A detailed illustration of Don Quixote, a man with a beard and mustache, wearing a green tunic with a white collar and a brown belt. He is holding a sword in his right hand and touching the helmet of a suit of armor with his left hand. The background shows a room with bookshelves and a window. The illustration is in a classic, slightly stylized manner.

DON QUIJOTE EN AZUL 9

Actas selectas de las IX Jornadas
Cervantinas celebradas en Azul
(Argentina) en 2016

ORGANIZAN



UNICEN
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires



COLABORAN



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



Biblioteca Popular de Azul
"Bartolomé J. Ronco"



Municipalidad de **Azul**

DON QUIJOTE EN AZUL 9

ACTAS SELECTAS DE LAS
IX JORNADAS CERVANTINAS CELEBRADAS EN AZUL
(ARGENTINA) EN 2016

EDITADAS POR

JULIA D'ONOFRIO

CLEA GERBER

NOELIA VITALI

EDITORIAL UNICEN

TANDIL 2017

Don Quijote en Azul 9 : actas selectas de las IX Jornadas Cervantinas celebradas en Azul, Argentina, en 2016 / Julia Donofrio ... [et al.] ; editado por Julia Donofrio ; Clea Gerber ; Noelia Vitali. - 1a ed. - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2017.
240 p. ; 24 x 17 cm.

ISBN 978-950-658-434-4

1. Crítica Literaria. 2. Literatura Española. 3. Enseñanza. I. Donofrio, Julia II. Donofrio, Julia, ed. III. Gerber, Clea, ed. IV. Vitali, Noelia, ed.
CDD 807

Estas actas recogen una selección de los trabajos presentados en las IX Jornadas Cervantinas celebradas en la ciudad de Azul del 10 al 12 de noviembre de 2016.

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 (UBA)

Silvina Delbueno (UNICEN)

Mercedes Rodríguez-Temperley (SECRET)

© 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 2017

Responsable editorial

Lic. Gerardo Tassara

Editor técnico

Lic. Ramiro Tomé

Diseño de Tapa y Maquetación

D.G. Luisa Demarco

Impreso por Bibliográfika

Carlos Tejedor 2815, Munro Pcia. Bs As.

Tirada: 100 ejemplares

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

ISBN: 978-950-658-434-4

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

CLEA GERBER, JULIA D'ONOFRIO Y NOELIA VITALI	7
--	---

PLENARIAS

ALFONSO MATEO-SAGASTA, Las reglas del juego de <i>El ingenioso caballero</i>	13
RUTH FINE, De exilios y retornos: las rutas del <i>Quijote</i> más allá de La Mancha	23

COMUNICACIONES

QUIJOTE

CELIA M. BURGOS ACOSTA, El <i>Quijote</i> y el emperador de la China: los derroteros del libro	41
MARINA CLOSS, El caballero hambriento: una aproximación al <i>Quijote</i> de 1605, a partir de la representación de la alimentación y el hambre	51
LORENA COSTA, Los discursos de Sancho Panza: ¿qué de verdad?, ¿qué de mentira?	59
JULIA D'ONOFRIO, De catarros, preguntas y la voluntad del engaño. Don <i>Quijote</i> y Sancho construyen la embajada a Dulcinea	69
MÓNICA NASIF, Caballeros y caballerías en el <i>Quijote</i>	75
AGUSTINA OTERO MAC DOUGALL, Andar entre cuevas: el descenso de don <i>Quijote</i> a la cueva de Montesinos y la caída de Sancho en la sima en el <i>Quijote</i> de 1615	81
ALICIA PARODI, El encanto de leer, la brutalidad en el contar (<i>Quijote</i> I, 50- 51)	89
MARÍA ROSA PETRUCCELLI, El <i>Quijote</i> apócrifo: una lectura literal de un texto metafórico	95

REAPROPIACIONES DEL QUIJOTE

CLEA GERBER, El lector contemporáneo como <i>voyeur</i> de los clásicos Cervantes y Shakespeare en el <i>Cardenio</i> de Carlos Gamerro	105
DIEGO HERNÁN ROSAIN, Caballeros orientales: la figura de don <i>Quijote</i> en dos arcos argumentales de <i>One Piece</i>	111
ROBERTO JESÚS SAYAR, La reivindicación del modelo. O de cómo don <i>Quijote</i> acabó de convertirse en un rōnin	125

OTRAS OBRAS CERVANTINAS

NOELIA VITALI, De cuerpos despedazados y picos tartamudos: ideas poéticas en el prólogo de las <i>Novelas ejemplares</i>	141
MAYRA ORTÍZ RODRÍGUEZ, El otro Cervantes: sobre su dramaturgia y la escena teatral áurea	151
PAULA SALMOIRAGHI, Deseo de varón guardado en cuerpo de mujer: la mirada <i>queer</i> en el <i>Persiles y Sigismunda</i>	157
VERÓNICA ZALBA, Entre Dios y el Diablo: la presencia del bien y el mal en el refranero del <i>Persiles</i>	165

LITERATURA Y ENSEÑANZA

REFLEXIONES PEDAGÓGICAS

MARÍA DE LOS ÁNGELES CALVO, La enseñanza del <i>Quijote</i> en la escuela hoy: un desafío por demás interesante	179
LILIANA PAZO, <i>Don Quijote de la Mancha</i> entre la representación y la significación del signo	185
LUISINA VALENTI, Por una literatura sin protocolos: el profesor de literatura como autor, una alternativa a los abordajes manualísticos del <i>Quijote</i>	191

EXPERIENCIAS EDUCATIVAS

M. FERRER, G. GÁRRIZ, M.L. MAGGIORI Y F. SIMINI, Relato de un reencuentro en el marco de un <i>Quijote</i> para niños ilustrado por los niños de Azul	205
CLEA GERBER, Sobre la vitalidad del clásico: versiones y subversiones del <i>Quijote</i> en la escuela secundaria	213
ALEJANDRA SILES Y GUADALUPE FICOSECO, Proyecto “El <i>Quijote</i> va a la escuela”: acciones, resultados y algunas decisiones de la investigación	217

PROPUESTAS DIDÁCTICAS

IRENE M. MORA, Acerca de la recepción de la novela cervantina en la poesía del siglo XX	223
V. ÁVILA, M. ALONSO, M. PUENTE, M. GUDIÑO, M. J. SANTILLÁN, S. BELLO, M. GAILLUR, L. HERMA Y P. QUIROGA, El <i>Quijote</i> y sus representaciones. Textos en contextos	227

PRESENTACIÓN

El presente volumen reúne una serie de trabajos presentados en las IX Jornadas Cervantinas que se desarrollaron en Azul durante los días 10, 11 y 12 de noviembre de 2016, 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 conferencia plenaria del escritor español Alfonso Mateo-Sagasta, entre cuyas novelas destaca la trilogía iniciada con *Ladrones de Tinta*, ambientada en el Siglo de Oro español, que recrea el misterio en torno a la verdadera identidad del autor del *Quijote* “apócrifo” de Avellaneda. Su comunicación analiza el controvertido período en el que Cervantes fragua sus últimas ficciones –actualmente campo de discusión para la historiografía– y desvela algunos trucos narrativos utilizados para mezclar realidad y ficción, en un recorrido ameno sobre el contexto histórico y cultural de los últimos años del alcaíno.

