria para que se tema la ruptura de esos hilos ficcionales que sostienen el drama dentro del drama. Pues cuando Cañizares pregunta ante el guadamecí: "¿Y qué quiere el señor rebozadito en mi casa?" (VC: 968) Cristina no repara a qué se refiere el viejo y empieza a hablar del joven que ha pasado detrás del paño: "Yo no sé nada de rebozados, y si él ha entrado en casa, la señora Hortigosa tiene la culpa" (VC: 968). Luego continúa intentando excusarse pero Cañizares, que es construido en el entremés como un personaje demasiado ingenuo para ser celoso, no nota nada irregular y responde: "Ya lo veo sobrina que la señora Hortigosa tiene la culpa: pero no hay de qué maravillarme porque ella no sabe mi condición ni cuán enemigo soy de aquestas pinturas" (VC: 968). La ridiculización, nuevamente, está en que él afirma con seguridad lo que no es, en efecto: sabemos que entre Lorenza y Cristina han puesto a Hortigosa en conocimiento de su condición, de sus celos y de su rechazo por los paños con figuras masculinas.

Ocurre en ese momento una discusión entre Lorenza y su sobrina quien estuvo a punto de echar a perder todo el artificio:

> Doña Lorenza: Por las pinturas lo dice Cristinica, y no por otra cosa.
> Cristina: Pues por ésas digo yo. ¡Ay Dios sea conmigo! Vuellto me ha el ánima al cuerpo, que ya andaba por los aires.
> Doña Lorenza: ¡Quemado vea yo ese pico de once varas! En fin: quien con muchachos se acuesta, etc.
> Cristina: ¡Ay, desgraciada, y en qué peligro pudiera haber puesto toda esta baraja!

El término "baraja" nos vuelve al juego del que hablamos en un principio y nos enfrenta con un personaje que se mantendrá siempre en el linde entre la obra dramática y el metadrama. Una vez que Cañizares echa a Hortigosa,Lorenza, en una nueva escena conyugal, actúa su enojo y lo insulta a gritos de bárbaro y salvaje. Cristina, ya consciente de cuál es su función en la representación engañosa, la manda a encerrarse y quitarse el enojo.

Una vez en su cuarto no decide gozar en silencio, ni se muestra vergonzosa y decorosa como se pretendía de una joven sin experiencia e inocente como la creía su esposo. Por el contrario decide llamar a Cristina y gritar: "¡Si supieses qué galán me ha deparado la buena suerte! Mozo, bien dispuesto, pelinegro, y que huele la boca a mil azahares". Cristina le preguntará si se volvió loca, pues otra vez se mostrará confundida entre qué era lo que en verdad sucedía y qué era parte de la ficción creada por las otras dos mujeres. Todo este desconcierto se presenta a un público- lector que, como señala Celis Sánchez (1998), estaba ante un Cervantes que con su teatro introdujo "…una serie de cambios que no cuajaron en su momento pero que suponen una revolución respecto a lo que estaba ocurriendo sobre las tablas del reinado de Felipe II…" (88).

Sigue holgándose la esposa a gritos engañando a su esposo con la verdad y permitiéndose hacer uso de la calidad de Cañizares, ridiculizándolo ante el público-lector y vengándose a sí misma por el engaño: "Ahora echo de ver quién eres, viejo maldito; que hasta aquí he vivido engañada contigo!" (VC: 970). Lorenza incita a Cañizares: "Entre y verá cómo es verdad lo que he dicho…" (VC: 970) y él inquieto obedece e ingresa diciendo: "Aunque sé que te burlas, sí entraré, para desenojarte" (VC: 970). Nuevamente, la burla a quien se manifiesta seguro de sí. A esta ceguera necia de su entendimiento, se suma la ceguera física que logra Lorenza arrojándole sobre sus ojos una bacía de agua caliente. El joven se va y el metadrama concluye con el lamento de Lorenza que ha pasado de ser víctima a victimaria en la obra dramática principal a la que asiste el público-lector, pero se sostiene víctima ante quien no ha tenido participación alguna en la ficción construida ante sus mismos ojos por las mujeres de su propia casa.

Distinta de Isabel y de Leonora que se arrepienten de una u de otra forma por lo hecho y concluyen en un monasterio de clausura, Lorenza grita hasta llamar la atención de la justicia:

> …Mirad con quién me casó mi suerte sino con el hombre más malicioso del mundo! Mirad cómo dio crédito a mis mentiras, por su… fundadas en materia de celos, que menoscababa y asendereada sea mi ventura! ¡Pagad vosostros, cabellos, las deudas deste viejo! ¡Llorad vosotros, ojos, las culpas deste maldito! ¡Mirad en lo que tiene mi honra y mi crédito, pues de las sospechas hace certezas; de las mentiras verdades, de las burlas, veras, y de los entretenimientos, maldiciones! ¡Ay, que se me arrana el alma! (VC: 970).

Lorenza invierte toda verdad volviéndola mentira y viceversa; es coronada de laureles y por medio de ella triunfa la astucia femenina. El vejete termina con la casa llena de hombres de la seguridad pública y de músicos que presencian su humillación: un marido que no es dueño

en su propia casa de prohibirle a los músicos que toquen y canten los versos que auguran otras riñas matrimoniales como ésta.

III

La teatralización de su materia novelar le ha permitido a Cervantes poner en escena la vida cotidiana y las relaciones matrimoniales construyendo a sus personajes como caracteres específicos y no como modelos prototípicos. Con el entremés, Cervantes pone en escena la esfera de lo íntimo sin reparos y le otorga voz a la mujer, a quien en su sociedad se educaba para callar vinculando, sin excepción, silencio con honestidad. En la obra dramática, la mujer grita, expresa sus deseos no cumplidos, sus fastidios y molestias y su insatisfacción.

Su intencionalidad lúdica la descubrimos en la manipulación estratégica de sus propios textos y termina su partida desarticulando todo lo moralmente correcto, permitiéndose decir, a través de sus personajes dramáticos, todo lo que había que callar en los personajes ejemplares.

Bibliografía

Albuisech, Lourdes (2004), "Mezclar verdades con fabulosos intentos: metateatro y aporía en *El gallardo español* de Cervantes", disponible en http://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/viewFile/106/106

Carvahal, Tania Franco (1996), *Literatura comparada*, Buenos Aires, Corregidor.

Celis Sanchez, Ma. Ángela (1998), "Planos de la comunicación en las comedias cervantinas: el juego metateatral", *XXI jornadas de teatro clásico*, Almagro.

Cervantes Saavedra, Miguel de [1613] (2001), *Novelas ejemplares I y II*, Barcelona, Altaya, 1994.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1613), *Novelas ejemplares*. Barcelona, Crítica.

Cervantes Saavedra, Miguel de [1615] (2003), "Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados" en *Obras completas de Cervantes II*, Madrid, Santillana.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant [1969] (1986), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.

Correas, Gonzalo [1627] (1906), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés.

Covarrubias y Orozco, Sebastián de (1611), *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, en http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/.

García Gallarín (1998), *Los nombres de pila españoles,* Madrid, Ediciones del Prado.

Genette, Gerard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Kristeva, Julia (1997), "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en *Intertextualité,* Navarro Desiderio (trad.), La Habana, UNEAC.

López-Baralt, Luce y Francisco Márquez Villanueva (1995), "Introducción", en *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, México, El Colegio de México.

Martinez Fernandez, José (2011), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.

Molho, Maurice (2005), *Novelar ejemplos*, Paris, Editores hispaniques.

EL CELOSO EXTREMEÑO. VOLUNTAD Y DESEO EN EL MARCO DE UN CONTEXTO DE ENCIERRO

Nuria Rodríguez Cartabia

El celoso extremeño de Miguel de Cervantes nos presenta el intento por parte de un hombre de transformar su casa en un espacio físico infranqueable, una prisión que no permita el contacto del "afuera" con el "adentro" y viceversa: nadie perteneciente a la casa debe salir y nadie ajeno debe entrar. Con la construcción de esta casa-fortaleza, en un principio impenetrable, no sólo se busca impedir el contacto físico entre los habitantes de la casa y los externos a aquella, sino también poner frenos a las *voluntad*es de los personajes e, inclusive, a sus deseos.

¿Qué entendemos por voluntad? ¿qué entendemos por deseo? La RAE define el término "voluntad" como la "facultad de decidir y ordenar la propia conducta" (RAE 2011, voluntad). La voluntad supone, entonces, la posibilidad de elegir, el libre albedrío. Al contrario, el "deseo" se define como un "movimiento afectivo hacia algo que se apetece" (RAE 2011, *deseo*), como un anhelo. No hay un control del deseo por parte del que lo siente, no hay decisión sobre qué se desea.

Nos interesa pensar cómo, en el marco de un contexto de encierro, se ponen en jaque los intentos de controlar los deseos ajenos y los propios y, de qué manera, las trabas físicas aparecen siempre como insuficientes frente a la voluntad humana. Esto puede asociarse con el movimiento humanista en el que Cervantes se inscribe, a pesar de su indudable decadencia durante el siglo XVII, y que pone en primer plano la discusión sobre el libre albedrío y la capacidad de los hombres para decidir y transformar el mundo.[1]

En primer lugar, pondremos bajo la lupa a los tres personajes principales y analizaremos los distintos cambios internos que éstos transitan a lo largo de la novela en relación a deseos impulsivos, a la voluntad propia y a las acciones de los otros personajes. Luego analizaremos la figura del narrador, para llegar finalmente a alguna conclusión con relación a los temas de la voluntad y del deseo.

El celoso cautivado

En primera instancia, Filipo Carrizales se nos presenta como un hombre que, consciente de sus extremados celos, ha decidido no contraer matrimonio. La aparición de Leonora le im-

1 En *El sueño del humanismo (De Petrarca a Erasmo)* Francisco Rico exalta la mirada histórica de hombre durante el humanismo y su autoconciencia como sujeto histórico y cambiante: "Al humanismo, en efecto, le seguimos debiendo haber descubierto que nuestra dimensión es la historia, que el hombre vive en la historia, o sea en la variación, en la diversidad de entornos y experiencias, en el relativismo [...] Pero, por ahí, también en la esperanza. Porque esa visión de la realidad y la temporalidad implica de suyo un programa de acción: implica que es posible cambiar la vida, que la restitución de la cultura antigua abre perspectivas nuevas, que el mundo puede corregirse como se corrige un texto o un estilo..." (Rico 1997, 43-44).

pide continuar con el plan de pasar los años de su vejez en "quietud" y –"sosiego" ya que genera un cambio en sus deseos: "sin ser poderoso para defenderse, el buen viejo Carrizales rindió flaqueza de sus muchos años a los pocos de Leonora" (1067).[2] ¿Defenderse de qué exactamente? ¿Defenderse de Leonora o de amar a Leonora? La aparición de la joven no representa, en un primer momento, un cambio en la voluntad de Carrizales, sino otro mucho más profundo e incontrolable: el deseo de poseer a Leonora. Filipo no puede defenderse de lo que Leonora le genera y, aunque luego se auto convenza de que ese cambio en su conducta es producto de un razonamiento, de un proceso intelectual: es correcto casarse con Leonora porque ella es joven y podrá moldearla a su gusto; no hay dudas en el texto de que la racionalización funciona como la auto justificación de un deseo previo.

Teniendo en cuenta su condición de celoso, Filipo toma determinados "recaudos" para evitar que Leonora pueda engañarlo: no deja que ningún sastre tome las medidas de su esposa y la encierra en una casa descripta como una "fortaleza", un lugar del que no pueden escapar los que pertenecen al interior de la casa (las doncellas y Leonora) y al que no pueden acceder los de afuera (posibles pretendientes). De esta manera, Filipo cree poder asegurarse la imposibilidad de contacto entre Leonora y cualquier tipo de estímulo que no sea controlado por él. Filipo le quita la posibilidad de acción a su esposa, pero esto resulta insuficiente, porque para vivir tranquilo no sólo debe evitar que ella obre a su voluntad, sino también que no acceda a nada que pueda producirle algún tipo de deseo y, para lograrlo, busca suspenderla en la figura de una infante al consentirla con vestidos y muñecas para finalmente volverla un objeto, un ser inanimado. Este deseo de Carrizales de transformar a Leonora en una esposa-objeto se encuentra explicitado en el final de la novela: "quise guardar esta joya que yo escogí y vosotros me distes" (1084).

Cuando Filipo encuentra a Leonora en los brazos de Loaysa, vuelve a producirse un cambio en el personaje. Filipo toma una decisión que lo coloca a él como el principal responsable del "delito" y asume la culpa de su propio destino al expresar como última voluntad que, tras su muerte, Leonora se case con Loaysa, pero ¿es ese su deseo? Más bien parece que, al interpretar que Leonora quiere casarse con Loaysa, Carrizales elige ir en contra de sus propios deseos y lo asume como un castigo. Así, el deseo de otro, en este caso el de Leonora, modifica su voluntad.

La joven casada

¿Qué sucede con su joven esposa? El personaje de Leonora es presentado en la novela a través de una ventana. En el siglo XVII, aquellas mujeres que se encontraban comúnmente frente a una ventana eran denominadas como "ventaneras". En la entrada de "ventana" en el *Tesoro* de Covarrubias leemos: "Hacer ventana, es costumbre de algunas ciudades que a ciertas horas de la tarde las damas están a las ventanas, y las pasean los galanes" (*Tesoro*,s.v. *ventana*). Es posible asociar la "ventana" con la apertura al mundo y como una estrategia para conocer hombres o posibles pretendientes.

En este contexto, que Filipo vea a Leonora y decida casarse con ella es un resultado esperable a la conducta de la joven. Al contraer matrimonio, Leonora es confinada al encierro: las ventanas dejan de apuntar a la calle y apuntan al cielo y ya no hay posibilidad de contacto con

2 *El celoso extremeño* se cita por la edición de Aguilar, al cuidado de Ángel Valbuena Prat (1970).

el mundo exterior. Filipo busca que Leonora no pueda desear nada que esté fuera de la casa y el narrador da algunas pautas que darían a entender que el plan del marido resulta, en un primer momento, fructífero: "No se desmandaban sus pensamientos a salir de las paredes de su casa, ni su voluntad deseaba otra cosa más de aquella que la de su marido quería" (1070). ¿Quién no deseaba algo distinto a lo que Filipo quería? ¿Leonora? ¿La voluntad de Leonora? ¿Puede, acaso, la "voluntad" desear o no desear algo? Si pensamos que la "voluntad" implica una elección y el "deseo" no, ¿hasta qué punto se puede dar un consentimiento de algo que no depende de nosotros? Leonora no podría desear lo que no conoce y no es su voluntad la que lo decide sino la voluntad de Filipo, la acción de Filipo, la que no le permite salir de la casa. Leonora no puede desear porque hay un "otro" que se lo impide, que le ha vedado esa posibilidad.

Por otro lado, antes de la entrada del virote a la casa, Leonora es un personaje sin voz, sin opiniones propias, sin palabra, pero a partir de la llegada del mozo, la joven no recupera la voz e, incluso, le da órdenes a Marialonso, a sus doncellas y a Loaysa mismo:

> -No le pongas tasa –dijo Leonora-; bésela él, y sean las veces que quisiere; pero mira que jure la vida de sus padres y por todo aquello que bien quiere porque con esto estaremos seguras y nos hartaremos de oírle cantar y tañer, que en mi ánima que lo hace delicadamente, y no te detengas más, porque no se nos pase la noche en pláticas. (1078)

La llegada de Loaysa a la casa es lo que permite que Leonora comience a desear y, por lo tanto, a ver modificada su voluntad. Cuando Leonora duerme a Carrizales, el narrador dice: "Comenzó a dar brincos de contento" (1077). Así, la entrada de Loaysa no sólo le permite a Leonora accionar contra su marido, sino también desear hacerlo. En este sentido, es sugerente el final de la obra, en el cual se relata:

> Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en desculparse y dar a entender a su celoso marido, cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso; pero la turbación le ató la lengua, y la priesa que se dio a morir su marido no dio lugar a su disculpa (1085).

Resulta verosímil imaginar que Leonora no insiste en probarse inocente porque, en verdad, no lo era tanto, pero también podemos imaginar que elige no explicar lo sucedido para tomar partido en el destino de su marido al "permitir" que muera. Luego de la muerte de Filipo, Leonora no cumple con la voluntad de éste y no se casa con Loaysa, sino que decide encerrarse en un convento. ¿Cumpliendo el deseo de quién? Aunque la voluntad de Filipo era que Leonora se casara con Loaysa, ¿era, también, su deseo? Y si la voluntad de Leonora al final de la novela es encerrarse en un convento, ¿por qué lo hace? ¿Es un deseo de ella o de Filipo?

Al comienzo de la obra, el narrador asocia la casa de Carrizales con un "convento" y a las mujeres que viven dentro con "monjas", lo que puede pensarse como un adelanto del destino de Leonora. Desde esta perspectiva, la joven esposa elegiría por propia voluntad cumplir con el deseo de su difunto esposo de mantenerla cautiva en una fortaleza. De esta manera, el deseo de Filipo en relación con su joven esposa se impondría incluso después de muerto, lo que no resultaría tan extraño teniendo en cuenta la autoridad que el marido ejercía sobre su esposa.[3]

---

3 Para un análisis más acabado sobre el rol de la mujer en el matrimonio sobre los siglos XIV, XV y XVI consultar *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio* de Margaret L. King: "Los hombres se engrandecían con la edad y la experiencia, lo que les permitía mezclar los papeles de padre y marido y ejercer así una tremenda autoridad en sus requerimientos de obediencia" (King 1991: 61).

Sin embargo, también es posible pensar que la elección de Leonora de encerrarse en un convento implica una forma de libertad, el resultado de una elección individual que limitaría su contacto con futuros pretendientes y posibles intentos de éstos para operar sobre su voluntad y deseo. Como indica King en *Mujeres renacentistas*, "había algunas mujeres para las que el convento significaba optar positivamente por Dios y rechazar triunfalmente el laberinto de las relaciones familiares" (King 1991: 127). La elección por el convento les permitía a las mujeres escapar de su función principal (la reproducción) y dedicarse a otro tipo de actividades como la lectura y el cuidado de enfermos: "El monacado femenino era la institución que ofrecía más posibilidades a la autonomía y la dignidad de las mujeres de la Europa cristiana" (King 1991: 129).

El virote encaprichado

Las decisiones que Carrizales toma para vedarle a Leonora la posibilidad de desear y de manejarse con independencia y propia voluntad generan, de manera indirecta, una transformación en el personaje de Loaysa:

> acertó a mirar la casa del recatado Carrizales, y viéndola siempre cerrada, le tomó gana de saber quién vivía dentro; y con tanto ahínco y curiosidad hizo la diligencia, que de todo en todo vino a saber lo que deseaba. Supo la condición del viejo, la hermosura de su esposa y el modo que tenía en guardarla. Todo lo cual le encendió el deseo de ver si sería posible expugnar, por fuerza o por industria, fortaleza tan guardada. (1070)

En dicho pasaje, el deseo se vincula con "encender", prender una lumbre o un fuego. En el *Tesoro* de Covarrubias el fuego se asocia directamente a la mujer y al peligro y se recomienda que "al fuego, y a la mujer [...] nos hemos de acercar con el mismo recato" (*Tesoro*, s.v. *fuego*). Ahora bien, resulta interesante que, si bien el deseo se asocia con la mujer y con el fuego y, por lo tanto, con Leonora, en el pasaje citado se encuentra explicitado que el deseo principal de Loaysa no es, al menos en un comienzo, conquistar a Leonora sino romper con la "fortaleza" de Filipo. El que "encendió el deseo" del virote no es Leonora sino Filipo, ya que, al mantener a su esposa encerrada, tienta su curiosidad.

Para ingresar a la "fortaleza", Loaysa debe encontrar un personaje interno a la casa que lo ayude a franquear la puerta y debe disfrazarse, modificando, de esta manera, su identidad. El personaje que le permite el acceso a la casa y lo relaciona con las mujeres del "adentro" es Luis. El primer contacto que establece Loaysa con el negro es a través del pedido de agua: "-¿Será posible, Luis darme un poco de agua que perezco de sed y no puedo cantar?" (1070). Esto puede relacionarse con la idea de que lo "permeable" es lo "que puede ser penetrado o traspasado por el agua u otro fluido" (RAE 2001, *agua*). De esta manera, el agua puede leerse como una metáfora del ingreso de Loaysa a lo que, hasta ese momento, se presentaba como impenetrable. El agua funciona como símbolo de lo que fluye y no puede detenerse, metáfora del ingreso de Loaysa a la casa, quien va derrumbando cada una de las murallas: primero accede a la casapuerta, después tiene contacto con las doncellas y, por último, logra llegar no sólo a Leonora, sino también a Carrizales (a través del ungüento).

Ahora bien, según otra acepción del término "permeable": "aquel que se deja influir por opiniones ajenas" (RAE 2011, *permeable*); puede pensarse que el agua es también metáfora del cambio que se produce en las opiniones, voluntades y deseos de los habitantes de la casa a

partir del ingreso del virote. El primer personaje al que Loaysa modifica es al negro, a quien necesita para que lo ayude a ingresar a la casa por propia voluntad. Luis es un personaje doblemente limítrofe, porque además de ubicarse en el "umbral" de la casa sin terminar de ser parte ni del "adentro" ni del "afuera", es un eunuco que no pertenece ni al mundo de lo femenino (el "adentro") ni al de lo masculino (el "afuera") y, por eso mismo, resulta el más accesible de la casa. Luis coopera con Loaysa porque desea que éste le enseñe a tocar la guitarra, un deseo que es provocado por el virote mismo: "¿Y cómo si tengo gana? –replicó Luis- Y tanto que ninguna cosa dejaré de hacer, como sea posible salir con ella, a trueco de salir con ser músico" (1071). Loaysa puede ingresar a la casa porque logra que un "otro" desee algo que él dice poder ofrecerle.

El deseo que el virote genera en el eunuco no sólo le permite entrar a la caballeriza, sino también establecer contacto con las mujeres de la casa, ya que al escuchar tocar la guitarra al negro las doncellas se interesan en éste y, por transitividad, en su maestro. Así como el agua aparece, en un primer momento, como un elemento que permite la permeabilidad, ahora es la música la que posibilita que aquel o aquello que no debería ingresar, ingrese.

En segundo lugar, para poder acceder a la casa Loaysa debe disfrazarse y con ello cortarse la barba. La entrada de "barba" en Covarrubias reza lo siguiente:

> La barba cerca de los Egipcios, era símbolo de virilidad, y de la fortaleza, y así decimos vulgarmente, es hombre de barba, para significar tiene uno valor [...] Por ello es verdadero el refrán, a poca barba, poca vergüenza [...] Hombre de barba, hombre de valor (*Tesoro*,s.v. *barba*)

La barba se encuentra entonces asociada con la virilidad y, para cumplir con el deseo de ingresar a la fortaleza y conocer a Leonora, Loaysa debe perder, de alguna manera, su valor. El disfraz, en primera instancia exterior, también lo modifica interiormente. Se puede pensar que Loaysa debe dejar su "valor" afuera de la casa para poder embaucar a los habitantes de ésta o que, incluso, necesita perder un rasgo esencial, símbolo de su masculinidad, para poder adentrarse a ese espacio más bien femenino.

A lo largo del texto, el virote cambia de manera paulatina sus ropajes y pasa de ser un "tullido" (cuando conoce a Luis) a ser un "ángel" (para las mujeres de la casa). Si Loaysa va en ascenso en lo que a su imagen externa se refiere, sucede lo opuesto con relación a su interior, ya que a lo largo de la obra se produce una degradación progresiva del personaje que llega a su punto cúlmine al cometer un "pecado de la lengua", un juramento que no tiene intenciones de cumplir. Sin embargo, al final del relato, se produce un giro: "[Loaysa] despechado, y casi corrido, se pasó a las Indias" (1085). Así, el objeto de deseo de Loaysa parece ser, finalmente, la joven Leonora. Se produce un deslizamiento que no suena extraño dadas las características de la obra, pero que se configura como espejismo al finalizar con la emigración del virote hacia América. Loaysa se embarca a las Indias, al igual que Filipo varios años atrás. De esta manera, la historia se repite y el virote se predispone, de alguna manera, como un posible doble del celoso esposo. ¿Se repetirá, nuevamente, la historia?

El narrador permeable

Así como los personajes se transforman a lo largo de la obra a partir de las acciones de los otros, es posible ver cómo las acciones de los personajes modifican también la opinión que el narrador tiene sobre éstos: podemos hallar una permeabilidad entre el narrador y los persona-

jes. Esto puede verse, por ejemplo, en el cambio paulatino que se produce a lo largo de la novela en la descripción de las doncellas de la casa. Exceptuando a Marialonso, único personaje femenino, además de Leonora, que es tratada individualmente por el narrador, el resto de las mujeres son presentadas como un conjunto, prácticamente como un personaje colectivo y, a lo largo de la novela, la mirada del narrador sobre dicho conjunto, se va deteriorando. Al término de la construcción de la casa y del encierro de Leonora, el narrador dice: "Toda su casa olía a honestidad, recogimiento y recato" (1069-1070). La primera vez que Loaysa toca la guitarra para el grupo de doncellas, se las define como un "rebaño [...] que escuchaba" (1074) y un poco después se las caracteriza como "palomas". En el *Tesoro* de Covarrubias podemos ver que el término "oveja" se encuentra definido como: "animal mansueto, del cual tenemos grandísimo provechos para la vida humana, como a todos consta. Proverbio, cada oveja con su pareja" (*Tesoro* s.v. *oveja*) y la entrada destinada a "paloma" reza lo siguiente: "Simplicidad de paloma. Es una paloma sin hiel, es bien intencionado y manso. También es símbolo de los bien casados." (*Tesoro* s.v. *paloma*) Por lo tanto, en gran parte de la novela las mujeres de la casa son descriptas con las características pretendidas por Carrizales: recato, honestidad y fidelidad.

Sin embargo, con el transcurso del relato se produce una transformación en la mirada que tiene el narrador sobre le grupo de mujeres, un cambio que se da, justamente, con el ingreso del virote a la casa. El narrador asocia el lugar donde toca el músico con un "serrallo", un "sitio donde se cometen graves desórdenes obscenos" (RAE 2011, *serrallo*), lo que puede verse como una contraposición a lo señalado anteriormente. Finalmente, el grupo de mujeres es relacionado con un "corro", que en Covarrubias se define como: "Corrillo, la junta que se hace de pocos pero para cosas perjudiciales: en estos se hayan los murmuradores, los mal dicidentes, los zizañosos, los que venden de su capa lo malo por lo bueno o lo hurtado por suyo." (*Tesoro* s.v. *corro*). Así, la mirada del narrador sobre el conjunto de doncellas se transforma con relación al comienzo de la obra y pasa a ser negativa de manera abrupta.

Otra de las figuras en la que se plasma el cambio de mirada del narrador es en el personaje de Marialonso. Al comienzo, la dueña es presentada de manera positiva por parte del narrador: "Y a quien más encargó la guarda y regalo de Leonora fue a una dueña de mucha prudencia y gravedad" (1068); y antes de la entrada de Loaysa a la casa, no se realiza ninguna crítica a las acciones de la dueña. En cambio, luego del ingreso del mozo, cuando Marialonso quiere convencer a Leonora de que tenga relaciones sexuales con él, el narrador dice que los argumentos que utiliza ésta para convencer a la joven habían sido puestos en su lengua por el "demonio" y, al final del relato, termina de calificarla negativamente al concluir que "de los menos que hay que confiar de verdes y pocos años, si les andan al oído exhortaciones destas dueñas de monjil negro y tendido, y tocas blancas y lenguas." (1085). En este pasaje, el narrador contrapone la inocencia juvenil de Leonora con las artimañas de la dueña y se produce una victimización de la joven para ubicar en un lugar de mayor culpabilidad a la figura de Marialonso.

Durante el comienzo del relato, cuando el narrador presenta a la dueña, no realiza una advertencia del camino que seguirá el personaje. Podría pensarse, entonces, que a lo largo de la obra el narrador cambia de opinión en lo que a Marialonso respecta. De esta manera, las acciones de los personajes operan sobre el narrador modificando sus opiniones y ubicándolo en un lugar de inestabilidad. Así pues, la permeabilidad no se daría sólo entre los personajes, sino también entre los personajes y el narrador. Sin embargo, cabe destacar que la transfor-

mación en la mirada del narrador debe matizarse teniendo en cuenta la tendencia cervantina a la ironía.

Voluntades irrefrenables

En conclusión, *El celoso extremeño* presenta una serie de personajes complejos que se van modificando a lo largo del relato y postula no sólo la falta de control que dichos personajes tienen sobre las acciones y voluntades de los otros, sino también sobre sus propios deseos. Estos deseos fluyen, a pesar de todas las trabas físicas que se pongan, e involucran siempre a otros personajes: aquellos que son objeto de deseo, aquellos que funcionan como instrumento para obtener lo que se anhela y aquellos en los que se incide de manera indirecta. Hasta el punto en que, en muchas ocasiones, la voluntad de los personajes termina por responder a los deseos de un otro. Incluso el narrador no parece tener un completo control sobre la historia, porque no conoce todas las verdades y porque ve transformada su mirada a partir de los acontecimientos que se dan a lo largo de su propia narración. ¿Dicha narración no debe, entonces, matizarse teniendo en cuenta este cambio de mirada? ¿Hasta qué punto podemos confiar en un narrador que se nos presenta como inestable?

A pesar de que la historia se sitúa en un marco supuestamente infranqueable, la permeabilidad no sólo se da en el espacio físico con la entrada de Loaysa a la casa, sino también en diversos espacios simbólicos. Cervantes utiliza la excusa del espacio-fortaleza para jugar con su paulatina permeabilidad, hasta que los agentes externos (en consonancia con los internos) lo destruyan, para hablar sobre los deseos y las voluntades humanas y la imposibilidad de ponerles ningún tipo de freno.

Bibliografía

Cervantes Saavedra, Miguel de (1970), *El celoso extremeño,* en *Obras completas II,* Madrid, Aguilar, 1065-1085.

Covarrubias Horozco, Sebastián (1611), Tesoro de la lengua castellana o española, disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el--0/html/

King, Margaret (1991), *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio,* Madrid, Alianza Universidad.

Real Academia Española (2001), *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Consultado en http://www.rae.es/rae.html

Rico, Francisco (1997), *El sueño del humanismo (De Petrarca a Erasmo),* Barcelona, Alianza Universidad.

LA POESÍA COMO CIENCIA: CONTEXTO DE UNA PREOCUPACIÓN CERVANTINA EN *EL LICENCIADO VIDRIERA*

Noelia Vitali
Universidad de Buenos Aires

Como sabemos, en casi todos trabajos de Cervantes, es posible hallar esparcidas ideas sobre la poesía que circulaban en diversos tratados de la época. La imagen de la poesía como ciencia –representada la mayoría de las veces como una mujer acompañada de otras damas que simbolizan las artes que la adornan– es una constante en sus obras. La procedencia de estas nociones ya ha sido estudiada en los trabajos de prestigiosos investigadores (entre los que se destaca el libro fundante de Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*). La falta de "originalidad" cervantina en estas cuestiones también fue oportunamente señalada por Porqueras Mayo (1991). Naturalmente, Cervantes no era un teórico: era un poeta. El interés que manifestara por estas concepciones estaba circunscripto a sus preocupaciones como creador. Por ello, coincidimos con Mercedes Alcalá Galán (1999) cuando propone interpretar estas definiciones de poesía en su contexto ficcional. Creemos, entonces, que más allá de lo tópicas que resultaran estas citas es posible analizar el uso que Cervantes hace de ellas en sus diferentes textos, de acuerdo con la poética planteada en cada una de esas obras. Nuestro trabajo se propone analizar el contexto novelesco e ideológico en el que se inscribe la definición de poesía como ciencia en *El licenciado Vidriera*.

Novela del licenciado vidriera: saber y desconcierto

La novela que nos ocupa, no caben dudas, nos presenta una historia sobre el conocimiento. Prácticamente todos los críticos que la han estudiado se ocuparon de apuntar la problemática relación que mantiene su personaje principal con el saber (Casalduero, 1974; Redondo, 1981; Forcione, 1982; Segre, 1990; Riley, 2001; y desde otras perspectivas, centrándose en la identidad del personaje, Parodi, 2002 y D'Onofrio, 2011, se acercan al problema del conocer y no conocer planteado en la novela).

Del mismo modo, todos coinciden en señalar que esta obra presenta una estructura compleja. Por esta razón, durante muchos años la novela sufrió el menosprecio de la crítica, pues se consideraba desarticulada y mal lograda. Las partes en las que puede dividirse el texto varían de un investigador a otro.[1] Consideramos que la postura más acertada es la propuesta por Redondo (1981) –retomada luego por Forcione (1982) y Riley (2001)–, quien establece una

1 Algunos consideran que puede separarse en dos secciones con una coda –Segre (1990)-; otros, como Casalduero (1974), proponen la existencia de cuatro tramos distintos en la vida del protagonista.

segmentación de la novela en tres partes desiguales que se corresponden con los tres estados y los tres nombres que adopta el personaje a lo largo del relato.[2]

El hecho de que la mayoría de los críticos advirtiera la necesidad de pronunciarse sobre la organización de esta obra nos indica que el texto problematiza el asunto. En efecto, esta estructura "desconcertada" (para usar un adjetivo cervantino) parece estar novelando el conflicto entre fragmentación y unidad (ya planteado en el *Prólogo* de las *Ejemplares*, cuando el autor nos invita a interpretar las novelas todas juntas o cada una de por sí). Consideramos sustancial esta cuestión, pues es posible sospechar que no se trate tan solo de una cuestión de formas, sino de algo más profundo, involucrado con la construcción del sentido textual.

Nos resulta ineludible, entonces, reflexionar sobre algunos de los modos en que la fragmentación opera en el texto. Para ello, nos ocuparemos de estudiar tanto la configuración del personaje principal como el problema del conocimiento en la novela, siempre teniendo en cuenta sus vínculos con el problema de lo fragmentario.

"De los hombres se hacen obispos": tomás rodaja en la encrucijada del yo.

> "…somos todo un mosaico, tan informe y distinto en su composición, que cada retazo, a cada momento, hace su propio juego. Y hay tanta diferencia entre nosotros y nosotros mismos como entre nosotros y los demás." (Montaigne, *Ensayos*)

La ficciónque nos ocupa bien podría tomarse como ejemplo de lo expresado en el epígrafe. La frase de Montaigne aparece citada en un libro en el que William Bouwsma (2001) analiza los cambios que propiciaron el surgimiento y declive de una nueva cosmovisión durante el Renacimiento. Entre ellos, se encuentra el fenómeno que el autor denomina "la liberación del yo", asociado con una nueva concepción –más dinámica– de los sujetos. La influencia de las ideas humanistas en las *Novelas ejemplares* ya ha sido señalada y estudiada por Forcione (1982). Examinar la presencia de estos rasgos en la novela cervantina nos permitirá apreciar los movimientos de aproximación y alejamiento practicados por Cervantes en relación con los modelos heredados del humanismo.

Cuando, junto con los estudiantes que iban a Salamanca, encontramos por primera vez a ese muchacho –que luego sabremos se llama Tomás Rodaja– por las riberas de Tormes, nos

2 Segmentos desiguales en extensión, pero no en importancia, puesto que, como trataremos de demostrar, cada una –como en un mosaico– contribuye a la formación del sentido de la novela. Avalle Arce lo resume claramente en la "Introducción" a su edición de las *Ejemplares*: "La polionomasia característica del licenciado Vidriera se simboliza en las tres vueltas que da la *rueda* de su nombre: Tomás Rodaja-licenciado Vidriera-licenciado Rueda. Estos nombres captan con precisión el proceso vital del protagonista, (…). Además, los tres nombres se corresponden a tres etapas vitales radicalmente distintas en la vida del protagonista: el período formativo, crítico y activo." (1982: 20-21)Siguiendo esta línea, la novela se puede dividir en un primer tramo que constituye el momento de formación del personaje (abarca desde que Tomás Rodaja es hallado durmiendo en las riberas de Tormes hasta que regresa a Salamanca para finalizar sus estudios tras recorrer Italia y Flandes); una segunda etapa que comienza cuando el personaje es envenenado y despierta creyéndose de vidrio (comprende, por tanto, el período de la metamorfosis en Licenciado Vidriera); y, por último, tras ser curado de su afección, empieza la última parte del relato en la que el personaje adopta la denominación de Licenciado Rueda.

parece estar asistiendo a una puesta en escena de aquellas ideas relacionadas con una nueva concepción del yo. El joven, vestido de labrador, al ser indagado por su nombre contesta que no lo recuerda, para luego confesar que no lo dirá hasta que pueda honrar a sus padres. Su plan para lograrlo –según revela inmediatamente después– consiste en ganar fama y ascender en la escala social a partir de sus estudios.

> Preguntáronle si sabía leer; respondió que sí, y escribir también.
> - Desa manera -dijo uno de los caballeros-, no es por falta de memoria habérsete olvidado el nombre de tu patria.
> - Sea por lo que fuere -respondió el muchacho-; que ni el della ni del de mis padres sabrá ninguno hasta que yo pueda honrarlos a ellos y a ella.
> - Pues, ¿de qué suerte los piensas honrar? -preguntó el otro caballero.
> - Con mis estudios -respondió el muchacho-, siendo famoso por ellos; porque yo he oído decir que de los hombres se hacen los obispos.[3] (265-266)

Es posible colegir varias cuestiones de este comienzo. En principio, a través de sus respuestas, el joven empieza a dar muestras tanto de su ingenio como de su astucia. Estas son las características que acompañarán a nuestro personaje a lo largo de toda la novela, ya que aún en su etapa de locura consigue cautivar con sus palabras (precisamente, cuando pierda esa capacidad de admirar a los otros con su discurso, encontrará su fin). De hecho, el narrador aclara que es esta habilidad discursiva la que propicia que los jóvenes estudiantes se interesen por él y acepten llevarlo a Salamanca, aún sin saber cómo se llamaba al momento de decidirlo:

> Esta respuesta movió a los caballeros a que le recibiesen y llevasen consigo, como lo hicieron, dándole estudio de la manera que se usa dar en aquella universidad a los criados que sirven.Dijo el muchacho que se llamaba Tomás Rodaja, de donde infirieron sus amos, por el nombre y por el vestido, que debía de ser hijo de algún labrador pobre. (267)

Esto nos permite introducir una segunda cuestión que, planteada desde el comienzo, atraviesa todo el texto: nos referimos al interrogante sobre la identidad. A lo largo de la historia, esta pregunta tomará diferentes formas.[4] En la cita, se observa que los caballeros "infieren" el origen de Tomás por su nombre y vestimentas. Es decir, la identidad se presenta como producto de la interacción del sujeto con el entorno. A su vez, el pasaje señala que los otros personajes sólo pueden obtener una respuesta parcial, por medio de conjeturas surgidas de la interpretación de signos difusos. Los lectores no corremos mejor suerte, ya que las trasformaciones sufridas por el protagonista a lo largo de la historia hacen de su identidad algo escurridizo y nos dejan sin esperanza de hallar certidumbre alguna en el conocimiento de dicha materia.

La mutación constante que novela el texto nos permite, asimismo, vincular el problema de la identidad con el eje de la fragmentación. Ciertamente, el hecho de que relato y personaje se transformen permanentemente pone en primer plano la reflexión sobre la armonía del todo con las partes.

---

3 Todas las citas proceden de la edición de las *Novelas ejemplares* realizada por Jorge García López, publicada por Crítica en 2001.

4 Alicia Parodi (2002) centra su análisis en este problema. Si bien llegamos a conclusiones diferentes, sus observaciones tienen el valor de haber estudiado el tema en profundidad y de haber demostrado la centralidad de este asunto

En este sentido, es posible observar desde el comienzo un estrecho vínculo entre conocimiento, constitución de la identidad y deseo. Iniciamos el trabajo afirmando que ésta era una novela sobre el conocimiento, pero sin dudas es también una historia sobre el deseo. La voluntad que mueve la acción durante la primera parte del relato es la del protagonista: éste quiere cambiar de estado, viajar, conocer, en definitiva, transformarse. El texto deja bien claro que es el deseo de Tomás el que propicia el avance la acción en la primera parte.[5]

La *curiositas* insatisfecha que lo impulsa es otro de los aspectos que hacen de este personaje un típico representante de los ideales renacentistas.[6] En relación con esto, podemos agregar que el propósito que enuncia Tomás al inicio del texto no era más que la expresión de un sentimiento de época, vinculado con el desarrollo del concepto renacentista del hombre, que según Agnes Heller (1980), hundía sus raíces en

> el proceso mediante el cual los comienzos del capitalismo destruyeron las relaciones naturales entre el individuo y su familia, su posición social y su lugar preestablecido en la sociedad, al tiempo que zarandearon toda jerarquía y estabilidad, volviendo fluidas las relaciones sociales, la distribución de las clases y los estratos sociales, así como el asentamiento de los individuos en éstos… (Heller, 1980:8)

Tomás Rodaja, un muchacho que rompe lazos con su comunidad y su pertenencia familiar, parece ser el exponente máximo de la volátil situación descripta por Heller. Al leer sus apreciaciones, comprendemos mejor por qué la osadía de Tomás fue tan bien recibida por los caballeros.

Precisamente, este deseo de movilidad social es una de las interpretaciones que podemos dar al apellido que el joven se atribuye: Rodaja. Ya Redondo (1981) señaló las múltiples re-

---

5 De hecho, el relato no se demora casi en la exposición de cómo fueron sus días de estudiante, tampoco se detiene en los detalles del camino: todo aparece como una excusa para conocer la concreción de sus anhelos. Así, tras ocho años en Salamanca (a los que el texto dedica medio párrafo), una vez que los caballeros terminaron sus estudios y volvieron a su villa en compañía de Tomás, éste "estuvo con ellos algunos días; pero como le *fatigasen los deseos de volver a sus estudios* y a Salamanca –que enhechiza la voluntad de volver a ella a todos los que de la apacibilidad de su vivienda han gustado–, pidió a sus amos licencia para volverse."(267) Luego, cuando de regreso a la universidad se encuentre con el capitán Valdivia y éste lo invite a viajar con sus soldados a Italia, Tomás aceptará porque esto se aviene a la perfección con su proyecto de formación: "Poco fue menester para que Tomás tuviese el envite, haciendo consigo en un instante un breve discurso de que sería bueno ver a Italia y Flandes y otras diversas tierras y países, pues las luengas peregrinaciones hacen a los hombres discretos; y que en esto, a lo más largo, podía gastar tres o cuatro años, que, añadidos a los pocos que él tenía, no serían tantos que impidiesen volver a sus estudios. Y, *como si todo hubiera de suceder a la medida de su gusto,* dijo al capitán que era contento de irse con él a Italia; pero había de ser condición que no se había de sentar debajo de bandera, ni poner en lista de soldado, por no obligarse a seguir su bandera" (269).
Una vez en Italia, es su puro antojo el que determina su derrotero: "Otro día se desembarcaron todas las compañías que habían de ir al Piamonte; pero *no quiso Tomás hacer este viaje, sino irse desde allí por tierra a Roma y a Nápoles, como lo hizo,* quedando de volver por la gran Venecia y por Loreto a Milán y al Piamonte…" (272). Finalmente, su paseo culmina, tras pasar por Flandes, porque "habiendo *cumplido con el deseo que le movió a ver lo que había visto,* determinó volverse a España y a Salamanca a acabar sus estudios; y como lo pensó lo puso luego por obra…" (275)

6 La idea de *curiositas* insatisfecha es uno de los rasgos característicos de lo que Dotti (1992) denomina "la cultura del ánimo". Retomaremos estos postulados en la segunda parte del trabajo.

misiones que evoca esta palabra puesta en relación con "Rueda" (el apelativo que adopta el licenciado al final de la novela). Justamente, este estudioso vincula el apellido del protagonista con la rueda de la fortuna y con la noción de inestabilidad asociada con ella. Ese movimiento constante que evoca la denominación del personaje es interpretado por Redondo (1981) como un rasgo de su personalidad perturbada. No obstante, en el contexto que venimos desarrollando, es posible pensarlo como testimonio de una sociedad en la que todo se había vuelto inestable e incierto.

Al mismo tiempo, la imagen de la rueda, remite –como lo ha señalado certeramente Parodi (2003), siguiendo a Redondo (1981)– al círculo en tanto figura que representa la idea de perfección, puesto en contraste con una serie de bifurcaciones que atraviesan la novela. Consideramos pertinente recuperar este juego de centro y fuga propuesto por la autora, ya que remite, en nuestra coordenada de lectura, a la dinámica entre orden y caos que se despliega en el fluctuante terreno social (y psíquico) en que se mueve este personaje, construido como un delicado equilibrio siempre en peligro de derrumbe.

En efecto, los sucesivos órdenes que se establecen en el texto se van desmoronando uno tras otro y provocan la permanente ruptura de las expectativas del lector. Todo esto no hace más que proponer una evidente desestabilización del sentido.

A nivel del personaje, la inestabilidad se evidencia desde el inicio en la voluntad de ser otro expresada por Tomás (éste desea obtener otro estatus, pero también, transformarse mediante el conocimiento). Los vaivenes de su personalidad parecen ejemplifican la visión de la existencia humana "como un movimiento incesante" a la que hacía referencia Bouwsma (2001: 43). El texto despliega ante nosotros las dos caras del fenómeno: por un lado, exhibe el aspecto positivo de esta incertidumbre asociado con las posibilidades de movilidad social y la confianza en el "progreso" que comportaban estos cambios. Por el otro, el desequilibrio al que está expuesto Tomás es presentado como una amenaza.

Precisamente así lo percibe el licenciado: el síntoma de su locura (creerse de vidrio) pone de manifiesto, además de los "peligros de la transparencia" (D'Onofrio, 2011), el temor a la desintegración. El riesgo principal al que cree estar expuesto el protagonista (ya devenido en licenciado Vidriera) es el de quebrarse, es decir, descomponerse en fragmentos.

De este modo, el relato nos presenta una actitud ambivalente frente a las fluctuaciones propias de la época. El optimismo que podía colegirse del deseo que Tomás enunciaba al comienzo termina transformándose en una sombría realidad: el personaje no ganará la fama por las letras, sino por las armas. El precio que paga es la muerte. La desintegración física que tanto temía estando loco deja de ser percibida, entonces, como una simple amenaza.

Si bien a nadie se le ha escapado la irónica paradoja cifrada en que el personaje que buscaba la fama mediante el cultivo de las letras, la alcance a través de las armas, muchos críticos han interpretado este final "glorioso" como algo positivo. Nosotros creemos, en virtud de todo lo expresado, que este desenlace esconde una amarga ironía que denuncia el revés del optimismo de los ideales renacentistas.[7] De hecho, el narrador nos dice que obtuvo la gloria peleando en el campo de batalla, pero el título de la novela que da trascendencia a su nombre no es otro que el de "licenciado Vidriera". O sea, rescata la etapa más infame (y a la vez verdaderamente célebre) del personaje.

---

7 Esto se confirma por una serie de apreciaciones negativas sobre la guerra que se despliegan en el texto y a lo largo de la colección.

En virtud de todo lo dicho –y teniendo en cuenta que la novela plantea que un mismo sujeto pueda ser al menos tres (Rodaja, Vidriera y Rueda) o bien presentarse en numerosos estados: labrador, estudiante, soldado, bufón de corte y, al final, nuevamente soldado–, es posible afirmar que el texto nos enfrenta al problema de la identidad como algo fragmentario e inestable, similar a un mosaico (como proponía la cita de Montaigne que utilizamos de epígrafe).