La plenaria de cierre, a cargo de la prestigiosa cervantista argentina Ruth Fine, catedrática de la Universidad Hebrea de Jerusalén, vuelve sobre el trasfondo histórico de la obra cervantina para llamar la atención sobre las voces acalladas de la Historia que resuenan en los pliegues del *Quijote*: las de las minorías étnicas expulsadas de la España aurisecular. Así, desde uno de sus campos de investigación, la literatura de conversos, el análisis de Fine pone de relieve cómo la memoria de los exilios y la pulsión del retorno articula una red textual silenciosa y latente que recorre las páginas del *Quijote*.

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 sección engloba los estudios sobre las dos partes del *Quijote* (1605 y 1615). El trabajo de Burgos se centra en la dedicatoria del *Quijote* de 1615 y explora las curiosas relaciones que pueden establecerse entre el texto cervantino y el imaginario de la época en relación con el imperio de la China. Closs pone el foco en la dinámica de la alimentación –real y metafórica– en las aventuras de las dos partes y analiza su funcionalidad para la construcción del vínculo entre los protagonistas. La comunicación de Costa analiza los juegos de las mentiras, engaños o ficciones de Sancho Panza en el texto de 1605 y el de 1615. D’Onofrio analiza el diálogo de don Quijote y Sancho sobre la embajada a Dulcinea, donde descubre nuevos juegos textuales para ahondar en la caracterización de los personajes. Nasif, a su turno,

presenta un recorrido por algunas fuentes o principios caballerescos sobre los que se sostiene la creación de don Quijote. Otero Mac Dougall estudia dos episodios de la Segunda Parte, el descenso de don Quijote a la cueva de Montesinos y la caída de Sancho en la sima, y explora las implicancias filosóficas que poseen estas secuencias. Parodi, por su parte, estudia la estética manierista que descubre en dos secuencias del final del *Quijote* de 1605: el episodio del Caballero del Lago y el relato del cabrero Eugenio. Finalmente, el trabajo de Petruccelli confronta la estética del *Quijote* de 1605 con la de la continuación de Avellaneda a partir del análisis de la secuencia de Sierra Morena y el encuentro en el pinar con el personaje de Bárbara en el libro apócrifo.

En una segunda sección, colocamos los trabajos que versan sobre reappropriaciones del *Quijote* en obras y autores de diversas épocas. Gerber propone una lectura de la matriz cervantina en la novela *Cardenio*, del argentino Carlos Gamerro (2016), cuyo argumento gira en torno a la obra perdida de Shakespeare basada en un episodio del *Quijote*. A continuación, el trabajo de Rosain estudia las reformulaciones del *Quijote* y algunos de sus personajes principales en el manga japonés *One Piece*. Por último, Sayar presenta el análisis del manga *Haikai roujin*, donde se propone una reformulación del personaje de don Quijote a partir de la reivindicación de valoraciones sociales acordes con la cultura y la sociedad actual japonesa.

Una tercera sección de comunicaciones agrupa los trabajos que abordan la obra cervantina más allá del *Quijote*. Vitali estudia el prólogo a las *Novelas Ejemplares*, donde descubre el planteo de una poética indiciaria, construida a partir de huellas y fragmentos, que permea toda la colección. Ortiz Rodríguez, por su parte, enfoca al Cervantes dramaturgo y analiza los nuevos caminos que propone a la escena teatral áurea. La sección se cierra con dos trabajos sobre el *Persiles*: Salmoiraghi, desde una matriz *queer*, traza un recorrido a partir de la dinámica del deseo escondido que se revela en algunos personajes y situaciones; Zalba, por su parte, estudia los refranes y frases proverbiales relacionadas con la religiosidad que aparecen en el texto.

Una última sección engloba los trabajos centrados en la enseñanza del *Quijote*, donde se incluyen reflexiones pedagógicas, registros de experiencias educativas o propuestas para el trabajo en clase. Algunas de estas comunicaciones tienen un correlato en el sitio web vinculado a las Jornadas.

Encabeza el primer apartado de esta sección la comunicación de Calvo, que propone una reflexión sobre las dificultades y desafíos de enseñar hoy el *Quijote* en la Argentina. El trabajo de Pazo da cuenta de una secuencia didáctica llevada a cabo en la cátedra de Semiología del ISP “Dr. Joaquín V. González”, en la que el *Quijote* permitió ejemplificar la diferencia entre la noción clásica del signo y la moderna. Por su parte, Valenti enfoca a partir del *Quijote* el problema de la literatura como objeto de estudio en la escuela secundaria y propone, como alternativa a los diseños manualísticos, la profesionalización y autoría del profesor como diseñador de sus propias experiencias lectoras.

Un segundo grupo de trabajos incluidos en esta sección refieren a experiencias educativas cuyos avances o resultados fueron presentados en las Jornadas. En la comunicación que abre este apartado, Ferrer rememora los avatares de la publicación del *Quijotito*, un *Quijote* para niños ilustrado por los niños de Azul; a continuación Gárriz, Maggiori y Simini refieren una experiencia que se dio posteriormente en el marco de una institución estatal enmarcada en el régimen penal juvenil, donde el encuentro de un adolescente con un ejemplar de ese libro y el reconocerse como autor de uno de los dibujos tuvo efectos significativos en su proceso socioeducativo, que culminaron con su presencia emocionada en las Jornadas cervantinas.

A continuación, Gerber da cuenta de las actividades llevadas a cabo en el Colegio Nacional de Buenos Aires (UBA) durante el año 2016 en el marco del aniversario cervantino, que concluyeron con la producción de diversas recreaciones del *Quijote* por parte de los alumnos de 4to año –algunas de ellas se presentan en el trabajo– y el viaje de un grupo de estudiantes y docentes a la Ciudad cervantina de Azul para participar del intercambio con instituciones locales. A su turno, Siles y Ficoesco presentan el enfoque, las decisiones de investigación y primeras conclusiones del proyecto “El *Quijote* va a la escuela”, cuyo objetivo es diseñar material didáctico impreso destinado a la enseñanza de la novela en las escuelas secundarias de la provincia de Jujuy.

Un último apartado de esta sección comprende dos propuestas de trabajo con el *Quijote*: una pensada para estudiantes del profesorado, en la que se estudia la recepción de la novela cervantina en la poesía contemporánea (Mora) y otra destinada a estudiantes de la escuela secundaria, en la que se propone el contraste de dos adaptaciones infantiles, la realizada por Walt Disney y el *Quijotito* ilustrado por los niños de Azul (Ávila-Alonso-Puente-Gudiño-Santillán-Bello-Gaillur-Herma-Quiroga).

Finalmente, queremos agradecer a los organizadores por habernos confiado la tarea de preparar las Actas que aquí presentamos. Es para nosotras un honor y una alegría renovar nuestro compromiso con estas Jornadas, que crecen año a año en el marco del Festival cervantino de Azul. A 400 años de la muerte de su autor, la obra de Cervantes ofrece un elocuente testimonio de la vitalidad de los clásicos, así como de su asombrosa capacidad de transformar la vida de sus lectores en el marco del diálogo compartido.

Clea Gerber, Julia D’Onofrio y Noelia Vitali

PLENARIAS

LAS REGLAS DEL JUEGO DE *EL INGENIOSO CABALLERO*

ALFONSO MATEO-SAGASTA

Queridos amigos, mi campo de estudio no es la filología. Soy historiador de formación y escritor de profesión, y me presento ante ustedes como autor de una trilogía protagonizada por un personaje llamado Isidoro Montemayor y, más en particular, por el primero de sus volúmenes, *Ladrones de tinta*, cuya trama gira en torno a la búsqueda de Alonso Fernández de Avellaneda.