Vidriera o de la fragilidad del conocimiento humano

Los cambios en la concepción del hombre tuvieron consecuencias en los modos de pensar la relación de los sujetos con el saber. La *curiositas* del licenciado que lo lleva a estudiar, a conocer Italia y a viajar por otros lugares europeos es consistente con la idea de Séneca, retomada por Petrarca y mentada por Ugo Dotti en un estudio que dedica al Humanismo: "nuestro espíritu está en perenne movimiento y en eterna incertidumbre" (*apud*. Dotti, 1992: 5). La metáfora del *igneus vigor* cobra en Petrarca mucha fuerza, unida a la idea de que "el valor del espíritu se realiza a través de la palabra y la escritura, a través de la elocuencia." (Dotti, 1992: 6)

Como hemos expuesto en el apartado anterior, el personaje de la novela cervantina que estamos analizando comparte esa misma fe en la educación y en la palabra. De hecho, su proyecto vital depende de esa creencia. La figura mitológica que representaba este fuego incesante era Ulises. No creemos casual, entonces, que en la novela se establezca una comparación implícita entre Tomás y el héroe homérico. Esto se observa cuando –en el transcurso de su recorrido por Italia– Rodaja se enfrenta con tentaciones equiparadas por el narrador con las que habían desafiado al guerrero de Ítaca: "Por poco fueran los de Calipso los regalos y pasatiempos que halló *nuestro curioso* en Venecia, pues casi le hacían olvidar de su primer intento." (274)

No obstante las connotaciones positivas involucradas en esta comparación, no debemos olvidar que el texto plantea desde el comienzo una postura ambivalente respecto de las creencias renacentistas vinculadas con el conocimiento. Conviene tener en cuenta todas estas precauciones cuando ingresemos a la zona más escurridiza del relato: la parte en que Tomás, habiendo ingerido involuntariamente el veneno de un filtro de amor que casi lo mata, despierta creyéndose de vidrio y comienza su etapa como licenciado Vidriera.

Más allá del material del que se cree hecho el licenciado en su delirio y la consiguiente fragilidad a la que se siente expuesto en esta etapa (a la que ya nos hemos referido), nos interesa poner el acento en los ingeniosos dichos que el personaje emite a los cuatro vientos, en la arena pública.

Los apotegmas nos ofrecen, indudablemente, un saber fraccionado. Riley (2001) los ha estudiado en un magistral artículo en el que analiza la relación que guardan los dichos del licenciado con la filosofía de los cínicos. También Parodi (2003) ha propuesto una lectura de las sentencias, pero la mayoría de los críticos ha rehuido ofrecer una lectura orgánica de la parte central de la novela. Los estudiosos suelen señalar el espíritu satírico de las críticas de Vidriera, pero no profundizan su estudio.

Consideramos que estas sentencias están íntimamente ligadas con el sentido de la novela y que no son meras muestras de la incoherencia discursiva del licenciado.[8] La visión fragmen-

8 Varios autores (Bataillon, 1966; Forcione, 1982; Sampayo Rodríguez, 1986 y Vilanova, 1989, por mencionar algunos de los más destacados) han interpretado los apotegmas del licenciado como signo de los rasgos

taria del saber que presenta el discurso de Vidriera puede ser interpretada dentro de la poética indiciaria que plantea el texto cuando el personaje se enfrenta a las ruinas de Roma.[9] Con respecto a esto, lo que nos interesa subrayar particularmente en consonancia con lo que venimos planteando es que las ruinas permiten postular una poética fundada en la reconstrucción una unidad ausente a partir de los vestigios presentes. Creemos que este mismo principio opera en esta novela en general y en el uso de los apotegmas en particular. Detrás de estas ideas, también, se esconde una concepción del saber y de los modos de aproximarse al conocimiento. Por ello, no juzgamos casual la introducción de la definición de poesía como ciencia en medio de las sentencias del licenciado.

Los apotegmas que enuncia Vidriera conforman una sarta de opiniones y sentencias que versan sobre materias muy disímiles y constituyen la parte central de la novela. Estos dichos exponen ostensiblemente la paradoja de la sabiduría puesta en boca de un necio (en la línea de la revalorización humanista de la locura que encuentra en la Moria erasmiana su máximo exponente). Si bien nosotros no ahondaremos en este tema por considerarlo suficientemente analizado en los textos que citamos oportunamente, nos importa rescatar el estatuto ambiguo que adquieren los juicios emitidos en tal contexto.[10]

La enunciación de estas sentencias puede dividirse en dos etapas: la primera, situada en Salamanca; la segunda, en la corte, Valladolid. En cuanto a las primeras apreciaciones, podemos afirmar que en su mayoría están referidas a la vida cotidiana (opina sobre maridos engañados, sobre desavenencias matrimoniales, sobre mujeres "de la casa llana"). Se observa en la primera tanda ciertos rasgos de misoginia y antisemitismo en los comentarios. El licenciado encarna en su locura un discurso bastante conservador. No obstante, es imposible perder de vista la ambigüedad de la que están revestidas estas opiniones. El discurso dominante aparece aquí desarticulado y reorganizado en nuevo sistema, bajo una nueva luz desestabilizadora. No sólo por la locura, sino también porque, tal como asevera Riley (2001), Cervantes parece presentar una actitud desfavorable hacia la tendencia a la crítica destructiva, hiriente, satírica e injuriosa con la que estaba asociado el cinismo que supuestamente encarna el licenciado.

La segunda etapa, situada en Valladolid (donde estuvo asentada la corte entre 1601 y 1606), reviste para nosotros mayor interés, puesto que Vidriera "triunfa" como loco cortesano y asume de un modo más palmario el típico discurso satírico, centrado en la crítica de los oficios. La investidura satírica propicia que sea este el momento más álgido de la paradoja: el licenciado loco reflexionará sobre la sabiduría y se hará cargo del vituperio de los murmuradores (de los que de algún modo, él mismo forma parte).

Este es el contexto en el que se insertan los comentarios sobre los poetas y la definición de la poesía como ciencia. Esta noción era una de las ideas más caras a la tradición humanista. Para los estudiosos inscriptos en ella, la poesía representaba una de las formas supremas de

---

erasmianos del personaje.

9 Trabajo los aspectos específicamente vinculados con el tema de las ruinas en *El licenciado Vidriera* en un artículo que se publicará próximamente en un volumen del *Homenaje a Melchora Romanos.*

10 Sampayo Rodríguez lo resume claramente: "¿Era un profeta, un bufón o un sabio endemoinado quien hablaba?" (1986: 141) Y luego, haciendo hincapié en la reversibilidad entre cordura y locura, arguye que el licenciado Vidriera "parece un docto-ignorante y un loco-cuerdo para su señor y el vulgo. Pero para sí mismo es un sabio-cuerdo y un loco-ignorante (en cuanto ignora su estado de demencia y el daño que pueden causar en los demás sus palabras)." (1986: 147)

conocimiento. En el texto cervantino, estas concepciones aparecen en boca de un loco. De esa manera, pasan de la teoría al terreno ideológicamente ambiguo creado en esta ficción.

A modo de conclusión

Los alcances de la definición de poesía como ciencia, la representación de poeta desplegada en el texto y la relación entre estas y el contexto ideológico y conceptual en que se insertan ameritan un análisis que por las limitaciones espaciales no podemos desarrollar en la presente comunicación. Nos conformamos aquí con haber señalado algunos de los presupuestos que enmarcan esas ideas como punto de partida para pensarlas en su entorno novelesco.

Como hemos intentado mostrar, la *Novela del licenciado Vidriera* se abre al diálogo con varios ideales del humanismo desde una época diferente a aquella en la que habían sido forjados. En este trabajo nos centramos en la representación textual de dos cuestiones fundamentales en el imaginario renacentista: la constitución de la identidad del sujeto y el problema del conocimiento. En ambos casos vimos que el texto cervantino apela a un tratamiento que subraya la fragmentariedad. El universo de referencia en la obra es un mundo fracturado, en el que ya no hay lugar para el optimismo ilimitado que proponían los humanistas.

No obstante, comprobamos que el texto es al mismo tiempo profundamente humanista al renunciar a las certidumbres absolutas. Al insertar los postulados teóricos en un entorno ficcional que privilegia la vacilación y la ambigüedad, la novela logra exhibir las fisuras de un paradigma ya en declive, aunque al mismo tiempo parezca resistirse a abandonar los cimientos más profundos de ese aparato conceptual en ruinas. Consciente de que no es la teoría sino la praxis ficcional la que puede reconstruir el mundo a partir de sus fragmentos, Cervantes no abjura, en definitiva, de su fe en la poesía ni de su amor por la palabra.

Bibliografía

Alcalá Galán, Mercedes (1999), "Teoría de la poesía en Cervantes: poesía citada en la novela", *Calíope*, 5, N° 2, 27-43.

Avalle Arce, J. B. (1982), "Introducción", en Cervantes, *Novelas ejemplares* (ed. J. B. Avalle Arce), Madrid, Castalia, tomo II.

Bataillon, Marcel (1966), *Erasmo y España*, México, FCE, 777-801

Bouwsma, William J. (2001), *El otoño del Renacimiento (1550- 1640)*, Barcelona, Crítica.

Casalduero, Joaquín (1974), *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, Madrid, Gredos.

Cervantes Saavedra, Miguel de (2001), Novelas Ejemplares (Edición y notas a cargo de Jorge García López), Barcelona, Crítica.

D´Onofrio, Julia (2011), "*El licenciado Vidriera* y los peligros de la transparencia", en *Don Quijote en Azul 3. Actas de las II Jornadas Internacionales Cervantinas*, Azul, Editorial Azul, 101-116.

Dotti, Ugo (1992), *La città dell'uomo. L'umanesimo da Petrarca a Montaigne*, Roma, Editori Riuniti, (traducción del cap. II por Ma. José Schamun; Ficha de cátedra – Opfyl).

Forcione, Alban (1982), *Cervantes and the humanist vision: A study of four* Exemplary Novels. Princeton, Princeton University Press.

Heller, Agnes (1980), *El hombre del Renacimiento*, Barcelona, Península, 1ra. ed. 1978.

Parodi, Alicia (2002), "Quién es éste: la inverosímil identidad de Tomás Rueda, sus círculos y bifurcaciones", Las ejemplares, *una sola novela*, Buenos Aires, Eudeba, 115-128.

Porqueras Mayo, A. (1991), "Cervantes y la teoría poética", *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de cervantistas,* Barcelona, Anthropos, 83-98.

Redondo, Augustin (1981), "La folie du cervantin licencié de verre (traditions, contexte historique et subversión)", en Redondo et Rochon (ed.), *Visages de la folie (1500-1560)*, Publications de la Sorbone, Paris, pp. 33-44. (Traducción castellana: "La locura del cervantino licenciado Vidriera. Tradiciones, contexto histórico y subversión", en *Revistando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2007, 251-262)

Riley, Edward C. (1966), *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.

Riley, Edward C. (2001), "Cervantes y los cínicos", en *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y la posteridad*, Barcelona, Crítica, 219-238.

Sampayo Rodríguez, José Ramón (1986), *Rasgos erasmistas de la locura del licenciado Vidriera de Miguel de Cervantes*, Kassel, Reichenberger.

Segre, Cesare (1990), "La estructura psicológica de El licenciado vidriera", *Actas I CIAC*, Barcelona, Anthropos, 53-62.

Vilanova, Antonio (1989), *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Lumen.

PERSILES

LIBRE ALBEDRÍO Y ASTROLOGÍA EN EL *PERSILES*

Mónica Nasif
Instituto Superior del Profesorado "Joaquín V. González"

La predestinación del hombre fue una cuestión de profundo debate durante los siglos XVI y XVII. No solo protestantes y católicos discutieron la intervención de la Divina Providencia en el devenir humano, sino que también el conflicto se instaló dentro de los mismos grupos ideológicos. El alcance del poder de Dios sobre el destino del hombre circulaba discursivamente entre la rigurosa predestinación luterana y el desarrollo más amplio de la noción del libre albedrío. Dentro de este marco, la astrología judiciaria complicaba más aún la discusión con el influjo planetario en la vida del hombre. Uno de los puntos más álgidos del conflicto fue que la doctrina de Lutero podía dar argumento a los astrólogos judiciarios.

En los umbrales de un pensamiento orientado hacia el conocimiento científico, la astrología se fue transformando paulatinamente en un saber astronómico, en el que cálculos y mediciones desplazaron lentamente elucubraciones del orden de lo mágico; sin embargo, la astrología judiciaria continuaba su itinerario entre determinaciones cósmicas. En el universo estético y discursivo del *Persiles*, esta actividad y su confrontación con la doctrina del libre albedrío forman parte de la variedad de la materia narrativa, principio compositivo fundamental en la escritura cervantina.[1] Sin embargo sería un poco ingenuo pensar que Cervantes solo inserta esta discusión con fines artísticos, en su "mesa de trucos" también es posible apreciar las cuestiones que ocupaban a la sociedad española de la época.

La astrología judiciaria se presenta de maneras diversas, según sea el portador de tal conocimiento y habilidad. La voz más calificada parece ser la de Mauricio, el padre de la atribulada Transila:

> -Ya sabes, hermosa Transila, querida hija, cómo mis estudios y ejercicios, entre muchos gustosos y loables, me llevaron tras sí los de la astrología judiciaria, como aquellos que, cuando aciertan, cumplen el natural deseo que todos los hombres tienen [de saber] no sólo lo pasado y presente, sino lo por venir. Viéndote, pues, perdida, noté el punto, observé los astros, miré el aspecto de los planetas, señalé los sitios y casas necesarias para que respondiese mi trabajo a mi deseo, porque ninguna ciencia, en cuanto a ciencia, engaña: el engaño está en quien no la sabe, principalmente la del astrología […] y, así, el astrólogo judiciario, si acierta alguna vez en sus juicios, es por arrimarse a lo más probable y a lo más experimentado, y el mejor astrólogo del mundo, puesto que muchas veces se engaña, es el demonio, porque no solamente juzga de lo por venir por la ciencia que sabe, sino también por las premisas y conjeturas. Y, como ha tanto tiempo que tiene

1 Mauricio, algo molesto por la extensa narración de Periandro, le dice a su hija Transila: "porque los episodios, que para ornato de las historias se ponen, no han de ser tan grandes como la misma historia. Pero yo, sin duda, creo que Periandro nos quiere mostrar la grandeza de su ingenio y la elegancia de sus palabras."(II, XIV, 372).

> experiencia de los casos pasados y tanta noticia de los presentes, con facilidad se arroja a juzgar de los por venir, lo que no tenemos los aprendices desta ciencia, pues hemos de juzgar siempre a tiento y con poca seguridad" (*Persiles*, I, cap. XIII, 219-220).

Los tratados de la época daban escasa cabida a la influencia de los astros en la vida del hombre. En general lo limitaban a cuestiones que tenían que ver con alteraciones climatológicas que podían influir en el ánimo de las personas, siguiendo la teoría de los humores. El hombre no puede penetrar el designio de Dios y saber lo que ocurrirá.[2] Mauricio, católico cristiano, desarrolla su actividad astrológica empleando la metodología científica de la observación y experimentación, realizando operaciones matemáticas que se aproximen a "lo más probable"; la precisión del conocimiento es proporcional al alcance exacto de los cálculos, obtener los datos necesarios es llegar al éxito. El error radica no en la esencia del conocimiento científico en sí, su método es seguro, siempre y cuando la información proporcionada sea la apropiada y exacta. Sin embargo, el resultado de esta experiencia puede ser aproximado, no exacto ni definido. Tal consideración racional del conocimiento astrológico se enlaza después con la referencia al diablo y a su incapacidad de adivinar. No es la primera vez que Cervantes alude a las "travesuras diabólicas" y sus posibles consecuencias; recordemos las palabras de la bruja Cañizares y la mención que ella hace sobre el poder del diablo a la hora de desentrañar la profecía de la Camacha[3] y lo que dice don Quijote sobre el saber del mono adivino de Maese Pedro, insistiendo en la imposibilidad del demonio de conocer el futuro, sino por suposiciones. La afirmación de don Quijote es contundente al reconocer el alcance del conocimiento del porvenir humano: "solo a Dios está reservado conocer los tiempos y los momentos, y para Él no hay pasado ni porvenir, que todo es presente." (*Quijote*, II, cap. XXV, 748). Por otra parte, esa inexactitud de la que hace referencia Mauricio se manifiesta poco después a través de una vicisitud futura que él mismo descubre por medio de sus operaciones:

> …y habiendo mirado los puntos más convenientes para su partida, dijo Mauricio que, si la buena suerte les escapaba de una mala que les amenazaba muy propincua, tendría buen suceso su viaje; y que el tal peligro, puesto que era de agua, no había de suceder, si sucediese, por borrasca ni tormenta del mar ni de tierra, sino por una traición, mezclada y aun forjada del todo de deshonestos y lascivos deseos. (I, cap. 18, 238-239)

Se insiste en la actividad del cálculo y en la posibilidad de que el incidente no se produzca. Cervantes es sumamente cuidadoso al momento de referirse a ciertos temas álgidos de la discusión sobre el hado, la astrología y el libre albedrío. Sin embargo, esa atención no le impide ser consciente de un cambio en el pensamiento que se cristaliza en estas y otras afirmaciones

---

2 Uno de los representantes más importantes del pensamiento teológico del siglo XVI fue Pedro Ciruelo. En su *Reprobación de supersticiones y hechicerías* desarrolla la idea de que el influjo astral es físico, en primer lugar, y en consecuencia llega a afectar al hombre en su cuerpo y su psiquis. Al hombre no le es dado conocer el designio de la Providencia y el devenir humano, es un área que solo compete a Dios. La falsa astrología es la que cree poder llegar a ese conocimiento del futuro, "ni es arte ni sciencia, sino una superstición y vanidad." (II.ii.42)

3 "Muchas veces he querido preguntar a mi cabrón qué fin tendrá vuestro suceso; pero no me he atrevido, porque nunca a lo que le preguntamos responde a derechas, sino razones torcidas y de muchos sentidos. Así, que a este nuestro amo y señor no hay que preguntarle nada, porque con una verdad mezcla mil mentiras; […] él no sabe nada de lo por venir ciertamente, sino por conjeturas" (*El coloquio de los perros*, 339).

de Mauricio (Lozano Renieblas: 1998, 174). El éxito de los resultados es el que va a otorgar credibilidad a los pronósticos astrológicos: "Parecíales que andaban rodeados de adivinanzas y metidos hasta el alma en la judiciaria astrología, que, a no ser acreditada con la experiencia, con dificultad le dieran crédito" (*Persiles*, III, cap. XIX, 605). En desmedro de una astrología libresca, proveniente del pensamiento escolástico, una teocosmología que se desarrolla en base a autoridades como la *Biblia* y otros filósofos consagrados, como Aristóteles, y que solo trabaja a través de elucubraciones filosóficas en las que la experiencia no tiene cabida (De la Flor: 1999, 93); el universo del conocimiento va evolucionando hacia un pensamiento empírico en el que la razón establece parámetros que confluyen en una metodología de la experimentación. Mauricio es la voz del científico, del hombre moderno.

Sin embargo, todavía se permanece en una zona de conflicto en la que aún sobreviven creencias mágicas y supersticiones, como los saberes de la maga Cenotia, "natural de España, nacida y criada en Alhama, ciudad del reino de Granada." (*Persiles*, II, cap. VIII, 330). Ella se jacta de ser maga y no, hechicera: "somos gente de mayor cuantía: tratamos con las estrellas, contemplamos el movimiento de los cielos." (*Persiles*. II, cap. VIII, 331). Sin embargo, Cenotia resulta ser una burda hechicera sin más vueltas, pues realiza un maleficio vulgar al joven Antonio (*Persiles*, II, cap. XI, 353). Lo interesante en este caso es la referencia al libre albedrío que hace Cenotia: "Puesto que en mudar voluntades, sacarlas de su quicio, como esto es ir contra el libre albedrío, no hay ciencia que lo pueda, ni virtud de yerbas que lo alcancen." (*Persiles*, II, cap. VIII, 332). En los casos en que los hechizos atentan contra la vida de los protagonistas, como también sucede con Auristela (*Persiles* IV, cap. VIII, 683); el encantamiento obra sobre la víctima suscitando forzosamente una respuesta favorable a los deseos del victimario. La hechicería no puede obligar a amar; la libertad debe obrar de tal manera que el hombre elija, no solo por inclinación, sino también con responsabilidad.

El motivo del libre albedrío no se agota en el discurso ideológico del cristianismo, creemos que en Cervantes va más lejos. La libertad de acción de cada personaje cervantino produce con frecuencia conflictos íntimos, ellos deben luchar contra su propio "yo" en cuanto se desvían de su naturalidad intrínseca. Dice Américo Castro: "La concepción de la naturaleza, como un orden inmanente, es pues, la base de la moral cervantina." (Castro: 1972, 332-333). El error de desear aquello que va contra el propio *status* moral y social ocasiona la desarmonía y esto, en cierta medida, tiene un castigo. Ese error lo produce la libertad de la voluntad y con esa elección equivocada o no debe el hombre resignarse. Los ejemplos en el *Persiles* gravitan más sobre los personajes secundarios que sobre los principales. Uno de los marineros que van al mando de Periandro lo expone de esta manera: "Vaya libre Sulpicia, que nosotros no queremos más gloria de haber vencido nuestros naturales apetitos." (*Persiles*, II, cap. XIII, 376). El ser racional es capaz de vencer los vaivenes de la naturaleza. La fortuna, el azar, la astrología judiciaria en cuanto a imposición de un *fatum* son meros obstáculos que pueden vencerse con la intervención de la voluntad y la razón. Rutilio, el maestro de danzar, pretende a una doncella a la que no debería acceder por la desigualdad social, este error lo lleva a prisión; luego su afán de escapar lo pone peligrosamente en manos de una hechicera; finalmente su penitencia resultará en un aislamiento voluntario, como ermitaño:

> [Rutilio] puesto de rodillas ante Renato, le suplicó le hiciese heredero de sus alhajas y le dejase en aquella isla, siquiera para que no faltase en ella quien encendiese el farol que guiase a los perdidos navegantes; porque él quería acabar bien la vida, hasta entonces mala. (II, cap. XXI, 424)

Otros no pueden vencer sus inclinaciones como Rosamunda, Clodio, Manuel de Sosa Coitiño quien, de alguna manera, elige dejarse morir después de verse rechazado por su amada Leonora:

> Y diciendo esto me bajé del teatro, y acompañado de mis amigos, me volví a mi casa, adonde yendo y viniendo con la imaginación en este extraño suceso, vine casi a perder el juicio; y ahora por la misma causa vengo a perder la vida. Y dando un gran suspiro, se le salió el alma, y dio consigo en el suelo. (I, cap. X, p.71)

El amante portugués no logra salir de su tristeza, es arrastrado por una especie de resignación; no hay salida posible: Leonora ha optado por entregarse a Cristo. La razón no puede salvarlo, su inclinación lo conduce a la muerte. ¿Cuál es la responsabilidad que detenta el portugués frente a su desastrado fin? Dar por sentado que la doncella fuera su esposa sin esperar que ella se pronuncie al respecto ni perdírselo él: "Ni la hermosa Leonora ni su madre me dijeron palabra, ni yo pude, como he dicho, decir alguna." (I, cap. X, 68); el arreglo había sido hecho con el padre de la muchacha. Conocemos lo que Cervantes deja deslizar a través de sus personajes acerca de los matrimonios pactados de antemano, nunca culminan con felicidad. El error y la desarmonía consisten en no respetar la individualidad, los deseos y sentimientos del otro[4]. El conflicto suscitado por las uniones amorosas forzadas es un tema muy caro al pensamiento cervantino; variados son los ejemplos en el Persiles, además de aquel del amante portugués. La influencia del pensamiento neoplatónico renacentista pervive en la necesidad de armonizar los componentes del universo. Auristela lo manifiesta a Sinforosa, la hija del rey Policarpo, en razón de las lágrimas de la princesa: "nuestras almas están siempre en continuo movimiento, sin que puedan dejar de estar atentas a querer bien a algún sujeto, a quien las estrellas las inclinan, que no se ha de decir que las fuerzan" (II, cap. III, 130). Nuevamente, los planetas están presentes, sin embargo, se hace referencia a cierta tendencia, no a un destino preestablecido. Inclinación no implica necesidad ni fuerza. Cuando se trata de romper dicho equilibrio se produce el desastre, el cual generalmente se castiga con la muerte, muerte que no es exterior, como sucede en el teatro de Lope, Tirso y Calderón; sino desde el interior del hombre. Por ello, el amor debe ser consensuado, correspondido, aún por encima de preceptos religiosos o morales. El rey de Danea ha cometido el error de casarse con una dama de su fallecida mujer, por lo tanto no es su igual socialmente. Ante el error, sobreviene el castigo que se manifiesta en el adulterio de la mujer. Sin embargo, Periandro convence al rey de que debe ser misericordioso: "que la grandeza del rey algún tanto resplandece más en ser misericordioso que justiciero." (II, cap. XIII, 185). De alguna manera, se deja entrever que la responsabilidad no ha recaído solo en la esposa adúltera.

Otra razón por la cual el hombre comete errores es por su inclinación. La moral de los personajes del *Persiles* se manifiesta por diversos caminos, además del amor o la fidelidad. Rosamunda y Clodio son dos ejemplos que encarnan la manifestación más acabada del deseo, sin poder de control racional sobre sus vidas:

> Yo desde el punto que tuve uso de razón, no la tuve, porque siempre fui mala. Con los años verdes y con la hermosura mucha, con la libertad demasiada y con la riqueza abundante, se fueron apo-

4 "La relatividad fluctuante del juicio humano causará el error moral. Ese mismo choque de los intereses y de los puntos de vista revelaría que el mundo era algo inseguro, tanto para el saber científico como para el obrar moral" (Castro, 1972: 333).

> derando de mí los vicios de tal manera, que han sido y son en mí como accidentes inseparables […] los vicios tienen asiento en el alma, que no envejece, no quieren dejarme; […] yo no les hago resistencia, sino que me dejo ir con la corriente de mis gustos. (I, cap. XX, 108)

Rosamunda no tiene posibilidad de cambiar, "siempre fue mala" y por lo tanto, su naturaleza consiste en seguir siéndolo, en este sentido el pensamiento cervantino sigue el camino del estoicismo; es inútil desviarse, la naturaleza humana se manifiesta de tal manera que no es posible transformarla. Ser fiel a la naturaleza íntima tiene sus costos: Rosamunda deberá pagar la lujuria con su vida; Clodio no sobrevivirá demasiado a su declaración vital:

> –Yo no me mataré– dijo Clodio,–
> porque, aunque soy murmurador y maldiciente, el gusto que recibo de decir mal, cunado lo digo bien, es tal, que quiero vivir, porque quiero decir mal. (I, cap XIV, 85)

Ambos personajes intentan atropellar con sus vicios la naturaleza de los demás: Rosamunda, seducir a toda costa al joven Antonio; Clodio, sembrar la discordia con sus murmuraciones y su deseo hacia Auristela, esto último es advertido por Rutilio quien le dice:

> los que nacen de padres humildes, si no los ayuda demasiadamente el cielo, ellos por sí solos pocas veces se levantan adonde sean señalados con el dedo, si la virtud no les da la mano (II, cap. III, 143)

Ninguno de los dos puede abstraerse de su naturaleza, son artífices de su suerte; en ellos podemos observar un fatalismo insalvable. Clodio terminará muerto accidentalmente, atravesado por la flecha del joven Antonio la cual iba dirigida a la maga Cenotia. La igualdad en las relaciones amorosas es condición indiscutible a la hora del amor, como ya lo hemos observado en las palabras de Rutilio, la semejanza alcanza a la virtud, además de otras coincidencias y Clodio jamás hubiera podido llegar hasta Auristela.

La órbita del deseo es la que se pone en funcionamiento cuando el hombre intenta salirse de su propia naturaleza y es allí que su razón junto con la voluntad es la de sostenerse a toda costa, permanecer siendo lo que se es y respetar la naturaleza humana del otro:

> Todos deseaban, pero a ninguno se le cumplían sus deseos: condición de la naturaleza humana, que puesto que Dios la crió perfecta, nosotros, por nuestra culpa, la hallamos siempre falta, la cual falta, siempre la ha de haber mientras no dejáremos de desear (II, cap. IV, 135).

En consecuencia, el libre albedrío es ejercido por el hombre para construir el camino propio; sin embargo, buenas o malas fortunas dependerán de la elección que se quiera realizar:

> -La baja fortuna jamás se enmendó con la ociosidad ni con la pereza; en los ánimos encogidos nunca tuvo lugar la buena dicha; nosotros mismos nos fabricamos nuestra ventura, y no hay alma que no sea capaz de levantarse a su asiento; los cobardes, aunque nazcan ricos, siempre son pobres, como los avaros mendigos." (II, cap. XII, 177)

Declaración audaz y poderosa, como los personajes cervantinos quienes navegan en un universo de aciertos y desaciertos que provienen del alma humana, de la voluntad de su ser. Sin embargo, siempre tienen la posibilidad de reflexionar ante el error antes de que la muerte termine con ellos: [Rosamunda] " y, si yo he ofendido tus recientes oídos (que así los puedo llamar) con mis inadvertidas y no castas palabras, perdóname, que los que piden perdón en

este trance, por cortesía siquiera merecen ser, si no perdonados, a los menos escuchados." (I, XX, 261).

Es una época en la que conviven creencias y supersticiones que atraviesan a la sociedad que aún no puede liberarse de ellas y por otro lado, descubrimientos científicos que poco a poco van avanzando hacia la conformación de un *status quo* racional que devendrá en ciencia y en el paso hacia la modernidad. Sin embargo, Cervantes manifiesta una influencia del naturalismo renacentista italiano[5] en la construcción de sus personajes al otorgarles una independencia regia o sobrenatural a la hora de premios y castigos. Nuestro autor se nutre de las líneas del pensamiento renacentista en reflejar el estoicismo y la inmanencia natural, pero las desarrolla de una manera novedosa, depositando en la libertad de acción y de la voluntad el mayor peso.

Bibliografía

A.A.V.V. (2013), *Bernardino Telesio y la nueva imagen de la naturaleza en el Renacimiento*, presentación de Miguel A. Granada, Madrid, Siruela.

Casalduero, Joaquín (1947), *Sentido y forma de "Los trabajos de Persiles y Sigismunda"*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Castro, Américo (1972), *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer.

Cervantes, Miguel de (2004), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Cátedra.

Díaz, Jimeno (1987), *Hado y fortuna en la España del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Lozano Renieblas, Isabel (1998), *Cervantes y el mundo del Persiles*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

Rodríguez de la Flor, Fernando (1999), *La península metafísica*: *z*, Madrid, Biblioteca Nueva.

5 Según Américo Castro, Cervantes podría haber conocido la filosofía de Bernardino Telesio, natural de Cosenza, que vivió entre 1509 y 1588. La filosofía de Telesio tiene una gran impronta naturalista, a la manera de los filósofos hilosoistas, pues postula que el origen de la materia está en la misma naturaleza, sin recurrir a principios teológicos ni metafísicos. El método para el estudio de la naturaleza consiste en la experiencia del sentido al cual debe subordinarse la razón.No hay un principio exterior ni sobrenatural que cree. Ver A.A.V.V. (2013) *Bernardino Telesio y la nueva imagen de la naturaleza en el Renacimiento*. Tal vez, Cervantes haya pensado en una inmanencia psicológica para la construcción de sus personajes.

"A LA OCASIÓN LA PINTAN CALVA": PRESENCIA Y SIGNIFICADO DEL REFRÁN EN EL *PERSILES* DE CERVANTES.

Verónica Marcela Zalba
Universidad Nacional del Sur

El presente trabajo tiene por objetivo revisar de manera atenta el contexto de inserción de un conocido refrán muy frecuente en los autores del Siglo de Oro. El mismo es sobre la "ocasión" u "oportunidad". Es el refrán asociado a la figura femenina que se describe de pie sobre una rueda que gira acostada, con un elemento filoso en una mano, alas en los pies y calva la nuca. En la parte superior de la cabeza lleva una larga melena. De esta manera los antiguos revelaban la figura de la oportunidad que veloz escapa de los hombres y aunque estos pueden asirla de los largos cabellos, una vez que pasó por su lado no pueden detenerla a causa de su falta detrás de la cabeza. La descripción, ampliamente detallada en los *Emblemas* de Alciato,[1] tuvo gran popularidad durante la Edad Media y aparece en múltiples descripciones, siendo una cita frecuente en autores como Góngora[2] o Cervantes. Según Hugo O. Bizzarri, el refrán tiene un antiguo origen:

> Este refrán parece remontarse a una fábula de Fedro (V, 8) en la cual recuerda la forma en que los antiguos representaban a la ocasión ("Cursu uolucri, pendens in nouacula, / caluus comosa fronte, nudo corpore / quem si ocuparis, teneas; elapsum semel / non ipse posset Iuppiter reprehendere, / occasionem rerum signifi cat breuem", vv. 1-5); fue luego retomada por Aviano (fábula N° 10), de la cual se inspiró Catón para uno de sus dísticos: "Fronte capillata, post haec occasio calva" *Disticha* (II, 26). El dístico se popularizó dando origen al refrán: "Die Gelegenheit beim Schaffe (bei der Stirnlocke) fassen (ergreifen)"; "Prendre l'occasion aux cheveux", etc. Los romanos solían pintar a la ocasión como una diosa en forma de mujer, con una gran cabellera por delante, pero calva por detrás. (2015:399)

En el caso de Cervantes, Bizzarri documenta dos versiones:

---

1 Cfr. Imágenes al final del trabajo. En la Biblioteca de Humanidades "Arturo Marasso" de la Universidad Nacional del Sur de la ciudad de Bahía Blanca, el volumen forma parte del patrimonio de libros antiguos de la institución.

2 Aparece la referencia en el poema "Que se nos va las Pascuas" cuando en la estrofa final, después del tópico del *carpe diem* horaciano, aconseja a las mozas a disfrutar de la vida asegurándoles en una exhortación final: "Por eso, mozuelas locas, / antes que la edad avara / el rubio cabello de oro / convierta en luciente plata, / quered cuando sois queridas, / amad cuando sois amadas; / mirad, bobas, que detrás, / se pinta la ocasión calva" , XXIX (vv. 53-60).(1943: 20-21)

> a) "No hay para que se deje pasar la ocasión" (Q, I, 25). Se trata de la forma «perder la ocasión» que documenta Tirso de Molina: "Dadle, conde don Antonio, / a Serafina la mano, / que pues el de Vasconcellos / perdió la ocasión por tardo / disculpado estoy con él" *El vergonzoso en palacio* (vv. 3919-3923); b) "Y así tomaba la ocasión por la melena" (Q, II, 31). Correas anota otras muchas versiones, pero la que más se acerca a la cervantina es "La ocasión, asilla por el copete, o el guedejón" *Vocabulario* (L 682) (2015: 399).[3]

En el caso de su última obra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, la segunda versión de este refrán, que hace referencia a su guedeja o cabello (en oposición a la calva) aparece en cuatro oportunidades:

Primeramente, en boca de la perversa Cenotia (Libro Segundo, capítulo XI) cuando intenta persuadir al Rey Policarpo para que actúe inmediatamente:

> No dejes, señor, que *la ocasión que agora se te ofrece te vuelva la calva en lugar de la guedeja; y puedes tomar ocasión* de detenerlos de querer castigar la insolencia y atrevimiento que tuvo un mostruo bárbaro que viene en su compañía de matar en tu misma casa a aquel que dicen que se llamaba Clodio, que, si ansí haces, alcanzarás fama que alberga en tu pecho no el favor, sino la justicia (2004: 355).[4]

Ambos personajes son presa de sus deseos de amor no correspondido. Ella, rechazada por Antonio (el "monstruo bárbaro") y movida por los *celos* (2004: 356), consigue encender los del rey para que con su poder impida la partida de Sigismunda. El argumento es apropiado ya que hace hincapié en la obligación de todo monarca en impartir justicia. La modalización verbal de "puedes tomar", en lugar de "perder", resalta el poderío y fuerza del soberano que, si quisiera, cumpliría su deseo.[5]

---

3 Bizzarri también lo documenta dos veces en el *Guzmán de Alfarache:* "Asió la ocasión por el copete" (1°, I, 8, 221) y "que le den ración y ella se tiene cuidado de la quitación, cuando halla la ocasión" (1°, II, 4, 296). Se vale él también Fernández de Avellaneda: "y bien sabes que la pintavan los antiguos con copete en la frente y calva de todo el celebro, dándonos con eso a entender que, passada ella, no ay de dónde asirla" *Quijote apócrifo* (2014: V, vi, 61). También en *Viaje al Parnaso* "la aplica como frase proverbial a la Vanagloria, diosa que se promete a sí misma muchas cosas sin tener la seguridad de conseguirlas" (2015: 400).

Para ver la variedad de términos presentes en el refranero: *guedeja, melena, cabellos, copete, mechón,* cfr. Sbarbi (1922:388) y Kleiser (1953:539).

4 Todas las citas de la obra serán de esta edición. La cursiva es nuestra.

5 Se relacionan con estas formas verbales, otras frases proverbiales como "venir a pelo" o "traer por los cabellos", para designar algo que es oportuno o inapropiado. Aparece en el Prólogo de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* cuando se refiere a la copla sobre la cercana muerte, lamenta: "quisiera yo no *vinieran tan a pelo* en esta, mi epístola" (2004:116). Sancho la dice antes de contar una historia a los duques: "-No tema vuesa merced, señor mío, que yo me desmande ni diga cosa que no *venga muy a pelo*" (*Quijote*, II, XXXI: 885).También en la famosa discusión con Quijote: "-También , Sancho, no has de mezclar en tus pláticas la muchedumbre de refranes que sueles, que, puesto que los refranes son sentencias breves, muchas veces los *traes tan por los cabellos*, que más parecen disparates que sentencias. –Eso Dios lo puede remediar-respondió Sancho, porque sé más refranes que un libro, y viénenseme tantos juntos a la boca cuando hablo, que riñen por salir unos con otros, pero la lengua va arrojando los primeros que encuentra, aunque no *vengan a pelo*…" (*Quijote*, II, XLIII: 974-978).

El término "guedeja" también había sido usado por Cervantes en el episodio del *Quijote* en que decide imitar

La segunda aparición del refrán se encuentra nuevamente en labios femeninos, en este caso en los de la bella Feliciana de la Voz (Libro Tercero, Capítulo III). La joven relata su vida a los atentos oyentes al paso que describe la situación en que sus hermanos y su padre intentan casarla con un mozo noble mientras ella, mediante hábiles engaños, sale para verse a escondidas con el joven rico llamado Rosanio (2004: 456). La muchacha declara:

> Vímonos muchas veces solos y juntos, que, para semejantes casos, nunca *la ocasión vuelve las espaldas, antes, en la mitad de las imposibilidades, ofrece su guedeja.* Destas juntas y destos hurtos amorosos se acortó mi vestido y creció mi infamia (2004: 454).

Resulta significativa la mención de otra parte de la figura humana, las "espaldas", al asociarla con una explicación dada antes de la cita del refrán: cuando se dice que "dio *espaldas* a los consejos de la familia" (2004: 453). Esta asociación permite interpretar que perdió con ese gesto esquivo la oportunidad de ser una buena hija y hermana, echando por tierra las esperanzas puestas en el matrimonio arreglado.[6]

El corpus asociado a la imagen de la ocasión no queda, en este caso, limitado a la *espalda*, es decir, al aspecto físico sino también que suele aparecer junto a los otros atributos de su imagen como el *cuchillo* (el arma filosa con la que se la suele dibujar) y las *alas*. Cervantes no sólo se contenta con poner en labios de la joven el refrán sino que después del acto desafiante para con su familia, frente al inocultable resultado de su preñez y llevada por el temor a la reacción de sus familiares, aprovecha la primera ocasión para huir. El autor describe primero a su padre y luego a ella misma con los atributos de la oportunidad, convirtiéndola en la viva imagen de la alegoría:

> El resplandor del *cuchillo* me dio en la turbada vista y, el miedo, en la mitad del alma; y, como sea natural cosa el desear conservar la vida cada uno, del temor de perderla salió en mí el ánimo de remediarla, y, apenas hubo mi padre *vuelto las espaldas*, cuando yo, así como estaba, bajé por un caracol a unos aposentos bajos de mi casa, y de ellos con facilidad me puse en la calle, y de la calle en el campo, y del campo en no sé qué camino, y, finalmente, *aguijada del miedo y solicitada del temor, como si tuviera alas en los pies* caminé más de lo que prometía mi flaqueza (2004: 456).

La tercera aparición del refrán ocurre también en el Libro Tercero, en el capítulo IX, luego que se describe la trágica agonía del conde quien fuera herido por la *espalda*, dando ocasión a su enemigo de destruirlo. En medio de su sufrimiento en el lecho de muerte y para pagar la deuda a su benefactor que lo ha alojado en su casa, le propone a Villaseñor casamiento con la bella Constanza, su nieta. El buen hombre, sorprendido por una propuesta de matrimonio tan inesperada como ventajosa, duda ya que no desea generar comentarios entre los vecinos haciendo pensar a todos que se aprovechó de un moribundo para emparentar con él y recibir sus bienes. Se lo hace ver al caballero pero éste le insiste sobre un hecho evidente: la gente hablará igualmente mal o bien del caballero cuando se enteren de su deceso. Sin saber qué hacer

---

a Amadís (Beltenebrós) en la Peña Pobre: "Y pues estos lugares son tan acomodados para semejantes efectos, no hay para qué se deje pasar la *ocasión, que ahora con tanta comodidad me ofrece sus guedejas*" (*Quijote* I, 25:275).

6 Este refrán fue estudiado por Alicia Ramadori y mencionado como ejemplo de refrán diluido "en el discurso repitiendo sus elementos constituyentes pero sin reproducir la formulación que le da entidad" (2009: 250).

y presa de un estado de verdadera incertidumbre, recurre a los demás amigos para relatarles lo sucedido y consulta a su familia:

> –Diga lo que quisiere-dijo el conde-; que, si el vulgo siempre se engaña, también quedará engañado en lo que de vos pensare.
> –Alto, pues –dijo Villaseñor–; no quiero ser tan ignorante que no quiera abrir a *la buena suerte, que está llamando a las puertas de mi casa.*
> Y, con esto, se salió del aposento y comunicó lo que el conde le había dicho con su mujer, con sus nietos y con Periandro y Auristela, los cuales fueron de parecer que, sin perder punto, *asiesen a la ocasión por los cabellos que les ofrecía* y trujesen quien llevase a cabo aquel negocio. Hízose así y, en menos de dos horas, ya estaba Constanza desposada con el conde y los dineros y joyas en su posesión, con todas las circunstancias y revalidaciones que fueron posible hacerse (2004: 522).

Todos, al unísono y siendo en su mayoría personajes femeninos, le recomiendan aceptar la propuesta de lo que termina siendo una verdadera transacción económica y refuerzan el argumento persuasivo con la mención del refrán.

Esta vez el refrán aparece precedido de otra imagen alegórica: la de la buena suerte o la Fortuna, imagen que muchas veces en los textos del Siglo de Oro se confunde con la de la Oportunidad. Esta imagen de la Providencia abriendo las puertas del hogar también está presente en el *Quijote* en la escena famosa del regreso de Sancho a su hogar, cuando planea la boda de su hija junto a su mujer. El contexto es similar, ya que ambos discuten sobre la fortuna y características del imaginario yerno. Su posición como gobernador de una ínsula, brindará a su hija una mayor posibilidad de tener un casamiento acomodado pero no es lo que piensa su mujer. De la misma manera que el padre de Constanza duda acerca de la conveniencia del casamiento pensando en los vecinos, Teresa Panza teme que la miren mal por creerse de una condición superior a la que les corresponde convirtiéndose en víctimas de la murmuración y del rechazo. En la respuesta de Sancho se menciona la "ventura" como otra forma de referirse a la fortuna y a la ocasión, ante la que el hombre "no se debe quejar si se le pasa". [7]

> –Ven acá, bestia y mujer de Barrabás –replicó Sancho–: ¿por qué quieres tú ahora, sin qué ni para qué estorbarme que no case a mi hija con quien me dé nietos que me llamen *señoría*? Mira, Teresa: siempre he oído decir a mis mayores que *el que no sabe gozar de la ventura cuando le viene, que no se debe quejar si se le pasa. Y no sería bien que ahora, que está llamando a nuestra puerta, se la cerremos*; dejémonos llevar deste viento favorable que nos sopla (*Quijote*, II, V: 666-667).[8]

En la obra de Cervantes podemos encontrar fundidas las imágenes de la Fortuna y la Ocasión.[9] A diferencia de esta última, la Fortuna aparece representada sobre una esfera que va girando y presenta distintos resultados a la condición de los humanos, sea buena o mala, pero

7 También Sánchez Tallafigo analiza la tradición del concepto Fortuna desde Heliodoro y menciona los distintos nombres que tiene en Cervantes ya sea cielos, ventura, estrella, ocasión (2004:957).

8 En su respuesta al marido Teresa le replica: "Si Dios me guarda mis siete, o mis cinco sentidos, o los que tengo, no pienso dar *ocasión* de verme en tal aprieto" (*Quijote*, II, V: 597).

9 En el poema a Don Belianís de Grecia ya aparecen fundidas: "Tuve a mis pies postrada la Fortuna,/y trajo del copete mi cordura/a la calva Ocasión al estricote" (*Quijote*, I: 26) La palabra estricote coincide en ambas imágenes ya que si vemos en los *Emblemas* de Alciato se las representa con imágenes de agua que va y viene, haciendo hincapié en el movimiento de ambas, nunca quietas.

siempre variable.[10] Aparecen mezcladas de esta forma en el discurso de Clodio a Rosamunda, cuando describe cómo la mujer perdió por sus propias acciones la voluntad del rey:

> Sabed, señores -mirando a todos los circunstantes, prosiguió-, que esta mujer que aquí veis, atada como loca y libre como atrevida, es aquella famosa Rosamunda, dama que ha sido concubina y amiga del rey de Inglaterra, de cuyas impúdicas costumbres hay largas historias y longísimas memorias entre todas las gentes del mundo. Ésta mandó al rey y, por añadidura, a todo el reino; puso leyes, quitó leyes; levantó caídos viciosos y derribó levantados virtuosos; cumplió sus gustos, tan torpe como públicamente en menoscabo de la autoridad del rey y en muestra de sus torpes apetitos, que fueron tantas las muestras, y tan torpes y tantos sus atrevimientos, que, rompiendo los lazos de diamantes y las redes de bronce con que tenía ligado el corazón del rey, le movieron a apartarla de sí y a menospreciarla en el mismo grado que la había tenido en precio. *Cuando ésta estaba en la cumbre de su rueda y tenía asida por la guedeja a la fortuna,* vivía yo despechado y con deseos de mostrar al mundo cuán mal estaban empleados los de mi rey y señor natural (2004: 222-223).

Cervantes asocia la "guedeja" del refrán con la imagen de la Fortuna pero a pesar de las diferencias, coincidimos con él en que ambas tienen algo en común: es el hombre el que debe tener control sobre sus acciones para determinar su destino. Del mismo modo, cuando la pareja central de la relación amorosa discute, en boca de Periandro vemos la síntesis del concepto desarrollado por Cervantes a lo largo de su obra:

> Íbale mirando Auristela atentísimamente, maravillada de que Periandro dudase de su fe; y, así, le dijo:
> –Sola una voluntad, ¡oh Persiles!, he tenido en toda mi vida, y ésa habrá dos años que te la entregué, no forzada, sino de mi libre albedrío; la cual tan entera y firme está agora como el primer día que te hice señor della; la cual, si es posible que se aumente, se ha aumentado y crecido entre los muchos trabajos que hemos pasado. De que tú estés firme en la tuya me mostraré tan agradecida que, en cumplimiento de mi voto, haré que se vuelvan en posesión tus esperanzas. Pero, dime: ¿qué haremos, después que una misma coyunda nos ate y un mismo yugo oprima nuestros cuellos? […] –Mira, señora- respondió Periandro-: *como no es posible que ninguno fabrique su for-*

10 Aparece descripta por Auristela en el Libro Tercero, capítulo cuarto: "Esta que llaman fortuna (de quien yo he oído hablar algunas veces, de la cual se dice que quita y da los bienes cuando, como y a quien quiere) sin duda alguna debe ser ciega y antojadiza, pues a nuestro parecer, levanta los que habían de estar por el suelo y derriba los que están sobre los montes de la luna" (2004:457). De una manera más cómica había sido igualmente descripta por Sancho "que si cuando era gobernador estaba alegre, agora que soy escudero de a pie, no estoy triste; porque he oído decir que esta que llaman por ahíFortuna es una mujer borracha y antojadiza, y, sobre todo, ciega, y así, no vee lo que hace, ni sabe a quién derriba, ni a quién ensalza" (*Quijote*, II, LXVI: 1167). Rico en sus notas le atribuye esa descripción a Pedro Mexía pero mayormente a Antonio de Torquemada en su *Jardín de flores curiosas* que cita la misma descripción excepto el calificativo de "borracha". También se la menciona en el "Canto de Calíope" en La *Galatea*: "Si tuviera, cual tiene la Fortuna, / la dulce poesía varia rueda/ ligera y más movible que la luna, /que ni estuvo ni está ni estará queda, /en ella, sin hacer mudanza alguna" (1999:587). Arellano la encuentra allí y también "En Alciato (emblema 98) se opone la firmeza de Hermes (que descansa sobre un cubo de piedra) a la inestabilidad de la Fortuna, cuyos pies descansan sobre una bola rodante. Lleva tapados los ojos, y una vela sobre la que sopla el viento variable" (1998:175).

> *tuna, puesto que dicen que cada uno es el artífice della, desde el principio hasta el cabo,* así, yo no puedo responderte agora lo que haremos después de que la buena suerte nos ajunte (2004: 628-629)

En el discurso del joven se mezcla otro conocido refrán atribuido a la fortuna que destaca el carácter especial de la misma ya que depende de las acciones de los hombres, pero esa misma cualidad impide que brinde a su amada un respuesta más concreta sobre su futuro. Distingue allí el verbo "fabricar" diferenciándolo del ser "artífice", más relacionado con lo artesanal, detallado o minucioso de una obra, ligado también a lo estético. En el discurso de Auristela se destaca también el carácter de la unión de los jóvenes que sugiere el sometimiento a la carga matrimonial o yugo, al que ambos están atados de por vida. Esta idea del nudo aparece en varias partes de la obra, asociados a la idea del matrimonio como unión tan fuerte que solo la muerte puede cortar.[11]

El tema del matrimonio como nudo aparece también en el contexto de la última aparición del refrán. Se encuentra coincidentemente en labios de una mujer, Isabela Castrucha, cuando relata su triste historia de amor (Tercera Parte, capítulo XX). Siendo joven, hermosa y de fortuna, su tío la quiere casar con un primo para conservar la hacienda. Pero ella no es del mismo parecer. Enamorada de un joven caballero Andrea Marulo, se atreve ella misma a ofrecérsele en matrimonio a través de una carta, adaptando ahora en forma más completa que en el caso de Feliciana de la Voz, los atributos de la Ocasión, esta vez modificando "guedeja" por "cabellos":[12]

---

11 Las menciones de la relación como nudo aparecen en otros dos momentos. Una cuando los amantes principales discurren sobre su futuro: "-Señora, mírame bien, que soy yo Periandro, que fui el que fue Persiles y soy el que tú quieres que sea Periandro. *El nudo con el que están atadas nuestras voluntades, nadie le puede desatar sino la muerte"* (2004:320). También en su discurso relativo a la naturaleza del matrimonio de Persiles al personaje Polaco, luego de la historia del labrador que cría con perjuicio propio a la víbora serpiente. Intenta explicarle qué bienes debe procurar hallar el hombre aclara: "Y el mayor que el hombre tiene suele decirse que es la mujer propia. Pero esto debe ser en otras religiones, que en la cristiana, entre las cuales los matrimonios son una manera de concierto y conveniencia, como lo es el de alquilar una casa o otra alguna heredad; pero, en la religión católica, el casamiento es sacramento que sólo se *desata con la muerte* o con otras cosas que son más duras que la misma muerte, las cuales puede excusar la cohabitación de los dos casados, *pero no deshacer los nudos con que ligados fueron* (2004:500-501). También aparece en el Prólogo asociado al acto de escribir al que está unido de por vida y la oportunidad que debe aprovechar en cuanto pueda para "reanudar" un relato: "él iba caballero en su burra, a quién había dado *ocasión* a mi pluma para escribir donaires, pero no son todos los tiempos unos. Tiempo vendrá, quizá, donde, *anudando este roto hilo,* diga lo que aquí me falta y lo que sé convenía" (2004: 123).

12 Dentro de las variaciones de los términos que componen al refrán hemos encontrado también *melena*: "y, así, tomaba *la ocasión por la melena en esto de regalarse cada y cuando se le ofrecía*" (*Quijote*, II, 31: 879). Como *hopo o harapo: "Asgamos la ocasión por el harapo, por el hopo o copete, como dicen,* oralo ofrezca el miedo o la cortesía" en *El rufián dichoso* (2005, vv. 696-698:308-309). También como *hopo* en una versión diluida en *La Gran sultana* (2005, vv. 509:388). En contexto de guerra, dicha por Don Alonso a un soldado: "y si viniere que el cabello ofrezca/ la ligera ocasión, ha de tomarse, / antes que a espaldas vueltas desaparezca"en *El gallardo español* (2005, vv. 122-124: 20) y en boca de Cipión: "En viendo la ocasión , luego la tomo, porque sé cuánto corre y se apresura;/ y si se pasa en cosas de la guerra, /el crédito consume y vida atierra" en *Numancia* (2005, vv. 1117-1120: 954). La propia Ocasión personificada describe su melena o cabello desde el punto de vista

> Escribíle asimismo que entendía que este mi tío me quería casar con un primo mío, porque la hacienda se quedase en casa, hombre no de mi gusto ni de mi condición, como es verdad; díjele asimismo que la *ocasión en mí le ofrecía sus cabellos: que los tomase y que no diese lugar en no hacello al arrepentimiento y que no tomase de mi facilidad ocasión para no estimarme* (2004: 615-616).

Luego, simulando locura para evitar que su tío la lleve lejos, pide la complicidad de Periandro y Auristela, quienes con sus acompañantes deben ayudarla a prolongar la farsa dando tiempo a que el joven Andrea Marulo venga por ella. Llegado al lugar, presenta los mismos síntomas que la novia, no dejando otra opción al médico que dictaminar que el mismo demonio afectaba por igual a los jóvenes. La solución será la unión matrimonial, la que es descripta de la misma forma por el novio, como antes lo hiciera Periandro. Dice el joven:

> -Sí, por cierto – dijo Andrea-; sí, que vos sois señora de mi voluntad, descanso de mi trabajo y vida de mi muerte. Dadme la mano de ser mi esposa, señora mía, y sacadme de la esclavitud en que me veo a la libertad de verme *debajo de vuestro yugo*; dadme la mano, digo otra vez, bien mío, y alzadme de la humildad de ser Andrea Marulo a la alteza de ser esposo de Isabela Castrucho. Vayan de aquí fuera los demonios que *quisieren estorbar tan sabroso nudo*, y no procuren los hombres apartar lo que Dios junta (2004:622).

Ambos son nobles, decididos a todo y han aprovechado la ocasión para imponer sus voluntades a ambas familias.

Como hemos podido ver la utilización que hace Cervantes de un refrán tan conocido es totalmente intencionada. En los cuatro casos sirve parar realzar el contexto en que está inmerso y hacer hincapié en la relación matrimonial que pretende llevarse a cabo. En los dos primeros casos en boca de personajes interesados como Cenotia, que quiere vengarse de Auristela y Antonio; en el caso de Feliciana de la Voz, para esconder su culpa; en el caso de Constanza, frente a un matrimonio ventajoso en términos económicos y por último, el de la Carducha y Marulo, en el que sí se menciona el amor además de la conveniencia social o económica, ligado a la locura simulada como una enfermedad provocada ya sea por el demonio, o las picaduras de piojos, que los hacen saltar y gritar hasta que los familiares conceden el permiso para su unión ante testigos. En todos los casos, el refrán es fácilmente identificable por el lector, aunque se lo nombre entero o parcialmente. Cervantes recurre a las distintas versiones del mismo e incluso juega mezclándolo con la imagen atractiva de la Fortuna haciéndonos reflexionar sobre todas sus connotaciones y posibilidades de interpretación. Aprovechemos nosotros lectores la ocasión que nos ofrece, tomémosla de su guedeja y volvamos a leer con placer esta gran obra literaria.

---

práctico mostrando su utilidad en un contexto amoroso: "Yo, por mi parte, de continuo pienso /ponérmele delante y la melena/ de mis pocos cabellos ofrecerle, / y detenerme un rato, porque pueda/ asirme della, cosa poco usada/ de mi ligera condición y presta" en *El trato de Argel* (2005, vv. 1678- 1683:891). Vemos en estos últimos ejemplos la relación del amor y la guerra.

Imágenes

Ilustración 1
Alciato (1549). *Emblemas*. Ed. Guillielmo Rovillio. Lyon.

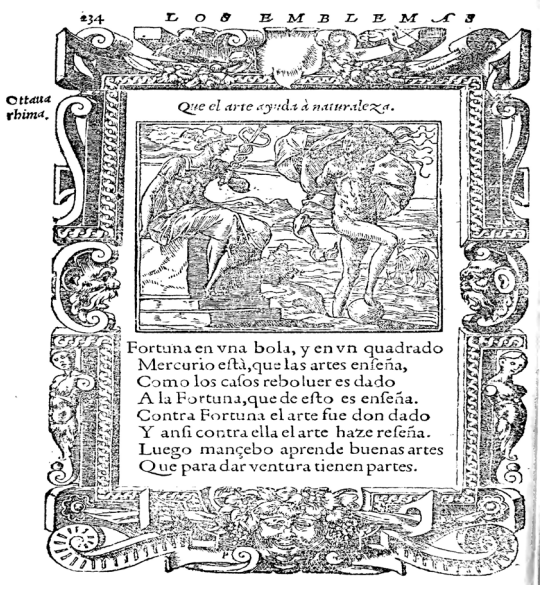


Ilustración 2
Alciato (1549) *Emblemas*. Ed. Guillielmo Rovillio. Lyon

Ilustración 3
Andrea Mantegna, Occasio and Paenitentia, 1500-1505, fresco (Mantova, Palazzo Ducale)

Ilustración 4
Hans Sebald Beham, Fortuna, 1541.

Bibliografía

Alciato (1549), *Emblemas*. Ed. Guillielmo Rovillio. Lyon. Disponible en: https://archive.org/stream/losemblemasdealc00alci#page/246/mode/2up

Alemán, Mateo (2012), *Guzmán de Alfarache,* ed. José María Micó, Madrid, Cátedra, Tomo I.

Arellano, Ignacio (1998), "Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes", en *Anales Cervantinos*, XXXIV, 169-212. Última consulta: 5/10/2015. Disponible en: http://analescervantinos.revistas.csic.es

Avellaneda, Fernández de (2014), *El Quijote apócrifo,* ed. Enrique Suárez Figaredo, en *Lemir*, 18 *Textos*. Última consulta: 5/10/2015. Disponible en: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista18/Textos/06_Quijote_Avellaneda_Figaredo.pdf

Bizzarri, Hugo Oscar (2004), *El refranero castellano en la Edad Media,* Madrid, ediciones del Laberinto

Bizzarri, Hugo Oscar (2012), "Refranero hispánico: de norma ética a acto de habla", en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH,* ed. de Aviva Garribba, Vol. II Medieval, Roma, Bagatto Libri, 394-398.

Bizzarri, Hugo Oscar (2015), *Diccionario de paremias cervantinas,* Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá. Última consulta: 5/10/2015. Disponible en: http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/21620/bizzarri_diccionario.pdf?sequence=1

Cervantes Saavedra, Miguel de (1992), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Juan Bautista Avalle Arce, Madrid, Castalia.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1994), *Obra completa II (Galatea, Novelas ejemplares Persiles y Sigismunda).* Edición de Florencio Sevilla Arroyoy Antonio Rey Hazas, Madrid, Estudios Cervantinos.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1999), *La Galatea,* ed. de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra.

Cervantes Saavedra, Miguel de (2001), *Don Quijote de la Mancha,* ed. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica.

Cervantes Saavedra, Miguel de (2004), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda,* ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.

Cervantes Saavedra, Miguel de (2005), *Teatro completo,* ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Rey Hazas, Barcelona, Planeta.

Covarrubias, Sebastián de (1943), *Tesoro de la lengua española*. Barcelona, Hoila.

Góngora, Luis de (1943), *Obras completas*, recopilación, prólogo y notas de Juan e Isabel Mille y Giménez, Madrid, Aguilar.

Martínez Kleiser, Luis (1953), *Refranero general ideológico español*, Madrid, Real Academia Española.

Ramadori, Alicia E. (2009), "´Flor de aforismos peregrinos' en el *Persiles* y la tradición paremiológica medieval", *El siglo de Oro español: críticas, reescrituras, debates,* comp. Nora González Germán Prósperi, Rosario Keba, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 247-256.

Rey Hazas, Antonio (1999), "Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas ejemplares*", *Criticón*, 76, 119-164.

Riley, E. C (1966), *Teoría de la novela de Cervantes*, Madrid, Taurus.

Sánchez Tallafigo, Cristina (2004), "La Fortuna en el *Persiles*: las cabezas de la Hidra y la gran cadena del destino", en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas,* 957-972. Última consulta: 5/10/2015. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_V/cg_V_52.pdf

Sbarbi, J. (1922), *Diccionario de refranes, adagios, proverbios, modismos, locuciones y frases proverbiales de la lengua española*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, tomo I y II.

Zalba, Verónica Marcela (2014), "Presencia y función de los refranes con animales en las *Novelas Ejemplares*", en Julia D´Onofrio y Clea Gerber (eds.), *Don Quijote en Azul 6. Actas Selectas de las VI Jornadas Internacionales Cervantinas,* Azul, Editorial Azul, 116-124.

REESCRITURAS

MATRICES TEXTUALES CERVANTINAS EN *JUSEP TORRES CAMPALANS* DE MAX AUB

Mariana Barrios Mannara
María Florencia Saracino
Universidad de Buenos Aires

"Ahora lo sé: me metí de hocico en su vida. Este libro es prueba"

Max Aub, *Jusep Torres Campalans*

Tal como sucede con don Quijote de la Mancha, quien sale al mundo en busca de las aventuras y personajes propios de las novelas de caballerías, los lectores de *Jusep Torres Campalans* (1958), obra de madurez de Max Aub, han intentado rastrear y cotejar las huellas de su protagonista homónimo en el mundo artístico-académico del pasado siglo XX (Cf. Irizarry 2000).[1] El resultado de esta "broma" literaria de Aub, quien como Cervantes escribe en torno a un personaje supuestamente "histórico", parodiado, pone en escena la eficaz construcción retórica que configura este texto. Ésta ha sido calificada por el mismo narrador como "cubista", corriente vanguardista que, simétricamente, coincide con aquella a la que adscribe el pintor catalán que hace las veces del manchego. Así, se traza un juego de paralelos, interno al hipertexto, que enfrenta la palabra y la imagen, como formas de representación, recordándonos una discusión barroca, en la que han intervenido tanto Lope de Vega como el manco de Lepanto, y que fue retomada posteriormente por Leibniz en su *Laocoonte* (Cf. D´Onofrio 2011).

En efecto, en la novela miscelánea de Aub, la palabra adquiere un peso y una verosimilitud que gravita intensamente sobre su referente: Jusep Torres Campalans. A un punto tal, que cautiva al lector esfumando el límite entre ficción y realidad. Pues este texto, que simula ser una biografía, se articula a partir de un fuerte y complejo aparato documental compuesto por testimonios, cuadros pictóricos catalogados, fotografías, correspondencia, artículos críticos, anales históricos, un diario personal, conversaciones y debates; todo esto enmarcado en un cronotopo y espíritu de época muy bien reconstruido por el narrador.[2]

---

1 En adelante, para referirnos a Jusep Torres Campalans (1958), en su edición de 1985, utilizaremos las siglas JTC. Ver más información en la sección "Bibliografía".

2 Al respecto, citamos el fragmento del "Prólogo indispensable" de la novela cubista de Max Aub: "Escribí mi relación, valiéndome de otros, dejándome aparte, procurando, en la medida de lo posible, ceñir la verdad; gran ilusión. // Doy, pues, primero, cuenta y razón escueta de los acontecimientos que juzgué más significativos de la época (1886-1914). // Luego, vida y obra, tan interdependientes. (Los cuadros y dibujos, apartes forzosos, se colocan donde ofrecen mejor luz). // Aparte, sus escritos. Aparte, también, sus declaraciones y los pocos artículos que se escribieron acerca de su obra. Al final, las dos conversaciones que tuve con él, en San Cristóbal, sin saber quién era." (JTC 1985, 21)

Ciertamente, todos estos discursos reunidos por un compilador ficticio para la reconstrucción "histórica y objetiva" de la vida, pensamiento y obra de un artista inexistente, como es de esperar, pretenden conjurar la idea de irrealidad del acto discursivo. Es decir que el aparato pseudo-documental suscita la credulidad del lector y jaquea así el estatuto de verdad de ciertos tipos de discursos que se pretenden verdaderos, como el caso del discurso histórico y biográfico. Esto mismo nos remite a Barthes (1987), con su idea de la creación de un *efecto de realidad*: una operación retórica que evoca el referente sin jamás poder hacerlo presente, porque es imposible hacer presente el hecho mismo a partir del signo.

Ahora bien, esta sería una estrategia análoga, si lo pensamos, a la del narrador cervantino que consigue azarosamente el cartapacio donde se encuentra la *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo* (*DQM* I, 9, 86).[3] Dicha pieza constituye, tal como leemos en el Capítulo IX del Quijote de 1605, un manuscrito en lengua arábiga, por demás fragmentario, que posee anotaciones marginales e ilustraciones, asequibles para los lectores de la novela gracias al recurso de la *écfrasis*. Para colmo de risas, no solo Benengeli significa "berenjena"; sino que se evidenciaría en este pasaje una doble erosión de la fiabilidad de su "fuente": la lectura es resultado de un proceso de traducción, solicitada por el narrador a un "morisco aljamiado" (íd.), es decir, que hablaba castellano. Dicho mediador no sólo se dice que fue deparado por "la suerte" (íd.), es de notar que apenas se dedican un par de renglones a su hallazgo y que jamás podremos corroborar su idoneidad para dicha tarea. Incluso, el narrador no duda en decirnos acerca del manuscrito que: "Si a éste se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos" (*DQM* I, 9, 88). Qué nos queda decir, entonces, del morisco traductor.

Aún más, estos fragmentos recolectados, como tales, pueden dejarnos las historias inconclusas, despertándonos la intriga y permitiéndonos tomar consciencia de los límites de la narración. Este es el caso, por ejemplo, del relato inmediatamente previo al capítulo que acabamos de comentar, el de la pelea del Hidalgo con el vizcaíno. En cuyo cierre sorpresivo, leemos: "Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor de esta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito de estas hazañas de Don Quijote, de las que deja referidas" (ibíd., 8, 83). Nuestra intriga frente a tan abrupto final, también es compartida por el narrador, lector de manuscritos, tras lo cual inicia la búsqueda del nuevo cartapacio: "Y así, no podía inclinarme a creer que tan gallarda historia hubiese quedado manca y estropeada, y echaba la culpa a la malignidad del tiempo, devorador y consumidor de todas las cosas, el cual, o la tenía oculta o consumida" (ibíd., 9, 85). Es, por lo tanto, una fuente por demás puesta en cuestión aquella que testimonia la existencia del Caballero de la Triste Figura. Este procedimiento destruye el dispositivo de la verosimilitud al mismo tiempo que lo postula en el texto, en un movimiento ambivalente e irónico.

Por su parte, en la novela de Aub, el narrador le da una vuelta de tuerca más a la construcción textual de estética cubista, que es *JTC*, siguiendo la línea cervantina. El "Cuaderno verde" (el diario fragmentario del pintor), también resultaría ser de autoría dudosa. Pues, en una nota al pie, el narrador aclara: [el diario] "Único texto con título, quizá copia. Si es así: no tengo idea de quién sea. Desde luego, por el estilo, no es de Jusep Torres Campalans." (*JTC*

3 Citamos por número de página de la edición crítica dirigida por Francisco Rico, 2004. En adelante, utilizaremos las siglas DQMI para referirnos a esta edición de Don Quijote de la Mancha de 1605.

1985, 268).Es decir que en este pasaje de texto también se explota el recurso de poner en tela de juicio la idea de autenticidad y prevalece la de copia, manipulación, artificio, engaño. Tal concepción del arte aparece explicitada en el siguiente fragmento del diario del pintor catalán:

> Forjar de la nada. Mentir: única grandeza. El arte: expresión hermosa de la mentira. (...) Nos diferenciamos [los hombres] por la manera de mentir. Ya lo dijo quien mejor pudo: estamos hechos a imagen y semejanza. No somos, de verdad, sino imágenes y semejanzas; parecido, contrahechura, artificio, simulacro, copia, eco, invención, retrato, arte falsedad. ¿Qué es imagen? ¿Qué es semejanza? Figura, representación (véanse las retóricas), dar una cosa por otra (...) Siempre decimos una cosa por otra (*JTC* 1985, 242-43).

De esta concepción, la novela aubiana en su totalidad sería su actualización: una novela apócrifa de un pintor inexistente.

Podríamos decir, entonces, que este texto se funda en la paradoja de tematizar la imposibilidad de la verdad, de lo realista, tanto a nivel de lo narrado como de la narración. En este sentido resulta significativa la propia observación del biógrafo-compilador en su "Prólogo indispensable": "Escribí mi *relación*, valiéndome de otros, dejándome aparte, procurando, en la medida de lo posible, ceñir la verdad; gran ilusión" (ibíd., 21). Aquí, no es casual el uso paradójico del término 'relación' puesto que nos remite a cierto relato histórico, muy ligado al siglo XVI y a las crónicas de Indias. La relación o crónica es una narración detallada de un testigo ocular y, justamente, en su carácter testimonial funda su veracidad. Por lo tanto, el énfasis en el "hacerse a un lado" del narrador operaría aquí en detrimento de lo narrado. De la misma manera, se pretende con esto "ceñir la verdad", rodearla, o bien abreviarla. Esta última es otra de las acepciones propuestas por la RAE para 'ceñir'. Con este sentido se insinúa una operación retórica que implica manipulación y no la mera trascripción objetiva, tal como pretende el narrador. Abreviar, cercenar, acotar, parcializar la verdad implica en definitiva adulterarla, falsearla. Pensar lo contrario sería para el cubismo una falacia análoga a aquellas que irónicamente escribía Jusep Torres Campalans en su diario y que leemos en el aforismo absurdo: "El perfil prueba que el hombre tiene un solo ojo" (*JTC* 1985, 266). Así, la ilusión será lo que prevalezca en el desarrollo de la novela, producto de la imaginación aubiana. No la verdad, no la realidad ni el testimonio de la misma.

Siguiendo esta línea de lectura, en el "Cuaderno verde", el pintor cubista sentencia: "En un ser, en un objeto, siempre hay mitad de luz y mitad de sombra" (ibíd., 210). Esto es, un aspecto visible, real y verdadero; y otro opaco, irreal, falaz. Ahora bien, la naturaleza bifronte que, según Jusep, caracteriza a todo cuanto existe en el mundo, constituye a su vez un comentario autorreferencial, metaliterario, concerniente a la *grieta* producida por la conjunción de puntos de vista, que predomina en la propia estética de la novela "cubista" y que refleja una transición de la vanguardia en la pintura al discurso literario (Cf. Vílchez Ruíz 2007. El resaltado es nuestro). Pero, como el mismo Max Aub pone en evidencia: ¿esto es realmente una originalidad vanguardista? Las relaciones con el pasado barroco, que de a poco vamos introduciendo, están marcadas desde el comienzo de *JTC* con el epígrafe de Baltasar Gracián, extraído de la dedicatoria de la tercera parte de su *Criticón*, en un intento del autor de hacernos parte de la inquietud que suscita la distancia entre la realidad y su representación:

> Más desconfiando mi pluma de poder sacar el cumplido retrato de las muchas partes, de los heroicos talentos, que en V. M. depositaron con emulación la naturaleza favorable y la indus-

> tria diligente, he determinado valerme de la traza de aquel ingenioso pintor que, empeñado en retratar una perfección a todas luces grande y viendo que los mayores esfuerzos del pincel no alcanzaban a poderla copiar toda junta con los cuatro perfiles, pues si la pintaba de un lado, se perdían las perfecciones del otro, discurrió modo como poder expresarla enteramente. Pintó, pues, el aspecto con la debida valentía y fingió a las espaldas una clara fuente, en cuyos cristalinos reflejos se veía la otra parte contraria con toda su graciosa gentileza. Puso a un lado un grande y lúcido espejo, en cuyos fondos se lograba el perfil de la mano derecha, y al otro un brillante coselete, donde se representaba el de la izquierda. Y con tal bella invención pudo ofrecer a la vista todo aquel relevante de bellezas. Que tal vez la grandeza del objeto suele adelantar la valentía del concepto (*JTC* 1985, 16).

Este epígrafe, a la vez, nos recuerda el "Prólogo al lector" de las *Novelas Ejemplares* (1613)[4] con su descripción del *retrato* ausente de Cervantes, cuyo objetivo era *excusar* la falta de la imagen y *satisfacer* la curiosidad de los lectores acerca del "rostro y talle" (11) del autor. Sin embargo, el retrato verbal nos brinda finalmente aquellos detalles que los límites de la imagen no pueden dar, sino solo la palabra: "los dientes ni menudos ni crecidos porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros" (íd.); o su cuerpo entero "algo cargado de espaldas y no muy ligero de pies" (íd.); o "Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades" (íd.); o, también, "Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo" (íd.), entre otros. Nuevamente, poniendo el ojo en el artificio y en la imposibilidad de hacer presente el referente, Cervantes con total claridad nos habla de la necesidad de valerse de su "pico tartamudo", es decir, del discurso con todas sus grietas, fisuras, silencios: "En fin, pues ya esta ocasión se pasó y yo he quedado en blanco y sin figura, será forzoso valerme por mi pico, que aunque tartamudo no lo será para decir verdades" (12).

Asimismo, en la novela de Aub, la idea de un discurso referencial y coincidente con la realidad sería puesta en jaque por los propios procedimientos del narrador de *JTC*, quien constantemente enfatiza los "blancos" de esta biografía, las piezas faltantes o incomprobables, lo enigmático y huidizo del personaje cuya vida intenta narrar. Por ejemplo: "En París, hablé con algunas personas, ya viejas (...) Le confundían [a Jusep] con Casas, con Nonell, con cualquier otro catalán de esa época (...)" (*JTC* 1985, 21); o también, el narrador dice de la sección dedicada a los Anales: "Todo mezclado, adrede, atenido a la realidad bazuqueadora. No siendo obra didáctica ¿para qué clasificar?" (ibíd., 30); y otros ejemplos como: "Al volver a las notas que allí tomé reparo en sus quiebras" (ibíd., 269); "Supe de su muerte. Nadie ha podido precisarme la fecha, ni siquiera el lugar" (ibíd., 302).

En definitiva, tanto el narrador cervantino en *DQM* I como el aubiano en *JTC* se lanzan a una búsqueda errática motivada por la fascinación del fragmento, guiada por el deseo de saber más acerca de sus personajes. Esto nos remite a las conclusiones de un trabajo previo:

> Si es imposible conocer la identidad del otro por medio de la imagen o incluso de la palabra, la descripción verbal frente al grabado nos ofrece "un elogio de lo inacabado" (Cf. D´Onofrio 2011:1) que no representa más que una realidad parcial, hasta mentirosa, que el lector debe rellenar con la imaginación y esto es fuente de deleite (Barrios Mannara 2013: 138).

4 El texto se cita indicando número de página de la edición de Pedro Henríquez Ureña de 1938.

Acaso, las grietas que encontramos entre aventura y aventura del Caballero de la Triste Figura, o aquellas que el mismo Quijote observa en el techo de la venta castillo del capítulo XVI, sean las mismas que las rupturas de la continuidad en la historia de Jusep Torres Campalans. La grieta, a su vez, se manifiesta como la brecha entre la realidad y lo que percibimos de ella, ya sea por locura, imaginación, o la simple parcialidad de la interpretación propia, que nos lleva a estar engañados Así, mientras el Hidalgo corre a embestir molinos de viento en su fantasía caballeresca, el personaje del pintor catalán lucha contra la "decadencia" de sus contemporáneos del ámbito artístico. Finalmente, él se exilia en México "derrotado". Pero no sin antes dejar las huellas, en su diario y en su entorno, de sus constantes delirios y obsesiones con la posibilidad de un arte que logre: "convertir la verdad en mentira, para que no deje de ser verdad" (*JTC* 1985, 251). Las diatribas que el futuro exiliado lanza en el "Cuaderno verde" contra los artistas de su tiempo, entregados al ego de la firma y el interés de la venta de sus cuadros, se extienden contra la crítica de arte que vive de ellos. Siendo que éste es ya un coloso que las palabras fragmentarias e incoherentes de los escritos del pintor- una sucesión de aforismos, solo a veces comprensibles- no pueden detener, el protagonista aubiano acaba recluido, en la soledad de sus ideas en un lugar exótico.[5]

De hecho, el personaje de Jusep no sólo se posiciona en contra de la disciplina histórica y del realismo pictórico y literario. Sino también, contra la crítica de artes, en tanto esta última pretendería dar cuenta de la "verdad" de lo que es un "puro signo": el cuadro y la novela. Por el contrario, la *descomposición* en múltiples perspectivas del objeto realizada por el artista, como en el epígrafe de Gracián, sería la respuesta a los límites de la visión, sea ocular o del entendimiento, sin necesidad de comentarios que la falseen.[6]

---

5 En cuanto al porvenir del pintor catalán, cabe mencionar aquí otras raíces áureas:Theatrum mundi o "teatro dentro del teatro". Esta alegoría barroca implicaba el desprecio de la vida mundana en favor de la ultraterrena y un sentido trascendente. No obstante, su correlato vanguardista sostiene la afirmación de este mundo y la búsqueda de sentido en él, que finalmente conduce a una expresión de angustia y pesimismo ante la incapacidad de acción del individuo en la sociedad (Cf. Bürger 2000: 134-35).

6 En su capítulo "Acerca de la historiografía y el sentido de la historia" de La responsabilidad de vivir, Karl Popper afirma: "No es posible escribir historia sin opinar sobre los problemas fundamentales de la sociedad, de la política y de las costumbres" (Popper 1995: 149). Y, automáticamente, agrega:

Esto no significa que el contenido de una obra histórica sea en su totalidad o al menos en parte cuestión de opinión. Lo que el historiador escribe debe ser verdadero, objetivo, y cuando aduce sus opiniones personales sobre cuestiones morales o políticas, debe dejar siempre claro que sus opiniones, sugerencias y decisiones no tienen el mismo carácter que sus afirmaciones sobre los hechos históricos. Pero la elección de los hechos manejados es siempre, en un grado elevado, cuestión de elección personal (íd.).

De esta manera, queda clara en esta cita la tensión entre sujeto y objeto de estudio- la realidad- presente en el discurso científico.

Ahora bien, en la nota al final número seis de los "Anales" (parte 3), nos encontramos con una cita de la Revue Encyclopédique de José Ramón Mélida que versa sobre la situación general del arte en España; particularmente, de la pintura. Ha sido puesta allí como complemento informativo de la "Inauguración del Museo de Arte Moderno" en 1898 (*JTC* 1985, 47). Al margen de la veracidad o no de esta fuente, podemos observar en ella un rasgo fundamental: el paroxismo en las marcas de subjetividad que se permean en el pseudo-discurso académico. Así, en un total de 39 líneas encontramos fragmentos tales como: "Así no agrade a los pesimistas y a pesar de los tristes acontecimientos sufridos por la nación, el arte atraviesa en España un período de radiante desarrollo. Diríamos que el culto a la belleza da a este país de ensueño una esperanza, una promesa de felici-

De allí se desprende una nueva relación entre escritura y pintura, en principio, gracias a un mismo procedimiento vanguardista. Tal como lo expresa el protagonista en su diario: "[Escribir una biografía] Es decir, descomposición, apariencia del biografiado desde distintos puntos de vista; tal vez, sin buscarlo, a la manera de un cuadro cubista" (*JTC* 1985, 21). Y viceversa: "convertir la pintura en escritura" (Ibíd., 202); "Transformar los colores en vocablos (azul, el sustantivo; rojo, el verbo; amarillo, el complemento; los demás, los adjetivos) Pintar en prosa, en verso" (Ibíd., 209). Las citas rondan en la posibilidad de traducción entre uno y otro lenguaje artístico. Es decir que mientras que para Cervantes la palabra ofrece frente a la imagen un *plus* de representación que supera los límites de la vista; para Jusep y para Aub, sea cual sea el lenguaje, verbal o icónico, en tanto refleje la apariencia, como es el caso del realismo, solo será rechazable como mera ilusión. Únicamente, el prisma de los distintos puntos de vista plasmados en la obra, literaria o pictórica, puede romperla. Ahora bien, un mismo punto no deja de conectar a ambos autores: la realidad es inaprensible para el retrato y la biografía. Pues, como hemos visto, en los textos cervantinos se revela la grieta, la fisura, por la que se cuela el escepticismo que claramente se expresa en el "pico tartamudo" (12). Acaso, la novela cubista del siglo XX haya sido una respuesta posible a inquietudes cervantinas.

Por último, la conexión de la novela cubista con las aventuras del Hidalgo es indiscutible, si tenemos en cuenta los prólogos del Quijote y de *JTC*: "Sólo quisiera dártela [esta historia] monda y desnuda, sin el ornato de prólogo" (*DQM* I,7) y "Que los deseosos de prólogo-que los hay, queriendo descubrir en él lo que un libro nunca oculta del todo, si dice algo- se remitan al mejor: el del Quijote" (*JTC* 1985, 23). Junto a este gesto de "excusarse", en los dos se encuentra una misma actitud dialógica: Cervantes dialoga con su amigo ficcional y Aub con los textos de Cervantes.

Al mismo tiempo, esta referencia tan explícita no deja de acompañarse de otra suerte de guiños intertextuales. Señalaremos dos de tantos: 1) Si, finalmente en *DQM* I, se nos ofrece un prólogo basado en el diálogo, Aub recrea la escena de una conversación entre el narrador y Jusep Torres Campalans en un paisaje de Chiapas; 2) El autor vanguardista no duda en enviarnos a las circunstancias de escritura del *DQM* I, por medio del testimonio del narrador:

> En 1955, fui invitado a dar una conferencia en Tuxtla Gutiérrez, capital del estado de Chiapas. "Mejor aquí- dije- que en parte alguna de México, está bien celebrar los 350 años de la primera parte del Quijote. Miguel de Cervantes, en 1590, solicitó del Rey "la gobernación de la provincia del Soconusco". Otra cosa dispusieron las mercedes y la burocracia, que suelen llevarse bien; pero

dad" (ibíd., 77); "el gusto se encuentra desarrollado gracias a pequeñas revistas ilustradas" (íd.); "dan a los ojos y al espíritu la idea precisa de los acontecimientos inmediatos" (íbid., 78); "multitud de cosas corrientes se han embellecido" (íd.); entre otras (el resaltado es nuestro). Al parecer, este procedimiento paródico de tomar una práctica común en el área del estudio del arte, como el recurso a citar fuentes enciclopédicas, es utilizado como marca de verosimilitud en la novela. Pero, a la vez, se utilizaría para marcar cuánto de perspectiva personal hay en este fragmento de la historia del arte español que se nos transcribe. Y con ello, cuánto de novela habría en la historia. Porque si el texto explícitamente nos pide que creamos en la responsabilidad del "investigador" que acude a esta fuente- "Nada escribimos de memoria en estos Anales, sino estudiando y teniendo sobre nuestra mesa documentos en que apoyar todas y cada una de nuestras afirmaciones" (ibíd., 81)- ¿qué lo diferenciaría a éste de aquellos narradores fidedignos de las novelas realistas? Y ¿qué lo diferenciaría también al tal José Ramón Mélida?

> sin duda, el Quijote pudo ser chiapaneco y, tal vez, debió serlo porque fue para la novela su Nuevo Mundo (*JTC* 1985, 17).

Primero, la conversación de Chiapas se llevó a cabo en algún paisaje donde había una fuente detrás de los personajes. El espejo de agua que a aquel compilador ficticio le muestra las espaldas de su biografiado, remarca la comunión entre el "retrato" del epígrafe de Gracián y la novela cubista. Pero esta imagen del reflejo en el agua no se agota allí, finalizada la segunda conversación que mantienen el pintor y el personaje de Aub, éste al despedirse y alejarse es observado por su entrevistador a través de un espejo: "Al pasar frente al espejo del gran perchero le vi andando. ¿Qué había debajo de la costra?" (*JTC* 1985: 302). De esta manera, todo el juego con el espejo y el reflejo, sugiere el cuestionamiento sobre la realidad y su estatuto: dónde empieza la ficción, dónde la verdad. Y nos recuerda también aquel conocido tópico medieval de la corteza y el meollo: en un contexto en el cual el "meollo", la realidad, siempre se torna inasible. En cuanto a la analogía entre pintura y escritura, el texto de Aub marca, no solo la homologación, sino la complementariedad de estas expresiones artísticas. En este caso, como hemos dicho, también configura una referencia metaliteraria puesto que la misma novela es un híbrido de ficción y realidad, una novela cubista.

Segundo, el hecho de que Jusep viaje a México para exiliarse del panorama artístico del siglo XX, no sólo es una "quijotada" para un pintor vanguardista, es además una manera de volver a reflexiones previas en tiempos nuevos. Constituye un acto que se tiñe de la duplicidad y la paradoja: para refundar es necesario volver a lo viejo. Por eso mismo, con una fuente detrás, como el espejo del cual hablaba Baltasar Gracián en su *Criticón*, el narrador y Jusep conversan sobre Picasso. Al respecto, Roger Chartier explica que para Pierre Bourdieu uno de los rasgos que definen la especificidad del campo literario es "la presencia en cada momento de la historia del campo, de su propio pasado y de su propio desarrollo" (Chartier, 2007: 7). Así, "Don *Quijote* inventa la novela reciclando y formulando casi todos los géneros discursivos que lo preceden (…): las novelas caballerescas, la novela pastoril, la picaresca y la comedia nueva" (ibíd., 7-8). Lo que olvida señalar es que en el "Prólogo" al Quijote de 1605, el diálogo entre el personaje Cervantes y su amigo revela cómo es este procedimiento de recurrir a falsas fuentes para dar mayor aval a su escritura. Así propone una visión desengañada; según la cual, la erudición y la aprobación de los eruditos es pura falsedad, puro artificio. Lo cual nos recuerda a ciertas acusaciones que Jusep Torres Campalans hacía a su conocido Juan Gris, aquel que pintaba para vender, para aumentar su renombre… Pero también, nos hace pensar en "la literatura como provocación" y como "parto del entendimiento" de aquel "ingenio lego" que reivindica la imaginación, la inventiva, la creación. En Aub, además, es preciso pensar en la relación entre el cubismo, la literatura y el anarquismo a la hora de hablar de provocación. Él nos hace pensar en el propósito de una nueva literatura que pretende abdicar de la pretensión de realismo conocida para intentar un nuevo "realismo": el cubismo. Este es más "real" puesto que no se ajusta a una sola perspectiva, por ello puede mostrar la verdad tal cual es, como si estuviera siendo apuntada por varios espejos a la vez. Este es el gesto anárquico por excelencia, la ruptura de límites desde la obra en ese "texto friccional, que oscila y se mueve pendularmente entre la realidad y la imaginación, entre lo que existe y lo inventado (…) entre dicción y ficción" (Ette 2002: 677).

Concluimos que si una matriz textual operaría, tal como dice Piglia, como "el molde de hierro de una escultura que desaparece, retirado o escondido por el material" (Fonsalido 2013:

133) y se constituye "en una referencia importante para el que escribe el libro, pero no para el que lo lee" (íd.); las sucesivas menciones al Quijote y su autor en *JTC* nos invitan a revisar el pasado para comprender mejor el presente, a hacer el esfuerzo como lectores para encontrar ese "molde de hierro" y pensar o repensar su significado.

Bibliografía

Aub, M. (1985), *Jusep Torres Campalans,* Barcelona, Plaza y Janés.

Barrios Mannara, Mariana, "Las relaciones entre la imagen y la palabra en los juegos de apariencias de 'El celoso extremeño' de Miguel de Cervantes", en *Don Quijote en Azul 6. Actas selectas de las VI Jornadas Internacionales Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2013*, eds. J. D´Onofrio y C. Gerber, Azul, Editorial Azul, 2014, 133-138.

Barthes, R. (1988), "El discurso de la historia", en *El susurro del Lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura,* Buenos Aires, Paidós.

Bürguer, P. (2000), *Teoría de la vanguardia,* Barcelona, Península.

Cervantes Saavedra, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, RAE y Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1998), *Novelas ejemplares I*, ed. P. Henríquez Ureña, Barcelona, Losada.

Chartier, Roger (2007), "El pasado en el presente. Literatura, memoria e historia", *Co-herencia*, *IV*, 7, 1-23.

D´Onofrio, Julia (2011), "El Prólogo a las *Novelas ejemplares.* Un elogio de lo inacabado", *Anuario de Estudios Cervantinos 7*, 93- 106.

Ette, Ottmar (2002), "Vanguardia, Postvanguardia, Posmodernidad. Max Aub, Jusep Torres Campalans y la vacunación vanguardista", *Revista de Indias*, *LXIII*, 226, 675- 708.

Fonsalido, María Elena (2013), "En busca de la matriz cervantina . Juan José Saer lee el Quijote", en *Don Quijote en Azul 4. Actas de las 3° Jornadas Cervantinas Internacionales. Azul 2 y 3 de noviembre de 2011,* ed. L. M. Lafosse, Azul, Editorial Azul, 133-143.

Irizarri, Estelle (2000), *La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco de Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo/ Estelle Irizarri*, Alicante, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [*on line*] link: http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-broma-literaria-en-nuestros-das--max-aub-francisco-de-ayala-ricardo-gulln-carlos-ripoll-csar-tiempo-0/ [Fecha de consulta: 23- 04- 2016].

Popper, Karl (1995), "Cap. 8. Acerca de la historiografía y el sentido de la historia", en *La responsabilidad de vivir. Escritos sobre política, historia y conocimiento*, Barcelona, Paidós, 149-174.

RAE (2014), *Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario*, Madrid, Real Academia Española y Asociación de Academias de la lengua española [*on line*] link: http://dle.rae.es/?w=diccionario [Fecha de consulta: 23-04-2016]

Vílchez Ruíz, Carmen E. (2007), "Literatura y pintura. *Jusep Torres Campalans*, una novela cubista", *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura, CLXXXIII,* 726, 503-510.

QUEVEDO Y SU REESCRITURA DE LA MUERTE DE QUIJOTE

Rosario María Carrasco[1]
Universidad Nacional de Mar del Plata

Es sabido el éxito rotundo que tuvo la publicación de *Don Quijote de la Mancha* en 1605, a tal punto que surgió un apócrifo antes de su segunda parte, en 1615. Es de público conocimiento el enojo que le produjo esto a Cervantes y por ello, desde su texto, se dedicó a criticar y desmerecer el "Quijote de un tal Avellaneda". El temor de que proliferen más de un Quijote, hace que su autor tome la decisión de dejarlo morir. El texto reza: "entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu, quiero decir que se murió"(II, 74, 1097). Con esa frase quedan anuladas, al menos en narrativa, futuras aventuras del protagonista, sus deseos de convertirse en pastor y de buscar nuevos quehaceres.

Quevedo en su romance burlesco "Testamento de Don Quijote"[2] abre el espacio a una posibilidad diferente, una muerte digna de un héroe porque, como le dijo Sancho en la novela: "la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía" (II,74,1097). El trabajo se propone analizar textualmente el romance y contraponerlo a ese episodio final de la novela, de tal modo se podrá tener una mejor visión de la configuración del héroe en ambos textos y de las diferencias que hay en ellos.

El romance cuenta con ciento veinte versos que recrean los núcleos temáticos del capítulo setenta y cuatro de la novela y además respetan el orden en que éstos ocurren; pero con una diferencia central: el signo cambia y ese final lastimero se convierte en algo risible. Es entonces que se puede hablar de una apropiación y reescritura del texto base.[3]

Ahora bien cabe preguntarse qué sucede con el héroe ya que es evidente que hay un cambio frente a la concepción de Cervantes. A lo largo de la novela, aquel hidalgo cuyo nombre no quiere recordar el narrador, se va construyendo a sí mismo. Basta recordar aquel episodio que ocurre en el capítulo quinto de la Primera Parte, en donde el protagonista discute con un

---

1 Estudiante avanzada de Letras por la UNMDP, ayudante estudiante de Españolas I/Siglo de Oro.

2 "Este romance es el número 57 de la musa Talía de *El Parnaso español* (1648), editado por González de Salas (563-564). Tuvo quecomponerse a partir de la publicación de segunda parte del Quijote, esto es, en 1615 o anales de 1614, cuando debió de ser conocido por Quevedo durante alguno de sus viajes a España mientras servía al duque de Osuna en Italia (Sáenz, 2012).

3 "La "reescritura" designa toda operación que consiste en transformar un texto A para llegar a un texto B, cualquiera que sea la distancia en cuanto a la expresión, el contenido y la función, así como todas las prácticas de "seconde main": copia, cita, alusión, plagio, parodia, pastiche, imitación, transposición, traducción, resumen,comentario, explicación, corrección" (Genette, 1989; *apud*. Cayuela, 2000).

vecino suyo. Aquel sostenía que el hidalgo estaba confundido respecto a la identidad propia y ajena; es entonces cuando se da el siguiente diálogo:

> –Mire vuestra merced, señor, pecador de mí, que yo no soy don Rodrigo de Narváez, ni el marqués de Mantua, sino Pedro Alonso, su vecino; ni vuestra merced es Valdovinos, ni Abindarráez, sino el honrado hidalgo del señor Quijana.
> –Yo sé quién soy –respondió don Quijote , y sé que puedo ser, no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron se aventajarán las mías. (I, 5, 66-67)

Desde que Alonso Quijana o Quesada se arma caballero en una venta su nombre cambia y de hidalgo se convierte en El Caballero Don Quijote de la Mancha, llamado también por algunos personajes, El Caballero de la Triste Figura. Bajo esa onomástica arremete a todo tipo de aventuras y conoce a distintos sujetos a lo largo de sus tres salidas. Cuando regresa de la última, sin embargo, ya no es el mismo don Quijote y el lector se topa con un hombre desengañado. Debemos recordar que el desengaño es un gran tema en el arte barroco y en la novela se evidencia cuando halla la verdadera identidad. Tal actitud lo lleva a la muerta, como dice Sancho, "sin más ni más" (II, 74, 1097). Vale la pena citar el fragmento en cuestión:

> 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. (II, 74, 1097)

Mientras dialoga con los personajes allí presentes establece: "ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de «bueno». Ya soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje". Ese autorreconocimiento donde el verbo *ser*, a diferencia del capítulo quinto (que representaba una elección y convicción en la creación de un yo otro, distinto al socialmente aceptado), cambia. En principio anula ese sujeto-otro creado anteriormente con el "ya no soy", luego abre el espacio al desengaño que conduce al autoconocimiento y aceptación. Aquel que habla no es más que Alonso Quijano y resulta importante mencionar que es el personaje quien se define a sí mismo ya que el narrador a esa cuestión le restó importancia.

Una vez que el personaje recupera el juicio es allí cuando ordena hacer su testamento, recibe la extremaunción y fallece. También el narrador da a conocer el epitafio que Sansón Carrasco manda a hacer. Este capítulo puede pensarse que presenta una muerte doble: la de Quijano y la de don Quijote. Cabe ahora preguntar quién es el que muere en el romance, si es que alguien lo hace. Es necesario aclarar desde el principio que el poema no trata la muerte, de hecho ya el título adelanta el tema y, por qué no, la escena que recrea.

El texto poético presenta varios cambios, el principal: su tipología, se trata un romance en el que se cuenta la historia. Respecto del género cabe destacar que en el Siglo de Oro los autores más conocidos y trabajados por la crítica, como la generación de 1580, explotaron este molde de tradición española. El avance de la imprenta facilitó la difusión de nuevos romances y por otro lado permitió el surgimiento de la categoría de "romance de autor" que se destacaba de los tradicionales por un mayor trabajo lingüístico y técnico ya que no era necesario memorizarlos para la divulgación. Estas características mencionadas permiten que se evidencie

en "Testamento de don Quijote" cierto grado de complejidad textual en distintos niveles: retórico, sintáctico, semántico y hasta diegético.