La trilogía –*Ladrones de tinta*, *El gabinete de las maravillas* y *El reino de los hombres sin amor*– se extiende a lo largo de un periodo que va de verano de 1614 a otoño de 1615, desde la publicación del *Quijote* apócrifo hasta la de la segunda parte del de Cervantes, y casi se podría decir que hasta el final de su vida. Políticamente, se desarrolla en el centro de lo que se vino a llamar la *Pax Hispánica* –mal comparándola con la *Pax Romana* de Augusto–, un periodo inusitado de paz en Europa que duró doce años desde la firma de la tregua con la Provincias Unidas en 1610. Literariamente, transcurre en el corazón del afamado Siglo de Oro español, un tiempo en el que coincidieron, con diferentes edades, las mayores luminarias de las letras en nuestra lengua, y en el que acabó germinando una nueva forma de escribir con reglas que aún hoy seguimos intentando desvelar.

El objeto de estas páginas es contar, antes que nada, cómo y en qué tono decidí narrar un periodo tan controvertido históricamente, y después exponer la forma que encontré de dar otra vuelta de tuerca a ese invento tan cervantino de mezclar la verdad con la mentira, la realidad con la fantasía, la vida con la ficción.

A partir del Romanticismo, la historiografía tradicional española identifica el tiempo de don Quijote –coincidente con el reinado de Felipe III– con una idea triste, melancólica y decadente de la Monarquía Hispánica. Incluso hay quien convierte al personaje en el retrato del alma de la cultura española que, para desencanto nacional, resulta ser un viejo hidalgo loco y cansado, con las armas teñidas de orín. Como diría Azaña, Cervantes “dramatiza una crisis nacional”, y de esa idea no nos hemos apeado en el último siglo.

Desde mi punto de vista, el problema radica en que desde que Cánovas del Castillo acuñara a finales del siglo XIX la división de “Austrias mayores”, para definir a Carlos I y Felipe II, y “menores”, para referirse a Felipe III, Felipe IV y Carlos II, la Historia de España se ha narrado como una larga y lenta decadencia que se desarrolla a lo largo de casi cuatro siglos. ¡Cuatro siglos! Pero, ¿es eso posible? Si hasta los refranes populares, tan del gusto de Sancho Panza, afirman que “no hay mal que cien años dure”, o “de aquí a cien años todos calvos”, ¿cómo se puede seguir defendiendo que España arrastra su decadencia desde hace cuatrocientos años?

Decididamente, pienso que el relato histórico no está equilibrado. Si no, díganme: ¿por qué Felipe II, que mantuvo una guerra constante en todos los frentes, se declaró tres veces en bancarrota e hipotecó el futuro de sus reinos, es un rey “mayor”, mientras que su hijo, que sufrió sólo una bancarrota y logró un periodo inimaginable de paz sin perder ni uno sólo de sus territorios, es “menor”? Además, los textos de la época no destilan esa sensación de hundimiento de la Monarquía, y aunque no faltaron voces críticas, tampoco fueron más numerosas que durante el gobierno de sus antecesores.

No pretendo negar los graves problemas que aquejaban a la Monarquía Hispánica: la peste que asoló de norte a sur la Península a principios de siglo, el dramático descenso demográfico, el abandono de los campos por la presión fiscal, la corrupción política, la bancarrota de 1607, la expulsión de los moriscos... Todos los datos nos hablan de un mundo en crisis. No cabe duda de que los problemas eran inmensos, pero ¿qué opinaba en realidad de todo eso un hidalgo en 1616? Se nos ha dicho hasta la saciedad que el *Quijote* es el testigo perfecto del ocaso del Imperio, el relato de cómo el idealismo, tan presente en el principio de la historia, se torna en pesimismo feroz para acabar en una profunda melancolía. Entonces, ¿pensaba realmente Cervantes en sus últimas horas que el Imperio de la Monarquía Hispánica, cuyas posesiones se extendían por más de medio mundo, había llegado a su fin? En ningún sitio he leído que Cervantes fuera un visionario, ni un profeta, así que no, no lo creo.

En julio del año 2015 falleció E.L. Doctorow, el gran novelista norteamericano autor de obras como *Billy Bathgate*, *Ragtime* y *La gran marcha*, y tampoco creo que, a pesar de su punto de vista crítico sobre el mundo que le tocó vivir, muriera pensando en la terrible e imparable decadencia de Estados Unidos. Y eso que aún no había ganado Trump la presidencia, tras una campaña electoral basada en negar todos los valores que en su día ensalzaron los padres de la patria al fundar la nación.

Es cierto que la situación que presentaba la Monarquía Hispánica entre 1604 y 1614 era dramática, pero para medir el alcance real de su crisis creo que es importante levantar la cabeza y echar un vistazo a su alrededor. ¿En qué situación estaban sus vecinos? ¿Cómo les iba a sus enemigos?

Desde el asesinato de Enrique IV (1610), Francia estaba sumida en una profunda crisis institucional, arruinada y abocada a una larga guerra civil. El problema religioso amenazaba con rebrotar con renovada virulencia, los príncipes de sangre aspiraban a ocupar el trono y la regente María de Médici no vio otro camino para sostener a su hijo Luis XIII, aún niño, en el poder, que acercarse a la Corona Española. En ese ambiente se acordaron los dobles esponsales reales de Luis XIII con Ana de Austria, y Felipe de Austria, futuro Felipe IV, con Isabel de Borbón, que se materializaron en 1615.

En Inglaterra reinaba Jacobo I desde la muerte en 1603 de la reina Isabel. Lo primero que hizo el nuevo monarca fue alejarse de las Provincias Unidas e intentar frenar la hemorragia financiera que la política belicista de su antecesora había abierto en las arcas reales. En 1604 firmó con Felipe III la paz de Londres y desde entonces buscó el modo de ligarse a la Corona Hispánica mediante el enlace de su hijo Carlos con la infanta María.

El Imperio Otomano, presionado en sus fronteras terrestres con Austria, Moldavia, Valaquia, Azerbaiyán y el Cáucaso, había cejado en su política de expansión por el Mediterráneo y había establecido con la Monarquía Hispánica una especie de pacto de no agresión, un acuerdo no escrito que confinaba a cada gigante a su área de influencia. Ésta, por su parte,

mantenía un trato de privilegio con los persas, a los que enviaba dinero para alentar su revuelta contra la Sublime Puerta. Persia para Estambul era algo así como Flandes para Madrid.

Continuaba, además, el conflicto con Venecia –ahogada entre dos fuegos por los piratas uscoques, financiados también por la Corona Hispánica, y la beligerancia del duque de Osuna, virrey de Nápoles– y se mantenía una guerra abierta con los piratas berberiscos del norte de África, espacio de constantes referencias cervantinas.

Por lo que respecta a las Provincias Unidas, abandonadas por Francia e Inglaterra y exhaustas también tras tantos años de guerra, firmaron una tregua de doce años en 1610. No estaba nada claro cuál sería su futuro, ni se vislumbraba aún el final definitivo del conflicto, pero un cambio importante había tenido lugar. Felipe III daba muestras de considerar la revuelta de Flandes como un tema de política exterior en el que era necesario negociar, más que en un asunto de política interior cuya única solución pasaba por imponer una férrea disciplina. En cualquier caso, el titular y gobernador de ese territorio ya no era Felipe III sino los príncipes Isabel Clara Eugenia y su esposo Alberto, y aún no estaba claro qué futuro esperaba a esa fórmula de separar Flandes del resto de la Corona.

Y no olvidemos al Imperio, regido por la rama oriental de la familia de los Habsburgo, siempre falto de hombres y recursos para asegurar las fronteras terrestres con los otomanos y para mantener la lucha contra los protestantes. Durante todo el periodo mantuvieron la mano tendida y abierta permanentemente hacia sus primos de Madrid, y no como señal de amistad.

En definitiva, todos tenían graves problemas económicos y sociales. La crisis no era patrimonio exclusivo de la Monarquía Hispánica, sino del mundo del siglo XVII.

Desde mi punto de vista, la Historia no es más que un relato razonado y coherente del pasado, una sucesión de causas y efectos que, dispuestas en el orden adecuado, adquieren tintes de veracidad. Y en lo que atañe al relato oficial, a Felipe III le ha tocado la peor parte. Sin embargo, opino que la Monarquía Hispánica del siglo XVII no es la España que describe Unamuno, ni mucho menos. Los españoles somos todavía herederos de una visión sesgada por la generación del 98, que se vio forzada a explicar y justificar aquel presente, la tan sentida pérdida de los últimos girones del Imperio de ultramar, pero por fortuna esos condicionantes han desaparecido y podemos intentar narrarnos de otra manera. A estas alturas, ya no parece lógico pensar que los súbditos de Felipe III creyeran estar al borde del abismo, al menos no más que un francés, un inglés, un alemán o un italiano.

De modo que esa fue mi primera premisa cuando decidí escribir *Ladrones de tinta*: retratar un mundo donde seguro que alguien sonrió al menos una vez en cuatrocientos años. “No hay mal que cien años dure”, decía el refrán popular, “ni cuerpo que lo aguante”, apostilló rápidamente el vulgo, o mejor aún: “... ni pena que el chocolate no cure”.

En cuanto a lo literario, propongo dos juegos que tienen que ver con la identidad de Alonso Fernández de Avellaneda y con la nueva forma de narrar que inventa Cervantes en su segunda parte del *Quijote*.

Pero antes de desarrollar estos dos aspectos, permítanme que insista en un detalle que he comentado al principio de esta charla, la idea de que el mundo que se describe en el *Quijote* ni es, ni pretende ser, un retrato realista de España. Es ante todo, literatura, ficción literaria. ¿Ustedes creen que España era un país de pícaros porque allí nació y floreció la novela pica-

resca? ¿No les parece posible que el éxito popular de *El Lazarillo de Tormes*, del *Guzmán de Alfarache*, de *Estebanillo González* o de *Marcos de Obregón* se debiera, precisamente, a todo lo contrario? Quizás el personaje del pícaro tuvo tanto éxito porque era raro, diferente. ¿Acaso las mujeres del siglo XVII se comportaban en la vida real como lo hacían en las comedias de Lope? ¿Es que se ha visto alguna vez en la Mancha una venta frecuentada por una parroquia como la de Juan Palomeque? Les recuerdo que allí coinciden Dorotea, que “no es persona humana sino divina”; Luscinda, de “hermosura incomparable y un rostro milagroso”; Lela Zoraida, “un rostro tan hermoso que Dorotea la tuvo por más hermosa que Luscinda, y Luscinda más hermosa que Dorotea”; y la joven Clara, “tan bizarra, tan hermosa, tan gallarda”... ¡Pero si más que una venta parece un desfile de Victoria’s Secret!

Claro, que no es venta –podrían argumentar–, es castillo.

Pero no. La literatura no es la vida real. No es Historia, como no es Historia *La Iliada*. La colección de beldades, el *Lazarillo de Tormes*, el *Guzmán*, don Quijote y Sancho son personajes, producto de la mente de sus creadores, y si tuvieron tanto éxito no creo que se debiera a que eran un dramático retrato de la triste realidad, sino porque ofrecían una fantasía divertida y diferente de lo cotidiano y porque hacían reír y soñar.

Literatura, siempre literatura.

Vuelvo a los juegos.

El primero, como he dicho, está relacionado con el misterio que rodea la identidad de Alonso Fernández de Avellaneda, porque además de novela histórica, *Ladrones de tinta* nace como novela negra y como thriller policial. Creo que de negro tiene la descripción de aquella sociedad en todos sus grados de corrupción, y de policial, la estructura narrativa. La trama gira en torno a la búsqueda de autor del *Quijote* apócrifo, acusado de un crimen dudoso, ya que no hay un muerto de por medio y el robo es discutible puesto que en la época no existen los derechos de autor. Quien lo busca es Isidoro Montemayor; bachiller, presunto hidalgo, corrector en la imprenta de Cuesta, gacetillero y sobre todo encargado del garito ilegal que Francisco de Robles tenía en el sótano de su librería de la calle Santiago.

Pero, ¿quién fue Avellaneda?

De la veintena de sospechosos que el cervantismo ha barajado en los últimos doscientos años, he elegido a los más importantes según mi criterio, y siempre en interés de la historia principal. El primero, como no podía ser de otro modo, es Lope de Vega: dramaturgo de éxito reconocido, sacerdote y ministro del Santo Oficio, de quien Avellaneda se erige paladín. Lope pudo sentir deseos de vengarse de Cervantes por muchos motivos: por las alusiones burlescas que esconden el prólogo y los poemas iniciales del *Quijote*; por la crítica al *Arte nuevo de hacer comedias* y a *La Arcadia*; por las posibles bromas a Camila Lucinda, su musa del momento, y por la supuesta relación de la primera salida de don Quijote con el *Entremés de los romances* y los velados paralelismos de éste con el turbulento episodio que reunió a Elena Osorio, los comediantes Velázquez y Porres, el conde de Cantecroix e Isabel de Urbina. De lo que no cabe duda es de que a Lope no le gustó el *Quijote* y, si no de su mano, la idea de que el apócrifo surgió de su entorno tiene muchas papeletas. Al menos, eso deja entrever en la novela Baltasar Elisio de Medinilla.

El entremés de los romances sirve también para meter a Luis de Góngora en el enredo, jugando con la delicada red de amistades del sacerdote, racionero y solicitante, tal y como aparece en *Ladrones de tinta*. Aprovecho a este respecto el uso a lo burlesco que Góngora hace de los versos de Lope y que aparecen en el entremés. Me refiero por ejemplo al “acuérdate de mis

ojos, que tantas lágrimas vierten, a fe que lágrimas tuyas pocas moras las merecen”, reconvertido en “acuérdate de mis ojos que están, cuando estás ausente, encima de la nariz y debajo de la frente”, que tantas carcajadas debieron de arrancar en su momento.

Otro sospechoso de peso es Jerónimo de Pasamonte, el más evidente de los “sinónimos voluntarios” –Ginés de Pasamonte– que aparecen en la primera parte de *El Ingenioso hidalgo...*, a quien Cervantes coloca en una cadena de galeotes por ladrón. Ya por entonces había escrito Pasamonte su biografía en la que hablaba de los dieciocho años que pasó cautivo en galeras y es posible que circulara en manuscrito, e incluso que Cervantes la hubiera leído antes de escribir su novela y le hubiera molestado algo de lo que allí ponía. Sea como fuere, Pasamonte aparece como instigador de la humillación de don Quijote después de que éste lo liberara de sus cadenas, y además es quien roba el rucio a Sancho. En la segunda parte volverá a aparecer, pero disfrazado de titiritero con un mono adivino.