Como se expresó antes, Quevedo reelabora el capítulo final de la novela pero desde la risa, causada por la burla y muestra a un sujeto distinto que no recupera en ningún momento el juicio; es por eso que la melancolía y el desengaño no se muestran en su texto. El comienzo respeta y se imbrica en la tradición del romancero, con su inicio *in media res* que permite pensar en la constitución de un ciclo del Quijote, así como el del Cid, pues venía circulando y era conocido por los lectores/oyentes. Ese comienzo marca un gesto que enraíza en la tradición; lo mismo sucede con el final trunco, tal como si fuese un cantar de gesta "interrumpido" por un juglar u otra instancia de la transmisión.

Sin embargo, en el texto hay algo que lo separa de los romances tradicionales, su complejidad diegética que sí tiene un punto de contacto con la novela. En ciento veinte versos se entretejen tres voces: enunciadora en tercera persona, la de don Quijote y la de Sancho, todas con discursos propios y bastante disímiles.

En el principio del romance se describe el estado del protagonista y lo gracioso es la imposibilidad del habla clara porque perdió los dientes; yo poético adelanta, con un guiño humorístico al lector, la limitación del héroe, que hablará con las muelas. Cuando el discurso aparezca en primera persona el lector puede hacer el ejercicio de pensar esas líneas dichas en un tono y modulación bastante particular, descripta por el sujeto enunciador en tercera como "roída y chillando". Desde lo auditivo se percibe una voz en declive que tiene como complemento una degradación física del personaje.

Don Quijote no se asemeja a un león viejo o a un caballo cansado de tanta batalla, que son las imágenes recurrentes de toda una tradición, sino a un animal que remite a las fábulas de Esopo y de toda una tradición didáctico-moralizante: una tortuga. Se la construye con imágenes visuales a partir de la disposición del cuerpo en la cama y desde la comparación explícita que se desarrolla del verso quinto al noveno.

Ahora bien, cabe preguntarse dónde radica la parodia[4] y a través de qué procedimientos se hace evidente. Recordemos la recurrencia del tema de la muerte en el Siglo de Oro y que Quevedo, muchas veces, pone énfasis en la finitud del cuerpo, así como también en el carácter hostil y destructor del tiempo que no perdona ni a las rosas más bellas. Esa concepción acorde con la mentalidad epocal está presente pero no de manera trágica, sino con aditivos cómicos. El desengaño, que impregna el texto cervantino no figura en todo el poema y allí radica la principal diferencia entre ambos.

Al texto base de la narrativa, se lo transforma a la vez que se le cambia el tono. El dictado del testamento da cuenta de la mayor parodia, ya que ocurre cuando el personaje no está lúcido, pero que paradójicamente tiene la lucidez necesaria para reconocerlo, produciendo un efecto cómico ya que a pesar de admitirlo le toman su declaración. Don Quijote cuestiona los términos jurídicos y ordena cómo debe escribir la autoridad el documento al decir: "Y en

4 Bajtín establece que en la parodia, "igual que en la estilización, el autor habla mediante la palabra ajena, pero a diferencia de la estilización introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces […] en la parodia las voces no sólo aparecen aisladas, divididas por la distancia, sino que también se contraponen con hostilidad. Por eso la palpabilidad deliberada de la palabra ajena en la parodia debe ser sobre todo ostensible y marcada"

lo de su entero juicio/ que ponéis a usanza vuesa/ basta poner decentado". Allí se observa la conciencia de la propia locura; en ese estado enumera una serie de indicaciones relativas a la disposición de su cuerpo una vez que lo abandone la vida. Con el hipérbaton "a la tierra mando el cuerpo" es posible pensar en un sujeto escindido en dos planos, el físico y el del espíritu. Ésta concepción que en principio tendría relación con las creencias religiosas, el mismo don Quijote se ocupará de degradar, estableciendo cuál es su verdadero sustento espiritual: "Mando que en lugar de misas,/ justas, batallas y guerras/ me digan, pues saben todos/ que son mis misas aquestas" (vv.77-80)

Respecto de su aspecto físico se evidencia una consideración que roza lo caricaturesco, por no decir hiperbólico, cuando ordena que sea trasladado sobre la vaina de su espada; seguidamente dicta la inscripción del epitafio, cuya semiosis se basa en la conjunción de elementos visuales, lúdicos y, la paradoja en que se enfrentan el ver y el no ver. Al repartir sus riquezas lo hace en un orden determinado: primero a Sancho, a Rocinante y luego a una serie de personajes que no tendrían por qué ser relevantes, como un moro encantado y un mozo que en algún momento se burló de él. El caballero otorga un fin inesperado a sus objetos preciados: el olvido, descuido y abandono, de igual suerte que su caballo. Es decir, que una vez que don Quijote muera, no será recordado a través de la perduración de sus bienes, de modo que el ideario de perseguir y preservar la fama en este texto, se distancia de la tradición de los caballeros andantes.

Por otro lado, establece además que si quedan bienes luego del reparto pide que se utilicen para el rescate de las princesas. Aquello demuestra dos puntos, el primero, que continúa creyendo saber quién es como la aseveración cervantina del capítulo quinto; el segundo, que entra en contradicción con lo establecido anteriormente al disponer al descuido sus objetos de caballero. A pesar de ello él refuerza su identidad al ordenar, como se estableció antes, "justas, batallas y guerras" (v. 77)

Finalizado el testamento, una voz en tercera persona introduce a Sancho, pero antes se dirige a los lectores, los incluye y guía en la lectura a partir de la frase "bien oiréis lo que dijera". Con esta acotación se observa que se respeta y permanece el rol activo del sujeto enunciador, de la misma manera que ocurre en la estructura diegética que propone Cervantes. Sobre esto sería oportuno pensar en esa voz como si fuese un juglar que reactualiza la materia narrada al dirigirse al público o al lector, de igual manera que hacen los narradores en Cervantes.

Su escudero se muestra muy racional y le ordena que cambie a los testamentarios que había asignado, todos personajes de ficción, porque eso hacía inválido el acto del escribano. De alguna manera trata de situarlo más en la realidad con tono imperativo; sin embargo, don Quijote, no entra en razón y responde con las cosas de su mundo. En este diálogo hay dos discursos disímiles, uno, como diría Juan Ignacio Ferreras (1982), anclado en "el extramundo" al que no pertenece el caballero y otro, emitido desde el "mundo transformado" por la mirada de don Quijote. Estos mundos pueden coexistir sin entrar en colisión, sin que aparezca la violencia en acciones y, menos aún, lingüísticas. Aquel diálogo se ve interrumpido por la entrada de la figura personificada de la Extremaunción, que ingresa al dormitorio del héroe.

Alonso Quijano no entra en razones e introduce al genio o sabio encantador, como en la novela y eso lo releva de creer o considerar como verdadero el sacramento; dice la voz enunciadora: "Mas viendo que ya le faltan/ juicio, vida, vista y lengua,/ el escribano se fue/ y el cura se salió afuera" (vv.117-120).

Esa voz en tercera persona presenta un final distinto al de la novela, apropiado para el héroe que morirá en su ley, donde, paradójicamente, recuperar la razón es un desatino y preservar ese desatino es algo digno. Don Quijote en este romance no muere en forma explícita ya que el final está trunco como en tantos romances tradicionales, fragmentados por la transmisión. Sin embargo, el lector puede conjeturar que el héroe morirá creyéndose caballero andante, por lo tanto, el desengaño no tiene lugar y por ende, tampoco la tristeza y la lamentación.

El trabajo que tuvo como objetivo analizar la reescritura del episodio final de un texto axial del Siglo de Oro. Se observaron algunos procedimientos que distancian el genotexto del paródico-burlesco. La parodia es la que permitió repensar una muerte más digna para el Caballero de la Triste Figura porque en el romance no se deja morir, como dice Sancho en la novela, "sin más ni más". Quevedo realiza, desde otro molde textual, una operación distinta a la del autor que hoy nos convoca: el que admiraba los libros de caballerías y muere lúcido y desengañado, es objeto de burlas y se convierte en un sujeto risible. La *variatio* barroca ha operado no en un texto, sino entre los textos de dos autores cuyo sentido del humor, el uso de la parodia como estrategia discursiva y un uso renovador del lenguaje los ha fijado en el canon como clásicos insoslayables.

Bibliografía

Bajtin, Mijail (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Bajtin, Mijail (1998). *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.

Cayela, Anne (2000). "De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro" en *Criticón*. Núm. 79.

Cervantes Saavedra, Miguel de (2000), *Don Quijote de la Mancha,* España, Planeta.

Ferraras, Juan Ignacio (1982), Estructura Paródica del Quijote, Taurus.

Fine, Ruth (2001), "Hacia una lectura semiótica del Quijote: el caso de las voces narrativas" enChristoph Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*,Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert,583-590

Frenk, Magrit (1983) "Plenitud literaria de la canción popular" en *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Barcelona,Crítica.

Genette, Gérard (1989),*Palimpsestos*, Madrid, Taurus.

Quevedo, Francisco de, "Testamento de don Quijote". Edición preparada por Ignacio Arellano, disponible en línea:file:///D:/Mis%20Cosas/Descargas/Dialnet-TestamentoDeDonQuijote-1710352.pdf

Sáenz, Adrián J. (2012), "De Cervantes a Quevedo: testamento y muerte de Don Quijote",*La Perinola,*Núm. 16, 239-258.

REESCRITURAS CERVANTINAS EN *SEMBLANTE DE BESTIAS* DE JORGE GOYENECHE[1]

Massarella Matías David
Universidad Pedagógica
Universidad Nacional de La Plata

Este año, además de la presunta aparición de los restos de Cervantes en la iglesia de las Trinitarias de Madrid, ocurrieron otros hechos culturales que enmarcan la temporalidad de este trabajo. Podemos mencionar como hitos cervantinos de este año la finalización de la traducción del Quijote al Aymara por Demetrio Túpac Yupanqui, el seminario internacional "Relecturas Cervantinas" dictándose actualmente en la UNLP del que participan numerosos investigadores nacionales e internacionales, además de la continuidad y creciente convocatoria de este Congreso-Festival.

La literatura Cervantina en el río de La Plata tiene ya un largo recorrido y en el último tiempo alrededor del concepto de reescrituras se ha conformado un corpus de obras literarias y artísticas en diversos géneros y formatos. Resulta interesante el estudio de Gloria Chicote (2006) que nos sitúa en la creación de la colección de "Quijotes" de la Universidad Nacional de La Plata y recrea los imaginarios culturales de principios del siglo XX que alentaron la intensa apropiación de las obras cervantinas en nuestra región. Por otra parte, trabajos como los de Barcia (2003) Rodríguez Temperley (2006), y Correas Díaz (2006), han construido un panorama orientador sobre los caminos que tomaron las lecturas y reescrituras cervantinas en América, señalando autores y obras que circularon a lo largo de todo el siglo en diferentes soportes (Folletines, sainetes criollos, poemas gauchescos, pastiches), a la vez que actualizando la bibliografía crítica. Como señala Temperley, el impacto de Cervantes en América se vislumbra en la figura de "Don Quijote ya no sólo un personaje de novela sino un tipo universal capaz de desdoblarse en múltiples y meritorias recreaciones literarias" (Temperley 2006; 135). Podemos agregar que la misma figura de Miguel de Cervantes también se nos presenta en este sentido. Obra y autor se funden en el imaginario rioplatense y la figura del hombre histórico, como la de su personaje, también aparecen como un "tipo universal", disparador o generador de literaturas. Recreación, apropiación, reescritura. Lo que Perez Bowie (2010) define como

> una opción personal mediante la cual el autor se enfrenta a un texto previo y lo somete a una lectura particular en la que proyecta su propio universo subjetivo o transmite de modo premeditado o inconsciente las determinaciones del contexto en que se halla inmerso; se trata, pues, de un proceso de apropiación y de revisión consistente en transformar y trasponer, en mirar con nuevos ojos o desde un nuevo contexto un texto precedente. […] (2010: 27-29)

1 Goyeneche, J. (2003) *Semblante de bestias,* Buenos Aires, De Los Cuatro Vientos.

Hechas estas breves aclaraciones introductorias quisiera compartir con ustedes algunos comentarios y reflexiones sobre cómo opera el concepto de reescritura en *Semblante de Bestias* del autor platense Jorge Goyeneche. Evitaré cotejar las reescrituras con sus pre-textos cervantinos ya que las referencias son demasiadas para abordarlas de un modo conciso. Por otra parte el fin de esta comunicación es *reescribir* la novela para delinear algunas claves de lectura en torno al concepto de *reescritura*.

El viaje y la nave, la vida y la obra

La novela narra de modo no lineal un viaje en el que fantasía e ilusión atentan contra la cronología histórica de la vida del joven Miguel, su personaje principal; un viaje en una apestosa carraca llena de reos que han perdido su virilidad que navega hacia las indias, comandada por un Almirante ciego y fantasmal que será la víctima un crimen de extraña resolución. Forman parte de la tripulación Galo, científico, astrónomo, con una prótesis de oro por nariz, que tiene por único interlocutor a Trampantojo, un indio cautivo que de regreso a su tierra, después de ser exhibido como trofeo en las cortes europeas, discute sobre la ciencia, la conquista de su pueblo, el conocimiento de los cielos y los hombres con su torturador. Es llamativo el nombre del indio cautivo ya que el *trampantojo* es una técnica pictórica que tuvo su auge en la época barroca, y que consiste en "engañar al ojo" con una ilusión óptica o trampa sensorial que busca generar un efecto de inmersión en el espectador. Las obras más reconocidas que ocupan esta técnica pueden verse en algunos templos o catedrales pero esta práctica continúa hasta nuestros días diseminada en otras como pueden ser el arte callejero o urbano, el cine 3d o el arte digital. Ilusión, engaño, fantasía y enmascaramiento son claves que sitúan esta novela en un *paisaje cultural* ampliamente conocido para los cervantistas. En este sentido podríamos conjeturar que la novela pretende generar un efecto de inmersión similar, producido por la superposición de alusiones a momentos y tópicos de la literatura universal y también a la literatura populares española y la cultura de masas (Desde Homero, Virgilio y Dante, pasando por los romances, los poemas groseros, pero también llegando hasta Virgilio Expósito o Pink Floyd).

La historia se centra en la experiencia del viaje de un joven grumete llamado Miguel que, alentado por la búsqueda de si mismo y por ciertas tragedias familiares, se cuela en la sentina de polizón.

La biografía de Cervantes hila y entrama la reescritura. La petición de Cervantes para viajar a América, su presidio en Argel, la batalla de Lepanto, la profesión de su padre y la muerte de su hermana, entre otros hechos reconocido de su vida, son el marco biográfico en el que opera la ficción. Durante la novela el joven Miguel registrará anécdotas, pensamientos, preguntas e imágenes para su búsqueda, que no es otra que la de construir una obra que lo justifique. De este modo, a partir de la ficción sobre la vida se *reescribe* en este viaje la génesis de las que serán las obras más reconocidas de su autor.

> Miguel había nacido en Alcalá de Henares, alcalaíno de Madrid -decía, como si le fuera en algo. Su padre, médico cirujano, deambuló por toda España con la excusa de la profesión. Y él lo haría por los mares con la excusa de la herencia paterna. Como le gustaba irse siempre, era tranquilo y bravo. Le daba miedo la muerte y la pelea, pero se enfrentaba a cualquiera precisamente para poder seguir huyendo y viendo. (*Semblante de bestias,* pág. 15)

Más adelante el narrador aclara que el joven quizás se embarcara "por haber sido desfavorecido por la suerte de obtener uno de los cuatro puestos de grumetes sobrantes"(*SDB; 15-16)* Como señalamos, el sentido del viaje es la búsqueda de vivencias que puedan ser contadas. De allí que resultan centrales las preguntas que el narrador pone en pensamientos del joven:

> ¿Cuál podía ser la Obra? Tal vez se convirtiera en el justísimo rey de una ínsula extraña. Quizás lo examinara un dios tonante o un concejo de ancianos lo pusiera a prueba haciéndole dictaminar sobre criminales e inocentes, madres amorosas y madres fraudulentas que aceptarían partir en dos al hijo en disputa, o tal vez fuera un Amadís ultramarino. (SDB; 18)

La Obra será escrita también de una manera no lineal, con fragmentos oídos y vividos. Con ensoñaciones en la bodega oyendo hablar las ratas o padeciendo la violencia de las discusiones entre los sabios Galo y Trampantojo, enlazados por el odio y la admiración.

Trampantojo discutirá con Galo a través de los capítulos hasta ser torturado al modo de Tupac Amaru, pero finalmente logrará doblegar al científico obligándolo a cometer el crimen del Almirante. La *ilusión* de trampantojo al lograr desafiar y vencer los silogismos y la razón positivista del científico. El asesinato del Almirante se repite en las costas del Plata como un eterno retorno, al modo de *La invención de Morel* de Bioy Casares.

La nave de los hombres sin sexo

La novela comienza en media res con la escena de una tripulación que hace tiempo padece los males del viaje. A lo largo de los capítulos el narrador avanzará y retrocederá en el tiempo, confundiendo su voz con los pensamientos del joven. Los marineros además de perder su virilidad poco a poco pierden la razón. Uno de ellos narra varios casos ominosos que ocurrieron en su pueblo y que lo decidieron finalmente a embarcarse. Embrujos de impedimento sexual de toda índole: Miembros caídos, pelvis planas, vaginas dentadas, íncubos hediondos y demás maleficios "tantos casos hubo de brujerías particularmente relacionadas con el bajovientre, que espantéme y decidí salir de la ciudad de Ratisbona [...]"(SDB; 35) Señalamos este fragmento porque muestra con claridad cómo opera la reescritura desde el nivel del estilo en la reconstrucción y apropiación de la prosa barroca. Desde el nivel léxico hasta la sintaxis, la reescritura formal atraviesa toda la novela.

El calor, el *nunca llegar* ni saber bien dónde se va, los artefactos científicos de Galo, el indio encadenado, los intentos de motines, el hambre no saciado por buches de vino y bizcochos rancios, pero sobre todo los desvaríos de un Almirante que como única carta de navegación sigue los versos del Dante, hacen de la "nao" un escenario en el que se suceden las *ilusiones*:

> El Almirante es un ser no común, [...] Funciona tal vez como la vieja carraca - remodelada mil veces, qué sintió aguas ardientes en Guinea, [...] O anda moviendo siete brazos, a los saltos, con los ojos por doquier y la boca de loco, como los treinta y dos vientos del mar todos a una en sus cabellos y en sus ropas y en sus uñas pero solamente hay un pequeño y simple motor inmóvil en su interior, la idea loca creída a Isaías pero más a Dante de que en el pezón de la pera del mundo está el Purgatorio, escalera al Paraíso, con sus ríos de vino, leche y miel.(SDB; 21)

El Almirante ciego viaja hacia las Indias, pero este no es su primer viaje. Por eso esta vez "[...] elige el sur, donde habrá un río enorme y planicies sin fin" (SDB; 18) Destino del Plata, destino al que arribarán finalmente pero en el que no hallarán ni la cura al "mal francés" ni los

oros prometidos. Recuperarán la virilidad, sí, pero con unas indias flacas y una pampa eterna que dista mucho del Paraíso prometido.

La imaginación de Miguel es presentada como un símil de la nave. Escondido en la bodega observó y oyó las discusiones de Galo y Trampantojo, y se maravilló de la disputa de los dos sabios de tal modo que su mente "derivó sin rumbo, arrastrada por vientos encontrados" (SBD; 23) Observar esas escenas es la misión del joven Cervantes. Observar, oír, acopiar historias, *escribirse*.

La obra a partir de las obras

La noche de la partida, cuando Miguel se deslizó por los muelles en su afán de colarse en la nave, vió una familia de ratas seguir su mismo destino. Escondidos junto a él en la bodega los roedores se encuentran con la posibilidad del habla. Allí escucha a las ratas hablar con palabras que quedarán en su memoria: "Hermana, murmura un crío a otra, óyote hablar y se que te hablo, y no puedo creerlo por parecerme que el hablar nosotros pasa de los términos de naturaleza" (SDB; 45) Las ratas, como los perros de la novela ejemplar, atribuyen su locuacidad también a un embrujo o encantamiento. Debaten y se reconocen, aparecerán y reaparecerán durante toda la narración hasta que el embrujo disipe su diálogo.

A lo largo de los capítulos las referencias a diferentes momentos del Quijote u otras obras cervantinas anclan la reescritura en una segunda clave. Esto es, que además de reescribir sobre los datos biográficos de Cervantes como mencionamos anteriormente, Goyeneche pone en diálogo los episodios del barco con frases textuales y perífrasis de fragmentos del *Quijote, La Galatea, las novelas ejemplares,* entre otras obras de autores como Quevedo, Garcilaso o de autores de otras épocas como García Lorca.

Hacia el final de la novela el joven ha visto, oído e imaginado sucesos que vivirán sus personajes, todos signados por la escritura. O quizás también por la *reescritura* que implica poner en papel las observaciones y los pensamientos vividos en el cuerpo.

> Gran ficción la realidad: si hasta su cuerpo han dicho que regresó, y no fue tal porque el cegatón murió aquí en las cercanías del Plata. Tampoco fue natural su muerte sino crimen. Y quien fue visto como asesino no lo fue. Nada es lo que parece. El viejo fue asesinado por Galo (era previsible), pero se inculpó a Trampantojo porque fue visto acuchillar al Almirante. Barroquismo. Retorcimiento. (BSD; 178-179)

En la imaginación del joven Miguel los sucesos del viaje toman matices quijotescos porque durante toda la novela el narrador refiere las notas que toma o cosas que piensa escribir más adelante y que conformarán su tan mentada Obra. "Estaba pensando y apuntando algunas ideas de mi relato sobre un hombre que enloquece leyendo a Dante y otros autores y sale a…" (SDB; 186) ¿A dónde sale?¿A qué sale? Miguel, como un protoquijote, sale a escribirse a si mismo. Goyeneche nos presenta un Cervantes en el que vida y escritura no solo son inseparables, sino que, como dijimos al principio, tal conjunción opera desde la cultura contemporánea como un motor creativo de escritura.

Para finalizar, podemos afirmar que en *Semblante de Bestias* la reescritura ópera en tres niveles hilados o entramados. En primer lugar Goyeneche reescribe la biografía de Cervantes en el contexto de una ucronía, un tiempo fuera del tiempo. Así, Los episodios reconocibles en la vida de Cervantes se entraman y confunden con escenas ficcionadas que harán las veces de

pre-textos para las obras con las que el joven Miguel se consagrará autor. En segundo lugar, la construcción del verosímil barroco que sostiene el ritmo narrativo demanda un arduo trabajo sobre el léxico y la sintaxis. Goyeneche se apropia de la musicalidad de los periodos de la prosa barroca y experimenta con un vocabulario que hibrida el castellano del siglo XVII con temas afines al humor rioplatense de nuestros tiempos. Por último, la novela *reescribe* tópicos, formas y temas de la literatura cervantina pero a través de un diálogo coral con otras obras y referencias a las literaturas europeas leídas especialmente a través de la tradición hispánica desde la perspectiva de un autor contemporáneo latinoamericano. Estos cruces enriquecen la lectura y multiplican los sentidos, lo que hace de la obra una verdadera *reescritura cervantina*.

Bibliografía

Barcia, Pedro (2003), *Presencia de El Quijote en las letras argentinas*, Boletín de la Academia Argentina de Letras, 269-270.

Chicote, Gloria (2006), "100 años de la Colección Cervantina de la Universidad de Nacional de La Plata: una historia de recepción quijotesca", *El Quijote en Buenos Aires*, 337-343. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_2006/cg_2006_32.pdf

Correa-Díaz, L. (2006), *Cervantes y América: Cervantes en las Américas: mapa de campo y ensayo de bibliografía razonada* (Vol. 44), Edition Reichenberger.

Pérez Bowie, José Antonio (dir.) (2010), *Reescrituras fílmicas nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Temperley, M. M. R. (2008), "Don Quijote en la Argentina (o cuando Clavileño atravesó el Atlántico)", en *Don Quijote en Azul (actas de la I Jornadas Internacionales Cervantinas, Azul, 21-22 de abril de 2007*), Azul, Instituto Cultural y Educativo del Teatro Español, 135-155.

UN MANCHEGO EN MUSASHINO REESCRITURAS DEL *QUIJOTE* A LA LUZ DEL CÓMIC NIPÓN

Roberto Jesús Sayar
Mariana Barrios Mannara
Universidad de Buenos Aires

Indudablemente, dentro de las obras literarias que han gozado no solo de gran aceptación sino de una recepción sin precedentes a lo largo y ancho del planeta, *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* debería ocupar, si no lo hace ya, un lugar de preferencia suma. Tal es así que en todos los sitios en donde ha hallado acogida, se han derivado numerosos trabajos basados en, o inspirados por, la obra impresa salida de la pluma de Cervantes. De hecho, incluso, ha tenido este efecto en un rincón del planeta tan poco hispano como recóndito, al menos hablando desde el siempre engañoso sentido común. Nos referimos al archipiélago nipón. Allí, además de las traducciones del texto que podrían considerarse "canónicas" (cf. Chiappe Ippolito 2011: 89-90), se han creado variopintas adaptaciones a diferentes medios, en su mayoría gráficos. Esto, como la generalidad de las encarnaciones que obedecen a la lógica interna editorial, se ha centrado particularmente en el tipo historietístico. Y, dentro de sus lógicas internas, estas transposiciones tienden, por lo general a continuar con una estética ya explotada y aceptada que abreva en las propias fuentes medievales e incluso en la industria del cómic occidental. Las aventuras del Caballero de la Triste Figura no escaparán a ello, y, por lo tanto, se verán en algunos casos drásticamente compactadas o reelaboradas en función de este nuevo público. Si bien no es algo exclusivo de aquellas latitudes, creemos que es precisamente allí donde tal reelaboración alcanza un punto álgido en cuanto a la distancia que los separa de su original. Teniendo esto en cuenta, analizaremos la representación por demás particular del manchego y sus aventuras en un *manga*[1] publicado en la primera mitad de la pasada década. Creemos que en ella se cifran no solo claves de lectura para entender cómo puede ser leído el Quijote desde la *Middlebrow Culture*,[2] sino además una profunda reinterpretación, en función de esto último, de su iconografía más típica y reconocida, que incluso retoman sus anteriores adaptaciones, como es el caso de *Zukokke Knight, Don de la Mancha*[3] de la década

1 Utilizaremos la terminología japonesa en pie de igualdad sinonímica con sus correlatos occidentales más difundidos por estas latitudes; apelando a la compartición de un (en términos de Eco [2013b:135-244 y 2013c:111-15]) 'tipo cognitivo' común. Así, *manga* será equivalente a *comic* y a *historieta* del mismo modo que *anime* lo será con respeto a *animación* y *animation* respectivamente.

2 Para una presentación sucinta de los tres niveles de cultura junto con una detallada crítica a ese respecto, recomendamos la lectura de los pasajes clásicos de Eco (2013a: 80-87). Por su parte Steimberg (2013: 50-51) propone una suerte de 'teoría de los niveles' dentro de la historieta que –salvando pequeños detalles– conviene aún tener en cuenta.

3 Que en rigor de verdad es una serie de animación, sin correlato impreso, que se emitió por la cade-

Para el resto de las transliteraciones del título, ver Chiappe [2011:89-90]) de 2015 de la editorial East Press, que no se salva de las adaptaciones argumentales dado el reducido número de páginas que posee (solo 183).

4 La práctica del subtítulo es algo bastante común en series que abrevan en lo que nosotros llamaríamos "novela histórica", siendo prácticamente desconocido en otros géneros. Así, *Rurouni Kenshin*, clásico *manga* ambientado en el comienzo de la era Meiji (1868-1912), lleva como subtítulo –precisamente–, *Meiji kenkaku romantan* (明治剣客浪漫譚: Romance de un espadachín de la era Meiji).

5 En realidad, la diferenciación *shōnen-seinen* obedece a un criterio primariamente lingüístico. Las obras *seinen* tienen como lector supuesto a una persona de un nivel de alfabetización de mediano a alto, pues sus diálogos carecen de *furigana* (aquellos caracteres que se colocan sobre los *kanji* en *hiragana* o *katakana* para explicitar la lectura de los ideogramas 'difíciles'). Esta aparente limitación ayudó al desarrollo de temáticas del estilo que reseñamos.

6 De aquí en adelante, *DQ* designará al *manga* y *DQM* a la obra cervantina. Todas las traducciones del japonés nos pertenecen, salvo indicación en contrario.

7 Publicación que deriva de la extinta *Comic Bunch semanal* (週刊コミックバンチ) de la editorial Shinchosha. esta revista se publicó desde el 15 de mayo de 2001 hasta el 27 de agosto de 2010. Luego de eso, se transformó en la *Comic Bunch mensual* donde el *manga* que nos ocupa comenzó sus andaduras, en su número de marzo de 2013.

Si nos atenemos a la descripción que el autor hace de su peculiar protagonista, sabremos reconocer su fisonomía, ya equipado con sus armas y rocín, tal y como la pintan las conocidas líneas (*DQM* I, 1, 28-31[8]):

> Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador (...). Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón. Limpiólas y aderezólas lo mejor que pudo, pero vio que tenían una gran falta, y era que no tenían celada de encaje, sino morrión simple; mas a esto suplió su industria, porque de cartones hizo un modo de media celada, que, encajada con el morrión, hacían una apariencia de celada entera. (...). Fue luego a ver su rocín, y, aunque tenía más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela, que *tantum pellis et ossa fuit*, le pareció que ni el Bucéfalo de Alejandro ni Babieca el del Cid con él se igualaban.

Todas estas características, casi punto por punto, aparecen en la enorme mayoría de las representaciones del hidalgo. Y esto no ha variado a lo largo de los años. Así, si rastreamos las ediciones que desde el siglo XVII hasta comienzos del XXI salieron a la luz en el continente europeo encontramos aspectos concordantes que evidencian un imaginario ya instalado en torno a Don Quijote de la Mancha y su escudero Sancho Panza o, asimismo, de Dulcinea del Toboso, que demuestran cuán difícil es desarticular un imaginario ya "cerrado" y canónico en nuestras mentes occidentales. En palabras de Calabrese (2014: 52): "las ilustraciones modelan la visión que los lectores tienen de la obra en cada momento". Pero a pesar de que el elemento visual no depende meramente del textual, es cierto que esa textualidad conforma un modo de pensar y plasmar las imágenes de modo que, a pesar de las diferentes maneras que los grabadores han tenido de representar al Quijote a lo largo de los años, ninguna se ha separado tan diametralmente del modelo propuesto por la descripción verbal de la obra. La edad del hidalgo y su aspecto superficial pueden variar dependiendo del estilo del grabador (comparar las figs. 1 y 2[9]) o del dibujante, conforme nos acercamos a las ediciones más actuales (figs. 3 y 4), pero siempre los puntos comunes que identificamos comúnmente con él aparecen de forma casi icónica: la barba y el bigote blancos, la vejez en los rasgos, la delgadez extrema, las armas vetustas. Del mismo modo, en Sancho, no solo es rasgo común una barba morena sino, por sobre todo, su proverbial barriga (fig. 5)

Ahora bien, si retomamos la iconografía planteada por el cómic veremos grandes diferencias con respecto a esta imagen ya establecida. En efecto, Quijote es un joven que, al menos por su aspecto, no parece superar la treintena, con largos cabellos de tono oscuro, lampiño, delgado y –podríamos decir incluso– fibroso (fig. 6). Del otro lado del dúo, Sancho pierde incluso lo que lo caracteriza desde la misma onomástica. Ya no es obeso, ya no es tampoco rústico. Podría decirse incluso que su "rusticidad" es más cercana a la del Oliver Twist de Dickens que a la del famoso escudero (fig. 7). Al respecto nos dirá Chiappe Ippolito (2011:93) que por lo general las adaptaciones de *DQM* obedecen a una lógica que implica la recepción de los productos de

8 Citamos por número de página de la edición crítica dirigida por Francisco Rico, 2004.

9 Las imágenes figurarán, por economía de espacio, en un Anexo Gráfico al final del presente trabajo. Las que utilizamos como base de comparación provienen del *Banco de imágenes del Quijote (1605-1915)*. Las correspondientes al *manga* son (c) Kawata Yukito – Kawata Yushi – Shinchosha y se utilizan aquí a título científico e informativo.

una cultura extranjera para que sea asimilada por la propia. Al mismo tiempo, no podemos subdimensionar el hecho de que la expresión gráfica de un *manga* obedece no solo a una lógica centrada en la economía de expresión (y por ello el tópico de los ojos grandes, tomado de las producciones de Disney [Gómez Sanz 2007: 38]) sino por sobre todo a una cinemática que le es propia y que economiza el texto escrito a lo esencialmente dialógico (Cf. Oberto 1999:62). De ese modo, al privilegiarse el grafismo por sobre lo textual, deberíamos tener a nuestros personajes plasmados según lo 'manda' la tradición, máxime si pensamos en Quijote como una persona particularmente adscrita al pensamiento *samurai*, al *bushido* y al budismo zen por partes iguales (Chiappe Ippolito 2011:94). Esta será particularmente la intertextualidad que explotarán los autores de esta adaptación en detrimento de la intertextualidad original, por otra parte desconocida para el gran público de este tipo de producciones culturales (cf. Oberto 2001:39). Si el Quijote les recordaba a sus primeros consumidores los antecedentes del género *kokkeibon*, bajo y cómico[10], no parece extraño que ambas vertientes puedan haberse fusionado para generar una matriz sobre la que un personaje de una obra de llegada masiva pudiera desarrollarse.Ahora bien, es cierto que dentro de la producción gráfica, la imagen del personaje guerrero con espada se ha vuelto ya tópica, sobre todo desde la publicación de *manga* como *Rurouni Kenshin* y, sobre todo, *Vagabond* (basado en la vida del gran Musashi Miyamoto). De este modo, los espadachines exitosos del pasado y el presente marcaron un campo sobre el cual sería posible crear una nueva figura. Así entonces, postularemos que la seriedad y el espíritu del guerrero (lo que Chiappe llama 'Quijote japonizado' [2011:96]) se corporizan en Quijote y el género bajo y el humor lo hacen en Sancho.

Así planteado, nuestra posición no parece diferir mucho de la que podría entenderse como una lectura lineal en la que Quijote, a pesar de su locura, es el depositario de una serie de valores que no son compartidos por Sancho y, por lo mismo, parodiados por este demostrándonos a nosotros, los lectores, cuán lunático está su señor. Pero en estos primeros capítulos, Quijote no está loco. Quijote es la plasmación de un guerrero y, como tal, se comporta de la manera que es esperable que lo haga. A pesar de que no lo explicite, es un personaje que continúa una tradición genérica con grandes y profundas raíces en la industria. Creemos que es por eso que se lo rejuvenece. La industria del entretenimiento, cuyo centro se sitúa alrededor de los adolescentes y los temas que puedan atraerlos. Si bien esto por lo general obedece a la lógica comercial de que los adolescentes pueden gastar su dinero en material editorial atractivo –en el sentido de 'entretenido y gráficamente disfrutable'–, además se tiende a la identificación de los lectores con los personajes que protagonizan sus historias[11] puesto que se da por sobreentendido aquel principio clásico de Eco (2013a: 85) que reza que "el consumidor de cómics en dicha ocasión [en la que los consume] está explicitando su solicitud de disfrute en esa dirección [...] pero que le aporta su experiencia para la fruición de otros niveles de cultura". Las historietas se

10 El *kokkeibon* (滑稽本) fue un género típico de las primeras novelas japonesas modernas, de fines del período Edo (1603-1868), cuya época dorada se extendió entre 1804 y 1830. La enorme mayoría de las producciones de este género se componían de un diálogo entre los personajes principales acompañado de ilustraciones (Kubota [久保田]: 2007).

11 Esto, entre muchas variables interdependientes, sería lo que ayudó a posicionar al *manga* como un medio de comunicación masivo, "accesible para cualquier persona sin importar edad o gusto" (Gómez Sanz 2007:39).

acomodan dentro de la red de los consumos juveniles de modo que todo gire alrededor de –en menor medida– la franja etaria y –en mayor– las emociones propias de tal etapa de la vida[12].

Quijote, entonces, por más que no sea particularmente un joven, al menos desde su apariencia gráfica, probablemente lo sea puesto que haciendo una comparación con su Sancho, no resulta descabellado considerar que, como hemos resumido más arriba, no pase de los treinta años de edad (fig. 8), menos de la mitad de la edad verdadera del Ingenioso Hidalgo. Además, conforme a los espadachines anteriores que hemos reseñado, no es necesario que el personaje sea alguien demasiado musculoso –al contrario que el estereotipo del héroe de acción occidental–, pero sí que demuestre sus habilidades con el acero de una manera incontestable. En ese sentido, se comprende más profundamente la escena del entrenamiento de las primeras viñetas (fig. 9). El ejercicio prolongado del protagonista delimita además un radio de acción determinado en el que se establece tácitamente lo que se espera de él: será un héroe dinámico más no poderoso. Incluso se puede adelantar que sus hazañas se verán circunscritas al plano local. Cabe destacar que, como otra diferencia, sus armas aparecen lustrosas y nuevas, como si recién hubieran salido de la forja del armero –nuevamente, al menos en su aspecto gráfico– (fig. 10). En esta arista por más que pueda parecer lo contrario, nuestro protagonista se aleja de aquellos de los que parece haber bebido. La gran mayoría de los héroes de *mangashōnen* no poseen un gran despliegue gráfico en cuanto a su vestimenta o aditamentos, más que nada por el hecho de economizar trazos al momento de dibujar las escenas de acción[13]. Así, la apariencia característica de Quijano sería la más adecuada para plasmar esa economía de caracteres una vez se establezca una imagen modélica (en el sentido de 'detallada a tal punto que luego sus reproducciones retrotraigan al lector a ella'[14]). La hechura novísima de las armas, así, se amalgama con la edad de su poseedor y –al mismo tiempo– lo legitimizan como el héroe de acción típico de las historias a las que se supone pretende adscribirse. Del mismo modo podemos razonar con Sancho, o el personaje que dice ser él. En este caso, no solo porque puede suponerse que ese aspecto es más reconocible como el de un personaje de extracción social más baja que la del propio Quijote sino que además, su rejuvenecimiento con respecto a su figura original responde a la lógica de maestro-discípulo tan cara a la mentalidad nipona y de tanta cotidianeidad, por ende, en todo micro-sistema social organizado (Gómez Sanz 2004: 195). Sancho y Quijote conforman un sistema interdependiente en el que el primero no solo, como en la obra, sería su 'señor' sino, por sobre todo, un superior al que imitar y del que aprender

12 Casi –y recalcamos este 'casi'– como lo hacen las de Disney con el público infantil al que autores ya clásicos como Dorfman-Mattelart (2002:13) suponen privilegiado receptor. Para el público joven-adulto, es Steimberg quien resalta este placer (oculto o no) de "ser Superman" (2013:32-33).

13 Una notable excepción a esto, creemos, son los diseños de los personajes de *Saint Seiya* y sus extremadamente detallistas y barrocas armaduras. De todos modos, conforme avanza la historia, los *cloths* (es decir, las armaduras) de los protagonistas van simplificando su aspecto hasta no ser más que una serie de trazos que delinean la forma ya conocida por los lectores asiduos de la historia.

14 Cf. Gómez Sanz (2007: 38). Esto acuerda con la mayoría de los testimonios de los propios autores, independientemente de su estilo o nacionalidad, quienes resaltan que tal imagen modélica ayuda no solo a dicha identificación sino que incluso facilitan su creación –es decir que, salvo planos específicamente notorios, el dibujo de dichas figuras solo ocupa unos cuantos trazos–. Ver, *inter alia*, los testimonios de Toriyama-Sakuma (1996: 78-79); Sadamoto (2000: 91-93); Oberto-Gomez Sanz (2007: 20); Eco (2013a: 172); Steimberg (2013: 60-332); e incluso Caloi (Prosdocimi 2013: 5).

ejemplos de virtud y justicia. El rejuvenecimiento de Sancho debe ser entonces directamente proporcional a la importante quita de años sufrida por el propio Quijote, para que el vínculo vasallático/didáctico pueda ser explotado al máximo.

Si tenemos todo esto en cuenta, entonces, una de las aristas más importantes de la gestación del universo quijotesco, la parodia (González 2007: 76[15]), se encontraría extrañamente ausente de toda esta producción gráfico-narrativa. Afirmamos esto puesto que no solo la historia se adapta, como hemos reseñado, a los cánones del género sino que dicha adaptación es más puntillosa que los ejemplares característicos del mismo. Quijote, y sus autores a través de él, vehiculizan todos los estereotipos del género unificando versiones dispersas a lo largo de los años y desarrolladas por un amplio abanico de autores. la llegada al gran público se produciría entonces no a través de la vía de la creación sino por el mínimo pero significativo hecho de replicar una fisonomía del personaje (Eco 2013a: 236) identificable para todos los lectores con un poco de frecuentación del género (que ya dijimos, abarca todas las esferas sociales). Paralelamente, su 'fisonomía mental' o 'intelectual' (Eco 2013a: 237[16]) se acomoda a ese molde *samurai* al que los propios japoneses amoldaron la figura del Quijote impreso. Es decir que reuniendo todas estas visiones, la que nos da la gráfica y las que podemos deducir como construcciones psicológicas derivadas de esta tendremos como resultado un personaje que reuniría la cualidad *samurai* en tanto espadachín dibujado y en cuanto que no deja de ser 'Quijote' con todo lo que eso implica en el acervo literario nipón. Considerando todo esto, creemos poder postular que el principal punto que se puede deducir de estas lecturas es una negativa al cierre de la tradición precedente, cosa que se propone desde su comienzo (González 2007: 77[17]) la obra cervantina. Por ello es que entendemos que esta obra no buscó adaptar la creación cervantina de una manera fiel al original. Como mucho, podremos ver en ella una transposición semiótica en la cual tienen más peso los sobreentendidos y los prejuicios con respecto a la figura protagónica del relato, que terminan configurando en solitario un 'Quijote' que no es 'Quijote' sino lo que los nipones entienden por 'Quijote'. Y, para colmo de males, está revestido de todo aquello que, si nos ceñimos al medio gráfico, ya ha comprobado su eficacia en términos de aceptación popular en lo que respecta al sub-género de las 'historias de espadachines'.

Tal planificación nos da la pauta de cómo pudieron pensar los autores sobre qué y cómo adaptar tal monumento literario a la sensibilidad estética del consumidor de *mangashōnen* promedio. Parafraseando a Eco (2013a:261), así como la cultura de masas necesita unificar una serie de aspiraciones con una imagen que las nuclee; del mismo modo ese objeto, considerado como manifestación de la propia personalidad, anula la personalidad. No importa

15 Este autor postula que la parodia no solo está presente para marcar la diferencia de esta obra con los libros de caballerías precedentes sino incluso para adscribir al propio *Quijote* como 'libro de caballerías'. Esta conjunción de rechazo y aceptación será la que le permitirá construir una nueva categoría. Para ahondar en el estudio de la parodia en el *Quijote* se recomienda –de entre la abundante crítica al respecto– la lectura de Blecua (2010); Murillo (2009); Close (2008) y Ferrario de Orduna (2004-2005). Maestro (2015) tiene un apartado especial donde se resumen la mayoría de estas posturas previas.

16 Terminología que el propio Eco retoma de Lukács (1966).

17 Dentro de la tradición con la que pretende desvincularse, vínculándose con ella, como plantea el propio González (2007: 82) retomando en parte palabras de Lucía Megías (2004-2005: 231), se encuentra el carnaval (Redondo: 1978) y la leyenda caballeresca (Gutiérrez Trápaga: 2010) entre otros numerosos tópicos.

que Quijote no sea el Alonso Quijano deschavetado de *QDM*, lo que importa es que este reúna de manera convincente todo ese haz de significaciones que hemos explicado a lo largo de este trabajo. Así, la lectura realizada por la cultura de masas no deja de circunscribirse a la superficialidad de la historia del hidalgo. Y con una externalidad tan breve que ni siquiera en su fisonomía se respetan aquellos rasgos por los que solemos identificar al manchego. Y con esto retomamos brevemente el principio. Porque probablemente la externalidad del Quijote anciano esté muy atada en las mentes de los lectores a las adaptaciones cómico-burlescas que retomaban actitudes más características de la veta humorística central en el impreso. Pero, al mismo tiempo, completamente alejadas de la imagen clásica de un guerrero, y como tal –para la manera oriental de lectura– símbolo él de toda una civilización. Esperamos con este trabajo al menos haber aclarado el panorama (o presentado uno diverso) acerca de las variopintas encarnaciones que el héroe ha tenido en ese territorio que solo un caballero pudo sojuzgar. Y al mismo tiempo, mostrar cómo estas son, en mayor o menor medida, mutuamente dependientes con el sistema de consumo. Así y sólo así, creemos, este nuevo manchego rejuvenecido podría jactarse de gozar de la fama que su homónimo gozó, en los campos de la Mancha, hace más de cuatrocientos años.

Anexo gráfico

Figura 1
Caballero jinete y escudero en busca de aventuras (Matevat, Sebastian, 1617)

Figura 2
Don Quijote y Sancho en busca de aventuras (RAE, 1780)

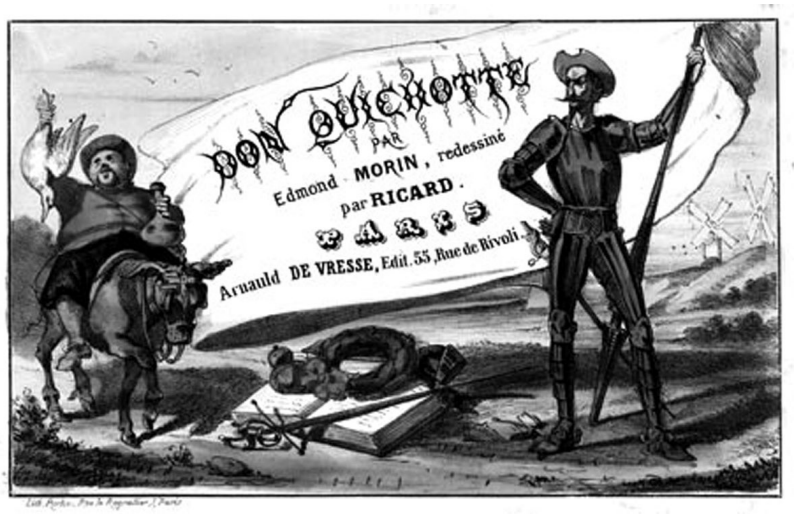


Figura 3
Don Quijote y Sancho Panza de camino (E. Morín, 1866)

Figura 4
Don Quijote y Sancho en el caramanchón (Doré, 1888)

Figura 5
Sancho medita la respuesta a las dudas de la duquesa (Dubochet, 1836)

Figura 6
Quijote de espaldas (notense las dos espadas, típicas del samurai)

Figura 7
Sancho

Figura 8
(izq.) Quijote, sin rasgo alguno de vejez. (der. en primer plano)
Sancho, con rasgos de evidente juventud en comparación a su señor

Figura 9
Quijote entrenando, nuevamente con las dos espadas.
Notar las líneas cinemáticas, que denotan la fuerza del movimiento impreso al arma

Figura 10
Quijote armado. Notar el buen estado de la armadura a pesar de las 'abolladuras' diminutas. Un aparte merece Rocinante que, si lo contemplamos en la fig. 8, dista mucho de ser el rocín flaco que se supone es

Bibliografía

Blecua, Juan Manuel C. (2010), "El mundo caballeresco en el *Quijote*", *Destiempos. Revista de curiosidad cultural* 23, 104-148.

Cervantes Saavedra, Miguel de (2004),*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* edición y notas de Francisco Rico, RAE y Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1984),*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* edición de Luis A. Murillo, Castalia-Hyspamérica, Madrid-Buenos Aires.