Francisco de Quevedo es sospechoso por ser el secretario de don Pedro Téllez Girón, duque de Osuna, tal vez aquel “señor muy pequeño que dicen que era muy grande”. En la novela juego con la posibilidad de que don Pedro, en plena campaña de sobornos para hacerse con el virreinato de Nápoles, se viera retratado en la figura del malvado y traidor don Fernando, el burlador de Dorotea y culpable de las desgracias de Luscinda y Cardenio. En ese contexto, Quevedo aparece como la herramienta necesaria para lavar su imagen y de paso desprestigiar a Cervantes, cercano por entonces al conde de Lemos.

El último de los elegidos es Fray Gabriel Téllez, Tirso de Molina, en este caso debido a las presuntas críticas que Cervantes vierte en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*, o como diría Avellaneda, en las novelas “más satíricas que ejemplares”.

Como es lógico, y se espera de toda novela policiaca, al final se da una solución al enigma, tan acertada o errónea como cualquier otra. En realidad, poco importa quién fue Avellaneda, casi es mejor no saberlo. En este caso, la duda genera más riqueza que el conocimiento. ¡Cuántas buenas obras habríamos perdido, cuántos ratos de feliz discusión si desde el principio hubiéramos sabido quien mató a Kennedy!

El segundo juego literario de *Ladrones de tinta* está más relacionado con la esencia de la literatura o, como dije al empezar, con la propuesta cervantina de mezclar verdad, mentira, realidad, fantasía, vida y ficción.

Creo que todos los autores escribimos sobre nosotros mismos. Sea cual sea el género de nuestras historias, hablamos de nosotros mismos, de lo que somos y de lo que nos rodea, de lo que nos preocupa y nos anima. Y lo mismo vale para los autores del Siglo de Oro. De hecho, no resulta extraño rastrear hechos y lugares reales en sus obras, personajes que existieron y que aparecen con el nombre cambiado o disimulado, situaciones de la vida real. Por eso me pareció lógico que si Isidoro Montemayor, protagonista de *Ladrones de tinta*, entraba en contacto con esos autores, hablaba con ellos e interactuaba en su medio, sería razonable pensar que de alguna forma se viera reflejado en las obras que estaban escribiendo en ese momento, o incluso que influyera directamente en su gestación.

En el ensayo *Kafka y sus precursores*, incluido en el volumen *Otras inquisiciones*, Jorge Luis Borges plantea la paradoja de que cada escritor “crea” a sus precursores, es decir, que cada nueva obra modifica nuestra concepción del pasado haciéndonos ver detalles que, de otro

modo, habrían pasado inadvertidos. En el caso de Kafka, pone como ejemplo de precursores a Zenón y su paradoja, a Han Yu y la literatura china y a Kierkegaard y sus parábolas religiosas. Pero lo curioso de la idea es que sin Kafka no leeríamos igual a esos autores, no los trataríamos como precedentes y su papel en la historia de la literatura universal sería distinto. En definitiva, es otra forma de plantear que un texto no se escribe sólo una vez, sino que se reescribe con cada lectura, y ésta, a su vez, está condicionada por las nuevas escrituras.

Como dice Borges, la idea de “precursor” implica una lógica lineal, se le llama así a alguien o algo que precede a otro, alguien cuyas ideas abren el camino a los que le siguen, y *Ladrones de tinta* intenta dar una vuelta de tuerca al argumento borgiano al convertir un texto del siglo XXI en oculto precursor de algunas de las obras maestras de nuestro Siglo de Oro.

Una de las obras que se ve afectada por Isidoro es *Fuenteovejuna*. Montemayor conoce a Lope de Vega cuando éste busca desesperado una idea para una comedia que le acaba de encargarse don Pedro Girón, duque de Osuna, en descargo de su antepasado don Rodrigo Téllez Girón, Gran Maestre de la Orden de Calatrava. El asunto es que don Rodrigo cometió el error de tomar partido a favor de Juana la Beltraneja en contra de Isabel en la guerra civil que asoló Castilla tras la muerte de Enrique IV y, aunque acabó cambiando de bando y muriendo por la reina correcta, ese borrón familiar podría afectar a las aspiraciones políticas de su lejano descendiente. Lope está cansado y con la mente en blanco, y es Isidoro quien, después de consultar la *Chronica de las Tres Órdenes*, de Rades y Andrada, le da la idea de centrarse en los sucesos de Fuenteovejuna y culpar al comendador Fernán Gómez de Guzmán, tanto de la elección de bando como del sangriento saqueo de Ciudad Real. Le sugiere, además, achacar los errores del Gran Maestre a su juventud –don Rodrigo contaba dieciséis años cuando entró en Ciudad Real a sangre y fuego–, a la soledad y los malos consejos. Para rematar la trama y redondear la maldad del comendador y convertirlo en un perfecto tirano, le recomienda ligarlo también a uno o varios casos de estupro, tal y como él mismo aconseja en el *Arte nuevo de hacer comedias*. Y funciona. Funciona como un reloj.

Pero *Fuenteovejuna* no es la única comedia de Lope inspirada por Montemayor. Ya casi al final de la larga gaceta que es *Ladrones de tinta*, Isidoro contará al Fénix su propia historia con la condesa de Cameros, el relato de un amor imposible entre un secretario y su noble ama quien, pese a sentir por él una atracción intensa, no se decide a rendirse al amor. Una historia llena de ternura, de emoción y celos en la que el lector avisado verá el germen de *El perro del Hortelano*, aunque Lope, para disimular, acabe llamando Teodoro al protagonista.

Con Fray Gabriel Téllez coincide en un cigarral a las afueras de Toledo, en una velada en la que se representa ante los invitados su comedia *El vergonzoso en palacio*. Isidoro le sugiere que narre todo aquello en un libro, cosa que el mercedario acabará haciendo en el *Cigarral I*. Por otra parte, entre los sucesos protagonizados por el marqués de Barcarrota, los comentarios sobre Japelín el vengador –del cuento del soldado Bracamonte en el *Quijote* de Avellaneda–, y alguna anécdota del conde de Villamediana, vemos perfilarse el personaje del don Juan que acabará fraguando en *El burlador de Sevilla*. Pero fray Gabriel debe a Isidoro un regalo mayor y es que, entre dimes y diretes, Montemayor le pondrá el sobrenombre con el que ha pasado a la historia: Tirso de Molina.

El trato de Isidoro con don Juan de Tassis, conde de Villamediana, correo mayor del rey, mariscal de campo del conde de Lemos, amigo de Góngora y Cervantes, es más distante. Aunque poeta, Villamediana es un aristócrata puro, e Isidoro vislumbra en el aire profético de su *Fábula de Faetón*, el peligro que acarrea acercarse demasiado al rey. Sin embargo, Mon-

temayor influirá sin quererlo en la fama de Villamediana, pues él será el artífice del lema de una venera por la que el noble es recordado: “Más penado, menos arrepentido”. Lo que Isidoro escribió para Micaela, la condesa de Cameros, acabará engordando la leyenda del seductor como una declaración de amor por la joven y hermosa Isabel de Borbón.

Algo parecido ocurrirá con la leyenda de Quevedo, aumentada por una broma de Isidoro. Cuentan que el párroco de San Felipe, harto de que la gente orinara por la noche contra los muros del templo, colocó allí una cruz con un cartel que ponía: “No se orina donde está la cruz”. De creer lo escrito en las gacetas de Isidoro, fue él quien cambió el cartel por otro en el que se leía: “No se ponen cruces donde se orina”, pero la ocurrencia tuvo mucho éxito, fue comentada y celebrada en todos los mentideros de la corte y adjudicada inmediatamente por el vulgo a Francisco de Quevedo.