Calabrese, Ezequiel M. (2014), "Iconografía e ilustraciones en la colección cervantina de la UNLP" en Alicia Parodi, *et. al.Don Quijote en Azul 6: Actas selectas de las VI Jornadas Internacionales Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2013*, Azul, Editorial Azul, 52-60.

Chiappe Ippolito, Matías (2011), "La recepción y traducción del Quijote en Japón" en AA.VV. *Don Quijote en Azul 4: Actas de las 3º Jornadas Internacionales Cervantinas llevadas a cabo en la ciudad de Azul (Argentina) en noviembre de 2011*, Azul, Editorial Azul, 89-101.

Close, Anthony (2008); *A companion to* Don Quixote, Woodbridge, Tamesis.

Dorfman, Ariel – Mattelart, Armand (2002); *Para leer al pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo,* Buenos Aires, Siglo XXI.

Eco, Umberto (2013a); *Apocalípticos e integrados,* Buenos Aires, Sudamericana.

Eco, Umberto (2013b); *Decir casi lo mismo,* Buenos Aires, Sudamericana.

Eco, Umberto (2013c); *Kant y el ornitorrinco,* Buenos Aires, Sudamericana.

Ferrario de Orduna, Lilia E. (2004-2005), "Algunos procedimientos narrativos de los libros de caballerías registrados en el *Quijote*: imitación y parodia", *Letras* 50-51, 98-112.

Gómez Sanz, Agustín (2007), "El *manga*: el pan nuestro de cada día", *Lazer* 46, 38-43.

Gómez Sanz, Agustín (2004), "Aclaraciones de la traducción", en Inoue, Takehiko,*Slam Dunk* 1, 194-97.

González, Javier R. (2007), "El *Quijote* desde los libros de caballerías" en Lucía Megías, J. M. y Bendersky, J. A.*Don Quijote en Azul: Actas de las I Jornadas Internacionales Cervantinas, Azul, 21-22 de abril de 2007*, Madrid-Azul, CEC-Instituto Cultural y Educativo del Teatro Español, 75-98.

Gutiérrez Trápaga, Daniel (2010), "Caracterización, tradición y fuentes caballerescas del personaje de Merlín en el *Quijote*", *Tirant* 13, 39-50.

河田雄志(2013); ドンキホーテ:憂い顔の騎士その愛,東京, 新潮社書店.

久保田淳著(2007); 岩波日本古典文学辞典,東京, 岩波書店.

Lucía Megías, José M. (2004-2005), "Libros de caballerías castellanos: un género recuperado", *Letras* 50-51, 203-234.

Lukács, Georg (1966); *Problemas del realismo,* México D.F., FCE.

Maestro, Jesús G. (2015); *El materialismo filosófico como teoría de la literatura,* Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Murillo, L. A. (2009), "Narrative Time in *Don Quijote.* From Parody to Paradigm", *Cervantes* 29.2, 203-207.

Oberto, Leandro – Gómez Sanz, Agustín (2007), "Entrevista a Takehiko Inoue", *Lazer* 47, 18-21.

Oberto, Leandro (2001), "Fantabaires 2000", *Lazer* 20, 30-48.

Oberto, Leandro (1999), "Hace años que los comics han dejado de ser un entretenimiento masivo en Argentina", *Lazer* 15, 61-75.

Prosdocimi, Alejandro (2013); "Con las alas del alma" en Loiseau, Carlos, *Todo Clemente 01: Especial Bartolo y Clemente,* Buenos Aires, AGEA.

Redondo, A. (1978), "Tradición carnavalesca y creación literaria del personaje de Sancho Panza al episodio de la Ínsula Barataria en el 'Quijote', *Bulletin hispanique* 80, 39-70.

Sadamoto, Yoshiyuki (2000); "Entrevista a Yoshiyuki Sadamoto" en su*Evangelion* (tomo 4), Buenos Aires, Ivrea.

Steimberg, Oscar (2013); *Leyendo historietas: Textos sobre relatos visuales y humor gráfico,* Buenos Aires, Eterna Cadencia.
Toriyama, Akira – Sakuma, Akira (1996); *Akira Toriyama:Taller de Manga*, Barcelona, Planeta DeAgostini.

DE *CASIPERRO DEL HAMBRE AL COLOQUIO DE LOS PERROS*: LOS PERMISOS DEL LECTOR PEREGRINO

María Mercedes Yaben
Universidad Nacional de Rosario

Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre es el título que Graciela Montes da a una novela que circula en la propuesta editorial de la llamada Literatura Infantil y Juvenil, pero que, superando las líneas etarias que la oferta suele hacer, plantea a quien se adentra en su lectura algo bien distinto, pues "el empleo de esos rótulos presupone temas, estilos y estrategias y sobre todo una marcada destinación y predeterminación de un libro con respecto a cierta función que se supone, éste debe cumplir" (Andruetto, 2009: 35).

La cuestión que, como expresara Díaz Ronner (2011) resulta sospechosa y diferente, se abre en la dedicatoria de la obra, que dice "Para Lázaro y para Pablos, maestros del hambre…." (Montes, 1998:7). Dicha alusión a la picaresca como antecesora de su novela, hace que el lector comience su trayecto con una mirada puesta en esos personajes. Este trabajo pretende mostrar cómo un lector caminante, amigo de los desvíos y peripecias, encuentra un modo de recorrer el relato que sigue andando y quizás por las paradojas de la diferencia, llega al *Coloquio de los perros* de Cervantes.

Cuando Piglia se pregunta qué es un lector, señala que esta pregunta constituye la condición de existencia de la literatura y que "su respuesta –para beneficio de todos nosotros, lectores imperfectos pero reales– es un relato inquietante, singular y siempre distinto" (Piglia, 2005: 25)

Casiperro cuenta su historia como un narrador que, en primera persona y con humano lenguaje que no se pone en cuestión, se desgrana en capítulos precedidos, como la picaresca, de avances sobre su contenido. Ej.: "Capítulo I. Donde explico el comienzo de todo y reflexiono acerca de un gran sentimiento: el hambre" (Montes 98: 9).

Mientras estos caracteres la ubican claramente en su género y antecedentes, el nombre del protagonista: Casiperro, lo prefigura como animal extraño, signado por un prefijo que anuncia una diferencia con sus congéneres.

Esta marca perruna y no tanto, posibilita el acceso, no planteado por la autora, a aquel coloquio cervantino entre dos más que perros (por exceso de facultades) casi humanos (por habladores). Las carencias de uno y las abundancias de otros irán jalonando las rutas de tan disímiles personajes y llamando al lector a ese juego de búsqueda de cortes, diferencias y yuxtaposiciones que, a la vez que dispersan, hacen pensar en las incontables posibilidades que la memoria de lo leído genera.

Lo extraño en Casiperro, proviene de su carencia original, por no tener una teta materna en la que mamar, de una diferencia inicial entre el número de hijos y de tetas, que provoca ese estigma del hambre que lo marcará de por vida:

> Si mi madre hubiera tenido dos tetas más, mis desdichas –y también mis dichas, en fin, mis aventuras– no hubieran siquiera comenzado…Nosotros fuimos once hermanos para diez tetas, y ahí estuvo el problema. Y yo, para colmo, que nací con hambre (Montes 98: 9).

Por encima de lo explícito en el primer capítulo, el lector irá descubriendo que el prefijo Casi es revelador de diferencia más que de carencia. Habrá un no sometimiento al destino perruno común, y éste será el camino que permite al desviado lector, darse contra los muros de la casa de salud donde dos perros-no perros coloquian mientras no pueden dejar de asombrarse de su propia facultad de lenguaje, que a la vez tratan de cuidar y disfrutar.

¿Desviado, o enviado lector? "Se trata de rodear y de desviar la supuesta linealidad de la ruta; se trata del rodeo mismo como experiencia de camino y de la temporalidad, y no como accidente exterior que vendría a invertir el recorrido de una presencia" (Meloni, 2007:163).

El título que, según la novela *El casamiento engañoso*, puso el alférez a su trabajo de registro de lo escuchado, alude a "Coloquio que pasó entre Cipión y Berganza, perros del hospital de la resurrección, que está en la ciudad de Valladolid, fuera de la puerta del campo, a quien comúnmente llaman perros de Mahudes" (*El casamiento engañoso,488*), ya marca una diferencia que tampoco es carencia, entre lo que suele llamarse perros y lo que se descubre en la apropiación de los nombres de Cipión y Berganza.

He aquí que el lector ha encontrado, por encima de regularidades y de estructuras que sostengan semejanzas, aquello que Foucault expresa al referirse a los modos de descubrir relaciones discursivas, como "un campo de posibilidades estratégicas" (Foucault 1970: 61).

La historia de aventuras que Casiperro del Hambre, al no soslayar desventuras, ni amores, ni miserias, ni casi fantásticas excentricidades de animales y personas, se ubica en muy distinto lugar de otras historias de perros, aureolados de blandas fidelidades o heroicos martirios a que la literatura con destinatario previsto nos ha acostumbrado.

> Ni siquiera hacía falta empezar a pelear; bastaba que ellos se me acercaran, con su inmensa talla de matones, llenos de músculos ya, tan decididos, para que yo me retirara discretamente de mi querida fortaleza, convencido de que, cuando uno tiene más huesos que músculos y los ojos más grandes que las patas, lo mejor que puede hacer es ampararse en la astucia y no probar nunca el camino de la fuerza (Montes, 1998:13).

El Coloquio cervantino escapa a la tradición de perros parlantes de la fábula, para adentrarse en una trama que no excluye la mención al dilema del apartamiento de leyes reconocidas como naturales, se atreve a la pregunta por el propio origen aunque resulte casi monstruoso, se encarama en los caminos de la retórica para cuestionar los géneros vigentes.

> Cipión: Así es. Pero bien confesaras que ni has visto jamás que haya hablado ningún elefante, perro, caballo o mona; por donde me doy a entender que este nuestro habla tan de improviso, cae debajo del número de aquellas cosas que llaman portentos. (*Coloquio de los perros*, 492).

> [Relata Cañizares el parto de Montiela, que engendró perros] Aquí hay maldad, aquí hay bellaquería; pero hermana Montiela, tu amiga soy. Yo encubriré este parto, y atiende tú a estar sana, y haz cuenta que ésta tu desgracia queda sepultada en el mismo silencio. No te dé pena alguna este suceso […] que este perruno parto de otra parte viene, y algún misterio contiene (*Coloquio de los perros* 524).

Los indicadores metaficcionales que en boca del alférez aparecen en el final de *El casamiento engañoso*, aluden a la elección de la forma coloquial para ahorrar las expresiones introductorias del diálogo en la novela. "Púselo en forma de coloquio, por ahorrar de dijo Cipión, respondió Berganza, que suele alargar la escritura" (*El casamiento engañoso*, 487)

La voz del licenciado pone en evidencia que, tras la presencia de las voces de los personajes perrunos, se advertirá, sin duda, la maestría escrituraria del alférez, narrador salvado así del olvido:

> –Como vuesa merced –replicó el licenciado– no se canse más en persuadirme que oyó hablar a los perros, de muy buena gana oiré ese coloquio, que, por ser escrito y notado del buen ingenio del señor alférez, ya le juzgo por bueno (*El casamiento engañoso*, 487).

Esta ruptura de las formas genéricas tradicionales, no sólo se demuestra en los anuncios precedentes. Se monta en la ironía, recurso que como ninguno, posibilita el asomo de la otra voz, tan cervantina, que abrirá camino a la reflexión, al sesgo de connotaciones éticas que signará el Coloquio: "Yo me recuesto –dijo el alférez– en esta silla, en tanto que vuesa merced lee, si quiere, esos sueños o disparates, que no tienen otra cosa de bueno si no es el poderlos dejar cuando enfadan" (*El casamiento engañoso*, 487-488).

Una escena de lectura, entonces, desencadena la presentación del Coloquio. Un texto es ofrecido, con los retaceos de la posibilidad de ser abandonado. Escena con la que Cervantes se adelanta, como en tantas ocasiones, a lo que algunas teorías acerca de la lectura literaria han ido desenvolviendo muy posteriormente, y que no eluden el margen de lo ilegible:

> La literatura […] se pretende a sí misma como lenguaje, pero siempre anda a la búsqueda del otro, de los Otros y opera una transferencia de lenguajes conjeturales que se enuncian en las vacilaciones del sujeto: el sujeto vacila entre lo cierto y lo incierto, entre lo posible y lo imposible, entre lo legible y lo ilegible (Rosa, 1997: 55).

¿Qué huellas, qué señales han posibilitado, desde la lectura de una novela de la Literatura Infantil y Juvenil, los caminos conducentes al Coloquio? Una postura de lector que "nos sitúa en relación de una práctica que 'ya no está custodiada'" (Barthes, 1977: 145). Un ejercicio en torno de un paisaje "libre por desheredamiento" (Gerbaudo, 2006: 164). Una espesura textual que despierta el viaje y lo ilumina sin transparentar, lo agrieta sin destruir. "El lector retorna en el texto desde el futuro, como texto del futuro: es lo que va a existir, lo escribible, lo que está en espera de ser escrito (la inminencia), hace figura de utopía en el texto" (Rosa, 1990: 31).

El discurso narrativo de Casiperro se desenvuelve en una primera persona en su totalidad, dividido en los capítulos que, como enunciáramos precedentemente y al modo de la picaresca, van señalando los cambios que la vida le va trayendo. Esta condición de narrador le confiere la posibilidad del lenguaje, pero su relato se dirige a destinatarios humanos no nombrados, pero aludidos en algunas oportunidades como receptores:

> Y digo esto para que no me acusen de narrador desprolijo si el relato de esos acontecimientos tan decisivos para mi vida resulta más desenhebrado que entero (Montes, 1998:40).

> Supongo que no hará falta que mencione mi desconcierto (Montes, 1998:112).
> No creo exagerar si digo que mi vida como niñero fue tan esforzada (Montes, 1998:119).

Con los otros perros, la comunicación se lleva a cabo con los lenguajes sensoriales y kinésicos que la situación requiere, sin esperar ni recibir palabras como respuesta:

> Me miraba con la cabeza gacha, no sé si esperando algún reproche. Pero yo no era quién para reprocharle [...] de manera que nos miramos, nos olimos, resoplamos, nos despedimos de los viejos tiempos (Montes 1998:54)
> ...porque los perros no tenemos por costumbre contarnos intimidades, pero doy fe de que los vi jadear en sueños muchas noches, y mover la cola con indecible alegría. (Montes 1998: 121)

Cuando se da la palabra al humano, Casiperro rumia internamente sus respuestas o sus vacilaciones. Nunca emite palabras en diálogos directos. Éstas sólo son vertidas en el fluir del relato del perro-narrador, como si pasaran de una supuesta conciencia narrativa a las marcas de la escritura.

> –¿Cómo se llama? –preguntó…
> –Tom, tía- dijeron...
> –Lo voy a llamar Lord– dijo.
> Acepté sin chistar, por supuesto…(Montes, 1998: 32).

La existencia del Coloquio, en cambio, depende del registro fiel de la palabra que Cipión y Berganza se deben como relato y comentario, aún a sabiendas de la caducidad planteada por el fin que marca la llegada del día. La brevedad de la posesión, acelera la sucesión de escenas de las vidas según amos y lugares, y permite el ritmo de las intervenciones de Cipión, ordenadas a conservar de la ética del lenguaje y al reordenamiento del desvío. Estos perros Casihombres esperan poco porque saben mucho, y aluden al cinismo, a Heráclito, al rechazo del abuso de latinismos y a cuestionadas escenas bucólicas del género pastoril, al trastocamiento de roles entre pastores y lobos, todo ello entre las sombras nocturnas que dejan que el texto, literario al fin, fluya, se esconda y guarde lo que no podrá ser leído. Lo que no alcanza a dilucidarse ni por el parto extraño envuelto en designios de brujería. Porque, al fin, "Sr. alférez, no volvamos más a esta disputa. Yo alcanzo el artificio del coloquio y la invención, y basta" (*Coloquio de los perros*, 548).

Perruno introspectivo, que se sienta en la oscuridad a mirar la noche, melancólico escuchador de ranas, Casiperro corre en busca de una libertad sin hambre, en una carrera que lo priva hasta de un nombre permanente. Desde el inicial Orejas, pasando por Toto y Lord, las peripecias se suceden, mientras los escasos momentos de dicha prefiguran el retorno posible a paraísos perdidos. Su lugar entre los otros canes, lo hace entrar en algunas disquisiciones acerca de que hay una persona propia de la identidad de perro:

> Además de mi propia persona había en la casa otros dos perros (Montes, 1998:31)
> …sentí un alivio extraordinario y moví con toda alegría mi rabo diminuto, que me volvía a convertir en persona" (Montes, 1998: 48)
> …nos quedábamos allí, en ese sitio extraño donde la felicidad parecía estar al alcance de una pata (Montes, 1998: 61).

Las variaciones en la ventura-desventura de los perros hacen en el Coloquio que Berganza recurra a la referencia de la Fortuna, rueda que modifica la suerte en sus giros: "Considera,

Cipión, ahora esta rueda variable de la fortuna mía: ayer me vi estudiante, y hoy me ves corchete" (*Coloquio de los perros*, 513).

La sucesión de pérdidas y los escasos momentos de felicidad vividos por Casiperro y su amigo el Huesos, lo llevan a aludir, en varias oportunidades, a la calesita de la vida, en referencia a la movilidad circular de la suerte

> … comprendimos de una vez por todas que el mundo da vueltas y vueltas como una calesita, y que a veces lo deja a uno patas arriba, y muy lejos de la sortija (Montes 98:54)
> La calesita volvía a girar, y esta vez sentí que el Huesos y yo andábamos cerca de sortija (Montes, 1998: 68)
> Ladré, ladré, como si con eso pudiese hacer girar hacia el otro lado la calesita (Montes, 1998: 126)
> Me dije que la calesita estaba dando una de sus mejores vueltas. y que esa vuelta venía a ser, precisamente, el paraíso (Montes, 1998: 136).

El Coloquio de Cipión y Berganza culminará con el sol y con la fe dudosa de conservar el habla en la próxima noche. Desnudada entre los humanos la cuestión de que lo bien fingido supera las dudas sobre su veracidad, la espera de otros artificios recrea por anticipado al lector. "-Aunque este coloquio sea fingido, y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto, que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo" (*Coloquio de los perros*: 548).

La calesita en que se montaron Casiperro, el Huesos y la Negrita, ha dado en el final, con una sortija. Aquí, un humano portador de pobres pero posibles paraísos, ha otorgado con su palabra, un nombre propio y amado, a cada uno de los tres. Las palabras que ellos no pronuncian pero sí entienden, les devuelven identidad y vida:

> –A usted, si no se opone, me gustaría llamarlo Casiperro Gil del Hambre, caballero de la Oreja…
> Sentí que la vida me volvía al cuerpo. No sólo había sido beneficiado con un nombre y no con un no nombre, como yo temía, sino que el nombre que me habían dado era tan completo, tan abundante, que me ponía a salvo de sucesivos achicamientos.
> Y fue el nombre, les juro, y no la sopa lo que me decidió a darles a los humanos una oportunidad de reconciliarse conmigo, el perro (Montes, 1998:132)

La lectura de textos narrativos nos posiciona ante un espacio de relaciones que pueden tenderse o tejerse. En ambos casos, los detenimientos, los recorridos laberínticos, son casi inevitables. Y cuando la traza de la trama y de los personajes lo permite, es inútil escapar a la tensión que otras lecturas, como linternas, agrandan, achican y transforman, para otorgarles una vida diferente que quizás ya no sea la prevista en el acto de su escritura. Ante la figura hambrienta y lúcida de Casiperro, Cipión y Berganza se proyectan como fantasmas en el camino lector, refractarios de luces impensadas.

La narración cervantina ha sido, en este caso, iluminadora de aspectos de una novela como *Casiperro del Hambre*, que tiene elementos como para jugar a los espejos con tamaña luz.

Bibliografía

Andruetto, María T. (2009), *Hacia una literatura sin adjetivos*, Córdoba, Comunic-Arte.
Barthes, Roland [1977] (1993) *El placer del texto y lección inaugural*, México, SXXI.

Cervantes, Miguel de [1613] (1993), *El casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, Madrid, EDAF SL, 473-548.
Díaz Rönner, María A. (2011), *La aldea literaria de los niños*, Comunic-Arte, Córdoba
Foucault, Michel (1969), *La arqueología del saber*, México, SXXI.
Gerbaudo, Analía (2006), "Oficio: archivistas", en *Estudios comparados de la literatura actual*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 159-167.
Meloni, Carolina (2007), "Pasajes: El pensamiento como puesta en camino en Freud, Heidegger y Derrida", en *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura* CLXXX, 157-169.
Montes, Graciela (1998), *Aventuras y desventuras de Casiperro del Hambre*, Buenos Aires, Colihue.
Piglia, Ricardo (2005*) El último lector*, Anagrama, Barcelona.
Rosa, Nicolás (1990), *El arte del olvido*, Buenos Aires, Puntosur.
Rosa, Nicolás (1997), *La lengua del ausente*, Buenos Aires, Biblos.

EL QUIJOTE EN LA TEMPRANA LÍRICA DE JOSÉ SARAMAGO

María Isabel Zwanck
Fundación Litterae

Pero tengo grandes esperanzas.
Si Dulcinea gana cuerpo (…),
este mundo aún será capaz de resultar habitable.

José Saramago: "La isla desierta"

Sabido es que José Saramago comenzó su tarea literaria con poemas que luego dejó de lado a fin de jerarquizar su obra narrativa. Sostenía el autor que sus novelas tienen "mucha más esencialidad poética que su poesía propiamente dicha" (Reis 111).[1] Sin embargo, la lírica saramaguiana encierra interesantes aspectos de su escritura. Nuestro trabajo enfocará tres poemas del Premio Nobel portugués, incluidos en "El amor de los otros" y publicados en 1966 en su primer libro *Los poemas posibles*. Los breves textos líricos llevan por título los nombres de los célebres personajes cervantinos: "Dulcinea", "Don Quijote" y "Sancho".

La lírica saramaguiana

Sostiene Ángel Vivas (2006): "Lo primero que escribió Saramago fue poesía, y la poesía ha sido, sin embargo, lo último que han conocido sus lectores españoles". Por ello, los gustadores de la lírica recibimos con alegría en el año 2005 la edición bilingüe de *Poesía Completa*. Escritos entre 1966 y 1975, los poemas se agrupan en tres libros:

El primero, dentro del cual están los poemas que nos ocupan, es titulado *Poemas posibles* y fue publicado en 1966, en plena dictadura de Salazar.

El segundo, *Probablemente alegría*, corresponde al año 1970. En él reitera el tratamiento de temas que ya estaban en el libro anterior, pero ofrece "orientaciones nuevas que lo aproximan al poema en prosa, en particular al versículo como célula rítmica y melódica" (Saramago 2005 b: 11-12). Como vemos, el proceso "que convirtió al poeta incipiente en novelista aceptable" (Saramago 2005 b: 11) ya estaba iniciado.

El gusto por la prosa melódica queda reafirmado con su tercer y último libro de poemas, titulado *El año de 1993*, publicado en Lisboa, 1975, "en el auge del movimiento revolucionario popular". Saramago destaca:"según algunos críticos más atentos, este libro anunció y abrió la puerta de la ficción que la crisálida invisible venía preparando en la oscuridad del capullo" (Saramago 2005 b: 12). Resulta evidente al lector que este último texto anuncia el estallido

1 Citado por Ramalho, María Irene (383). La traducción es nuestra.

de su prodigiosa narrativa.[2] Las siguientes palabras del autor sobre la diferencia entre prosa y verso legitiman nuestra apreciación:

> Quando escrevi poesia, tudo aquilo foi muito pensado; lembro-me de que o poema era muito fabricado, no melhor sentido que a palavra tem, ao passo que os afloramentos poéticos nos meus romances surgem, não há fabricação poética nos meus romances. A mesma coisa não posso dizer, tal vez, da poesia. A poesia é fabricadamente poesia. E aquilo a que chamei essencialidade e agora estou a chamar afloramento, esses afloramentos poéticos que surgem e que qualquer leitor encontra, reconhece e define ou classifica como tal, surgem no próprio fluxo narrativo com espontaneidade; quer dizer, quando eu falava de essencialidade poética, é porque nela não há fabricação: há aparição (Reis 1998: 111-112).

Notemos en la cita anterior la fuerza semántica opuesta entre los términos "aflorar" y fabricar". De todas formas, el lector atento puede apreciar en la prosa de Saramago "una cualidad musical tal que no sorprende que confiese: "No distingo entre el aura de la música y el aura de la palabra" (Gallone 44). Finalmente, Saramago reconoce que en su temprana obra lírica, además de mostrar "los materiales heredados (…) ya se habrían comenzado a definir, nexos, temas y obsesiones que llegarían a ser la columna vertebral de un cuerpo literario en tránsito" (Saramago 2005 b: 11).

Apostillas quijotescas en la escritura de Saramago

Numerosas declaraciones periodísticas reafirman la importancia de la lectura de *El Quijote* sobre la obra de Saramago. Un interesante aporte del Premio Nobel portugués fue el "Prólogo" escrito para *Don Quijote de la Mancha. Antología Anotada* (Alfaguara Juvenil, 2005). El propósito de la edición fue servir de iniciación a los jóvenes estudiantes seleccionando y uniendo diversos episodios de los cuales pudiera desprenderse una visión global del conjunto. En dicho "Prólogo", además de realizar una lúcida defensa de la locura del Hidalgo manchego, Saramago opina sobre la novela: "Su máximo valor está en el juego de contrastes y perspectivas, en la benévola ironía con que Cervantes maneja unas criaturas ficticias ricas en facetas, que evolucionan y crecen ante nuestros ojos, lejos de los estereotipos cómicos al uso" (Saramago 2005c: 11). Notemos en la cita anterior la acertada valoración tanto de la historia (creación de personajes) como del discurso (contrastes, ironía y comicidad original).

Recordemos que cuando Saramago armó en 2007 una Biblioteca Pública en su casa de Lanzarote, colocó, entre otros, un retrato de don Quijote derrotado que "regresa de perder todas las batallas y sin embargo es, para siempre y en todo el mundo, el maestro que se invoca cuando se emprende una empresa osada" (http://acasajosesaramago.com/portfolio-item/biblioteca/).

Y en cuanto al diálogo intertextual reflejado en su obra, son numerosas las alusiones quijotescas: En el cuento "Centauro", su protagonista no solo comparte con Quijote su viaje a partir de un sueño, sino que en su recorrido se cruza con el hidalgo precisamente mientras enfrenta los molinos de viento (Saramago 1995:163). Incluso, la relación estrecha y simpática entre Caín – protagonista de la novela homónima- y su jumento, matizada con todo tipo de

2 Reconocemos, por supuesto, el valor de sus novelas anteriores *Claraboya* y *Tierra de pecado*, textos que por diversas razones, el autor no tuvo en cuenta.

refranes, dialogaría intertextualmente con varios pasajes donde Sancho Panza se dirige a su fiel compañero. *La Balsa de piedra* desarrolla, según la crítica, otro interesante diálogo intertextual, tal como ha sido estudiada en el ensayo de Christina McCoy titulado "Traveling Through Time and Space: Saramago, Cervantes and the Chivalric Tradition" y el de Joanna Courteau: "*Don Quijote* y *La Balsa de Piedra:* el mundo transformado".

Poemas posibles

Publicado en 1966, en plena dictadura de Salazar, es el libro de poemas de Saramago más atado a la tradición. Recibió ese "prudente" título "por no saber lo que me (le) reservaba el futuro" (Saramago 2005 b: 9). En el Prólogo a su *Poesía completa,* el poeta comenta la censura que estaba en el ambiente y que lo obligaba a "un silencio crispado". Sin embargo sus poemas "a boca cerrada" no pudieron silenciar su comprometida declaración de fe en el poder de la palabra, pues "…quien calla cuando me callé / no se podrá morir sin decir todo" (Saramago 2005 b: 121).

Desde el punto de vista formal, los textos respetan en cortas estrofas generalmente simétricas, una rima cuidadosa. Y, desde el contenido, muestran junto a los temas del paso del tiempo, el amor y la inefabilidad del lenguaje, "los materiales heredados" (Saramago 2005b: 11). Y dicha herencia, sin duda, condujo al poeta a componer los tres poemas basados en los célebres personajes cervantinos.

"El amor de los otros"

"El amor de los otros" es el cuarto capítulo del *Poemas posibles*. Consta de 10 textos donde el yo lírico expresa las problemáticas de Don Juan ("Orgullo", "Lamento", "Sarcasmo de Don Juan en el infierno" y "Hasta el fin del mundo"); Romeo y Julieta ("Julieta a Romeo", "Romeo a Julieta" y "West Side Story") y don Quijote.

Si el sustantivo *amor* del título no nos debe sorprender en los primeros poemas del joven Saramago[3] -el autor afirma que se corresponden con "una etapa sentimental que viví" (Arias 103)-, sí resulta interesante destacar el significado del indefinido *otros*. La expresión anticipa una preocupación de Saramago que desarrollará en sus novelas: la problemática de la alteridad. El autor la caracteriza como:

> …la pregunta para la cual no encontraremos nunca una respuesta, o una respuesta que sea satisfactoria: ¿quién es el otro? La respuesta es sencilla: el otro eres tú y yo soy tu otro, pero eso de decir "el otro eres tú" no es nada, es una palabra más entre tantas. Entonces la pregunta acerca de quién es el otro, a lo mejor no tiene respuesta, si no sabemos ni siquiera quiénes somos ¿cómo vamos a poder ahora saber quién es el otro? De todos modos, el tema está ahí y es algo que me preocupa (Halperin 74).

Como vemos, el tema de la alteridad está en íntima relación con la problemática de la identidad, tal como lo señala Saramago pues: "si tratamos de conocer al otro de una forma directa o indirecta, voluntaria o involuntaria también estamos tratando de decir quiénes somos"

3 De todas formas, en varias novelas de Saramago el amor está presente, al punto que el autorha declarado: "Mis novelas son novelas de amor porque son novelas de un amor posible, no idealizado, un amor concreto, real entre personas" (En Arias 61). Y da ejemplos de *Ensayo sobre la ceguera* e *Historia del cerco de Lisboa.*

(Arias 30). Hacia el final de su vida insiste en la misma temática: cuando le preguntan qué "sigue buscando en la literatura", Saramago responde: "Como cualquier otro lector, o escritor, me busco a mí mismo. Busco encontrarme en páginas, en ideas, en reflexiones, reconocer que somos algo más que esto que se presenta como 'realidad'" (Kolesnicov 7).

Y en esta búsqueda del otro a fin de reafirmarse como individuo, creemos que el joven Saramago, con los puños crispados por la censura de Salazar, deja de lado a su prójimo real. Recurre entonces a representaciones del otro construidas desde la ficción por autores reconocidos de la literatura universal. En este proceso, el poeta se define también como lector de los clásicos aludidos, al mismo tiempo que como escritor. Tal vez así surgieron estos poemas dedicados a Don Juan, Romeo y Julieta y Quijote. Poemas que toman la forma externa de un diálogo ya que el diálogo es el camino hacia el otro.[4]

Los poemas quijotescos: "Dulcinea" (Saramago 2005b: 179)

El poeta se dirige a Dulcinea aceptando su identidad ficticia pero no por eso dejándola de lado como interlocutora válida en su búsqueda del otro:

> –Quién eres tú no importa, ni conoces
> El sueño en que nació tu rostro:
> Cristal vacío y mudo.

Acepta su condición de irreal ("no importa") a la vez que le confiere solo una identidad onírica ("No conoces el sueño en que nació tu rostro"). Inmediatamente intensifica su condición de criatura con la metáfora yuxtapuesta: "Cristal vacío y mudo". Con el primer adjetivo ("vacío"), remite a los versos de Antonio Machado, epígrafe de *Los poemas posibles:* "Demos tiempo al tiempo: / para que el vaso rebose/ hay que llenarlo primero" (Saramago 2005 b: 15) . Idea que es explicada por Saramago en el "Prólogo": "…me apuesto contra una página en blanco todos los libros que he escrito a que el poeta de *Campos de Castilla* sabía perfectamente que el vaso en que pensaba (¿la vida, la obra?) nunca se colmaría hasta derramar porque nunca se conseguiría llenar por completo "(Saramago 2005b: 13). Entendemos una cierta revalorización de la vacuidad como grado cero de la expresión, expresión que se completa con el segundo adjetivo "cristal mudo". El contexto de la censura de Salazar no desaparece ni aún en un texto dedicado a un personaje ficticio del siglo XVII. Años más tarde, su poema "Como un cristal quebrado" trabaja una metáfora equivalente que avalaría nuestra apreciación:

> Como un cristal quebrado. A quien me lea
> No le diré, ahora, si esta imagen
> Viene serena de las ramas que perdieron
> Sus hojas contra el cielo, o si mastico
> Una rabia escondida.
> Doliendo, o siendo, o masticando
> Sean encajes aéreos, alma herida,
> Cierro, brusco, el poema en donde no lo digo. (Saramago 2005b: 433).

4 Cfr. al respecto el ensayo de Marisa Leonor Piehl "Seis personajes para descubrir al hombre .La ficcionalización del ideario humanista en La balsa de piedra de J.S" (En Bibliografía)

Asociemos en ambos poemas las metáforas "cristal mudo" y "cristal quebrado". Cuatro años separan ambas publicaciones; sin embargo, el tiempo transcurrido no silencia la problemática de la palabra que no puede fluir libremente ni el valor de lo no dicho.

El poema de Saramago continúa en lo que podría ser interpretado como una segunda unidad de sentido:

> De la sangre de Quijote te alimentas,
> Del alma que en él muere es que recibes
> La fuerza de ser todo.

Reafirma el poeta la irrealidad de Dulcinea, creación de otro personaje ficticio. Su identidad se abisma aún más hasta convertirse en la proyección mental de un Quijote "desangrado" que muere para que ella tenga "la fuerza de ser todo". ¿Alude Saramago con estos versos a las sentidas palabras pronunciadas por Quijote en "la aventura que más pesadumbre le dio" la derrota ante el caballero de la Blanca Luna? Las siguientes palabras de Quijote en la novela cervantina[5] resuenan como eco del poema de Saramago: "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" (Cervantes 926). Como es sabido, El Caballero de la Blanca Luna, (doble máscara ficticia del bachiller Sansón Carrasco), consuela a Quijote: "… viva, viva en su entereza la fama de la hermosura de la señora Dulcinea del Toboso" (Cervantes 926). Tal vez sus palabras han atravesado más de tres centurias para proyectarse en los *Poemas posibles*. Y Dulcinea se desprende del célebre episodio de la playa de Barcelona para sobrevivir en el poema de Saramago, que concluye "del alma que en él muere es que recibes la fuerza de ser todo".

Cobra interés en este momento de nuestro análisis la oración con que Saramago cierra su cuento "La isla desierta". El protagonista es desembarcado en una isla deshabitada como castigo y debe elegir dos únicos textos. Escoge entonces "El *Don Quijote,* que hacía reír y tiene una Dulcinea inexistente y el *Orfeo*, que hace llorar y que tiene una Eurídice muerta". La trama avanza con la profunda morosidad saramaguiana y concluye cuando el narrador se consuela con las palabras de nuestro epígrafe: "De manera que morí. El ordenador sigue allí. Pero tengo grandes esperanzas. Si Dulcinea gana cuerpo y Eurídice resucita, este mundo aún será capaz de resultar habitable" (En *http://elprincipianteviajero.blogspot.com.ar/2009/01/la-isla-desierta-jos-saramago.html).*

"Don Quijote" (Saramago 2005 b: 181)

El segundo poema quijotesco dedicado al Caballero de la Triste Figura, reitera dos características del anterior. Desde el punto de vista formal, el diálogo del poeta con Quijote mantiene la misma estructura de dos tercetos unidos. Y desde el contenido, continúa el enfrentamiento temático entre el mundo real y el ficticio, haciendo alarde de la clásica antítesis barroca:

> No veo Dulcineas, Don Quijote,
> Ni gigantes, ni islas, nada existe
> De tu sueño de loco.

5 Ya hemos aludido en nuestro trabajoa la imagen del quijote derrotado que en 2007 colocó Saramago en su Biblioteca.

Solo molinos, mujeres y Baratarias,
Cosas reales que Sancho bien conoce
Y para ti son poco.

El vocativo del primer verso crea un tono confesional e intimista entre el yo lirico y la criatura cervantina, colocándose ambos en el mismo plano de realidad. El primer terceto enumera lo no hallado por el yo lírico: *Dulcineas, gigantes e islas*. Estos tres sustantivos se enfrentan claramente con *molinos, mujeres y Baratarias*. El adverbio *solo* antepuesto a los sustantivos anteriores opera sobre el conjunto, modaliza la enumeración de la realidad y aúna al poeta con el decepcionado Quijote en su búsqueda de una inexistente Dulcinea ("No veo…). La adversidad se impone y el único que se contenta es el fiel escudero ("Cosas reales que Sancho bien conoce"). Termina el poema con un Quijote insatisfecho ante la realidad, realidad que solo podrá superar en su "sueño de loco". Y aquí, creemos pertinente detener nuestro análisis en la interesante interpretación de Saramago de la locura de don Quijote.

El episodio del Capítulo VIII es uno de los favoritos de Saramago. No solo es mencionado en este poema y en su cuento "Centauro", sino que es desarrollado por Saramago en "La falsa locura de Alonso Quijano". El ensayo comienza su argumentación concediendo, según el clásico canon de la Retórica: "¿Alguna vez se ha visto mayor demostración de locura, un hombre queriendo pelear con molinos de viento jurando que son gigantes?" Inmediatamente opone:

> Pero imaginemos durante un momento, al menos durante un momento, que don Quijote no está loco, que simplemente finge una locura. De ser así, no tuvo otro remedio que obligarse a cometer las acciones más disparatadas que le pasasen por la mente para que los demás no alimentaran ninguna duda acerca de su estado de alienación mental. Solo fingiéndose loco podría haber atacado a los molinos, solo atacando a los molinos podría esperar que el resto de la gente lo considerara loco (Saramago 2005 a).

Y concluye Saramago con su "modo de ver, bastante discordante con las ideas recibidas" cuando sintetiza: "La curiosidad (de Quijano) lo empujó a leer, la lectura le hizo imaginar, y ahora, libre de las ataduras de la costumbre y de la rutina, ya puede recorrer los caminos del mundo" Y en este viaje no solo busca aventuras sino su propia identidad:

> A él no le bastaba con ir en búsqueda de otros lugares donde quizá le estuviera esperando la vida auténtica, era necesario que se convirtiera en otra persona, que, al ser él mismo, otro, fuese también otro el mundo (…) que las oscuras aldonzas fuesen luminosas dulcineas (…) Y fue así como Alonso Quijano, montado en su esquelética cabalgadura, grotescamente armado, comenzó a caminar, ya otro, y por tanto, en busca de sí mismo. Al otro lado del horizonte le esperaba don Quijote (Saramago 2005 a).

La cita reitera el interés de Saramago por la alteridad- recordemos el título "El amor de los otros". También sintetiza su tesis: la locura de Quijote es falsa pues fue solo un simulacro, un disfraz de Alonso Quijano, hidalgo sin función en ese siglo barroco, para vivir una vida distinta y alcanzar al menos, la libertad mental.

"Sancho" (Saramago 2005 b: 183)

El poema se estructura igual que los anteriores: dos tercetos con rima asonante en versos tres y seis. El primero caracteriza a Sancho ("Capaz de miedos sí, mas no de asombros") y

reconoce sus limitaciones. Pero también las justifica aludiendo a una pobreza distinta de la que soporta Sancho pues su alma carece de dos bienes que adquieren un valor simbólico: "otra alma se precisa más desnuda y desarmada". Los dos adjetivos sorprenden al lector que conoce las raídas ropas del fiel escudero ("desnuda") y el hecho de que tampoco lleva armas ("desarmada"). De todas formas, la pobreza elemental de la que aparentemente carece Sancho se sustenta sobre una antítesis semántica: el enfrentamiento entre miedo y asombro:

> Capaz de miedos sí, mas no de asombros.
> Para asombros otra alma se precisa,
> Más desnuda y desarmada.
> Mas de esa mano tosca cae la semilla
> Que a tu amo sustenta, y sin el pan
> Hasta el asombro es nada.

La antítesis aludida se funda, a su vez, en un sutil matiz del término *asombro*. El diccionario de la Real Academia Española define *asombro* como *susto* y *espanto*. Evidentemente, podría ser sinónimo de miedo y perder así su función de opuesto. Sin embargo, la siguiente definición de *asombro* es *grande admiración*. Creemos que solo esta segunda acepción legitima el sentido retrato de Sancho. Por ello, el poeta insiste en la idea en el segundo terceto, donde el escudero es en principio jerarquizado como receptor interno ("…que a TU amo sustenta"). Saramago retoma la antítesis entre *miedo* y *asombro* y justifica la cobardía de Sancho y la tosquedad de su físico ("*esa mano tosca*"). Lo disculpagracias a su capacidad para conseguir sustento a su amo y preferir la realidad cercana a la tierra que transita. En el fondo, el poema concluye aludiendo a la necesidad de mantener los pies en la tierra pues "*sin el pan, hasta el asombro es nada*". Creemos que el verso final podría ser interpretado como un llamado al lector a no dejar de lado- al decir de Carpentier- *El reino de este mundo*.[6]

A modo de conclusión

Finalmente, enfoquemos el encadenamiento cohesivo entre los tres poemas: El primero cierra con la alusión al Quijote derrotado, que es precisamente el título del segundo. Este enlaza con el anterior pues el primer verso del segundo poema comienza aludiendo al poeta que no encuentra Dulcineas. Y termina con la enumeración de elementos de la realidad solo reconocidos por el escudero. El tercer poema "Sancho", afianza al aludido en el mundo real pues destaca la necesidad del trabajo material como consuelo. El indefinido "nada" con que concluye nos muestra en esta progresión lírica que el ideal quijotesco ha desaparecido. Por ello, Quijote muere en el libro y su epitafio será este término nihilista de Saramago, que, años después declararía en el diario virtual *El Pregonero*:

> Quijote procura recrear el mundo, hacerlo nacer de nuevo, y morirá cuando comprenda que no fue suficiente que él hubiera cambiado para que el mundo cambiase. Es la última derrota de Quijano, la más amarga de todas, la que no tendrá remisión. La voluntad se ha agotado, no queda tiempo para enloquecer otra vez. En *www.casadelatorre.com/pregonero-manuscrito-jose-saramago.asp*.

6 Carpentier y Saramago compartirían además de la misma década del mil novecientos sesenta- fecha de sus dos publicaciones-su formación marxista/comunista.

El encadenamiento entre los tres poemas se completa si como lectores jerarquizamos la palabra final de cada uno de ellos, y observamos la enumeración: TODO / POCO / NADA…. Si TODO se corresponde con Dulcinea, POCO con Quijote y NADA con Sancho, cabe preguntarnos qué quiso señalar el poeta portugués con los tres indefinidos. Tal vez la respuesta esté en el valor que Saramago otorga a la persecución de un ideal para que la existencia cobre sentido. Coincidiríamos entonces con los conceptos del Comité Evaluador del Premio Nobel cuando, en 1998 le otorgó el galardón por "su capacidad para volver comprensible una realidad huidiza, con parábolas sostenidas por la imaginación, la compasión y la ironía".[7]

Creemos que nuestro enfoque de los poemas quijotescos de Saramago podría añadirse a otras interpretaciones de su narrativa, a fin de constituirse en la piedra basal de un interesante diálogo intertextual que, atravesando cuatro centurias, unifica al hombre en una profunda postulación de la condición humana.

Bibliografía

Arias, Juan (1998), *José Saramago: el amor posible,* Buenos Aires, Planeta.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1987), *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, Segunda Parte, Edición crítica y comentario de Vicente Gaos, Madrid, Gredos.

Courteau, Joanna, "Don Quijote y *La Balsa de Piedra*: el mundo transformado". En http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_V/cg_V_69.pdf.

Gallone, Osvaldo (2010), "Las palabras y las cosas. Las intervenciones de José Saramago en los medios: Un compendio de sus ideas estéticas, políticas y existenciales", *Revista Ñ. Clarín Cultura,* Buenos Aires, 27 de noviembre de 2010, 44.

Kolesnicov, Patricia (2007), "La literatura no tiene ninguna función". Entrevista exclusiva José Saramago, *Revista Ñ, Clarín Cultural*, Buenos Aires, 20 de octubre de 2007,7-9.

McCoy, Christina I. (2014), "Traveling Through Time and Space: Saramago, Cervantes and the Chivalric Tradition" [online article], 452ºF, *Electronic journal of theory of literature and comparative literature,* 11, 80-92, en http://www.452f.com/pdf/numero11/11_452f_McCoy_orgnl.pdf

Piehl, Marisa Leonor (2006), "Seis personajes para descubrir al hombre. La ficcionalización del ideario humanista en *La balsa de piedra* de José Saramago", En Ponce, Mónica et all (2006), *Indagaciones. Ensayo sobre la alteridad en la narrativa de José Saramago*. Prólogo de Miguel Koleff, Córdoba, Universidad Católica de Córdoba (Argentina), 207-275.

Ramalho, María Irene, "*Tos os nomes*. José Saramago e a poesía lírica", en http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4251.pdf

Real Academia Española (1984), *Diccionario de la Lengua Española*. Volumen I, Madrid, Espasa Calpe.

Reis, Carlos, (1998), *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho.

Saramago, José, (1995), "Centauro", en *Casi un objeto,* Traducción de Eduardo Naval, Buenos Aires, Alfaguara.

Saramago, José, (2005 a) "La falsa locura de Alonso Quijano", en Edición Impresa/ EL PAÍS/ elpais.com/diario/2005/05/22/opinión/1116712806_850215.html.

7 En http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/index.html

Saramago, José, (2009) "La isla desierta", en *El equipaje del viajero,* crónicas publicadas en los diarios *A Capital* y *Journal do Fundao. http://elprincipianteviajero.blogspot.com.ar/2009/01/la-isla-desierta-jos-saramago.html.*

Saramago, José, "Palabras de José Saramago". Parte I, enhttp://*El Pregonero - Biografías - José Saramago ~ Hospedería ... "Biografías de los amigos de La Casa de la torre". www.casadelatorre.com/pregonero-manuscrito-jose-saramago.asp.*

Saramago, José, (2005 b), *Poesía completa,* Prólogo del autor, Traducción de Ángel Campos Pámpano, Buenos Aires, Alfaguara.

Saramago, José, (2005 c) "Prólogo", en *Don Quijote de la Mancha. Antología anotada*, Madrid, Alfaguara Juvenil, en http://www.casadellibro.com/libro-don-quijote-de-la-mancha-antologia-anotada/9788420468587/1018851.

Vivas, Ángel. (2006), "Los poemas de José Saramago recuperados en edición exquisita", *El Mundo,* 27 de febrero de 2006, Año XVIII, Número: 5.919, en http: // Elmundo.es/ papel/2006/02/27/ cultura/1935916_impreso.