Otro caso es el de Vélez de Guevara, a quien Isidoro comenta cómo le gustaría poder levantar los tejados de Madrid para enterarse de qué ocurre en las casas, dándole así la clave para escribir *El diablo cojuelo*; o el de Alonso de Contreras, a quien sugiere que escriba la historia de su vida tras escuchar algunas anécdotas de su experiencia como corsario y levante. En definitiva, todos los autores con los que trata Isidoro ven alterada de alguna forma su vida o su obra, pero ninguno tanto como el mismo Cervantes. De hecho, Montemayor ya había metido mano en la primera estampa de la *Historia del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* en 1604, aunque de modo accidental. Sucedió que acababa de entrar a trabajar como corrector en la imprenta de Cuesta, que por aquel entonces estaba componiendo el primer *Quijote* a marchas forzadas, y fue él quien tuvo la idea de copiar la dedicatoria de los poemas de Garcilaso al marqués de Ayamonte firmada por don Fernando de Herrera en sustitución de la original perdida en el marasmo de papeles de la imprenta.

Cuando conoce a Isidoro, Cervantes es un hombre enfermo, desorientado y molesto. En la imprenta de Cuesta están componiendo la edición de su *Viaje al Parnaso*, y el viejo escritor siente que el tiempo pasa y le queda poco para ultimar la que piensa que será su obra maestra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Porque, ¿qué otra cosa le queda por hacer? Dos años antes había entregado a la imprenta sus *Novelas Ejemplares*, y en la gaveta de su despacho sólo queda una carpeta con un montón de comedias y entremeses que nadie ha querido representar y unos cuantos capítulos sueltos de la anunciada segunda parte del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* –con la palabra “hidalgo” tachada y sobrescrita “caballero”–, que en realidad no sabe si alguna vez llegará a escribir. Pero Avellaneda ha venido a trastocarlo todo. Su continuación del *Quijote* es ofensiva y exige una respuesta, aunque le pilló al límite de sus fuerzas y sin apenas material en la recámara para construir un relato como el de diez años atrás.

Ese creo que es el verdadero milagro de los *Quijotes*, y perdonen la digresión. Cervantes escribió el primero como un negocio rápido, con la mente y los cuatro sentidos puestos en el teatro, y el segundo pensando en el *Persiles*. Los *Quijotes* para él fueron dos trámites, dos piedras en el camino. Pues bien, en la etapa final de su vida, será Isidoro quien le provea de la energía e ideas necesarias para culminar su pequeña venganza.

En primer lugar, Isidoro informa a Cervantes de lo que se dice en la calle de su libro: le comenta lo de los errores del robo y aparición del asno, habla del robo de la espada de don Quijote y de la necesidad de aclarar el destino final de la famosa maleta con dinero que encuentran en Sierra Morena. Y al final de la novela, le cuenta gran parte de las aventuras que le han sucedido en el transcurso de sus pesquisas en pos de Avellaneda, algunas de las cuales, debidamente pasadas por el tamiz de la mente de Cervantes, aparecerán en la segunda parte

del *Quijote*. Ese es el caso de la cabeza parlante de Afrodita que Isidoro ve en el gabinete de maravillas del marqués de Hornacho, las “fuentes” de la marquesa de Hornacho, las ventajas de viajar en una burra preñada, el encuentro con Jerónimo de Pasamonte convertido en titiritero... Y sobre todo le sugiere el modo de responder a su enemigo. Parece que Cervantes tenía previsto un prólogo incendiario, pero Isidoro le convence de que no haga lo evidente y lleve su respuesta al mismo texto, de modo que sea un personaje del plagiario, don Álvaro Tarfe, quien jure ante escribano que el don Quijote que él conoció era un falso imitador y que el auténtico es el de Cervantes.

La última influencia que apreciamos de Isidoro Montemayor sobre la obra de don Miguel no está relacionada con el texto, sino con su recepción fuera de nuestras fronteras, y no aparece en *Ladrones de tinta*, sino en la tercera entrega de la serie, *El reino de los hombres sin amor*. Gira esta historia en torno a las dobles bodas reales entre la casa de Austria y la de Borbón que tuvieron lugar en el otoño de 1615. Ana de Austria se casó en Burgos por poderes con el joven rey Luis XIII de Francia, y la hermana de éste, Isabel de Borbón, hizo lo propio en Burdeos con el príncipe de Asturias, el futuro rey Felipe IV. Luego, ambas cortes viajaron hasta el Bidasoa para intercambiar las princesas a la altura de la isla de los Faisanes. Tres cuadros espléndidos de Van der Meulen, Marucelli y Rubens documentan y celebran tan importante acontecimiento.

Con ese trasfondo cortesano, asistimos a un encuentro de Isidoro Montemayor, convertido para la ocasión en acompañante del conde de Lemos, con el embajador francés Noël Brûlart de Sillery. Entre otras cosas, hablan de la increíble recepción en Francia de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, recientemente traducido por César Oudin, de las traducciones sueltas de *Le curieux malvisé – El curioso impertinente –* y de la historia de Grisóstomo y Marcela, traducida como *Le meurtre de la fidélité et la défense de l’honneur* por Nicolas Boudouin. En el transcurso de la charla surge el tema de la situación de Cervantes, y el famoso comentario de que si es la necesidad la que le hace escribir, debemos rogar al cielo para que lo mantenga en ella, de modo que la pobreza le estimule el ingenio y nos enriquezca a los demás con sus obras. Dicho encuentro es relatado con algunas variantes en primera persona por Francisco Márquez de Torres en la *Aprobación* de la segunda parte de *El Ingenioso Caballero don Quijote de la Mancha*, pero al parecer fue gracias a que Isidoro se lo regaló y le animó a usarlo.

En cuanto a la recepción de la obra de Cervantes en Inglaterra, Isidoro Montemayor no se centra en la traducción de Thomas Shelton en 1612, sino en *The History of Cardenio*, la comedia que escribieron Fletcher y Shakespeare inspirada en las desventuras amorosas de Cardenio, Luscinda, Fernando y Dorotea que Cervantes narra a lo largo de varios capítulos de la primera parte del *Quijote*. El *Cardenio* es otro de los grandes misterios literarios del Siglo de Oro. Sabemos que se representó dos veces en 1613 –ante el rey Jacobo y el elector palatino y ante el embajador del duque de Saboya– antes de desaparecer en el incendio que asoló el teatro de The Globe de Londres. Se la cita de nuevo en 1653, cuando el librero Moseley la inscribió en el Stationers’ Register, y no reaparece hasta 1728, año en que Lewis Theobald publicó una obra titulada *Double Falsehood or the Distressed Lovers*, supuestamente construida a partir de tres manuscritos incompletos del *Cardenio* original. Para regocijo de los curiosos, en la ficción de Isidoro la comedia de Shakespeare forma parte del regalo de Jacobo I a Ana de Austria por sus esponsales, y es entregada nada menos que por el joven Georges Villiers, futuro duque de Buckingham. Lo curioso es que de hacer caso a Isidoro Montemayor, don Quijote aparecía como personaje en la obra de Shakespeare, como lo hace en la versión española de Guillén

de Castro (*Don Quijote de la Mancha*, 1606?) y en la francesa de Pichou (*Les folies de Cardenio*, 1628), poniendo en evidencia la versión de Theobald, en la que no sale. Asimismo, vemos que las canciones *Woods, Rocks and Mountaines* y *With Endles Teares*, compuestas por Robert Johnson (1583-1633) e ignoradas en el manuscrito de Theobald, también formaron parte de la versión original de la obra.

En definitiva, lo que pretendo con la trilogía de Montemayor es jugar, porque pienso que ante todo Cervantes nos ha enseñado un juego del que, por suerte o por desgracia, y a pesar de todo lo que los cervantistas han querido ver en sus obras, ni él tiene las reglas.

Por mi parte, me conformo con ensayar una reconstrucción del siglo XVII algo diferente de la tradicional –donde las palabras decadencia y crisis se llenan de matices–, y con incluir en un universo tan complejo como el Siglo de Oro español a un personaje como Isidoro Montemayor, que resulta no solo inspirador de la segunda parte del *Quijote* de Cervantes, sino fundador de la narrativa contemporánea.

Y digo que me conformo porque sigo sin ser capaz de responder a la pregunta fundamental que el *Quijote* ha planteado a lo largo de los años a tantas generaciones de estudiosos: ¿cómo se escribe un libro en el que cada lector encuentra lo que busca?

DE EXILIOS Y RETORNOS: LAS RUTAS DEL *QUIJOTE* MÁS ALLÁ DE LA MANCHA

RUTH FINE

UNIVERSIDAD HEBREA DE JERUSALÉN

En su famoso relato incluido en *Ficciones*, Jorge Luis Borges invita a una lectura de la obra de aquel otro autor del *Quijote*, Pierre Menard; no de la obra visible, sino de “la subterránea, la interminablemente heroica, la impar” (Borges 1974: 446). Invoco al autor argentino al dar inicio a mi trabajo dado que la lectura que ofreceré hoy del *Quijote* quiere responder a la búsqueda de un texto no visible, subterráneo, y muy especialmente, heroico, inscripto en la novela; y haciéndome nuevamente eco de las palabras del narrador borgeano, si bien yo también sé que tal propósito parece un “dislate”; justificarlo será el objeto primordial de estas reflexiones:¹ en qué medida la memoria de los exilios y la pulsión del retorno articula una red textual silenciosa y latente que recorre las páginas del *Quijote*.

Pido entonces comenzar por uno de los capítulos finales de la segunda parte del *Quijote*: el 72. Recordamos, sin duda, que se trata de un capítulo pronunciadamente desestabilizador e innovador en sus planteamientos metapoéticos, en el que aquel personaje del *Quijote* de Avellaneda, don Álvaro Tarfe, se introduce en la trama e interactúa con don Quijote y Sancho, quienes lo llevan a declarar ante la justicia la autenticidad de la identidad del protagonista, y la falsedad de aquél otro, creado por “un tal de Avellaneda, natural de Tordesillas”.² No obstante este importante como también marcadamente jocoso desarrollo metapoético, la clausura del capítulo remite a un temple disfórico de proyecciones filosóficas neo-estoicas. Ante la vista de la aldea próxima, Sancho, hincado de rodillas en actitud de humilde plegaria, exclama:

–Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza tu hijo [...]. Abre los brazos y recibe también a 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)

En la invocación de Sancho, cuya decodificación plurivalente se perfila irónica, paródica, pero también patética y conmovedora, confluyen isotopías que serán el objeto de mi trabajo: la patria, los exilios, el retorno de los mismos, y la condición de vencedores y vencidos.

Sabemos que el *Quijote* se ha convertido en un libro paradigmático para la simbolización del exilio, en especial, el español de posguerra. La identificación con el protagonista cervantino, su peregrinaje e idealismo prevalece principalmente en las apreciaciones de aquellos escritores y artistas españoles –conocidos como “quijotes del exilio” (Cabañas Bravo 2010)–, profundamente atraídos por la figura del caballero errante, quien encarnaba para ellos la

1 Leemos en “Pierre Menard, autor del *Quijote*”: “Yo sé que tal afirmación parece un dislate; justificar ese ‘dislate’ es el objeto de esta nota” (Borges 1974: 446).

2 Cito el *Quijote* por la edición dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes – Crítica, 1998, II, 72, 1208. A partir de aquí consigno entre paréntesis parte, capítulo y página de esta edición.

lejanía de la patria añorada y la cada vez más quijotesca ilusión del retorno.³ Cabe pues preguntarnos en qué consiste aquello que la llamada diáspora de posguerra creyó descubrir en las páginas cervantinas, más allá de la melancolía y el motivo del viaje, aquello que la llevó a adoptarlo como símbolo del exiliado, ese peregrino forzado a abandonar su patria para siempre. ¿Acaso don Quijote no abandona voluntariamente su lugar para retornar a él, a su casa, a su cuarto, muriendo rodeado del afecto de una familiaridad recuperada? Intentaré dar una de las posibles respuestas a este interrogante que se instala en la noción de patria y exilio en el *Quijote*. Dejemos pues a Sancho hincado de rodillas. Volveremos a él y a este pasaje al final de nuestras reflexiones.

La Europa de la temprana modernidad estuvo marcada por migraciones y exilios, especialmente aquellos causados por las persecuciones religiosas. No obstante, la memoria histórica recupera las expulsiones y diásporas de la “patria” ibérica como aquéllas que modelizan y predicán de modo acabado la migración forzada y el desarraigo de aquellos siglos: la expulsión de los judíos ibéricos, a fines del siglo XV, y la de los moriscos, poco más de un siglo después.

A continuación me referiré brevemente a la cartografía de los exilios ibéricos, cuya callada impronta quedará inscrita en la novela cervantina:

La Península Ibérica, patria de una cultura hispano-hebrea floreciente en la Edad Media, se transformó en un espacio de crecientes persecuciones antijudías desde fines del siglo XIV. Como es sabido, tales persecuciones resultaron en conversiones masivas y en la consiguiente constitución de una importante comunidad de conversos, blanco principal de la Inquisición instaurada en 1478 bajo la monarquía de los Reyes Católicos. En tal contexto es preciso insistir que ni las conversiones ni los exilios frutos de la política imperante fueron elegidos, voluntarios: las sucesivas olas de persecución, sea contra los judíos, sea contra los cristianos nuevos, hizo de la emigración una opción obligada para los individuos o las familias que deseaban mantenerse fieles a su religión o escapar de la vigilancia opresiva de la Inquisición (Fine 2013). Las rutas del exilio se dirigieron a dos grandes regiones: el mundo mediterráneo y el norte europeo. En el Mediterráneo, vale mencionar el surgimiento de comunidades judías en el norte de África, en el Imperio Otomano o en Italia, en ciudades como Livorno, Ancona o Venecia. En el norte europeo, afloraron comunidades sefardíes más reducidas en el sur de Francia, Amberes –importante centro de los sefardíes emigrados en el siglo XVI–, y en Ámsterdam y Hamburgo, en el siglo siguiente.

Por su parte, las comunidades sefardíes orientales fueron fundadas mayormente por la primera generación de las expulsiones ibéricas y de modo general sus integrantes trataron de mantener en ellas las tradiciones, ritos, costumbres y comportamientos sociales y culturales que caracterizaron al mundo hispanojudío que habían tenido que abandonar. Los refugiados judíos de España y Portugal en el Imperio Otomano y en el Norte de África (como así también en algunas localidades italianas) continuaron desarrollando la herencia del judaísmo ibérico y nunca dejaron de considerarse descendientes de “los exiliados de Jerusalén en Sefarad”. Muchas de estas comunidades no abandonaron la lengua judeo-española, la que siguieron cultivando y a la que convirtieron en el principal medio de comunicación de la diáspora sefardí, siendo ésta una de las expresiones más sobresalientes de su cultura.