REAPROPIACIONES

UN CONDE DE LEMOS HERMANA DOS CIUDADES: MONTEVIDEO Y AZUL

María Elena Ruibal Laborda
Universidad de Montevideo

Don Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos y Marqués de Sarriá (1575-1622), fue una figura excepcional en la Corte de los Austrias; admirado por sus virtudes, reconocido por sus acciones. "Mozo es pero florido en años y en prudencia cano", decía de él el poeta Góngora. Precozmente supo de funciones y de responsabilidades concedidas por el Rey: Virrey de Nápoles, Presidente del Consejo de Indias, del de Italia, además de otros cargos inherentes a su posición en la Orden de Alcántara y también en la Corte. Las intrigas que llevaron a la desgracia a su suegro el Duque de Lerma hicieron que se viera obligado a dejar Madrid; en sus tierras de Galicia se dedicó de lleno a las letras; unos versos suyos atestiguan su desencanto y la búsqueda de valores compartidos por unos pocos, versos que recuerdan el tono del anónimo sevillano en la "Epístola moral a Fabio".[1]

Lo conocemos preocupado por asuntos de Estado, en las cartas a su hermano Francisco; y como humanista y mecenas en una edad de "brillos": Apolo y Maestro lo llamó Lope de Vega que fue su secretario. Mira de Amézcua, los Argensola, Vicente Espinel, F. de Quevedo, L. de Góngora, Miguel de Cervantes, se acercaron a él, trabajaron para él, o buscaron su protección. Lo recordamos por las dedicatorias en las "Novelas Ejemplares", en las "Comedias y Entremeses", en el "Quijote" de 1615, y en la de "Persiles". Pero además valoramos en él, especialmente, un paradigma del concepto de mecenazgo propio de la nobleza del siglo XVI y comienzos del XVII; es en este tiempo que crece la conciencia de cierta "utilidad" de la cultura como rasgo de distinción social y de brillo en la corte, de propaganda política; también esa conciencia asociada a lo que se consideraba el arquetipo del noble: diestro en el manejo de las armas, el cultivo de las letras, el acercamiento a los clásicos, a los "studia humanitatis". Características desarrolladas y difundidas a partir de la publicación de "El cortesano" de Baltasar Castiglione. Por su nacimiento al noble se lo asociaba, a priori, a determinadas virtudes y códigos de conducta. El mecenazgo colaboraba en este sentido a la buena imagen del aristócrata, que se transformaba así en un "espejo" para el resto de la sociedad.

---

1 "¿Cómo podré prevenirme / contra el mal de mi desdicha? ... », donde se lee: «Sin ninguna confianza / vivo ocioso en mi cuidado; / pero, en un desesperado, / ¿de qué ha de haber esperanza? / ¡Ay de mí!, que nadie alcanza / aqueste despecho esquivo; / yo solo soy quien lo escribo, / yo solo soy quien lo siento; / él me tiene sin aliento, / ni bien muerto, / ni bien vivo. / Ninguna cosa procuro, / porque ninguna deseo; / todo lo examino y veo, / y de nada me aseguro. / Ni me quejo ni me apuro; / hállome sin resistencia, / sufriendo hasta mi paciencia; / y en estado tal estoy, / que por doquiera que voy / no soy más que una apariencia Décimas, 1era y 3era estrofas, folio 49, Códice M-86 Biblioteca Nacional de España. Citadas por José María Asensio "El Conde de Lemos, protector de Cervantes. Estudio histórico" Madrid, 1880, Imprenta Hispano-Filipina.

Mucho se ha escrito sobre la relación de Lope, Quevedo o Cervantes –de espíritu tan libre y crítico- con aquellos nobles a quienes dedicaban sus obras; la realidad era que los artistas necesitaban esas influencias para poder crecer en reconocimiento y fifusión, o para desarrollar tranquilamente su arte. Lemos era sobrino y yerno del Duque de Lerma, el poderoso favorito de Felipe III; pero no era buscado solamente por esta posición: todos los testimonios coinciden en señalar la magnanimidad del Conde, sus virtudes, su honestidad, su aprecio por las letras y su apoyo sincero a los escritores de la época, más allá de la diversidad de su apoyo.

El cultivo de las humanidades como instrumento de educación moral, de fortalecimiento de las virtudes estaba inscripto en el espíritu del Humanismo Renacentista europeo; tempranamente el francés Rabelais las llamó en su "Pantagruel": "Lettres d'humanité".

Si hoy nos ocupamos de estos aspectos es porque a mediados del siglo XX, entre nosotros rioplatenses, en torno a la figura de Cervantes y su obra –especialmente el "Quijote"- hubo una generación de hombres que encarnaron, actualizándola, la tradición humanista. Hombres que, ya no desde la nobleza de cuna sino la del espíritu, trocaron armas por bibliotecas, por la acción social y educativa, por la creación de redes de información, divulgación y generoso intercambio.

Arturo Xalambrí nació en Montevideo en 1888, de padres inmigrantes, de origen catalán. Xalambrí padre era de profesión zapatero y se hizo de una posición confeccionando zapatos para la élite montevideana. La pasión por el "Quijote" comienza en la infancia de Arturo, leyendo el texto cervantino publicado por entregas, e impulsada por su madre que le regala los primeros ejemplares. En su larga vida –muere en 1975- logró reunir una excepcional colección de ediciones del "Quijote" y de otras obras de Cervantes, bibliografía crítica sobre ellas y objetos artísticos inspirados en los personajes cervantinos, además de novelas de caballería. En su biblioteca se confirman también sus intereses en filosofía, teología, literatura espiritual; otros autores predilectos y presentes en la colección son Menéndez y Pelayo, Azorín y el uruguayo Zorrilla de San Martín, además de otros clásicos hispanoamericanos.

No nos detendremos en las características de esta colección sino en el espíritu del coleccionista, que se manifiesta a través de su correspondencia; nos convoca en esta ocasión su relación con coleccionistas cervantistas argentinos. El trinitario argentino Fray Antonio María del Santísimo Sacramento, en un artículo publicado en "El Heraldo de la Santísima Trinidad", Año I No. 11 de abril de 1943, lo llama a Xalambrí "hidalgo caballero" que encara en su "locura" una misión noble: el triunfo de las "buenas letras", que para Arturo Xalambrí se representaban en la Biblia y el "Quijote", libro que le parecía un "breviario de hispanidad" y que educaba en los valores más destacados del Occidente cristiano: "libro emperador de todas las literaturas… y es libro de fe y patriotismo donde se beben los ideales de Dios", escribe el propio Xalambrí en el mismo número de la revista citada anteriormente.

Como consecuencia la lectura, la interpretación, la difusión de la obra cervantina (y de otros escritores católicos, de España y de América) lo alentó a fundar bibliotecas, gestionarlas o colaborar con ellas, buscando difundir el espíritu humanista y cristiano que vio en ella. Su trabajo de difusión se vio apoyado con un generoso desprendimiento y amistosos vínculos con quien compartiera su devoción por Cervantes.[2]

2 (…) es innegable que durante el curso de la trasmisión de conceptos, prácticas y valores habitualmente se producen ciertos cambios. Las tradiciones se transforman, se reinterpretan y reconstruyen sin cesar –sea de una manera consciente o inconsciente- para adaptarlas a los nuevos entornos espaciales y temporales. Si pasamos de las tradiciones a los individuos, descubrimos que a menudo practican una suerte de bricolaje:

El uruguayo Arturo Xalambrí mantuvo correspondencia y amistad con diversas personalidades de la sociedad argentina, vinculadas de diferente manera a Cervantes, su obra, su tiempo. Entre ellas destacamos:

Carlos Pueyrredón (1887-1962), abogado, diplomático, diputado, Intendente de la Capital Federal, Presidente del Instituto Cultural Argentino-Uruguayo, de la Asociación Amigos de la Biblioteca Nacional, de la Academia Argentina de Historia. La primera carta de Pueyrredón a Xalambrí es del 20/01/39 como Presidente del Instituto Argentino-Uruguayo, se presenta y le propone un intercambio epistolar. Su colección en ese momento estaba conformada por alrededor de 300 ejemplares, todos en castellano, 26 incunables, varias ediciones príncipes (no sólo del "Quijote") y la que el Rey Alfonso XIII le regaló a Marcelo T. de Alvear cuando resultó elegido Presidente de la República. Inician una intensa relación epistolar, y también visitas a las respectivas bibliotecas. En diciembre de 1941 Pueyrredón visita la Cervantina de Montevideo. En carta del 10/12/1946 el uruguayo le escribe:

> El Dr.Juan Sedó Peris-Mencheta, de Barcelona, según mi entender el mágico prodigioso del cervantismo mundial me acaba de escribir solicitándome datos de bibliotecas o colecciones cervantinas de Hispanoamérica…

De esta manera orientado por Carlos Pueyrredón se pone en contacto con otros coleccionistas argentinos como el Dr. Bartolomé Ronco, y puede entonces contestarle al Dr. Sedó sobre el coleccionismo hispanoamericano.

Un aspecto interesante en la relación del argentino con Xalambrí es el intercambio a propósito del "Quijote para los nietos" que Pueyrredón estaba escribiendo. Le envía a Xalambrí, el 1/03/1948 una copia del capítulo 18 de la 1era. Parte pidiéndole opinión, ya que la tarea que más lo absorbe es "traducir" algunos nombres de objetos o expresiones a un lenguaje rioplatense o más bien, campero. El uruguayo lo corrige "francamente, hermanalmente, que es conducta de cervantinidad".

Padre Clementino Sanz, del Colegio Santo Tomás de Córdoba, a quien le pide la traducción al latín de algunos capítulos del "Quijote".

Manuel Selva, de la Biblioteca Nacional, quien le agradece su generosidad y le pide ayuda para una bibliografía de "Cervantes en Argentina" que le encomendaron para agosto de 1947.

Dr. Francisco Cignoli, que le envía su artículo sobre el bálsamo de Fierabrás.

Dr. Leonardo Cignoli, secretario del Seminario Cervantino de Buenos Aires.

Trinitarios argentinos, especialmente Fray Antonio María a quien le escribe en carta del 18/07/1943: "(…) Conjugo al Quijote no con textos sino con alas…Me place y alboroza y embebece leerle no con Nebrijas y Hervás y Clemencines, sino entre escintilantes estrellas de idealismo y de elevación optimista para el esfuerzo y la lid".

Dr. Bartolomé Ronco, inicia con él una relación epistolar que se consolida en amistad, de ideales compartidos y experiencias que los unen. La labor desinteresada y progresista del Dr. Ronco lo había llevado a fundar la Asociación Cultural, la Escuela Profesional de Mujeres, la

---

seleccionan de la cultura que los rodea cuanto les resulta atractivo, pertinente o útil y lo asimilan (consciente o inconscientemente) a lo que ya poseen. Algunos se sienten más atraídos que otros por lo exótico, pero todos domestican por igual sus descubrimientos mediante un proceso de reinterpretación y recontextualización." (Burke, 1998:20) El autor habla de la formación de una comunidad interpretativa guiada por la lectura de un libro, destacando, más allá de las diferencias individuales, cómo tales lectores se reconocen en elementos que comparten y que guían su acción.

Universidad Popular "José Hernández", la Biblioteca Popular Sarmiento en el Pueblo Laprida, el Museo Etnográfico y Archivo Histórico Enrique Squirru. Construyó una usina eléctrica, parques, jardines, juguetes de madera, en una tierra que había adoptado como suya. "Vida en servicio luminoso", escribió Arturo Xalambrí sobre B. Ronco en un artículo necrológico publicado en "El Diario Español" de Montevideo: "Hermanó el culto a la tradición, la hispánica, con el pretérito argentino, y la tónica del progreso (…) Personaje tan representativo de Azul (su patria adoptiva) y de la argentinidad…" Seguro de la respuesta de la ciudad de Azul a la figura y la obra de Ronco agrega: "Y dirá ante su estatua algún viajero: ¡Él fue grande, pero qué agradecidos sus conciudadanos!".

Fecundo intercambio de ediciones, revistas, artículos, ensayos, en esos años; en el archivo de Xalambrí se destacan por ejemplo: "Azul. Revista de Ciencias y Letras", el No. 8 de enero/febrero de 1931 con el artículo de J.L.Borges "La supersticiosa ética del lector"; el "Boletín de la Biblioteca Popular de Azul" No. 4 de octubre de 1933, otro artículo de Borges, "Una sentencia del Quijote". También se puede consultar el capítulo inicial del libro de Adolfo Saldías "Cervantes y el Quijote en la literatura argentina", comentado por Ronco, en el "Diario del Pueblo", 4ta sección, Azul, 11/12/1943.

El Dr. Ronco le escribe a Xalambrí, el 11/07/1947:

> Yo había visto en usted un gran espíritu (…) los capaces de comprender lo que significa un alma que ama a Cervantes y ama al hombre. Aunque yo no tengo ninguna militancia política, tengo ideas de izquierda. Sin embargo, me siento unido muy cerca de usted por mi profundo amor a Jesús y nuestro común amor a Cervantes. Por ello deseo ser su amigo, deseo tener el honor de que usted me permita llamarlo mi amigo.

El 18/07/1947, en una larga respuesta donde lo pone al tanto sobre cervantistas como Givanel y Keller, el uruguayo le escribe:

> Carta es la suya del 11 donde, con amplitud y limpidez, queda estampada su alma, su espíritu y corazón. Y a fe que esa carta corrobora su personalidad conocida por sus escritos, que me dieron pauta sobre la cual diseñarme, recia y alta, su serenidad de pensamiento, cultura armoniosa y enraizada, desinteresado obrar por esa misma cultura extendida al prójimo, y un mucho de Quijote no solamente por coleccionarlo, sino para sentirlo y vivificarlo. Y se vive lo que se siente. Y se vive según la medida del ideal que se entra en el corazón.

Y continúa más adelante:

> Me encanta y contenta, con gran júbilo, la hermandad con que me vincula a su bello corazón, su profundo amor a Jesús… Las almas sinceras, de pureza de intención, no son de izquierda ni derrecha para el amor y la gracia de Jesús. Él, si cabe la imagen que desbarate diestras y siniestras, es Cristocéntrico.

La correspondencia entre ellos permite reconstruir aspectos no públicos de su vida, además de su entorno vital; revela, en la riquísima relación entre sujetos, un "pacto epistolar", como lo llama Patrizia Violi, en el que se construye y contextualiza un "circuito completo" de comunicación. No es únicamente un diálogo diferido con el fin de transmitir información sino que forma parte de una indagación personal, de ida y de vuelta, en la que el individuo se confiesa, se expone. Dice Pedro Salinas (que no cree en la identificación de la carta con el diálogo): "Pero he aquí que la carta aporta otra suerte de relación: un entenderse sin oírse, un quererse

sin tactos, un mirarse sin presencia, en los trasuntos de la persona que llamamos recuerdo, imagen, alma."

Los sujetos del pacto epistolar no buscan sustituir un "diálogo imposible" por la distancia física con las cartas sino legitimar públicamente una actitud de vida ante el hombre y la cultura.

En "El Mensajero del Corazón de María", revista en la que solían aparecer artículos de Xalambrí y de otros cervantistas sobre autores del Siglo de Oro, en Montevideo octubre de 1945, el padre Félix Cruz Ugalde publica su "Tríptico Cervantino", tres sonetos: "Sedó y Cervantes", "Sedó y Don Quijote", "Sedó y Xalambrí". Veamos este último:

> El sentido racial pueblos hermana,
> y hoy con lazos de amigos eslabona
> a Sedó, prez y flor de Barcelona,
> y a Xalambrí, de estirpe catalana.
> El genio de la lengua castellana
> de entrambos apellidos se corona,
> y el Manco ilustre por igual blasona
> de ser hospitalidad noble y cristiana.
> Por su Gran Biblioteca Cervantina,
> es, el primero, estrella matutina
> que brilla sola con su alegre rayo.
> Por su amparo a Cervantes, el segundo,
> solo y señero por el Nuevo Mundo,
> ¡es el Conde de Lemos uruguayo!

Ilustración 1
Arturo Xalambrí, en su Biblioteca Cervantina

Ilustración 2
El Dr. Carlos Pueyrredón y su colección de "Quijotes" en castellano

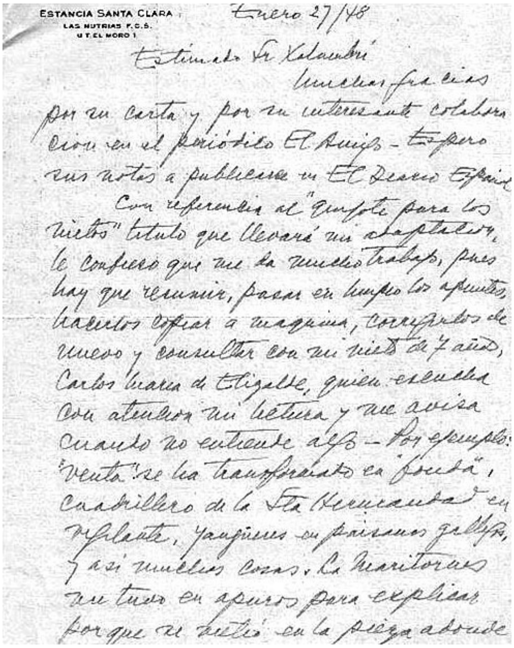
Amigo mío:

Cuando Vd pise tierra de España a su lado estará mi amor a España.

España, Cervantes... Plenos de prodigio, en cumbres de inmortalidad, allegados a la divina eternidad.

Tres meses transcurrí en el Palace Hotel de Madrid, próximo a la estatua de Cervantes. Diariamente la contemplaba con fervor. Una mañana las gentes me vieron de rodillas ante ella. Tengo por cierto que a nadie sorprendió esa actitud.

Ilustración 3
Carta del Dr. Bartolomé Ronco enviada a Arturo Xalambrí, desde Madrid



ESTANCIA SANTA CLARA
LAS NUTRIAS F.C.S.
U T. EL MORO 1

Enero 27/48

Estimado Sr Xalambri
Muchas gracias
por su carta y por su interesante colabora
ción en el periódico El Amigo - Espero
sus notas a publicarse en El Diario Español
Con referencia al "Quijote para los
nietos" título que llevará mi adaptación,
le confieso que me da mucho trabajo, pues
hay que reunir, pasar en limpio los apuntes,
hacerlos copiar a máquina, corregirlos de
nuevo y consultar con mi nieto de 7 años,
Carlos María de Elizalde, quien escucha
con atención mi lectura y me avisa
cuando no entiende algo - Por ejemplo:
"venta" se ha transformado en "fonda",
caballero de la Sta Hermandad en
vigilante, yangüeses en paisanos gallegos,
y así muchas cosas. La Maritornes
me tuvo en apuros para explicar
porque se metió en la pieza adonde

Ilustración 4
Carta del Dr. Carlos Pueyrredón a Arturo Xalambrí, sobre su "Quijote para los nietos"

Bibliografía

Cartas y fotografías pertenecen al Archivo Xalambrí, CEDEI/UM (Centro de Documentación y Estudios e Iberoamérica, Universidad de Montevideo)

Burke, Peter (1998), *Los avatares de El Cortesano. Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista*, Barcelona, Gedisa

Salinas, Pedro (1971), "Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar" *El Defensor. Ensayos completos*. Tomo II, Madrid, Taurus.

Violi, Patrizia (1987) "La intimidad de la ausencia: formas de estructura epistolar", Revista de Occidente No. 68.

TODOS LOS QUIJOTES SE CAYERON: REPRESENTACIÓN Y RESIGNIFICACIÓN DEL QUIJOTE EN EL CARNAVAL

Cecilia Stecher
Universidad Nacional de La Plata

Sueño que más veces volveré de las que marcharé
Que cada día nacen más que juegan por jugar
Que nadie puede encadenar mi sueño de volar.

Agarrate Catalina – Retirada 2005

El Carnaval es la creación de un mundo paralelo a la realidad, convive con este y trata de negarlo constantemente. En el Quijote, el hidalgo se ve iluminado por los libros de caballería que le permiten alimentar su locura creando en su mente, tratando de imponerla en el mundo real, el universo de los caballeros.

En el presente trabajo intentaremos abordar cómo el Carnaval toma la figura del Quijote, con todo lo que esta representa (la locura, la creación de un mundo paralelo, el deseo, el amor que predica a Dulcinea, la valentía, la obstinación, etc.) re significándola dentro del mundo de la máscara.

Nos centraremos en las actuales representaciones del carnaval de Cádiz, España, y el de Montevideo, Uruguay. De esta manera se toman dos tipos de fiesta, similares en las técnicas que utilizan, pero separados por dos contextos socioculturales diferentes. Las temáticas que tocan son muy diferentes y sin embargo ambas han representado al Quijote como una figura emblemática de la literatura, siendo el carácter del personaje similar al estilo de vida que ellos predican en la fiesta, es decir, principalmente, la locura y la creación de un mundo paralelo.

No es azaroso que tanto la murga uruguaya como la española tomen esta temática, por un lado la gran tradición española basa gran parte de su educación con la lectura del Quijote, cualquier español alfabetizado posee dentro de su curriculum de lecturas el texto de Cervantes. Por otro lado en el sur latinoamericano, en Uruguay, sigue siendo muy fuerte la impronta española en parte por la colonización que impuso la lengua y la cultura y en parte por la masiva inmigración española que trajeron las guerras.

Sin embargo en un primer momento es necesario definir qué es el carnaval. Este es una festividad que originariamente se hacía antes de la cuaresma cristiana y luego, por extensión, se le comenzó a llamar así a otras festividades similares a lo largo del tiempo y del mundo.

Según Bajtin estos diferentes tipos de arte, que aparecían en el carnaval, mostraban otra visión del mundo, una versión "no-oficial"[1] y "parecían haber construido, al lado del mundo

1 Término utilizado por Bajtin para definir la temática que se desarrollaba en el Carnaval, que podía ir en contra de reyes o de la Iglesia misma, esta era en general la opinión del pueblo sin censura acerca de cómo

oficial, un segundo mundo y una segunda vida" (Bajtin, pag 11: 1989). Se muestra aquí una dualidad del mundo, centrándonos en la Edad Media la dualidad se divide en dos: la regida por la Iglesia y el Estado y esta "no-oficial" que existe solo durante el período del carnaval. Este concepto se mantiene hasta hoy en día, en los carnavales se critica al gobierno, a la iglesia, a la autoridad, incluidos los jurados en los concursos.

Pero esta voz que se escucha principalmente en el carnaval no funciona solo como algo cómico para divertirse, con el paso del tiempo esta crítica se modifica, se complica y se profundiza, dice Bajtin (1989: 9), para transformarse en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión y la cultura populares.

Bajtin (1989: 10) subdivide las manifestaciones culturales en tres grandes grupos:

- Formas y rituales del espectáculo: festejos carnavalescos, obras cómicas, etc.
- Obras cómicas verbales: incluye a las parodias y pueden ser tanto orales como escritas.
- Diversas formas y tipos de vocabulario familiar y grosero: los insultos, lemas populares.

Cuando Bajtin habla del segundo grupo, las obras cómicas verbales, dice que la literatura esta imbuida de la cosmovisión carnavalesca, la literatura carnavalesca es algo festivo y recreativo. Y a pesar de todas las diferencias de época y género, este tipo de literatura sigue siendo la expresión de la cosmovisión popular y carnavalesca.

Tal como le sucede a don Quijote cuando se ve seducido por las novelas de caballería, en el carnaval:

> Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, por que el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. […] el carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y renovación en los que cada individuo participa. (Bajtin, 1989: 12)

No sucede como en el Quijote que es solo Alonso Quijano quien se ve seducido por la caballería, sino que en este caso es toda una sociedad, todo el pueblo, quien participa de la fiesta. Podemos hablar principalmente del tópico de la locura, que es utilizado mucho en la literatura y es de los temas predilectos que tocan las canciones en Carnaval.

El Quijote de la Mancha vive en un mundo paralelo a la realidad, cree lo que quiere creer y con eso se sienten identificados todos los personajes/personas que viven en el Carnaval. Por un breve instante de tiempo son influenciados por el Dios Momo[2] de la misma manera que el Quijote lo es por los libros de caballería. La realidad se distorsiona y se vuelve a construir

---

veían a quienes los guiaban y al mundo.

2 El Dios Momo es retomado de la mitología griega por ser el dios de la burla y el sarcasmo. Se lo representaba con una máscara y era el dios de los poetas y los escritores. El pueblo retoma a este dios no solo por su representación sino también para burlarse de la existencia de un único Dios tal como lo predicaba la religión católica. Este dios sigue siendo el representante de la cultura popular carnavalesca en nuestros días, se retoma su imagen para adjudicarle la inspiración que tienen los poetas y letristas al escribir. Por la fuerte presión del cristianismo en España se lo deja de nombrar como el inspirador, sin embargo con la fuerte heterogeneidad que transita en Uruguay este dios vuelve a ser retomado por los letristas y se vuelve un símbolo dentro del carnaval uruguayo.

de acuerdo a las necesidades del personaje, la vista de los gigantes con los que debe pelear por ejemplo.

Es reconocida la locura del Quijote, sin embargo no se trata sobre cómo se origina o qué conduce a esa locura, sino que observaremos cómo se representa esa locura hoy en día en el ámbito del Carnaval en donde, como se sabe, prima este estado de no-cordura, el dejarse llevar por los impulsos y por los más profundos deseos. Como dice Soler (2008, 310) "El tema de la locura […] se perfila como una forma enmascarada de denuncia y de deseo de cambio en las relaciones humanas" y esto lo observamos en el poema "Me han dicho que la locura" que recitan *Los Ángeles Caídos* en el espectáculo 2002, donde observamos que significa la locura para estos poetas que retoman algo tan característico de España como lo es la locura del Quijote:

> Me han dicho que la locura
> es el peor de los males
> que sale por Carnavales
> y luego ya no se cura,
> porque si te vuelves loco
> la sangre se te dispara
> hasta que poquito a poco
> el corazón se te para.
>
> Me han dicho que la locura
> es una enfermedad
> tan típica de Cádiz
> que los gaditanos
> que no la padecen
> nunca van al cielo.

En el motivo de la locura, el ejemplo más tomado es quizás el de cómo ve Quijote a Dulcinea, como bella dama mientras que los cuerdos, representados por Sancho Panza, no la ven de ese modo. Don Quijote le dice a Sancho cuando quiere escribirle una carta a Dulcinea:

> Osaré jurar con verdad que en doce años que ha que la quiero más que a la lumbre destos ojos que han de comer la tierra, no la he visto cuatro veces; no hubiese ella echado de ver la una que la miraba: tal es el recato y encerramiento con que su padre Lorenzo Corchuelo y su madre Aldonza Nogales la han criado.
>
> […]
>
> Bien la conozco – dijo Sancho-, y se decir que tira tan bien una barra como el más forzudo sagal de todo el pueblo. ¡ Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante, o por andar que al tuviere por señora! (Cervantes, 2008: 146)

Esta escena se repite exactamente dentro del pasodoble "Ven aquí mi Dulcinea" espectáculo de Chirigota del año 2003 denominado *Don Quijote concervantes y colorantes*:

> Ven aquí mi dulcinea
> no escuches lo que te cuentan
> que la clave de tu hermosura

es el fruto de mi locura
lo dicen con su cordura
los que maldades inventan
que pena que en su cerebro
no vean que eres guerrera
mujer como la primera
a que a la lucha me alienta

[…]

que no seré caballero
si no eres tu compañera
ven no escuches nunca a los cuerdos
que ellos te ven siempre fea
porque yo en tu ternura me pierdo

Vemos representada la necesidad de una doncella para poder ser caballero y corresponderle a una dama todas sus hazañas, que es lo que hará Quijote al dedicarle sus pensamientos y sus actos heroicos. En la locura de ser caballero debe tener una doncella inventada, así como el Quijote es ridículo Dulcinea es fea y no noble para terminar así la parodia de la caballería.

El espectáculo *Don Quijote concervantes y colorantes* comienza con un personaje vestido de don Quijote subido a un caballo, a su lado esta Sancho Panza al lado con un burro, el resto del coro está disfrazado de campesinos o curas y en la columna izquierda del tablado hay un escritorio en donde Cervantes está escribiendo durante todo lo que dura el espectáculo. Dentro de este mismo espectáculo se dice, en uno de los primeros pasodobles:

En casa de Don Alonso Quijano
Se escuchan algunos chillidos:
Yo lo mato al tío.
Fuimos a sus aposentos los vecinos asustados
Lo encontramos dando gritos de la lámpara agarrado

[...]

Mas aquel día decidió hacerse caballero andante
Aunque él no lo decidió porque lo decidió Cervantes
Se hizo con una armadura y un caballo impresionante
Y como aquel caballito relinchaba tan bonito
Pos le puso Bustamante.

Decir que el Quijote decidió hacerse caballero andante, aunque él no lo decidió porque lo decidió Cervantes implica esta idea de que el autor tiene fuerza y presión sobre los personajes, y se da a entender dentro del texto y dentro del espectáculo. Pero a su vez los personajes actúan y cuando se equivocan en lo que cantan le piden a este Cervantes que borre esas últimas dos líneas.

Por lo tanto entramos en el juego de: por un lado si Cervantes efectivamente está escribiendo el nuevo quijote en el carnaval en base a lo que se actúa o si ellos actúan lo que Cervantes les está haciendo hacer por medio de la escritura. Hablamos en este caso casi del mismo *Pierre Menard autor del Quijote* de Borges, se cuenta la historia de don Quijote a grandes rasgos y

con otras críticas a la sociedad actual, pero se reescribe el Quijote con el mismo Cervantes escribiéndolo de fondo.

Como ya sabemos aparecen los libros de Cervantes en el Quijote, casi a modo de propaganda en la primera parte publicitando libros anteriores y luego en la primera parte de la segunda publicitando la primer parte, por lo tanto no es azaroso este juego dentro del espectáculo. Aparece Cervantes en el carnaval escribiendo en el fondo del escenario el Quijote empezando con la frase:

> En un lugar de la Mancha,
> De cuyo nombre no tengo ni puta idea
> Vivían Don Quijote, Sancho Panza y Dulcinea
> Que rima con caraota
> Porque no sé si hacer una obra maestra
> O escribir una chirigota
> Lo que pasa es que dice la gente
> Que es difícil hacer reír con los cuplés
> Pos más difícil es escribir el Quijote con una mano
> Porque a ver como aguanto el papel

En este comienzo encontramos el conflicto del Quijote como texto literario y la parodia, ya conocida, ya que si recordamos el comienzo de la obra: "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.", nos encontramos con que el personaje que aparece es Quijano en vez del Quijote. El espectáculo, en cambio, nombra una sola vez a Quijano, y solo para dar cuenta de que ya se convirtió en el Quijote; por otro lado nos encontramos siempre con la figura de Cervantes y la figura del Quijote, en el comienzo ya vemos a Cervantes escribiendo, oímos que escribe la primer frase de la novela pero no se habla del lector de novelas de caballería sino que directamente hablamos de don Quijote.

Al mismo tiempo el espectáculo ya comienza con los elementos básicos que componen el Carnaval, la parodia, el disfraz, tanto el de Cervantes como el del Quijote y como el de Sancho Panza. Cabe destacar que Dulcinea nunca aparece personificada, parece cumplirse el hecho de que solo se la conoce por las palabras del Quijote y por las palabras de Sancho Panza, tanto en el texto como en el espectáculo.

Dentro de la parodia nos encontramos con el insulto, la burla descarada, es decir, los elementos grotescos que atacan a lo establecido, a lo canónico, como por ejemplo en el fragmento del espectáculo anterior, el caballo del Quijote en vez de llamarse "Rocinante" es "Bustamante", que es un cantante español.

Por otro lado comienza la comparación, Cervantes no sabe si escribir una obra maestra, es decir la historia de don Quijote, o escribir la chirigota, que es la comparsa que se junta en carnavales para cantar coplas en las que se burlan, ridiculizan y critican diferentes aspectos de la sociedad. Inmediatamente después alude a las dificultades, por un lado escribir un cuplé que haga reír a la gente y por el otro explica que no puede escribir una obra con una sola mano, remitiendo a una de las características físicas de Cervantes. Paradójicamente dentro del universo del carnaval parece cumplir con ambas expectativas al finalizar el espectáculo, es decir, por un lado logra una comedia y por el otro logra escribir una obra que perdurará en el tiempo.

Se recuperan los datos biográficos de Cervantes, al comienzo del espectáculo da cuenta de que es manco y que no puede escribir y sostener el papel al mismo tiempo cuando inmediatamente después comienza a escribir algo como la obra de don Quijote, este comienzo prepara para el final del espectáculo cuando se termina la obra y explican que lo único que queda por decir es "fin", haciendo notar, así, que pese a todas las parodias y burlas hechas a la obra no puede negarse que en todo su esplendor es intachable y no hay nada mejor que don Quijote.

En la parodia de la parodia, por otro lado, los cantantes explican que en la mancha ya no se soporta el hablar del Quijote mientras que a continuación se cantan las aventuras de don Quijote parodiándolas, sabiendo además que esto es una parodia a las novelas de caballería,

> Si están los gallegos hartos de los papeles
> Nosotros estamos en la mancha
> Hasta los huevos de Don Quijote

En el relato gracioso hay una crítica a la sociedad, por un lado a los gallegos y su burocracia y por el otro a lo turístico que se volvió esa zona y la explotación sobre El Quijote para publicitar y representar a España. En este carnaval hay una crítica a la crítica o critica, actual y contemporánea, a partir de un texto que critica otro tiempo.

A América nos llega la versión más abstracta, no se personifica al Quijote pero si a su idea, a lo que representa: la parodia, la locura, el amor ficticio y lejano, el mundo creado paralelo al real. Como todo parece llegarnos solo un fragmento de lo que sucede en Europa y además es modificado casi al instante en el momento que llega a nuestras manos dejando algo que nos puede remitir a lo europeo pero con la mirada totalmente latinoamericana trabajada sobre el objeto.

En la Retirada 2010 de Agarrate Catalina del espectáculo *Civilización*, una murga uruguaya, observamos la mención de don Quijote en el mismo plano que Nerón, el muro de Berlín y Julieta. Es decir, se pone en un mismo plano acontecimientos históricos verídicos con grandes personajes literarios:

> Y todas las ciudades son las romas de Nerón
> y siempre esta Berlín partida al medio
> y las revoluciones rompen en el malecón
> y todos los quijotes se cayeron
> y todas las murallas se construyen otra vez
> y todas las muchachas son Julieta
> y en todo el paraíso no hay lugar donde vivir
> y siempre está girando la ruleta.
>
> Hoy desperté en una ciudad desconocida
> furiosa y triste
> queda de paso hacia un lugar
> que ya no existe.
>
> Con todo lo que tengo, me aferro a lo que sea

En la frase "Todos los Quijotes de cayeron" aparece la concepción de los muchos Quijotes en el Quijote, hay una diferencia ya conocida entre el Quijote del primer libro y del Segundo, además de que Cervantes nombra otros Quijotes, es decir, los Quijotes de las versiones

clandestinas. La idea de que el Quijote se cae del caballo nos hace pensar en esta ilusión de la locura, este mundo paralelo que crea el personaje que en un momento se rompe, se quiebra y se vuelve a la realidad a la cual no se quiere regresar.

"Con todo lo que tengo, me aferro lo que sea": la necesidad de la construcción de un mundo que no es el real es vital tanto para Quijote como para los personajes del Carnaval, se construye otro mundo con elementos del mundo real. El ejemplo más claro lo vemos con Dulcinea, Quijote la magnífica alabando su belleza, pero Sancho desmiente esta imagen catalogándola como una simple mujer de campo. Lo mismo sucede en el Carnaval, con elementos reales se magnifican o se denigran imágenes para que el mundo real y el del Carnaval coexistan en un tiempo y espacio.

No es azarosa la idea de Quijote caído al final de la canción, en la retirada de la murga. La retirada siempre es una canción de despedida al carnaval, se la suele cantar con pena explicando cómo se termina otro mundo perfecto y paralelo que es el carnaval y cómo se vuelve a la realidad que se niega durante toda la festividad. La idea de un Quijote que se cae (suponemos del caballo) nos hace referencia a un Quijote que se cae de la ilusión que él mismo sostenía, teniendo por obligación que volver a la realidad.

> Dicen que los nombres pesan
> En esto del carnaval
> Mis letras son elegantes
> Que a mi me escribe cervantes
> Y no lo digo por nada.

Los letristas son una de las partes más importantes dentro del Carnaval. Cuando en la canción se dice "a mí me escribe cervantes" el hecho de que hablan, y actúan, sobre el Quijote mientras el supuesto Cervantes escribía el Quijote nos lleva a pensar en la cuestión metaliteraria que aparece en el Quijote. Es decir, en la segunda parte cuando el Quijote habla de la existencia de otros Quijotes falsos que no son el verdadero y radica su veracidad en que él es el verdadero escrito por Cervantes. De esta manera en el carnaval ellos se adjudican tener las mejores letras porque justamente es el supuesto Cervantes quien escribe la letra porque ellos están caracterizando la escritura del Quijote.

Por último queda destacar que en el fin de la segunda parte Sancho habla de la muerte y don Quijote se sorprende de cómo habla.

> […] Sólo entiendo que en tanto que duermo, no tengo temor, ni esperanza, ni trabajo, ni gloria; y bien haya el que inventó el sueño, capa que cubre todos los humanos pensamientos, manjar que quita la hambre, agua que ahuyenta la sed, fuego que calienta el frio, frio que templa el ardor, y, finalmente, moneda general con que todas las cosas se compran, balanza y peso que iguala al pastor con el rey y al simple con el discreto. Sólo una cosa tiene mala el sueño, según he oído decir, y es que se parece a la muerte, pues de un dormido a un muerto hay muy poca diferencia.
>
> Nunca te he oído hablar, Sancho- dijo Don Quijote-, Tan elegantemente como ahora; por donde vengo a conocer ser verdad el refrán que tu algunas veces sueles decir. <No con quien naces sino con quien pases.>.
>
> ¡Ah, pesia tal- replicó Sancho- Señor nuestro amo! No soy yo ahora el que ensarta refranes; que tan bien a vuesa merced se le caen de la boca de dos en dos mejor que a mí, sino que debe haber

> entre los míos y los suyos esta diferencia: que los de vuesa merced vendrán a tiempo, y los míos a deshora; pero, en efecto, todos son refranes.- (Cervantes, 2008: 648)

En el Carnaval es lo mismo, el pueblo, que parece ignorante, en algún momento retoma los principios fundamentales de la filosofía más clásica para volcarlos, junto con la sabiduría popular y la crítica social, dentro de las letras de su espectáculo. El carnaval originado por el pueblo en donde participan siempre aquellos que forman en su vida cotidiana algo distintos a lo que hacen durante las fiestas, verduleros, carniceros, profesores, ejecutivos, etc. Aprenden de "lo que escuchan" de la misma manera que Sancho Panza aprendió la filosofía que predicaba don Quijote. Tal como dice la presentación 2007 de Agarrate Catalina en el espectáculo denominado *El ser humano*:

> Coro de muchachos frente al tiempo universal
> Una caravana de radiante humanidad
> Polvo de la tierra que a la tierra regresará.
> Soy un ciudadano disfrazado de inmortal
> Cambio de planeta en un camión de celofán
> Otro ser humano en el espejo del carnaval

Por lo tanto, cuando llega la locura la muerte es una ilusión, es un "tiempo universal", es una ilusión. Se sabe, es tan exquisita y tan extraordinaria que con la locura no se puede morir porque queda y quedará plasmada en los versos y en la historia, en el Quijote y en la poesía de la fiesta.

La locura del Quijote y la del Carnaval sobrevivieron siglos y lo seguirán haciendo porque parte de la esencia del ser humano es seguir, aunque sea por un corto periodo de tiempo, esa ilusión que nos hace felices, que nos llena el alma, que nos vuelve caballeron invencibles luchando contra gigante, contra el destino, contra el olvido y contra nosotros mismos. Sabiendo que no vamos a ganar, luchamos contra el tiempo, contra la muerte, pero aún así lo hacemos probando el dulce néctar de la locura y de las ilusiones para jugar a ser otros y a ser nosotros al mismo tiempo.

Bibliografía

Bajtin, Mijail (1989), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.

Betto, Frei (2005), *La razón crítica de Cervantes a través de la locura de Don Quijote.* En http://www.voltairenet.org/article125271.html

Cervantes Saavedra, Miguel de (2008), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, La Plata, Terramar.

Riquer, Martin de (1970), *Aproximación al Quijote*, Navarra, Salvat.

Rodríguez González, Ángel (2005), "Realidad, ficción y juego en el Quijote: locura- cordura", *Revista chilena de Literatura*, N° 67. En línea: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952005000200011

Simó Goberna, Lourdes (1990), *El juego cervantino de la locura-lucidez y la variedad de interpretaciones del Quijote.* En Centro Virtual Cervantes.

Soler, Miguel (2008), *La lúcida locura de Don Quijote: una máscara para la crítica social*, Universidad de Cádiz.

Suárez Ardua, Marcelino (2014), "A propósito de la locura en el Quijote y otras locuras que en ella aparecen", *Revista El Catoblepas* En línea: http://www.nodulo.org/ec/2014/n153p01.htm

Comparsa *Los ángeles caídos* (2002). Pasodoble "Me han dicho que la locura". En https://www.youtube.com/watch?v=nMzOU224qik&list=PLA321C247A4F1660C&index=2

Chirigota *Don Quijote concervantes y colorantes* (2003). Actuación completa. En https://www.youtube.com/watch?v=-Kq42xBKQY0

Chirigota *Don Quijote concervantes y colorantes* (2003). "Ven aquí mi Dulcinea". En https://www.youtube.com/watch?v=OlwryZgG7u4

Agarrate Catalina *Civilización* (2010). "Retirada". En https://www.youtube.com/watch?v=9VtZXQq_vtA

Agarrate Catalina *El ser humano* (2007). "Presentación". En https://www.youtube.com/watch?v=pWMP6ekL8rQ

DEL CERVANTISMO *TRASH* Y SU RAZÓN DE SER: NOTAS A PARTIR DE LAS *MEMORIAS MARAVILLOSAS DE CERVANTES* DE ATANASIO RIVERO (1916)

Francisco Cuevas Cervera
Universidad de Chile

A Alfredo Moro

La crítica *trash* del *Quijote*

> […] los más exégetas de nuestros días comienzan por engañarse a sí mismos; ásense a un puntillo cualquier más o menos baladí, créenlo cabo de una gran madeja histórica o crítica, y de ahí comienzan a devanar y a devanarse los sesos con la más buena fe del mundo. Esto se debe en gran parte a la enorme fuerza expansiva de la generosa locura de Don Quijote. (Rodríguez Marín 1916: 10)

A los apasionados del *Quijote*, admiradores de Cervantes, exégetas de estos y aquellos días, no se nos escapa que la novela, en un irónico reflejo especular, ha acabado volviendo locos a algunos de los que se han pasado las noches leyéndola de turbio en turbio. La historia de la crítica literaria del *Quijote* vista en su conjunto parece rebosar en determinados momentos de peculiares cervantistas que han ido dando puntadas, o más bien puntapiés y traspiés, a unas peregrinas interpretaciones que, ante una obra que favorece una multiplicidad de acercamientos, parecen quedar justificadas. Es, en suma, un efecto secundario consecuente a su naturaleza de clásico.

Entre los años sesenta del siglo XIX y los centenarios de 1905 y 1916, épocas de marcado fervor cervantino (la oficialidad de las conmemoraciones cervantinas por parte de la Academia y los tricentenarios), aparecen las más de esas disparatadas interpretaciones sobre la novela de Cervantes (Serrano Vélez 2005: 23-42). Enarboló la bandera de lo que se llamaría ya en aquel momento la turba de los esotéricos, Díaz de Benjumea, a quien siguió un nutrido grupo de acólitos finiseculares que coparon el interés cervantino de las cabeceras periódicas marcando sus distancias con la crítica literaria más oficial.

Anthony Close (2005) situó estas interpretaciones en el marco del *Cervantismo* que denominó *extrínseco*, y dentro de él, en un subtipo de *crítica esotérica del Quijote*, que se ha consolidado como un marco homogéneo de cierta rentabilidad. Muchos cervantistas del tiempo se han ocupado de algunos de sus integrantes y obras con etiquetas como *Cervantismo tangencial*, *en los márgenes, descarriado, heterodoxo, periférico,* etc., y cervantismos que un reputado colega vino a denominar, terminando yo una comunicación sobre la suculenta teoría de que el Greco era el autor del *Quijote* (Morey Mora 1969), *trash*. El máximo exponente de estos estudios se concretó en la celebración de un *Convivio de Locos Amenos* que nos legó un sabroso volumen titulado *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina* (2000).

En la segunda parte de este trabajo volveré al conjunto de este Cervantismo para intentar establecer un patrón de continuidad, una carta de ruta identitaria a estos marginales cervantistas a partir de la obra *El crimen de Avellaneda* de Atanasio Rivero que lleva por antetítulo *Memorias maravillosas de Cervantes*.

El Tricentenario y la eclosión del Cervantismo disidente: Las (malas) *trazas* de Atanasio Rivero

El año de 1916 presencia varios conatos de Cervantismo disidente. Al calor del centenario de la muerte del escritor, la prensa nacional será testigo de un anunciado y esperado descubrimiento: el *Imparcial* aventuraba que Atanasio Rivero había dado con unas "inesperadas revelaciones" que prometían desvelar "el secreto de Cervantes". Este secreto se descubriría después como la identidad de Alonso Fernández de Avellaneda. La noticia corrió como la pólvora en los círculos intelectuales. Pronto pasó el temerario cervantista a engrosar las filas de aquellos esotéricos críticos surgidos desde las últimas décadas del XIX, llevando "la palma en tal cervantismo descarriado" (González de Mendoza 1970: 353), y quedando para la posteridad etiquetado como un "mentecato" y sus teorías, como "chifladura exegética" (Alfonso Reyes, cit. en Alcalá y Monterde 1964: 30-31). De lo que no cabe duda es de la sonora repercusión de sus devaneos críticos: "todos los ángeles del cielo son infelices pirotécnicos de apagado ruido al lado del señor Rivero, que es una traca valenciana con bombas finales por comienzo" (Rivero 1916: 209).

No hay que olvidar que los últimos años del XIX y los primeros del XX son los mismos años de los estudios cervantinos de Menéndez Pidal, Menéndez Pelayo, la edición crítica de Rodríguez Marín del *Quijote*, la *Vida de don Quijote y Sancho* de Unamuno, las *Meditaciones* de Ortega, el discurso académico de Valera… algunas de las piedras más sólidas y contundentes del Cervantismo del nuevo siglo.

Atanasio Rivero, como Díaz de Benjumea, no será novato en las lides intelectuales. Antes de perpetrar estas *Memorias* a partir de la obra de Cervantes ya gozaba de gran popularidad primero en Asturias y después en la Habana, convirtiéndose, y cito según lo ve un compañero de su tiempo, en "uno de esos admirables periodistas que sostienen ellos solos un periódico" (Domínguez Blanco en Rivero 1916: 7). Ya antes de 1916 había hecho sus pinitos en esto del Cervantismo, pero nunca con tal efecto.[1] Domingo Blanco adelantaba el descubrimiento el día 2 de agosto con el titular: "Descubrimiento sensacional: El secreto de Cervantes. Afirmaciones estupendas. Si el hecho es cierto causará una revolución literaria". Así lo relataron los periodistas coetáneos:

> Aquel día no se habló de otra cosa en Madrid […] un ilustre escritor venido de Cuba había hecho descubrimientos sorprendentes en las obras de Cervantes. […] la gente de letras se entregaba a

1 El cervantismo de Atanasio Rivero comprende algunos títulos más. En el campo de las recreaciones escribió *Pollinería andante,* una continuación del *Quijote* con Sancho como protagonista (Mancing, 2004: 616-617). Inspirado en las obras del alcalaíno, aunque solo fuese por el título, publica también en 1905 el conjunto de artículos *Duelos y quebrantos,* y, antes de esto, había dado a las prensas un periódico con el sintomático título de *Sancho Panza,* nombre que acabó por asimilarse al autor. También hizo calas cervantinas en los artículos que escribió como redactor del *Diario de la Marina, El Mundo* y sobre todo en el periódico *La Lucha,* en La Habana (Suárez, 1957: 461-468).

> toda clase de conjeturas sobre el "secreto", y las agencias transmitían a sus periódicos la noticia, produciendo en España entera la misma expectación que dominaba en Madrid […] Hasta se habló de "campaña de verano" para distraer al público, como si fuera poco suceso la guerra europea para mantener constante la emoción de los lectores de periódicos. (Domingo Blanco, en Rivero 1916: 12-14)

La prensa nacional enloqueció. Pivotando a partir de *El Imparcial,* todos los papeles periódicos se llenaron de alusiones a las intervenciones de Atanasio Rivero, antes incluso de que a aquel le diera tiempo de explicarse. En los trabajos que Cruz Casado ha dedicado al estudio de esta obra, se traza un recorrido por la sucesión de artículos de Rivero y las respuestas que se expandieron por todo el orbe periodístico (2000: 230-232; también en Rodríguez Marín 1916: 41 y 65).[2]

A partir de aquel momento, "empezó una cruzada contra Rivero, y aunque la inmensa mayoría de sus impacientes contradictores hacían honor a su prosa incomparable, los cervantistas de oficio le declararon una guerra a muerte" (Domingo Blanco, en Rivero 1916: 19).

No sería para menos, en cualquier caso. Cuando en *El crimen de Avellaneda*, Rivero pueda desenvolver sus teorías, llegará el disparate. El mayor "secreto" que pretende desvelar, y con el que se estrena, es con la esquiva autoría del *Quijote* de Fernández de Avellaneda.[3] Comienza, como es propio, a revisar las teorías argüidas hasta el momento: que si Avellaneda sería fray Luis de Aliaga para Gayangos y Pellicer; Blanco de Paz para Ceán Bermúdez; fray Alonso Fernández en los primeros estudios de Adolfo de Castro y Alarcón en los posteriores; Alfonso o Alonso Lamberto para Menéndez Pelayo (1916: 21-34). Y entonces entrará en materia: algunos de estos anteriores, "soberanos de la literatura española" que dice él, encontraron estos nombres en diferentes juegos anagramáticos a la par en el apócrifo y en el *Quijote* de Cervantes. Y aquí dará un mandoble clásico de la crítica esotérica: el remedo irónico de los autores reconocidos ante métodos poco exactos. Sobre el anagrama de Menéndez Pelayo —que de "El sabio Alisolán historiador no" extrae "Alonso Lanberto"—[4] recrea:

> Yo, más feliz que el gran maestro, tomé 33 letras seguidas, una palabra más, solo una más que el insigne montañés:

2 Los trabajos de Atanasio Rivero publicados en prensa, así como algunas de sus respuestas, vieron la luz como libro en *El crimen de Avellaneda*. De la misma forma, Ruiz Contreras realizó un compendio de las voces más autorizadas de la polémica con el título de *El secreto de Cervantes,* y Rodríguez Marín recogió también los artículos dirigidos a Atanasio Rivero en *El apócrifo secreto de Cervantes.* Citaré a partir de estos compendios, recogidos en la Bibliografía; para una localización más precisa de algunos de ellos, remito a los trabajos de Cruz Casado (2000, 2003).

3 La identidad del apócrifo *Quijote* de 1614 ha sido objeto de muchas de estas teorías críticas alejadas del núcleo cervantista oficial. En el estudio de conjunto de Suárez Figaredo (2004: 19-153) puede consultarse una ordenación historiográfica de las distintas atribuciones de autoría de los numerosos críticos que se acercaron al problema, nómina que incluye la propuesta de Atanasio Rivero.

4 La diferencia, en cualquier caso, con que Menéndez Pelayo arguye su descubrimiento anagramático al lado de las propuestas de Atanasio Rivero, estriba en la humildad y en el conjunto de sus aserciones e investigaciones. El santanderino "no la estimó como un gran *descubrimiento* […]. Antes al contrario, él mismo la calificó de *baladí*, y la prueba de la poca importancia que la concedió está en que, al comentarla, dice en su artículo *que no se lisonjeaba de haber acertado con la solución del enigma*, y que *solo le parecía que su hipótesis era más verosímil que las anteriores"* (Norberto González Aurioles, en Ruiz Contreras, 1916: 69).

> *El sabio Alisolán historiador no menos*
> y a puro estrujamiento del magín llegué a obtener este sorprendente resultado: […]
> *Tirso Molina ossó y hiso el vano alarde*

No da el nombre de Tirso de Molina, en cualquier caso, como el autor escondido tras Avellaneda, solo utiliza el resultado para demostrar la vacuidad de las anteriores propuestas. Eso sí, finalmente, las memorias que decía haber encontrado Rivero de la propia mano de Cervantes no son sino juegos anagramáticos de diferentes pasajes de sus obras, largos en extremo y de los que resultan textos complejísimos, que dan cuenta de episodios biográficos y de una relación epistolar entre Cervantes y sus enemigos que debía ser indescifrable hasta para el *cervantista-médium* más esotérico. Para muestra, un botón de las decenas de recreaciones en la obra de Atanasio Rivero, que serían extensísimas para comentar aquí. En la primera oración del *Quijote* de Avellaneda, Rivero ve un puzzle donde los demás palabras. Juega y juega con este párrafo (es un solo ejemplo entre muchos) y recrea, moviendo las letras a su antojo:

> Esta es historia anónima, continuazión del Don Quixote de la Mancha, q en su anzianidad dirigió al duque de Béjar Miguel Cervantes y Saavedra, de Alcalá de Henares, q la ossaron componer Gabriel Leonardo Albión Argensola, secretario del Estado y de la guerra, y el Dr. Antonio Mirademescua, arcediano de Guadix, y que está escrita pa. leer al egregio visorrey Conde d Lemos en la Academia de los Oziossos.

Y ahí está solucionado el enigma. El hijo de Lupercio Leonardo de Argensola, al alimón con Mira de Amescua y puede que toda la *Academia de Ociosos* fundada en Nápoles, es quien firma, de esta exótica manera, el *Quijote* apócrifo. No hay para que yo me detenga en más demostraciones. Eso sí, hay que reconocer una extraordinaria y fecunda imaginación, y una aún más enorme paciencia, para rebuscar entre las obras anteriores de Cervantes textos con advertencias a los Argensolas, respuestas de estos, asunción de culpabilidad, ataques indirectos, y todo esto moviendo y removiendo las letras, que viene a ser el único método que esgrime en la obra Atanasio Rivero, y resultando estas que él denomina "trazas" donde podemos escuchar la voz de Cervantes, no la literaria, sino la que brota de su más honda amargura vital.

La respuesta no se hizo esperar. Los más reputados cervantistas e historiadores del tiempo se contentaron en esgrimir continuos deslices en la lengua de las trazas cervantinas en relación con la del Siglo de Oro (Cejador, Puyol) e incoherencias en los datos históricos que se deducían de la autobiografía cervantina encriptada (Rodríguez Marín, Blanca de los Ríos, Francisco de Icaza) en sucesivos remitidos en prensa (Ruiz Contreras 1916).

Lo interesante, pasando por alto el método que cae por sí solo, es qué hace decir Rivero a Cervantes. Quizás lo traiciona su deslumbrante capacidad anagramática, algo de prepotencia y un mal disimulado ego cuando, en diferentes momentos, reconoce que solo él es capaz de ofrecer estas creaciones (1916: 143 y 148), lo que es admitir, no leyendo muy entre líneas, que él podía, jugando con las letras, hacer hablar a Miguel de Cervantes dentro de sus patrones de lo que era esperable. En este sentido, es destacable la interpretación que realiza de su personalidad y trayectoria vital, posicionándose en aquellos episodios biográficos objetos de debate que habían desvelado a los cervantistas de los siglos XVIII y XIX. En una de las trazas le hace reconocer las heridas infringidas a Antonio de Sigura (hecho que desmontaría Francisco de Icaza 1917: 223-225), niega la paternidad de Isabel de Saavedra, "la que aprovechó el tiempo muy gentilmente", y se regodea en quejas y embates literarios fruto de la enemistad con otros

escritores como Lope de Vega o Ruiz de Alarcón, a los que acaba incluso acusando del robo de los manuscritos de la segunda parte de la *Galatea*, el *Bernardo* o las *Semanas del jardín* (Rivero 1916: 93).

Mirando la obra por el envés, las trazas que Atanasio Rivero fue desgranando en prensa, constituyen la invención de una autobiografía de ficción que, así mirada, es un hito en el conjunto de ficciones cervantinas que habían resucitado a Cervantes para hablar con voz propia (Cuevas Cervera 2015: 37-42). Las *Memorias* acaban pasando así del presupuesto crítico al cajón de ficciones cervantinas constituyendo una autobiografía a retazos centrada en los pasajes más novelescos y más oscuros de su vida.

Del Cervantismo *trash* y su razón de ser: La homogeneidad del *anticanon*

Basten estos apuntes sobre las *Memorias maravillosas de Cervantes* que no terminaron de ver la luz. Lo que me interesa es establecer una línea de herencia y de linaje de esta obra con sus hermanastros esotéricos e indagar si estos, independientemente de sus contenidos, en las antípodas del Cervantismo crítico, vienen a responder a alguna llamada común, a algunas pulsiones que pondrían al investigador en asuntos cervantinos a revisión. ¿Cabe señalar algunos puntos concomitantes en el Cervantismo *trash*? Si situáramos espacialmente estos cervantistas periféricos en oposición al cervantismo nuclear, al ortodoxo o más oficial, vendría a resultar un mapa de ondas concéntricas —como aquellas del cambio lingüístico—: en los extremos se mantienen patrones que, a pesar de su distancia (diacrónica, en este caso), comparten.[5]

En todas estas obras se manifiesta un descubrimiento constante del proceso del investigador, sus autores son muy conscientes de sentirse parte de una cadena. Obviamente, los cervantistas más *apegados a la letra* son también herederos de unos trabajos de investigación previos, pero los primeros se ven impelidos a ir continuamente recorriendo ese camino de forma explícita en un constante refuerzo por demostrar sus fuentes. Son, así, muy buenos testigos de la historia del Cervantismo: por lo general, ofrecen unas muy interesantes reflexiones sobre la historia de la crítica cervantina.

Al tiempo, estas obras constituyen un nuevo género en la investigación literaria, aquel que ocupa más espacio en desarrollar el mismo proceso de investigación *in fieri* que en la exposición detenida y razonada de las conclusiones. Una necesidad continua de justificación obliga a la omnipresencia del investigador en su propio trabajo, y les aboca a entrar en el juego constante de una *autoinvestigación* —pienso en la *autoficción* novelesca— a medio camino entre la narración y el ensayo literario (Rivero 1916: 63-67), que se recrea a sí misma a medida que crece la polémica; en el caso de Atanasio Rivero, llevará a inventar nuevos anagramas sin fin (Rivero 1916: 136-137).

De la crítica cervantina previa parten para construir su discurso con una doble táctica. En primer lugar, la *necesidad* de su acercamiento. Un *leit motiv* en estos textos es la repetitiva queja por lo desatendida que fue la República de las Letras para con el *Quijote* y con su autor, tanto

5 Para establecer estas conclusiones a partir de la lectura de Rivero, he tenido presentes otros de los más sonados estudios cervantinos heterodoxos más o menos equidistantes en el tiempo, fundamentalmente de los que le anteceden, de los que será, quizás inconscientemente, heredero: el *Antiquijote*, de Nicolás Pérez el Setabiense (1805) (Cuevas Cervera 2007 y 2013), las obras de Díaz de Benjumea sobre la *verdad del Quijote* (a partir de 1859) (Cuevas Cervera 2013 y 2015: 1324-1334) y la curiosa obrita de Guillem Morey Mora (1969).

que tuvo que venir un inglés a levantar el ánimo del Cervantismo patrio —lord Carteret—, arguyendo como prueba que durante largos años no contó el escritor de Alcalá ni con una lápida ni monumento. Este *lugar común* de la crítica cervantina —también de la ortodoxa— le sirve para sofocar el impacto de los cervantistas más reputados y parece impulsarlos a salir de sus oficios para tener que hablarnos y descubrirnos el *Quijote*. Así ha sido tan desatendido siempre.

> La sociedad intelectual de nuestro país está en entredicho. Continuamente se nos acusa de no saber organizar nuestra historia literaria, ni abordar ni resolver nuestros temas, ni alumbrar nuestros archivos, ni explotar científicamente nuestra antigua producción. Jáctanse los extranjeros de tener que poner orden en todas estas cosas, publicando revistas y bibliotecas hispánicas, destinadas a corregir nuestros extravíos y ligerezas. El caso del señor Rivero, por los caracteres que reviste y por la resonancia inmensa que alcanzó, pone a la cultura española en un verdadero compromiso. (Miguel S. Oliver, en Ruiz Contreras 1916: 80-81)

Y de otro lado, el repaso a la crónica de la crítica cervantina les ofrece múltiples ejemplos de grandes intelectuales que equivocaron sus afirmaciones con respecto a la novela (en el caso de Rivero, entre otros, el ejemplo antes mencionado de la vacuidad de Menéndez Pelayo y sus anagramas, 1916: 10). En estas obras, la acumulación de errores anteriores no es baladí, como pueden imaginar. Es casi como si estos críticos hubieran sido llamados precisamente para enmendarles la plana a los otros. Muchos de estos se presentan a sí mismos como *invitados* a estas lecturas. Abundan en la utilización de elementos fáticos que apelan a la bondad e inteligencia del lector y a las escasas dotes que los adornan. A una frecuente humildad que se regodea en la más burda *captatio* retórica, se une muchas veces una visión muy irónica de los "ortodoxos". Son concientes de la polvareda que van a levantar y embrazan con ganas el escudo: hay en todos una consciente intención polémica y se complacen en ser atacados por lo más granado del Cervantismo del tiempo. Las obras de la nómina esotérica se publican las más de las veces en un clima incómodo que ellas mismas crean, con un tono beligerante en sus presupuestos y espoleando para sacar a los académicos de los cauces ya recorridos. Las miradas displicentes que les dedica lo más granado del Cervantismo los convierte en desvalidos pero apasionados lectores. En *nuevos Quijotes*: "a los ojos del Sr. Rodríguez Marín el gran Rivero no era otra cosa que uno de tantos chiflados que frecuentemente van a importunarle en su confortable despacho de la Biblioteca" (Domingo Blanco, en Rivero 1916: 11). No es sino otra forma de *captatio*.

Junto con estas tácticas, se complacen aún más en presentar aseveraciones, si no polémicas en lo literario, perturbadoras. Un ejemplo mínimo, pero curioso. Dice Rivero: "Cervantes, además de ser muy gago, era más que medianamente feo" (1916: 8). Estas informaciones hacen a veces perder de vista a los furibundos cervantistas el verdadero objeto de estas obras. En esta menudencia se entretiene Icaza, por ejemplo (1917: 222). Pero Rivero va más allá: Cejador, en una lectura a contrapelo, pone en boca de Atanasio —*desentrañando la traza*— los calificativos de envidioso, matón, mal hablado, servil, mentiroso, cruel, falto de piedad, retador, enconado, feo, pendenciero, todos ellos dirigidos a Cervantes (Ruiz Contreras 1916: 113-115). Esta pintura, más propia de un cervantófobo, recuerda toda la polvareda que levantó, a finales del siglo XVIII, García de la Huerta con el solo comentario de que Cervantes era un envidioso en una serie de obras cruzadas que, en principio, deberían haber tratado sobre teatro (Cuevas Cervera 2007).

Esta casi necesidad de perturbar el espacio del otro Cervantismo viene además impulsado por el espacio de difusión, más que de sus teorías, de los anuncios de estas: la prensa es ya espacio de debate desde principios del XIX (claro que tampoco habrían tenido sentido estas lecturas antes de esta fecha, al no existir un Cervantismo propiamente dicho). Permite este medio un estilo propio, que si bien es propio del formato periodístico y de la época, será una constante más acuciada en estos cervantistas *al margen*: anuncian, anuncian y anuncian, pero las conclusiones tan demoledoras tardan en aparecer y, cuando aparecen, son muchas veces una decepción (el caso del *Antiquijote* es sintomático, Cuevas Cervera 2013). Esta técnica dosificada vuelve la crítica literaria en folletín cultural, como ya advirtió Antonio Cruz Casado precisamente a partir de la obra de Rivero (2000: 230), generando en el lector una continua suspensión de ánimo ante las nuevas noticias del testamento cervantino encriptado en la obra. A pesar de esto, el interés que despiertan y su atractivo es siempre innegable. Aluden con frecuencia a secretos, verdades escondidas, criptografías, esoterismo —¡y hasta espiritismo!—, haciendo alarde de todos aquellas constantes de la novelística de acción.

Partiendo así, es lógico que estas obras se construyan *a partir de la crítica oficial*. No es extraño en estos encontrar entonces frecuentemente remedos de la metodología de aquellos otros, como en Rivero y sus planteamientos anagramáticos.

> Sin duda con sus alardes de agilidad quería probar cuán vacuo era el sistema de preparar al lector para las revelaciones más consistentes que todas esas puerilidades charadísticas a lo Novejarque (Miguel S. Oliver, en Ruiz Contreras 1916: 79)

Así, dice Rivero, contestándole a Icaza, probablemente el más enconado de sus críticos:

> puesto que este asunto ha causado, por su grave importancia, tanta sensación en el público que lee y en el público que escribe, que no hay a la hora de ahora café, ni barbería, ni "tupi", ni archivo, ni Redacción, ni biblioteca donde no se haya bailado el "jarabe" al anagrama. (1916: 126)

Desde un punto de vista formal, esto provoca que se presenten los trabajos de estos cervantistas como textos especulares que dejarán un importante reguero de otros estudios en respuesta desde el otro lado: el *Antiquijote* escrito a partir de Mayans y Pellicer será contestado explícitamente por Pellicer y otros eruditos; Díaz de Benjumea desmonta a Hartzenbusch y los anotadores del *Quijote*, a lo que responderán Asensio, Giner de los Ríos y Tubino; Rivero parte de Menéndez Pelayo y recibe un sinfín de respuestas inmediatas. Este reflejo en lo formal evidencia el tono de debate y discusión literaria que necesariamente crean. Pero advierte también el asidero que es común a la crítica disidente sobre el *Quijote*: todas parten de lo que podríamos llamar *puntos calientes* de la crítica cervantina: que si el autor del Avellaneda, el lugar de nacimiento de Cervantes, el oscuro episodio de Blanco de Paz, Antonio de Sigura, la díscola Isabel de Saavedra o, las menos, críticas al estilo y la inconsistencia cervantina desde los presupuestos clasicistas del XVIII. El asidero es tanto más sólido cuanto más vago sea el discurso oficial con respecto a ese punto, donde las conclusiones hayan sido más oscuras o den ancho campo a las divagaciones. No es solo una justificación de su trabajo, sino el momento en que obtienen carta de entidad. Donde Menéndez Pelayo duda es de donde Atanasio Rivero despega.

De los borrones de la crítica ortodoxa nace entonces esta crítica heterodoxa. *Aquellos barros, estos lodos*. La visión de estos periféricos cervantistas hace replantearnos el modelo de los cervantistas *intrínsecos* y *extrínsecos*: en los estudios clásicos sobre la historia del Cervantismo

hemos admitido una crítica pegada a la letra (la de la tradicional Filología) y la de los esotéricos que divagaban sobre los aspectos no contenidos *a priori* en el libro. Replanteo esta idea, a sabiendas que no es sino un juego de palabras: son los esotéricos los intrínsecos, realmente quienes parten del solo libro —sin poder argüir ningún documento *externo* a él— para trascenderlo, ya sea con juegos anagramáticos (Rivero), con solapamientos con la realidad extratextual (el Setabiense y Morey Mora), buscando trasuntos vitales en las letras (Díaz de Benjumea). No hay más crítica *pegada a la letra* —pero de qué manera, claro— que esta crítica esotérica.

> […] como nacidos por generación espontánea en medio de un inmenso desierto, solos, sin contacto, relación ni hermandad con los literatos de su siglo. Como ellos, el señor Rivero ha padecido de esa ilusión óptica que nos hace ver mil fantasías, colores y visiones, cuando los ojos se posan prolongadamente sobre un mismo objeto aislado de todos. No; el cervantismo no puede llevarse por esos derroteros; el cervantismo *fetichista* ha pasado a la historia. (González de Amezúa, en Ruiz Contreras 1916: 165)

Y hay en ellos, ya lo habrán averiguado, cierto interés en figurar: pretensión de fama, de mostrarse visionarios, de golpear a los enemigos en lides literarias y también, claro está, intereses económicos. Rivero (1916: 153-154) lo declara abiertamente. Desde luego, en sentido real y figurado, en 1916 *hizo su agosto*.

Notas para una conclusión: El Cervantista, a examen

Así vistas en conjunto, las obras antes aludidas parecen solo una amalgama de anécdotas que solo dialogan puntualmente con los estudiosos encumbrados en la tradición de trabajos cervantinos. Puede hilarse más fino. En la obra de Ricardo Fors, *Criptografía quijotesca*, aparecida al calor del centenario de 1905, el investigador afincado en Argentina realiza un descarnado retrato del Cervantismo de su tiempo. Resumiendo parte de los planteamientos de este libro, advierte cómo los filólogos más tradicionales indicaron la existencia del sentido oculto del *Quijote*, también dejándose deslizar en palabrería *seudomística*; estos mismos, sin embargo, eran reacios a cualquier interpretación que en ese sentido se originara fuera de su círculo. El debate sobre el *Quijote* y los límites de las posibilidades de lectura es candente en el marco del Tricentenario. *Criptografía quijotesca* viene a defender la obra de Nicolás Díaz de Benjumea, demostrando que la división que para los académicos parecía tan clara —*esotéricos* vs. cervantistas— no era, a la postre, tan diáfana como pretendían. En parte, la obra clama contra la cerrazón ideológica del núcleo duro del Cervantismo. Un desbarro como el de Atanasio Rivero pondría en evidencia la fragilidad de la metodología en la investigación de los otros.

Entre los materiales recogidos en *El secreto de Cervantes*, aparece una curiosa recreación con tintes cómicos, escrita por Cejador, de una reunión en la Real Academia debatiendo sobre las *Memorias maravillosas de Cervantes* (Ruiz Contreras 1916: 116-127). Prácticamente todos se opondrán frontalmente al asturiano, excepto el poco escuchado Francisco Commelerán ("muchas de las cosas que dice llevan camino"). A pesar de que es a todas luces una ridiculización de estas reuniones con otro objeto, tiene más sentido bajo la óptica del ambiente en la recepción crítica que puso sobre la mesa Fors: viene a demostrar los males en el propio núcleo del Cervantismo.

Hay que replantear, entonces, la razón de ser de este Cervantismo *trash*, no como obras anecdóticas, puntuales y dispersas, sino como testimonios, no ya de la historia de la recepción de la obra cervantina, sino de la historia de la crítica sobre Cervantes, ya que acaban llevando a los polemistas a una reflexión sobre el cariz del propio proceder del investigador.

Lo más interesante, entonces, es la última constante que voy a destacar: todas estas obras acaban por espolear al Cervantismo oficial, demuestran que existe una veta de estudios que se esfuerzan por romper los rígidos límites de los caminos oficiales críticos y ofrecer una renovación —aunque las más de las veces disparatada— de este movimiento intelectual. No hacen más que advertir el anquilosamiento, el agotamiento de los estudios literarios. Su necesaria aparición en las efemérides cervantinas es, además de una descarada estrategia de *marketing*, una prueba insoslayable. Engrosan una relación simbiótica que fortalece, encauza, aviva y rejuvenece la crítica literaria oficial. Obligan a la relectura, a repensar nuestra propia crítica asumida y admitida.

Fueron muchos los que alabaron a Rivero su capacidad para traer de nuevo a Cervantes a las arenas del debate literario, por "mover las muertas aguas de la curiosidad española" (Rivero 1916: 213). El *flamenquismo* y la *torería* habían dado paso al interés por la novela del caballero manchego: "El *Quijote* y todas las obras de Cervantes arrinconadas en los sótanos salieron a los escaparates de las librerías, y los restos de ediciones se pregonaban en la Puerta del Sol con el mismo estrépito que un periódico el día de su suceso sensacional" (Domingo Blanco, en Rivero 1916: 15).

> No puede negarse con todo esto que los artículos del sr. Rivero han tenido una eficacia positiva: han conseguido avivar el interés de los estudios cervantinos, y han logrado (y ya es lograr) que muchas personas, por algunos días, sustituyan con un tema literario la inculta conversación de los toros. (Norberto González Aurioles, en Ruiz Contreras 1916: 71)

Si consiguen eso, bienvenidas sean, entonces, todas las manifestaciones del Cervantismo *trash*.

Bibliografía

Alcalá, Manuel y Monterde, Francisco (1964), *El cervantismo de Alfonso Reyes: discurso de ingreso a la Academia Mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Close, Anthony (2005), *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona, Crítica.

Cruz Casado, Antonio (2000), "La locura apacible de Atanasio Rivero y su lectura en clave del *Quijote*", en *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina: Primer Convivio Internacional de Locos Amenos*, ed. A. Bernat Vistarini y J. M. Casasayas, Salamanca, Palma de Mallorca, Ediciones Universidad de Salamanca, Universidad de las Islas Baleares, 229-239.

Cruz Casado, Antonio (2003), "Nueva aproximación a Atanasio Rivero y su lectura en clave del *Quijote*", en *Sobre Cervantes,* ed. D. Martínez Torrón, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 171-184.

Cuevas Cervera, Francisco (2007), "Cervantistas y anticervantistas en las polémicas literarias entre la Ilustración y el Romanticismo", en J. A. Hernández Guerrero et al., *Lecturas del Pensamiento Filosófico, Estético y Político*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 283-294.

Cuevas Cervera, Francisco (2013), "El *Quijote* a otros ojos. Algunas calas en la crítica literaria disidente del siglo XIX", en M. T. Navarrete y M. Soler, *El eterno presente de la literatura. Estudios literarios de la Edad Media al siglo XXI*, Roma, Aracne, 149-158.

Cuevas Cervera, Francisco (2015), *El Cervantismo en el siglo XIX: Del Quijote de Ibarra (1780) al Quijote de Hartzenbusch (1863)*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
Fors, Luis Ricardo (1905), *Criptografía quijotesca*, La Plata, Sesé y Larrañaga.
González de Mendoza, José María (1970), "Cervantismo descarriado", en *Ensayos selectos*, México, Fondo de Cultura Económica, 353-355.
Icaza, Francisco de (1917), *Supercherías y errores cervantinos*, Madrid, Imprenta Clásica Española.
Mancing, Howard (2004), *The Cervantes Encyclopedia*, Wesport Connecticut, Oxford, Greenwood, Harcourt Education.
Morey Mora, Guillem (1969), *El Greco, personaje y autor secreto del Quijote*, Palma de Mallorca, Edición del autor.
Rivero, Atanasio (1916), *El crimen de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Hispania.
Rodríguez Marín, Francisco (1916), *El apócrifo "Secreto de Cervantes": Juicio emitido acerca de él en dos ocasiones*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
Ruiz Contreras, Luis (ed.) (1916), *El secreto de Cervantes*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo.
Serrano Vélez, Manuel (2005), *Locos por el Quijote*, Zaragoza, Biblioteca Aragonesa de Cultura.
Suárez, Constantino (1957), *Escritores y artistas asturianos: índice bio-bibliográfico; volumen 6*, Madrid, Instituto de Estudios Asturianos.
Suárez Figaredo, Enrique (2004), *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda: Que trata de quién fuesse el verdadero autor del falso Quixote. Añádese su vida, y obras*, Barcelona, Carena.

CONMEMORACIÓN EN CHILE DEL TERCER CENTENARIO DE LA MUERTE DE CERVANTES (1916): EL CASO DEL CERVANTÓFILO LEONARDO ELIZ (1861- 1939)[1]

Raquel Villalobos
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
Universidad Andrés Bello, Santiago-Chile

Presentación: fiestas cervantinas de 1916

A inicios del siglo XIX la materia cervantina y quijotesca, comienza a tener un cariz más profundo y extendido en el ámbito cultural y literario en Chile. Sin embargo, es imposible hablar de una generalización en cuanto al desarrollo de los temas relacionados con Cervantes y *El Quijote*. Específicamente, las ciudades en las que tiene lugar las publicaciones u homenajes son las que albergan mayor cantidad de inmigrantes españoles (Valparaíso, Santiago, Concepción e Iquique en orden decreciente). Este dato no podría pasar desapercibido, pues el desarrollo de la materia cervantina está relacionado directamente con los transmisores de su cultura, los españoles avecindados en ciudades chilenas.

En 1915, la colonia española, interesada en la divulgación de su icónico escritor, e intelectuales chilenos, reunidos en la ciudad porteña de Valparaíso, decidieron conmemorar a Cervantes dentro del marco festivo y cultural de los *Juegos Florales de Valparaíso* el 22 y 23 de abril de 1916. El grado de importancia y de organización requería un grupo que coordinara estas actividades, para tal efecto se creó un Comité Pro Tercer Centenario de la muerte de Cervantes, encargado de proponer, aprobar o rechazar las actividades para homenajear al escritor español.

Esta fiesta cervantina es una de las muchas conmemoraciones que vieron la luz en 1916; estas actividades no tuvieron ningún precedente y han quedado inscritas en la historia literaria y cultural del país como las que contribuyeron a afianzar la materia cervantina y quijotesca en las letras chilenas. Es en esta fecha en donde, por un lado, se consolida la materia cervantina y, por otro, se instaura en la comunidad el conocimiento generalizado del escritor español y de su obra. Así es posible, por ejemplo, apreciar una "democratización" de la lectura de *El Quijote* entre la población infantil y juvenil, según lo que se ha investigado. Basta recordar que tan

1 Esta intervención es parte de mi tesis doctoral titulada La primera edición del Quijote en Chile (1863): reescritura crítica y reinterpretación en Chile desde 1863-1947. Defendida en septiembre de 2014 en Universidad de Chile.

solo un par de décadas antes,[2] recién se habían comenzado a generar documentos y escritos relacionados con el autor español y de su obra, *El Quijote*.

El cervantismo de Leonardo Eliz

En este contexto de 1916, de consolidación de la materia cervantina en Chile, el escritor e intelectual, Leonardo Eliz publica sus trabajos, tanto bibliográficos como de creación literaria, durante este año de conmemoraciones. Sus trabajos sobre Cervantes son de tal importancia en la literatura chilena que marca un hito en los estudios sobre esta materia. También dedicó gran parte de obra literaria a la difusión de poetas de otras lenguas, tal es el caso de la traducción al español que hizo junto a Clemente Barahona de *Los Cantos del Sabiá. Artículos i poesías de los más ilustres escritores brasileños traducidos por Clemente Barahona Vega y Leonardo Eliz. Socios correspondientes de las Academias Literarias de Bello Horizonte i de Bahía. Homenaje a los distinguidos marinos del Crucero "Almirante Barroso" en su arribo a Chile*. (Valparaíso. Lit. e Impr. Sub-Americana, 1903). El objetivo, según Leonardo Eliz, era estrechar los lazos con los poetas brasileños. Entre estos, el único que versa sobre un personaje cervantino, don Quijote, es el que pertenece a Leopoldo Pereira.

Durante 1916, Leonardo Eliz publica sus obras más importantes sobre Cervantes: *Apuntes para una bibliografía chilena sobre Cervantes*; *Apoteosis de Cervantes en el Parnaso; Cervantinas: Homero, Dante Camoens y Cervantes; y Cervantes y las Rosas.* Asimismo, tres de sus trabajos son premiados en los Juegos Florales de Valparaíso: *Comentarios al Quijote, A don Quijote de la Mancha y El numen de Cervantes*.

El texto *Apuntes para una bibliografía chilena sobre Cervantes* es de gran importancia dentro de la historia cervantista chilena, pues es la primera vez que se sistematiza la bibliografía que hasta ese momento existía sobre Cervantes y el *Quijote* en el país. Leonardo Eliz reconoce el valor y la fama universal que ha alcanzado el escritor y sus obras, especialmente, la historia del manchego. Pese a que Chile se encuentra en el extremo de América, Leonardo Eliz afirma que el país nunca se ha mantenido ajeno a las noticias relacionadas con España: "vivimos al tanto de los exponentes culturales hispanos, ya por los libros, ya por los periódicos que nos

2 La fecha señala como inicio de la materia quijotesca y cervantina en el país la he establecido – como resultado de mi investigación doctoral- en 1863 con la publicación de la primera edición chilena y sudamericana de la obra cervantina a cargo de JoséSantos Tornero titulada El Injenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha por Miguel de Cervantes Saavedra abreviado por un entusiasta del autor para el uso de los niños y de toda clase de personas y publicada en la imprenta del diario El Mercurio en la ciudad de Valparaíso. Antes de esa fecha solo se consignan menciones en cuanto mito de don Quijote, más que del libro y la tradición literaria quijotesca, para proclamar sus inquietudes. Tal es el caso de José Victorino Lastarria (1817-1888), director de la Sociedad Literaria y emblema de la generación chilena literaria de 1842 y el argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), activo colaborador con el gobierno chileno en el tema educacional. Asimismo, antes de 1863 circuló el texto de Andrés Bello Gramática de la Lengua Castellana destinada al uso de los americanos (Santiago: Imprenta del Progreso, 1847). El autor venezolano ejemplifica sus teorías gramaticales con citas del Quijote y de otras importantes obras españolas y latinas. Sin embargo, las preocupaciones cervantinas del venezolano no se quedan en la enumeración y ejemplificación a través de las citas de Cervantes. El intelectual venezolano empezó a forjar los estudios cervantinos en Chile al preguntarse, por medio de una carta dirigida a Pascual Gayangos y fechada aproximadamente hacia 1860, si La Tía Fingida correspondería efectivamente a Cervantes.

trae cada correo ultramarino" (Eliz 1916a: 3). El crítico se muestra muy optimista en lo que él afirma, las estrechas relaciones tanto "en los intercambios mercantiles como en las manifestaciones del creciente progreso intelectual" (Eliz 1916a: 3). Y agrega que esta fecha, abril de 1916, la conmemoración del tricentenario de la muerte del escritor español, es la más indicada para profundizar estos lazos entre ambos países.

Leonardo Eliz, toma las palabras de Sansón Carrasco (II, 3) -al igual que lo hizo Fernando de Castro en el prólogo de *El Quijote para todos* (1856)- y da por sentado el conocimiento universal de la historia del caballero andante:

> la influencia de Cervantes es grande. ¿Quién no le conoce de oídas? ¿Qué persona ilustrada, por su inmortal soneto? ¿Quién no sabe algo del *Quijote*? ¿Quién al ver un magro jamelgo no le parece que es Rocinante? ¿O un asno con las orejas caídas que anda lentamente, no es el Rucio? ¿O un hombre alto y enjuto de carnes que es Don Quijote? ¿O un hombre rechoncho y panzudo que es Sancho? En libros y en periódicos el nombre del divino Manco, se repite constantemente. ¿Y las figuras inconfundibles, sublimes, de Don Quijote y Sancho Panza, no están estampadas con rasgos indelebles en la imaginación; y sus nombres brotan de nuestros labios en las pláticas, moviéndonos a la risa y al esparcimiento? El niño, en la escuela, desde que comienza a leer, se encuentra con los nombres de Cervantes, Don Quijote y Sancho Panza, y ya más grande, con su novela prodigiosa, que ha sido traducida a todas las lenguas, incluso la latina, a los principales dialectos y puesta en verso en España, Inglaterra e Italia (1916 a: 4-5)

El conocimiento profundo de la obra cervantina en Chile, como dice Leonardo Eliz, es efectivo pero dentro del grupo de intelectuales, sean académicos o letrados, y no correspondería a la realidad general de la nación, es decir, no se llega al extremo de pensar que toda la población chilena conociese la obra cervantina ni tampoco es efectivo que en cuanto viesen un hombre enjuto lo identificaran con don Quijote ni cuando se encontraran con un rocín viesen en él a Rocinante. Si así fuese, hubiese más testimonios del *Quijote* de esa época, sin embargo, lo que se conserva se limita al espacio periodístico y a las revistas dedicadas a la literatura. Y el mismo Eliz lo confirma: "nuestros periodistas y literatos no han escatimado ocasiones para recordar a Cervantes y sus obras" (1916a: 5). Es decir, habla del círculo letrado. Además, hay que considerar que recién a inicios del siglo XX, en la conmemoración del tercer centenario de la primera parte de *El Quijote*, en 1905, la imagen de los personajes cervantinos empieza a acercarse progresivamente en la población chilena.

Pese a lo importante de esta publicación de Leonardo Eliz, muchos de los textos mencionados son imposibles de rastrear y de algunos no hay más referencia que la que él afirma conocer. Incluso José Toribio Medina, quien basa su estudio bibliográfico, *Cervantes en las letras chilenas* (1923) en el texto de Leonardo Eliz, duda de varios datos bibliográficos que él da por hecho. Sin embargo, este texto de Eliz, en momentos de su divulgación, los críticos contemporáneos no cuestionan la autenticidad de las referencias entregadas por el bibliógrafo. Esta obra es promovida mediante una pequeña reseña publicada en la sección Bibliografía en *El Mercurio* de Valparaíso. Esta dice así:

Apuntes para una bibliografía chilena sobre Cervantes.

> Tal se intitula un opúsculo que ha dado a luz el señor Leonardo Eliz, recopilando las noticias bibliográficas, respecto del principe de los ingenios españoles Miguel de Cervantes Saavedra, con motivo de la próxima celebración de su tricentenario.

> Su objeto es lanzar de que alguien acometa una Bibliografía Cervantina Chilena, como una demostración de afecto a la madre patria y una gloria más para el ilustre autor del Quijote (22 de abril de 1916).

El autor de esta reseña insiste en el objetivo que el propio Leonardo Eliz expuso como el objetivo principal de su obra, estrechar los lazos con España.

En esta obra, la enumeración de datos bibliográficos sobre el escritor español y *El Quijote*,[3] se inicia con el homenaje titulado *Aniversario CCLXII de la muerte de Miguel de Cervantes Saavedra. Libro compuesto para honrar la memoria del príncipe de los ingenios españoles por sus admiradores de Chile* (1878). Se trata de una serie de escritos en los que se celebra al escritor español como el autor del gran libro del caballero andante. En este sentido, la fama del autor va de la mano o, más bien es dependiente, de la popularidad de su creación. Es a partir de los logros y, reconocimientos que ha recibido la obra desde su publicación en Europa, que se vuelve la mirada a Cervantes, encumbrándolo a la misma altura que su personaje.

Leonardo Eliz no solo se limitó al tema bibliográfico, sino que además fue el creador de varias obras literarias en donde rescata y recrea como personaje de ficción, al escritor español. La vida de Cervantes merece ser novelable o dramatizada, por el hecho de haber creado *El Quijote*. Además, lo claros/oscuros que rodearon su vida dieron pie a la imaginación para llevarlo más allá de la recreación, situándolo como personaje y ente de ficción que encarna los valores de un gran caballero. La imagen de Cervantes, sufre una rápida transición: de ser el autor de la mayor obra en lengua castellana, pasa a ser configurado como personaje idealizado y novelable.

Así lo demuestra también en *Apoteosis de Cervantes en el Parnaso* (1916b). Esta obra sigue los mismos motivos literarios que ya había expuesto Antonio Espiñeira en *Alboroto en el Cotarro* (1878), es decir, sitúan al escritor español en el Olimpo, un espacio reservado solo para los grandes después de su muerte. Acá el personaje Cervantes no habla, sino más bien, se estructura y configura a partir de los elogios de los otros personajes.

Leonardo Eliz comienza la obra con el siguiente epígrafe: "Como admirador de Cervantes y lector asiduo de sus obras, deposito esta humildísima flor al pie del monumento universal de su inmensa gloria. El autor" (1916b: 8). La primera jornada lleva por título "El manco sano" y sitúa a Cervantes en el Monte Parnaso junto a Luis de León y a Garcilaso de la Vega. El escenario en donde se desarrollan los acontecimientos es descrito magistralmente con giros reconocibles de la tradición griega:

> Monte Parnaso. El cielo de la Fócida, siempre azul y coruscante. A poca distancia se ve la fuente de Castalia, cuyas sagradas linfas dan inspiración a quien tiene la dicha de beberlas. Hacia la Beocia, frente a Ascra, se divisa el Helicón. Dimantean con irradiaciones de bruñidos lingotes de oro las fuentes de Aganípea e Hipocrena y los ríos Parmesso y Olmeo, que susurrando serpentean por entre juncos y espadañas, refrescando los ribereños arbustos que el sol agosta con sus ardorosos rayos (1916b: 9).

3 Entre las obras de Cervantes, evidentemente, la primera instalada -como materia literaria en Chile- es ElQuijote, llegando a establecerse un símil entre el autor y su obra. Las otras obras del autor, solo son mencionadas y trabajadas por expertos pero no divulgadas, tal es el caso de lo que hace Andrés Bello o José Toribio Medina.

En este espacio, Cervantes recibe los honores de estos dos grandes poetas clásicos españoles y las loas de una Doncella enviada por Clío, la musa de la Historia. La segunda jornada y final se titula "La apoteosis", en ella se describe una fiesta de bienvenida. Clío conduce a Cervantes y lo presenta a Apolo y a la multitud, entre los que se encuentran las figuras más selectas de la literatura universal: Homero, Píndaro, Safo, Virgilio, Horacio, Ovidio, Goethe, Heine, Klosptock, Malesherbes, Hugo. Mistral, Dante, Petrarca, Tasso, Milton, Byron, Tensión, Garcilaso, Herrera, León, Heredia, Olmedo, Pombo, Lillo, Soffia y de la Barra.

Cervantes recibe elogios de distintos personajes pertenecientes a la tradición clásica griega. Hablan y describe lo mejor de sus obras: Clío, Apolo, Euterpe, Talía, Caliópe, Melpómene, Tersícore, Erato, Urania, Polimnia, Aglae, Eufrosina, Minerva, Venus y, finalmente, la Gloria. Apolo, el dios que preside esta fiesta, describe así su conocimiento de Cervantes y de sus obras:

> Mi amistad con Cervantes se remonta a más de tres centurias; pues vino a verme en 1615. Reconozco su genio, obra de Zeus, y las bellezas de sus obras, a cual más estupendas por su invención y por la gracia de narrar y describir los sucesos humanos y por el manejo admirable del habla de la patria del Cid Campeador. ¿Quién dio a este perspicuo ingenio tan extraordinarias facultades? (1916b: 21).

La obra en sí es una gran alabanza al genio de Cervantes. Ensalzamientos y halagos que escritores chilenos, como Leonardo Eliz, le rinden al autor de *El Quijote*, en compensación a los que no recibió en vida, pues en aquella época los datos biográficos que se conocen del escritor español están teñidos de un manto de supuestos y especialmente se hace hincapié en los infortunios y precarias condiciones económicas vividas por él.

En el mismo año, Leonardo Eliz también publica otra obra en honor a Cervantes: *Cervantinas: Homero, Dante, Camoens y Cervantes* (1916c). Como ocurrió con su obra anterior, esta también fue reseñada, por él mismo, en *El Mercurio* de Valparaíso. En la sección Bibliografía se escribe:

> *Cervantinas* por D. Leonardo Eliz.
>
> Ha salido a luz este interesante estudio del conocido educador y poeta Leonardo Eliz, con motivo de la próxima celebración del tricentenario de la muerte de Cervantes. Estudia a grandes rasgos la labor de otros genios de la literatura que fueron Homero, Dante y Camoens, para llegar a exponer de una manera clara y convincente la superioridad indiscutible que anima las obras inmortales del autor de "Don Quijote" (22 de abril de 1916).

Tal como se sostiene en esta reseña, el escritor chileno expone las características literarias y biográficas de estos cuatro reconocidos escritores y los compara con Cervantes. La construcción de la identidad literaria y biográfica de Cervantes se erige a partir de los paralelos y comparaciones establecidas con los otros escritores. Así justifica su elección de estos cuatros escritores:

> Recorriendo, a través de la historia, los pueblos antiguos y moderno, en los diversos períodos de su civilización, no encontramos escritores que aventajen al autor de las Novelas Ejemplares, o que le igualen; pues, todos van a la zaga, menos tres, en nuestro concepto, y son: Homero, Dante y Camoens; porque son genios creadores en la literatura, como lo fue Cervantes, y, por aditamento, desgraciados en todo ruedo. Son, pues, los cuatro grandes astros de la literatura universal, en

> cuya alteza y corusquez no tienen rivales. Los cuatro forman una pléyade brillantísima que se destaca en el cielo siempre terso y puro del arte, para que sea admirada por las generaciones. ¿Son éstos iguales en grandeza de genio? Para llegar a una conclusión lógica, es menester esbozar a cada uno con sus rasgos más característicos (1916c: 4).

De esta manera, y para justificar cuál de los cuatro es más grande respecto a sus creaciones literarias, describe las características esenciales de cada escritor. Finalmente, concluye su ensayo engrandeciendo aún más a Cervantes frente a los otros escritores a los que limita sólo a una época determinada, en cambio a Cervantes lo transciende en el tiempo:

> ¡He aquí los cuatro grandes creadores del arte! Homero en la epopeya antigua; Dante, en la medioeval; Camoens, en la moderna; Cervantes, en la novela, no sólo de su época sino de todos los tiempos. Cervantes inició un nuevo movimiento literario; Cervantes comprendió el progreso del buen sentido, o sea de la razón pura; Cervantes es la figura más colosal y fúlgida de la civilización española; Cervantes es el mayor de los creadores del arte; Cervantes, - como ha dicho muy bien Antonio M. de Segovia, - "es grande entre los grandes, preclaro entre los preclaros, cuya fama llena el orbe, y cuya gloria crece con el transcurso de los siglos" (1916c: 16).

El tema de la transcendencia de la obra y de la universalidad de los personajes quijotescos, es lo que más se rescata en general en la crítica chilena de inicios del siglo XX. No se trata de personajes solo de su época ni limitados a su locación geográfica, sino que traspasan fronteras y tiempos cronológicos, llegando a encontrar aún -400 años después- y por mucho tiempo más, esperamos, lecturas desde e interpretaciones de la obra. Además, la universalidad de la obra se entiende desde la perspectiva de que sus personajes representan a todos los seres de la humanidad, por lo que cada individuo se vería reflejado en la magna obra de Cervantes.

Los textos en honor a Cervantes publicados por Leonardo Eliz en este año de conmemoraciones, terminan con la publicación de *Cervantes y las Rosas* (1916d). Esta obra la escribe en colaboración con Clemente Barahona Vega, autor de *Cervantes en el folklore chileno. Un proyecto para la celebración del centenario* (1915).[4]

4 Se trata de un proyecto que se aprobó en la sesión del 12 de octubre de 1915 de la Sección de Folklore de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía, sociedad a la que pertenece Clemente Barahona. El autor es, además, miembro Correspondiente en Santiago de la Sociedad Unión Iberoamericana de Madrid. Este proyecto nació como petición de la solicitud enviada por Francisco Rodríguez Marín, por ese entonces Director de la Biblioteca Nacional de Madrid, al Secretario General de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía y subdirector de la Biblioteca Nacional de Santiago, Ramón A. Laval. Con esta carta, Rodríguez Marín le envía unos ejemplares de libros y le advierte que en la Biblioteca Nacional de Madrid "no tenemos nada chileno que se refiera a Cervantes" (Barahona 1915: 8). Frente a este requerimiento, Clemente Barahona propone recopilar todo lo que de Cervantes y al Quijote se conserve en el plano folclórico: "Toda noticia que diga relación con los personajes y episodios del libro admirable que produjo el intelecto de Cervantes, con el conocimiento que de ellos tiene el pueblo de Chile, con alusiones picarescas y proverbiales de nuestros mineros y campesinos, con versos populares, con letreros, con apodos y motes, con cuentos, con adivinanzas, con refranes, con anécdotas, etc., etc." (1915: 4-5). Lamentablemente, esta iniciativa no prosperó y solo se quedó en la fase de un gran proyecto que nunca se llevó a cabo., pese a los esfuerzos y llamados a que toda la población pudiese colaborar. En la revista Iberia Nº 18 del 5 de diciembre de 1915, se solicita, a nombre del autor, "a todas las personas de buena voluntad chilenas o españolas, profesores, escritores, comerciantes, alumnos de colegios, etc. que quieran suministrarle informaciones, enviándoselas a su casilla personal 1865, Santiago". Lo que solicita Barahona son adivinanza, refranes o canciones sobre Cervantes o sus obras. Por tratarse de un proyecto folcló-

La obra *Cervantes y la Rosas* se compone de las transcripciones epistolares entre el Leonardo Eliz y Clemente Barahona y las divagaciones de ambos por las rosas y el color de aquellas, el rosado.

La primera parte es la carta enviada por Leonardo Eliz al receptor ya mencionado. En esta misiva Eliz se alegra por las noticias dadas con anterioridad por Clemente Barahona quien le había mencionado que pretendía publicar *Cervantes en los versos populares chilenos*. Ante esta noticia, Leonardo Eliz celebra este trabajo y señala que: "será un aporte folklórico a la celebración del tricentenario de la muerte del inmortal complutense y en loanza de su célebre novela El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, primorosa e inmarcesible flor de nuestro idioma" (1916d: 7). Sin embargo, no se tienen más noticias sobre los resultados de esta investigación que las que menciona Leonardo Eliz. Se trataría de un trabajo producto del proyecto mencionado anteriormente, *Cervantes en el folklore chileno*.

El autor de la carta continúa describiendo lo mismo que Clemente Barahona había mencionado en su proyecto y continúa con un ensayo sobre la predilección, según el autor, de Cervantes por el color verde y por el color de las rosas, por su "donosura y donaire" (1916d: 14).[5] El escritor chileno afirma que Cervantes ha sido estudiado desde distintas perspectivas, pero no desde la que él propone. A su juicio:

> en las obras de Cervantes hay lindas imágenes, símiles y metáforas, en las que las rosas desempeñan un rol importantísimo. Esto prueba, hasta la evidencia, la admiración del 'escritor alegre' por la reina de las flores (Eliz 159).

Y se pregunta: "¿Por qué la rosa fue siempre la preferida de Cervantes? Porque la rosa es la flor de Venus y de las Gracias; pues nació a un mismo tiempo que la madre de Amor" (1916d: 16). Se explaya sobre la intervención de las rosas en distintas culturas y cita varios escritores y sus obras en las que aparece. Finalmente, concluye citando, para justificar, varios pasajes de las obras de Cervantes en las que aparece mencionadas las rosas y el vocablo rosado. Las obras en las que se mencionan las rosas, a juicio de Eliz, son: *La Galatea, El Quijote, Los baños de Argel, Pedro de Urdemales, La ilustre fregona, La gran sultana, Persiles, El laberinto de amor, Numancia, La casa de los celos, Viaje al parnaso*.

La segunda parte de esta obra, toma la voz Clemente Barahona, quien cita a varios críticos europeos que destacan la grandeza de *El Quijote* y corrobora la importancia que Cervantes le otorgó a las rosas.

A modo de cierre

Leonardo Eliz es uno de los primeros escritores chilenos, junto al mencionado Antonio Espiñeiro, que recrean e instalan a Cervantes como personaje literario, logrando traspasar el umbral de personaje real a ente de ficción. El escritor ahora es materia novelable, incluso es posible advertir que ya no solo es la simple recreación del escritor español, ni tampoco se le imita, sino que ahora se presenta él mismo como personaje de ficción y, por tanto, integra

rico, el autor pretendía recopilar y poner por escrito todo lo que se suponía se decía, cantaba o recordaba del escritor español y de sus obras.

5 En 1902 Leonardo Eliz habría publicado su obra Las rosas, tal como él lo señala. Sin embargo, actualmente no hay referencias de esta obra en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile.

en sí los valores e ideales de un gran caballero, es decir, se identifican las características de su creación con las del creador. En conclusión, ser el autor de *El Quijote* es razón suficiente y meritoria para que a su autor se le considere, también, personaje de ficción.

Bibliografía

De Castro, Fernando (1856), *El Quijote para todos, abreviado y anotado por un entusiasta de su autor Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.

Barahona, Clemente (1915), *Cervantes en el folklore chileno. Un proyecto para la celebración del centenario*, Santiago, Imprenta San Buenaventura.

Eliz, Leonardo y Barahona Clemente (1903), *Los Cantos del Sabiá. Artículos i poesías de los más ilustres escritores brasileños traducidos por Clemente Barahona Vega y Leonardo Eliz. Socios correspondientes de las Academias Literarias de Bello Horizonte i de Bahía*. Homenaje a los distinguidos marinos del Crucero "Almirante Barroso" en su arribo a Chile, Valparaíso, Lit. e Impr. Sub-Americana.

Eliz, Leonardo (1916a), *Apuntes para una bibliografía chilena sobre Cervantes*, Valparaíso, Imprenta Royal.

Eliz, Leonardo (1916b), *Apoteosis de Cervantes en el Parnaso*, Valparaíso, Litografía e Imprenta Moderna de Scherrer y Herrmann.

Eliz, Leonardo (1916c), *Cervantinas: Homero, Dante Camoens y Cervantes*, Valparaíso, Imprenta Royal.

Eliz, Leonardo (1916d), *Cervantes y las Rosas*, Valparaíso, Imprenta Moderna de Scherrer y Herrmann.

Eliz, Leonardo *Bibliografía: Cervantinas* (reseña), El Mercurio de Valparaíso, 22 de abril de 1916.

Medina, José Toribio (1923), *Cervantes en las letras chilenas*, Santiago, Imprenta Universitaria.

EXPERIENCIAS DOCENTES

DON QUIJOTE DE LA MANCHA II PARTE, CUATRO SIGLOS DESPUÉS

Ma. Susana Barros - Paola Ponti - Vanina Gerstner
Laura Giussani - Darío Álvarez Klar
Colegio Northfield

> El *Quijote* es un libro milagroso, la obra cumbre de la literatura universal. Escrita en un tiempo de crisis, la novela, con su sentido feroz de la utopía, nos abre a la realidad de los sueños y la poesía para dar un salto por encima de los intereses banales que nos inundan.
>
> Guillermo Roux – Revista La Nación - 2005

A lo largo de 2015 se cumplieron cuatrocientos años de la segunda parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1615), texto considerado por la crítica en general como la primera novela moderna.

En el Colegio Northfield decidimos no quedar ajenos a este gran acontecimiento y en el marco de la Feria del Libro 2015, en la que tomamos como eje los clásicos de la literatura, una sala de 4 trabajó con esta enormísima novela.

Tomar la obra cumbre de Cervantes con niños tan pequeños implicó una reflexión sobre cómo acercarlos al *Quijote* hoy, procurando abrir las puertas para que sean sus lectores a futuro.

Desde la dirección del Nivel Inicial conversamos con la Lic. Laura Giussani, asesora de Prácticas del Lenguaje de la institución, sobre las adaptaciones de "los clásicos" para niños. Analizamos el hecho de que una obra clásica llega a serlo por el lenguaje que utiliza, la trama y el impacto que provoca no solo en un momento dado, sino en su trascendencia a través del tiempo. Aún teniendo en cuenta estas premisas, consideramos que exponer a los niños a una selección de adaptaciones que se encuentran en el mercado, les daría la posibilidad de disfrutar de la obra con el beneficio de provocar una gran curiosidad por el texto original, al que seguramente arribarán en algunos años. Cabe destacar que el libro original estuvo siempre presente a la vista de los niños.

También tomamos en cuenta las palabras de Arturo Pérez Reverte (2015), quien recientemente realizó una versión para llevar el *Quijote* a las aulas, cuando dice:

> Creo que el *Quijote* debe estar en los colegios no solo porque es un emblema, la bandera de una patria de 500 millones de hablantes, sino porque el *Quijote* está lleno de códigos morales, sociales y es una herramienta, una percha en la cual un profesor puede hablar de ética, filosofía, memoria, historia.

Asimismo, para acercar el *Quijote* a los niños más pequeños también tomamos en consideración la postura de quienes lo "traducen" al castellano actual, ya que coincidimos con que, al menos inicialmente, las dificultades técnicas no alejen a sus lectores potenciales.

Estos fueron los objetivos generales que nos propusimos lograr:

- Tomar contacto con esta obra cumbre de la literatura universal.
- Conocer a los protagonistas principales y sus características más salientes.
- Tomar contacto con los cambios culturales que provoca el paso del tiempo.
- Conocer el modo de vida y las costumbres de la época en que se editó el *Quijote* (1605, 1615).
- Conocer la biografía de Miguel de Cervantes Saavedra.
- Ampliar el vocabulario de los niños, aun con términos hoy en desuso.
- Tomar contacto con el castellano antiguo y observar cómo cambia una lengua.
- Hacer que los niños se acerquen a las novelas de caballerías, conozcan sus características y personajes principales.
- Trabajar sobre actitudes humanas que valoramos, como la justicia, la honestidad, la humildad, la libertad, la franqueza, etc.

Un aspecto importante de este trabajo consistió en la motivación de la docente a cargo de la sala, ya que la temática no suele ser frecuente en el Nivel Inicial. Se procuró que tomara contacto no solo con la obra de Cervantes, sino también con el barroco español como movimiento literario coincidente con una época de crisis y decadencia política y social (las circunstancias propias del siglo XVII).

Dado que en el colegio Northfield trabajamos promoviendo una cultura que potencia en cada niño su capacidad de comprender y construir su propio conocimiento, al trabajar con este proyecto realizamos varias rutinas de pensamiento para que los niños se pusieran en contacto con la obra, disfrutándola pero también cuestionándola, reconociendo diferentes perspectivas en sus personajes, haciendo observaciones cuidadosas, poniéndose en el lugar del otro, realizando conexiones y poniendo en palabras el proceso de pensamiento que los lleva a decir lo que dicen, siendo capaces de justificar sus interpretaciones u opiniones sobre el tema.

Al compartir con los niños la temática elegida para la Feria del Libro Northfield 2015 en cuanto a los clásicos de la literatura, se les propuso trabajar con una obra que hubiese trascendido a lo largo del tiempo pero advirtiéndoles que, para acceder a ella, necesitarían un texto adaptado.

Para cumplir con el objetivo de poner a los chicos en contacto con los personajes principales de la novela, se trabajó con una rutina de pensamiento llamada "Veo - Pienso - Me pregunto", que tiene como objetivo que los chicos realicen una observación detallada del material que se les presenta, pongan en juego lo que saben sobre el tema en cuestión y manifiesten qué les gustaría saber al respecto. De esta manera se encontraron con don Quijote, Sancho Panza, Dulcinea del Toboso y Rocinante.

También se trabajó la rutina "Titulares", con la que se estimula a los niños a sintetizar una idea. El material utilizado fue la tapa de un libro del *Quijote*.

Ante el deseo de don Quijote de convertirse en caballero andante, se trabajó evocando los acuerdos esenciales de la sala consensuados desde principio de año y con una rutina "5 x 2" sobre lo que a ellos les parecía que debía ser el decálogo de un caballero. Surgieron así valores como ayudar al indefenso, decir la verdad, ser valiente, etc. Esta rutina invita a hacer una observación detallada sobre una imagen o un objeto y enumerar ideas o frases relacionadas con lo que se observa.

De este modo los niños entraron en el mundo de las novelas de caballerías, con sus historias de príncipes, princesas, dragones y aventuras, observando las coincidencias y realizando comparaciones y conexiones entre el actuar de don Quijote y sus héroes literarios.

Se trabajó el lenguaje descriptivo a partir de los datos que poseíamos de don Quijote, Sancho Panza, Dulcinea y Rocinante extraídos del libro. Con estos datos y teniendo en cuenta que don Quijote construye su armadura con materiales en desuso, se motivó a los chicos para que construyeran con material de desecho los personajes principales del libro. Para la organización de esta actividad realizaron un mapa conceptual con distribución de tareas y necesidades de material.

Leyendo algunos episodios del *Quijote*, como el que narra la conocida aventura de los molinos de viento/gigantes o la visión de Dulcinea del Toboso/Aldonza Lorenzo, pudimos trabajar sobre el pensamiento crítico y el respeto por los distintos puntos de vista. La rutina utilizada en este caso fue Círculo de puntos de vista, intentando ver las distintas situaciones desde el lugar de los personajes involucrados.

La historia de amor de don Quijote hacia su amada Dulcinea atrapó a los niños, quienes imaginaron cómo hubiese sido ese encuentro. Lo dramatizaron y escribieron el relato correspondiente, con su docente como mediadora.

Tal como suelen hacer con los distintos libros que leen en el jardín, tomaron contacto con el autor de estas aventuras, conociendo parte de la biografía de Miguel de Cervantes Saavedra. Se partió de una descripción que el autor hace de sí mismo en el prólogo de la novela:

> Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas veces la dejé, por no saber lo que escribiría: y estando una en suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío, gracioso y bien entendido, el cual viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa y, no encubriéndosela yo, le dije que pensaba en el prólogo que había de hacer a la historia de don Quijote.

Así conocieron al autor del *Quijote*.

Volvieron a realizar la rutina de pensamiento: "Veo - Pienso - Me pregunto" con un cuadro de Cervantes pensativo. Luego investigaron, resolviendo los interrogantes que surgieron.

En cuanto al lenguaje utilizado en la novela, los chicos rápidamente se apropiaron del mismo, aun siendo términos hoy en desuso o palabras poco utilizadas en nuestro castellano rioplatense.

La tecnología nos ayuda a conocer más sobre El *Quijote*

Luego de leer el primer capítulo, tomamos contacto con La Mancha. Llegamos a la conclusión de que La Mancha existe, es un lugar, y lo buscamos en Google Earth. Previamente los niños se habían preguntado si sería un lugar sucio y se dispusieron a verificar su hipótesis.

Recorrieron algunas ciudades de la Mancha con el Street View. Descubrieron que el libro es tan importante que en muchas ciudades hay esculturas que lo recuerdan. Investigamos y "visitamos" Alcalá de Henares, Madrid, Mar del Plata, Buenos Aires, Azul; también, que varios artistas pintaron y/o dibujaron a don Quijote y a Sancho Panza. Los niños se pusieron en contacto con los cuadros y las ilustraciones de los distintos textos realizando una rutina de pensamiento llamada Zoom in, en la que los conocimientos adquiridos en actividades anteriores les permitieron inferir el todo a través de una parte.

La imagen, tan importante en la realidad actual y sobre todo en la vida de los niños, los motivó a "hacer una película" sobre lo que habían investigado.

Para esto utilizaron un buscador de voz para "pedir" los distintos elementos que necesitaban. Luego las docentes editaron las imágenes seleccionadas por los niños.

Federico Jeanmarie dice del *Quijote*:

> Un libro vivo, intacto. Que si bien se disparó muy lejos de su humilde formato primordial y habita, muchas veces aun sin ser leído, en la cultura y en la cabeza particular de cada uno de los miembros de una gran parte de las sociedades humanas, también es un libro. O dos. Libro o libros que cambiaron la historia del resto de los libros. Y al cual hay que volver. Una y otra vez. Siempre. O no irse nunca de él, mejor (Federico Jeanmarie, *Una lectura del Quijote*).

Todos disfrutamos de esta novela enormemente divertida y de don Quijote, capaz de combinar sus arrebatos con la más sensata percepción de la realidad y de los valores éticos y sociales.

Bibliografía

Cervantes Saavedra, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha.* Edición del IV Centenario. Real Academia Española. Asociación de Academias de la lengua española.

Langer, Rubén Mira y Sergio (2004), *Cervantes para principiantes,* Era Naciente,Long Seller.

Darío, Rubén, "DQ" (1899), disponible en línea: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/bquijote/q_rdari2.htm

Jeanmaire, Federico (2004), *Una lectura del Quijote.* Seix Barral, Buenos Aires.

DE GONZALO DE BERCEO A CERVANTES Y MÁS ALLÁ: EXPERIENCIAS DE ENSEÑANZA Y DIÁLOGO SOBRE LITERATURA EN LA UNIVERSIDAD

Santiago Disalvo
Universidad Nacional de La Plata
CONICET
IdIHCS

Hace no mucho tiempo, un alumno de mi facultad tomó la palabra en una clase y, respondiendo al profesor que había peguntado en qué consistía la literatura, dijo que era algo que tocaba una "cuerda interior" de su humanidad. El profesor no tomó en consideración esta respuesta y prosiguió con su clase… Más allá de otros detalles de la anécdota y de la especificidad de respuesta a la que ese profesor hubiera pretendido llegar, creo que no hay que hacer un gran esfuerzo para reconocer que esta problemática existe. En nuestras clases de literatura, se podrá desdeñar o celebrar este intento de sorprender el punto íntimo de conexión entre "lo humano" y el "fenómeno literario". Lo que no podemos es negar esta extraña necesidad o urgencia deseosa con la que nos hemos acercado alguna vez, acaso la primera vez, a una obra literaria, necesidad que podemos nombrar de muchas maneras: "deseo de belleza", búsqueda profunda de significado, correspondencia con un "anhelo de sentido", movimiento de curiosidad desde un "estado vital interior", "espíritu", "alma", "corazón". El ámbito académico y su rigor científico nos obligan a escribir todas estas palabras entre comillas, como a la espera de una autorización para pronunciarse... No intentaré definirlas aquí, obviamente, y, a riesgo de que cada uno evoque algo distinto –aunque creo fervientemente en un "fondo humano" común y a él apelo– aclaro que este trabajo puede tildarse de altamente subjetivo y, acaso también, un poco caprichoso. Sin embargo, surge de un diálogo de años con colegas y, sobre todo, estudiantes de la facultad que se han vuelto amigos, a los cuales agradezco profundamente y va dedicado.[1]

Sin intención de hacer una encuesta demasiado amplia ni, mucho menos, elaborar una estadística, interrogué recientemente a varios alumnos al respecto. Mi pregunta fue bien recibida e incluso festejada en muchos casos. Los que me respondieron escribieron textos muy comprometidos, que relataban sus primeros encuentros con la literatura, pero, muy especialmente, sus encuentros más significativos con obras literarias en la universidad, que marcaron su trayectoria de gusto estético y de crecimiento personal. Los autores van desde Homero hasta Saer, tan disímiles como Sófocles, Virgilio, Séneca, Lucano, Cervantes, Tolstoi, Baudelaire, E. Allan Poe, Alberti, Borges, Tolkien, Bukowski, Benedetti, Cortázar, Camus. Entre estos aparece también la mención a ciertas manifestaciones artísticas medievales: el gozo de

1 Estudiantes y graduados de las carreras de Letras, Filosofía y Traductorado de Inglés, entre los cuales agradezco especialmente a Carlos Nusch, Silvia Geymonat, Jerónimo Corregido, Agustina Zaccheo, Ramiro Schiavi, David Arroyo, Martín Calabrese y Demian Stella.

la naturaleza en la poesía celta altomedieval, los trágicos poemas sobre el destino en los Carmina Burana del siglo XII, la intensa correspondencia amorosa entre Heloísa y Abelardo, los exempla burlescos del Libro de buen amor y, aunque esto se escapa un poco de la "literatura", el deleite de la experiencia musical con las cantigas gallegoportuguesas.

No puedo reflejar en estas pocas páginas la enorme riqueza y la intensidad de estas respuestas. Sólo destaco algunos problemas humanos que suscitan y algunas frases de estos mensajes que me tocaron: la experiencia del amor ("Mi alma no estaba conmigo, sino contigo y, sin ti, aun ahora no es capaz de existir… Esta carta [de Heloísa] me produce una profunda tristeza y a la vez una sensación de placer estético muy grande. […] Es difícil explicar esos sentimientos encontrados…"); el miedo a la muerte ("Después de años de esquivar (por recomendación de psicólogas) los pensamientos sobre el tiempo y la muerte, me vi obligada a abordarlos desde la carrera […] 'Somos seres temporales', me repetí durante incontables madrugadas. Es gracias a Séneca que reflexioné sobre estos temas con seriedad y sin agustia por primera vez…"); la pregunta por la precariedad de la vida y la trascendencia ("Una de las cosas más humanas que me parece encontrar en la literatura es esa pregunta y la angustia que conlleva esa duda: ¿Dios existe?"); la dimensión espiritual de la vida ("En cuanto a la experiencia religiosa, aunque sabés que no la comparto, sí sentí una vinculación 'espiritual' (uso esta palabra a falta de una mejor) con los cuentos populares de Tolstoi: Iván el idiota y todos los demás. Me daban mucha paz"). Hace unos meses escuché decir a Davide Rondoni, un reconocido autor y poeta italiano, que el fenómeno artístico, o poético, que se ha ido derivando (y se lo fuerza) hacia su dimensión sociológica, sigue siendo esencialmente un problema antropológico antes que social, así como una cuestión humana éstetica ligada a lo ontológico, antes que una cuestión ética. En este sentido, otras de las frases que cito de los aportes, en este caso de una estudiante de historia, refiriéndose a su experiencia con la poesía: "En la belleza no hace mella el tiempo, porque ella pertenece a la eternidad, a la totalidad, al cosmos todo. Lo bello siempre lo será. Y los humanos tenemos en nuestro interior un hilo que nos une en tiempo y espacio a esa totalidad que no podemos abandonar".

Por mi gusto, formación y actividad académica, me interesa sobre todo la literatura medieval (y su influencia en la literatura posterior), en cuanto a su comunicabilidad humana, al momento de enseñarla y difundirla. Tres conceptos, hallados en obras que me ha tocado presentar en clase en estos años, me parecen especialmente hondos y sugestivos, y me pregunto si se trata de estas "experiencias comunicables" del pasado a hoy, los cuales señalaré (como mejor me salga) en las páginas restantes: 1) el fenómeno de un acontecimiento excepcional en la trayectoria de la vida, que puede cambiar su curso y darle sentido, 2) la aventura como dimensión humana fundamental, y 3) la liberación como una "salida" esperada en este camino humano entendido como metáfora de la existencia.

Lo que más me surge son preguntas. ¿Qué transmite hoy la lectura de una obra medieval? ¿Qué partes de nuestro "ser hombres" se movilizan al leerlas? ¿Cuál puede ser la razón para enseñar, nuevamente, una obra en verso castellano antiguo, como los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo? ¿Puede ser deleitable hoy la lectura de obras medievales y, más aún, religiosas? ¿Qué motivos pueden acercarnos a obras "lejanas", a su lengua, a su mirada del mundo, a lo que suele llamarse su "horizonte de expectativas"? Hay algo que puede entrar en diálogo con nuestra humanidad, trascendiendo una específica sensibilidad religiosa, una cosmovisión incluso extraña. El caso de los Milagros de Nuestra Señora me toca especialmente y por eso lo menciono: un desafío enorme para poder enseñar a gustar la obra sin "museificarla".

Ciertamente, existe el "canon literario", tantas veces estudiado, discutido, subvertido, vilipendiado o defendido, de muchas maneras y desde muchas perspectivas distintas. Y, ciertamente, Gonzalo de Berceo ha formado parte del "canon" en diversos momentos históricos, rescatado por la historia literaria, la enseñanza y los estudios literarios modernos… Pero esto, por supuesto, no basta como justificación para enseñar otra vez esta obra.

Es posible, hoy también, más allá de un interés meramente erudito, darse cuenta del problema humano que subyace en la obra de Gonzalo de Berceo, problema afrontado y "respondido" dentro de la particular cultura cristiana del siglo XIII. Pero no es necesario ser cristianos para disfrutar la obra de Berceo, porque existe la posibilidad de percibir la profundidad poética de una experiencia humana. Leo la primera estrofa de la obra:

> Amigos e vassallos de Dios omnipotent
> si vós me escuchássedes por vuestro consiment
> querríavos contar un buen aveniment
> terrédeslo en cabo por bueno veramente.
> (Gonzalo de Berceo, c. 1.)

La mención de este buen aveniment, "buen acontecimiento" con el cual empieza el poema, la llegada del "peregrino" (el yo poético mismo, "Maestro Gonçalvo") a ese hermoso prado, "verde e bien sençido", "logar cobdiciaduero pora omne cansado", "lugar deseable para el hombre cansado", es asimilable al anuncio de un mensaje liberador, una buena noticia, traza evangélica que recorrerá los veinticinco milagros de la obra. Aveniment, en el lenguaje alegórico del poeta riojano, es un encuentro humano y sobrenatural al mismo tiempo: su encuentro personal con la Virgen María, pero humanamente paradigmático y de valor comunitario, universal. Incluso toda una antropología cristiana del siglo XX habla de acontecimiento para referirse a Cristo y a su encuentro con Él. "L'avvenimento cristiano – come ogni avvenimento – è l'inizio di qualcosa che non c'è mai stato prima: un'irruzione del nuovo che mette in moto un processo nuovo" ["El acontecimiento cristiano –como cada acontecimiento –es el inicio de algo que nunca antes ha sido: una irrupción de lo nuevo que pone en movimiento un proceso nuevo"]. Esta afirmación está extraído de Un avvenimento di vita cioè una storia (Giussani, p.489).[2] La tesis central de este libro del sacerdote Luigi Giussanies que el cristianismo es un Acontecimiento que se traduce en un encuentro humano.[3] Para explicarlo en los términos de otra gran poesía, esta vez moderna, es T.S. Eliot, el poeta anglo-norteamericano el que da las coordenadas de este "Acontecimiento" (con mayúsculas) en los Coros de "La Roca":

> Then came, at a predetermined moment, a moment in time and of time,

2 "Affermare l'avvenimento significa riconoscere il carattere radicalmente nuovo e sovrano del cristianesimo. Secondo i dizionari "avvenimento" è un fatto importante, che marca un momento della storia. Giussani non si limita a questa definizione, ma sviluppa l'idea che l'avvenimento è un fatto fondamentalmente nuovo. Nella linea di Charles Péguy: «non-prevedibile, non-previsto, non-conseguenza di fattori antecedenti» (p. 478). Quindi un qualcosa che sorprende, che fa "irruzione" nella storia. Anche nella storia della singola persona" (Hamer, "Il cristianesimo è un avvenimento").

3 "Un avvenimento che si traduce in un incontro, postula una presenza, si realizza nella "contemporaneità". È un'idea che ha implicazioni importanti sia sul piano pedagogico che su quello teologico, come ho scritto personalmente in una lettera all'autore del libro" (Hamer, "Il cristianesimo è un avvenimento").

> A moment not out of time, but in time, in what we call history: transecting, bisecting the world of time, a moment in time but not like a moment of time,
> A moment in time but time was made through that moment: for without the meaning there is no time, and that moment of time gave the meaning.
> (T.S. Eliot, Choruses from 'The Rock', VII)

> [Entonces llegó, en un momento predeterminado, un momento en el tiempo y del tiempo,
> un momento no fuera del tiempo, sino en el tiempo, en lo que llamamos historia: partiendo, bisecando el mundo del tiempo, un momento en el tiempo pero no un momento de tiempo,
> un momento en el tiempo, pero el tiempo fue hecho a través de ese momento: pues sin el significado no hay tiempo, y ese momento del tiempo dio el significado.]

Esta categoría de acontecimiento puede seguir indagándose en otros textos medievales, por ejemplo, en la narrativa caballeresca medieval, como los romans courtois de Chrétien de Troyes. A propósito de la obra de este poeta medieval, Erich Köhler vincula este concepto de acontecimiento al de aventura, a saber:

> el nexo entre aventure y "evenio-eventus", "término en el que se expresa la referencia constante a un poder inatacable, extranjero y perteneciente al más allá", y entre aventure y "advenio-adventus" entendido en sentido religioso, igual que "existe un parentesco esencial entre la comunión de los santos y la aventure". (Köhler, 62)

Así, pues, advenire (lo que viene, lo que sale al encuentro), es una sola cosa con evenire (lo que sucede, lo que emerge). Ad-ventura, lo que vendrá, que contiene una dirección hacia el futuro, se apoya, pues, en el eventus, lo que ha sucedido, el acontecimiento. Esto permite ver la aventura como una instancia clave del desarrollo humano del personaje, ya que reúne en sí el factor del origen (de la trayectoria del personaje) y el factor del destino (lo que ese personaje está destinado a ser y a cumplir). No hay, por lo tanto, necesidad de reducir el concepto de aventura a mera hazaña, o a una acción ejemplar. La aventura tiene una dimensión más profunda, ya que es el punto en el que convergen las coordenadas fundamentales de la trayectoria del personaje.

En mi humilde opinión, acaso son Tolkien y Chrétien de Troyes (célebre creador de un ciclo artúrico de romans courtois del siglo XII) quienes hayan comprendido y expresado mejor esta dimensión completamente humana de la aventura, no sólo como inicio de un camino, sino como destino y como una educación hacia ese destino. Ambos han creado, a su manera, una suerte de Bildungsroman. En el inicio del Cuento del Graal, de Chrétien de Troyes, el encuentro de aquel muchachito galés simplón y torpe, Perceval, con los tres caballeros, deslumbrantes por su armadura, ha marcado un cambio de rumbo en su vida, por la belleza de algo encontrado al inicio de un camino:

> – ¿Sois vos Dios?
> – ¡No, ciertamente!
> – ¿Quién sois, pues?
> – Soy un caballero.
> – Nunca antes conocí a un caballero –dijo el muchacho–, ni lo vi, ni jamás oí hablar de ninguno. Pero vos sois más bello que Dios. ¡Ojalá yo fuera igual, así de resplandeciente y hecho así como vos! (Chrétien de Troyes, vv. 168-175)

Compárese esta desarmada fascinación con el asombro y el deseo que invaden a Bilbo Baggins al escuchar el canto de los Enanos al inicio de The Hobbit. En El cuento del Graal, el

personaje se introduce en la aventura impulsado por la percepción de algo bello que le sugiere cuál es su propia identidad. Perceval es considerado el héroe artúrico en constante tensión hacia su destino que, aunque es trascendente, no es remoto, porque es como si una presencia próxima determinara cada uno de sus actos, un designio que se teje en sus más ínfimas acciones. Más aún, un evento milagroso le hace vislumbrar ese destino, por más que él no alcance a comprenderlo en ese momento: la visión del Graal en el castillo del Rey Pescador. Sólo esta visión permite luego la aceptación plena de su tarea, de su vida como labor consagrada a la búsqueda de ese "Signo de los signos".[4]

En la primera mitad del siglo XX, Tolkien comprendió como nadie en su tiempo hasta qué punto están íntimamente ligadas estas dos palabras: "aventura" y "destino". Y yo sospecho que, aunque no se declare explícitamente, esta es una de las principales razones por las que Tolkien es leído masivamente, intuición que pude corroborar también al dictar un seminario sobre este autor y participar de los grupos de lectura de su obra en la Asociación Tolkien Argentina. Tolkien no ha dejado de introducirse en la exploración de obras de la tradición propiamente artúrica como La caída de Arturo, la traducción de Sir Gawain and the Green Knight. Ahora bien, es posible identificar muchos puntos de contacto cruciales entre la obra de Tolkien y la narrativa caballeresca medieval, en lo que atañe a este concepto de aventura: ElHobbit es un claro ejemplo, como Egidio el granjero de Ham, e incluso algunas trayectorias de personajes en El Señor de los Anillos.

Por último, ¿en qué sentido, un buen aveniment, un eventus que impulsa a la aventura, puede ser liberador? Es útil recordar aquí un neologismo que Tolkien esboza para los cuentos de hadas, y que aplica también a su propia narrativa, eucatástrofe:

> La eucatástrofe es la verdadera manifestación del cuento de hadas y su más elevada misión. Ahora bien, el consuelo de estos cuentos, la alegría de un final feliz o, más acertadamente, de la buena catástrofe, el repentino y gozoso «giro» (pues ninguno de ellos tiene auténtico final), toda esta dicha, que es una de las cosas que los cuentos pueden conseguir extraordinariamente bien, no se fundamenta ni en la evasión ni en la huida. En el mundo de los cuentos de hadas (o de la fantasía) hay una gracia súbita y milagrosa con la que ya nunca se puede volver a contar. (Tolkien. Árbol y hoja, 83-84)

Este concepto de eucatástrofe es cercano al de eventus, ya mencionado por Köhler, en el sentido de que son acontecimientos imprevisibles, que provienen de un fondo misterioso de la

4 "Así, la caballería de *aventure* se pone al servicio de la búsqueda del Graal y, a través del hallazgo del Graal y la formulación de la pregunta que provoca el advenimiento de un futuro más feliz, situado bajo el signo de Dios, se convierte históricamente en la protagonista de un proceso escatológico y en la artífice de un tiempo de paz. […] La *aventure*, como hemos visto, comportaba desde el principio un elemento de determinación, que se ha elevado al rango de providencia y elección" (Köhler, 82). La aventura del Graal en el castillo del Rey Pescador constituye el núcleo de principal importancia en el relato, ya que señala el punto en la evolución del protagonista en el que se hace evidente su naturaleza de caballero elegido. Esto se observa claramente cuando se presenta la espada: "...Bello señor, esta espada/ a vos fue asignada y destinada" (vv. 3105-6). Sin la conciencia aún de haber sido predestinado para tal misión, Perceval ya está encaminándose en la vía que lo llevará a su madurez, que coincidirá con la revelación del signo de su destino (qué es el Graal) y de su origen (su verdadero linaje) mediante la palabra. Esa madurez implica además la conciencia de un pecado inicial, pero también el compromiso de ponerse al servicio de la fuerza salvadora que devolverá la fecundidad y la riqueza a los hombres y al reino.

realidad, salen al encuentro del personaje, en un caso para rescatarlo, en otro para introducirlo en un camino nuevo.

La dimensión de la aventura llama a comparecer, necesariamente, al Quijote, otra gran obra a partir de la cual he podido dialogar en clase y en otros encuentros. Retomando los mencionados diálogos universitarios, dos estudiantes, me manifestaron, más allá del goce común y habitual con el humor de la obra o sus "juegos literarios", el profundo sentido de soledad del Quijote y, nuevamente, la angustia por la muerte. Pero de los diálogos surge también la reflexión sobre la condición humana y la libertad, especialmente, destacaría yo, el anhelo de liberación que va unido a la dimensión humana de la aventura, que es asimilada en un momento con el camino de la santidad:

> —La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres. Digo esto, Sancho, porque bien has visto el regalo, la abundancia que en este castillo que dejamos hemos tenido; pues en mitad de aquellos banquetes sazonados y de aquellas bebidas de nieve me parecía a mí que estaba metido entre las estrechezas de la hambre, porque no lo gozaba con la libertad que lo gozara si fueran míos, que las obligaciones de las recompensas de los beneficios y mercedes recebidas son ataduras que no dejan campear al ánimo libre. ¡Venturoso aquel a quien el cielo dio un pedazo de pan sin que le quede obligación de agradecerlo a otro que al mismo cielo! […]
>
> —Por buen agüero he tenido, hermanos, haber visto lo que he visto, porque estos santos y caballeros profesaron lo que yo profeso, que es el ejercicio de las armas, sino que la diferencia que hay entre mí y ellos es que ellos fueron santos y pelearon a lo divino y yo soy pecador y peleo a lo humano (Cervantes. Quijote, Segunda Parte, cap. 58).

En la experiencia de lo humano, tal como puede leerse en estos autores, las aventuras se suceden hasta llegar al último confín de la existencia, puerto abierto a un océano anhelado desde el inicio. En mi experiencia, creo haber hallado, al menos con mi limitado ingenio y dentro de mi limitado campo de acción, que el diálogo más profundo entre la literatura (aquella humanidad que los autores del pasado nos han dejado) y nuestra propia humanidad (la mía y la de otros) es generado y propiciado por el redescubrimiento de estas dimensiones vitales: el "acontecimiento", la "aventura" y la "libertad". Y estas son también las dimensiones humanas de una amistad que va brotando y creciendo en las clases y los momentos de encuentro en la universidad, que es la gran ayuda para sobrellevar las fatigas del trabajo y sostenernos en el ardor de la jornada.

Bibliografía

Chrétien de Troyes (1990), Le Conte du Graal, ou le Roman de Perceval, ed. Charles Méla, Paris, Lettres gothiques - Librairie Générale Française.

Giussani, Luigi (1993), Un avvenimento di vita, cioè una storia, 1ª ed., Roma, EDIT - Il Sabato.

Gonzalo de Berceo (1997), Milagros de Nuestra Señora, Fernando Baños Vallejo (ed.), Barcelona, Crítica.

Hamer, Jean-Jerôme (2005), "Il cristianesimo è un avvenimento", 30Giorni, n. 3, disponible en línea: http://www.30giorni.it/articoli_id_8261_l1.htm

Köhler, Erich (1990), La aventura caballeresca, Barcelona, Sirmio.

Cervantes, Miguel de [1968] (1999), Segunda parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha, Barcelona, Planeta.

Tolkien, J. R. R. (1994), Árbol y hoja, y el poema Mitopoiea, Barcelona, Minotauro.

Tolkien, J. R. R. (1997), El Hobbit, Barcelona, Minotauro.

T. S. Eliot (2010), Coros de "La Roca", seguido de "Miercoles de Ceniza", traducción, prólogo y notas de Santiago Disalvo y Lucas Esandi, Buenos Aires, Centro Cultural Charles Péguy.

UN QUIJOTE Y MUCHOS LECTORES. EL HIPERTEXTO COMO HERRAMIENTA DIDÁCTICA EN LAS CLASES DE LITERATURA

Liliana Pazo
Universidad de Buenos Aires
Instituto del Prof. "Dr. J. V. González"
ILSE

La obra literaria siempre se alimenta de una pluralidad de voces, principalmente la de sus múltiples lectores, a los que se refiere Cervantes en la introducción de *Don Quijote de la Mancha*: "Procurad también que, leyendo nuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla" (Cervantes 2004: 14).

Esta idea presentada hace cuatrocientos años refleja una actualidad llamativa con respecto al lugar que ocupa el lector en la semiosis infinita que propone toda lectura creativa. Rescatamos esta propuesta porque consideramos la obra literaria como un signo potencial, un interpretante con significado móvil que se actualiza en cada "acto de lectura" y que nos invita a encontrar un lugar propio en "la obra abierta" para poder construir nuevos sentidos en diferentes contextos.

En esta ocasión, queremos compartir una experiencia docente que se planificó a partir de la lectura de *Don Quijote de la Mancha*. La actividad fue llevada a cabo por alumnos de 4° año del colegio universitario ILSE de la Ciudad de Buenos Aires. Como disparador funcionaron las palabras con que Mario Vargas Llosa titula el prólogo a la primera novela moderna: "Una novela para el siglo XXI" en la edición de *Don Quijote de la Mancha* de la Real Academia Española. Dice el autor peruano:

> Esta revolución formal que significó el *Quijote* ha sido estudiada y analizada desde todos los puntos de vista posibles, y, sin embargo, como ocurre con las obras maestras paradigmáticas, nunca se agota, porque, al igual que *Hamlet*, o *La divina comedia*, o la *Ilíada* y la *Odisea*, ella evoluciona con el paso del tiempo y se recrea a sí misma en función de las estéticas y los valores que cada cultura privilegia, revelando que es una verdadera caverna de Alí Babá, cuyos tesoros nunca se extinguen (Vargas Llosa 2004: XXIII).

Desde una mirada semiológica, consideramos que el sentido de una obra no está sólo en sus palabras, sino en los valores e implicaciones que guarda el texto. La lectura es, de alguna manera, un misterio que espera ser descubierto porque la obra permanece abierta e incompleta y aguarda a un lector que en un momento preciso de la historia y desde un modo personal pueda intuirla. Mediante un trabajo de inferencia, el lector construye el sentido de la obra literaria como resultado de un proceso de producción y un proceso de reconocimiento o comprensión. Hay un autor que establece las bases y un lector que las redescubre infinitamente, e intuye el sentido que la apertura de la obra deja entrever a partir del significante textual.

La literatura es un signo que representa y significa el pensamiento del hombre, un signo mental que logra exteriorizarse. Es algo evidente (la anécdota) que permite ver algo no evidente (el sentido). Es un signo que representa y significa múltiples sentidos a partir de un "estado de alma" como primer eslabón de la semiosis infinita que pone en marcha el acto creador. La literatura nos pone en presencia de un discurso donde se significan varias cosas a la vez, sin que sea necesario que el lector elija una en detrimento de las otras. El autor lee el mundo y lo representa con imaginación, a su manera, a partir de la elección de un *ground* determinado. Por otro lado, se encuentra el lector, quien lee la obra como signo del mundo y la reinterpreta.

Una obra literaria siempre se alimenta de una pluralidad de voces: la del autor, la del narrador, la del texto, la del narratario y, principalmente, la de sus múltiples y activos lectores, a los que se refirió Cervantes en la introducción de la obra más representativa de nuestra lengua.

En *Palimpsestos*, Genette propone que el objeto de la poética no es el texto sino el "architexto" o "la literariedad de la literatura", es decir, todos los tipos de discursos, modos de enunciación y géneros de los que depende cada texto. A estas relaciones el autor las llama transtextualidad y reconoce cinco categorías: intertextualidad (relación de copresencia entre dos o más textos), paratextualidad (relación entre el texto y la información que lo acompaña), metatextualidad o "comentario" (relación de un texto con otro sin citarlo explícitamente), architextualidad (relación muda, fijada en menciones paratextuales como títulos o subtítulos que remiten a una información de las cualidades genéricas) e hipertextualidad (relación de transformación de un texto, hipertexto,[1] injertado en otro texto anterior, hipotexto).

A partir de la teoría propuesta por Genette, se buscó destacar la actualidad de *Don Quijote de la Mancha* en los tiempos presentes y para ello trabajamos algunas de las múltiples posibilidades hipertextuales que la obra nos permite entretejer con otros textos. Luego de leer, analizar, consultar crítica literaria y debatir la obra, seleccionamos dos temas centrales: la evasión de un presente que no conforma y el valor de la libertad en la vida del hombre para que este pueda dejar por momentos el mundo de los hechos para entrar en el mundo de los ideales.

Los hipertextos que trabajamos fueron la película *Medianoche en Paris* y la novela *Caperucita en Manhattan*, de Carmen Gaite. Como consecuencia obtuvimos resultados interpretativos muy ricos que permitieron múltiples conexiones de sentido.

El vínculo con la película surgió a partir de un artículo crítico aparecido el 30 de junio de 2012 en *La Nación:*

> En el cine de Woody Allen, la magia todo lo puede, y París es un milagroso territorio de cuento de hadas, donde la fantasía permite concretar el sueño de huir de un presente que se juzga mediocre y banal para refugiarse en el ilusorio paraíso de aquella edad dorada del pasado a la que se hubiera querido pertenecer.

El protagonista de la película, Gil, guionista de éxito en Hollywood, aspirante a novelista y enamorado de París, tiene sus motivos para la fuga: un trabajo que no lo satisface, un libro que no consigue completar y un futuro en Malibú junto a una bella joven rica y vacía con la que va a casarse. Cada vez que Gil quiere evadirse de su presente, le responden: "La nostalgia es la negación del presente". Lo critican porque prefiere salir en busca de los escenarios por donde

1 El hipertexto es un texto que remite a otro sin ser metatexto y sin copiarlo. La función "meta" es la que permite a un signo hablar de otro, a una obra de teatro hablar sobre otra obra, como en Hamlet. La copia es cuando se reproduce un texto. El hipertexto es un texto en otro pero variado, remite al primero pero con cambios, como La Odisea y el Ulises de Joyce.

anduvieron sus héroes literarios, pero ignoran que en el fondo de los propios sueños (en esa edad dorada que se idealizó y de donde provienen los modelos) también puede encontrarse la lucidez para definir los deseos más profundos y el coraje para concretarlos. Es importante destacar que, además de ser encantadora, la película invita a una reflexión lúcida sobre el sentido de la ilusión en la vida del hombre, sentido central en la obra de Cervantes, quien dibuja con belleza y simplicidad a un hombre que escapa de su tiempo y espacio físico para desarrollar la capacidad simbólica que le permite crear a partir de su propia elección de cambio.

Por otro lado, muchos alumnos hicieron hincapié en uno de los subtítulos del prólogo de Vargas Llosa: "Una novela de hombres libres". Este tema es central en *Don Quijote de la Mancha:*

> La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre: por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres (Cervantes 2004: 984-985).

Y fue a partir de este tema, relacionado a la capacidad de soñar mundos simbólicos, distintos a los mundos reales, que se estableció el vínculo con la novela *Caperucita en Manhattan*, de Carmen Martín Gaite.

Esta novela narra la historia de una niña de diez años, llamada Sara, que vive con sus padres en Brooklyn y ama leer y fantasear con historias que su abuela Rebeca, ex cantante del Music-hall de Brodway, le cuenta. Todos los sábados va con su madre a casa de su abuela para llevarle una tarta de fresas, y durante el viaje Sara sueña con ser libre e ir sola por Manhattan. Un día, un problema familiar permite que Sara se escape a la casa de su abuela y durante el trayecto se pierda en el metro y conozca a Miss Lunátic, una mujer muy vieja y mendiga que no tiene nada, pero tampoco busca nada. Sólo quiere vivir la vida en libertad: "libertad, dinero y miedo son términos opuestos", curiosamente este pensamiento parece salido de las páginas de Cervantes. En su aventura, la niña también conoce a Edgar Woolf, el Dulce Lobo, un antiguo enamorado de su abuela que está buscando una receta nueva para la tarta de fresas de su pastelería. Finalmente, Sara experimenta la libertad de ir al encuentro mágico de Miss Lunátic, quien es la personificación de la Estatua de la Libertad.

La novela, hipertexto de Caperucita roja, destaca la importancia de la imaginación y la libertad:

> A ninguno de ellos lo había visto nunca en persona, pero las cosas que se ven en sueños son tan reales como las que se tocan. Y aquel rey librero de Morningside, del que apenas sabía nada, había existido. Y había sido el primero en inyectarle sus dos pasiones fundamentales: la de viajar y la de leer. Y las dos se fundían en otra, porque leyendo se podía viajar con la imaginación, o sea soñar que se viajaba (Martín Gaite 2010: 37).

Querer, amar, soñar con aquello que nunca se vio, es también la clave del sentimiento incondicional que transforma a don Quijote en arquetipo del enamorado, el hombre que ama a una mujer a la que imagina y luego crea.

Después de haber debatido sobre las redes de sentido que pudimos construir a partir de estos tres textos, los alumnos "obedecieron a Cervantes" y encontraron su propio lugar en el texto creando significativas producciones hipertextuales en variados soportes que, sin duda, enriquecieron la obra primera.

Es importante destacar el valor de los hipertextos como herramientas didácticas, ya que dan actualidad a las obras clásicas y funcionan como incentivos de lectura, como por ejemplo: *Anillos para una dama* de Antonio Gala para trabajar el *Poema de Mio Cid* o un episodio de los Simpson para analizar "El cuervo", de Poe.

Finalmente, cada alumno ancló en una lexía, es decir en un fragmento de la obra, y desde ese sitio creó su propio hipertexto, a partir de preferencias y capacidades personales. Los resultados, que compartimos en las Jornadas Cervantinas 2015, fueron creativos, sentidos, personales y muy bien logrados porque permitieron que cada alumno lector pusiera en marcha la semiosis infinita que la obra de Cervantes propone y encontrara su propio lugar como lector, desde el texto original y desde las posibilidades hipertextuales de actualizar infinitamente el sentido primero.

Hubo de todo: prosa lírica, cuentos, capítulos supuestamente extraviados, poemas, canciones, señaladores, comidas típicas, trajes, armaduras, esculturas, dibujos, juegos de mesa, almanaques, historietas, videos, representaciones en vivo, traducciones en latín, mensajes en letras antiguas, etc. Recordamos que todas las producciones partieron de una cita textual de la obra de Cervantes que, por un lado, sirvió de margen a la apertura de la obra, pero a su vez posibilitó poner en marcha la pluralidad de sentidos que las grandes obras ofrecen.

Lo característico de la literatura es, precisamente, su insondable riqueza y variedad, su fantástica capacidad de crear mundos y su resistencia a dejarse encarcelar por reglas fijas. Porque es la literatura quien manifiesta el ser vivo del lenguaje, sin punto de partida y sin recorrido fijo, ya que la obra literaria escribe cada día su recorrido a partir del pensamiento vivo, sensible y reflexivo de cada lector.

Bibliografía

Barthes, Roland (1993), *La Aventura Semiológica*, Barcelona, Paidós.
Barthes, Roland (1995), *Lo Obvio y lo Obtuso*, Barcelona, Paidós.
Cassirer, Ernst (1979), *Antropología Filosófica*, México D.F., Fondo de Cultura.
Cervantes, Miguel (2004), *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV Centenario RAE, Madrid, Alfaguara.
Eco, Umberto (1992), *Obra Abierta*, Buenos Aires, Planeta.
Eco, Umberto (1998), *Los Límites de la Interpretación*, Barcelona, Lumen.
Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
Martín Gaite, Carmen (2010), *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Siruela.
Pazo, Liliana (2011), *Actos de lectura, Aportes teóricos a la práctica literaria*, Buenos Aires, Biblos.
Peirce, Charles (1974), *La Ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires, Nueva Visión.
Ricoeur, Paul (2006), *El conflicto de las Interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, México, Fondo de Cultura Económica.
Vargas Llosa, Mario (2004), "Una novela para el siglo XXI", en *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario RAE, Madrid, Alfaguara.
Woody, Allen (2011), *Medianoche en París* (film), EEUU.