3 Así, por ejemplo, Zardoya señala respecto de uno de los más conocidos representantes de ese exilio, Antonio Machado, que éste “se fue por los caminos de su tierra y -al final de su vida- por los de Francia, libre y sin equipaje, como don Quijote” (1973: 341).

El judaísmo sefardí occidental, en cambio, fue creado por quienes durante generaciones habían permanecido alejados de la fe y las prácticas judías, viviendo ajenos a las fuentes y los textos del judaísmo. Sus fundadores, todos cristianos por varias generaciones, abrazaron el judaísmo después de un largo distanciamiento de sus raíces y formas de expresión.⁴

La tragedia colectiva que significó el destierro de su patria para los judíos ibéricos es innegable, a tal punto que para la memoria colectiva este exilio constituyó la reactivación de aquel paradigmático, el bíblico, el de la deportación de los judíos a Babilonia, tras la caída de Jerusalén y la destrucción del primer templo, en el año 586 A.C.⁵ A tal punto se hallan imbricados ambos eventos traumáticos que la expulsión de España es recordada aún hoy en la misma fecha que la destrucción del primero y del segundo templo (año 70 D.C.) y sus subsiguientes exilios.

Tras la publicación del edicto de expulsión el 31 de marzo de 1492, se alertó a la población cristiana a que no ayudase a los judíos a transgredir lo establecido. Éstos sufrieron todo tipo de abusos por parte de las autoridades y de la población que quiso especular a su costa. Al cumplirse el plazo de los cuatro meses para abandonar España dado por los Reyes Católicos, era frecuente ver a los expulsados en grupos numerosos atravesando las tierras de Castilla y Aragón, hacia las fronteras y puertos desde donde emprenderían su viaje. Tal como lo consigna Sancho respecto de la expulsión de los moriscos de su vecindad (II, 54), también en ese primer destierro ibérico aun los cristianos viejos sentían piedad al ser testigos de tales escenas. Al respecto, el cronista Bernáldez ofrece uno de los más elocuentes testimonios de esa marcha hacia el exilio: “iban por los caminos, e campos por donde iban con mucho trabajo e fortunas, unos cayendo, otros levantando, unos muriendo, otros naciendo, otros enfermando, que no había christiano que no oviesa dolor de ellos” (1856, I: 257).

No menos cruel fue el proceso de expulsión y exilio de los moriscos acaecidos entre 1609-1614 el cual, según García Arenal, constituyó uno de los episodios de mayor repercusión demográfica, económica e ideológica de la Edad Moderna. Señala la historiadora que esta expulsión y éxodo de musulmanes de la Península Ibérica a otras regiones de la cuenca del Mediterráneo constituyó el último y

...más espectacular capítulo de una larga serie que había comenzado en el siglo XIII con las grandes conquistas territoriales cristianas del valle del Guadalquivir y de Valencia, continuado en el siglo XV con la conquista del Reino de Granada, con un goteo continuo todo a lo largo del siglo XVI y sobre todo en torno a la Guerra de las Alpujarras de 1569-71, para terminar en el doloroso episodio de la deportación en el siglo XVII. (García Arenal 1996: 20)

Es significativo el hecho de que estos deportados eran llamados en los reinos receptores “andalusíes”: la pertenencia negada se convierte así en la marca de la extranjería en el exilio.

Se estima, como es sabido, que la expulsión del siglo XVII abarcó aproximadamente 300.000 moriscos, casi la totalidad de este colectivo, que halló refugio en las tierras del Islam norte africano y otomano. El caso de los casi 100.000 que se instalaron en Marruecos resulta

4 Yosef Kaplan (1996) acuña el concepto de “judíos nuevos” para designar a este grupo.

5 Sin duda, el exilio judío por antonomasia es el de la deportación a Babilonia. Esto sucedió en varias etapas, tras la caída de Jerusalén y la destrucción del primer templo, el de Salomón, entre los años 697 A.C. y 582 A.C. Este período es recordado en la historia judía como de máximo sufrimiento, habiendo perdido el rey, el reino y la independencia para convertirse en ciudadanos de segunda categoría en tierras foráneas.

ilustrativo, puesto que trataron de quedarse en la cercanías de las plazas españolas y en la costa, especialmente en los espacios urbanos, muchos de ellos con la esperanza de regresar a la Península, lo que no pocos intentaron. García Arenal señala que la necesidad de defenderse de los otomanos como también de los españoles que reiteradamente preparaban expediciones para recuperar el territorio perdido, llevó a las autoridades marroquíes a instalar a los moriscos en las zonas costeras, en tanto vanguardia ante el peligro; su papel, nos dice García Arenal, era ser “hombres de frontera” (1996: 21). Ciertamente, seres de frontera, también en lo que a la pertenencia y a su condición de desterrados respecta: su destino era mirar desde la otra orilla aquella patria que los había repudiado y expulsado, patria en el sentido más amplio del término: el lugar de origen, el de los ancestros, el que lleva la marca del afecto, la memoria personal, la colectiva, y esa pulsión del deseo.

El grado de aculturación al cristianismo o bien de islamización de los moriscos expulsos fue muy variable, y estas diferencias a menudo entraron en severo conflicto en sus lugares de acogida. Así, en lo que respecta a Argelia, la mayor parte de los moriscos se concentró en la capital –Argel–, metrópoli rica, cosmopolita y activa, cuya importancia en el Mediterráneo del siglo XVII era considerable, aquella misma Argel que conoció Cervantes en sus años de cautiverio. Era ésta una diáspora relativamente cohesionada, organizada como un grupo social estructurado. No obstante, el grupo más compacto, y de mejor inclusión en su país de origen, fue el constituido por alrededor de 100.000 moriscos llegados a Túnez, principalmente aragoneses, aunque también hubo entre ellos valencianos y castellanos. Es Túnez el país en el que los andalusíes conservaron, hasta fechas recientes, una identidad definida y separada (García Arenal 1996).

No obstante, aun en Túnez, el desgarro del exilio fue inexorable para sus víctimas. Luce López Baralt confirma la autenticidad del testimonio cervantino desplegado en el episodio de Ricote, al que me referiré a continuación; aquella identidad escindida del padre del vecino de Sancho, se patentiza también en el relato del morisco exiliado analizado por López Baralt, quien afirma:

Estos moriscos, escindidos en lo más profundo de su ser, se enfrentan a un nuevo dilema cuando se decreta en 1609 su exilio masivo: no les había sido permitido ser españoles *bona fide* en su tierra de origen, pero tampoco tuvieron el tiempo de convertirse en auténticos musulmanes en las primeras décadas de su destierro en Berbería. La población morisca, exilada por partida doble, padeció, por lo tanto, dos procesos violentos de aculturación. Su cultura islámica les fue, como dejamos dicho, arrebatada a la fuerza en la España renacentista y, cuando al fin estaban en pleno proceso de asimilación a la hispanidad “oficial”, fueron obligados a aculturarse una vez más: en sus nuevas patrias adoptivas tuvieron que reaprender el árabe y obtener un conocimiento profundo del Islam, que ya habían comenzado a olvidar. (López Baralt 1987: 44)

Exilio, destierro, expulsión, expatriación, deportación, éxodo, desarraigo, extradición, exclusión; qué cúmulo de desgarros encierra este concepto, reconfigurándose siempre como signo negativo, el de la privación de una patria y del derecho a la autodeterminación de un individuo o de un colectivo. Por el *Quijote* cruza la herida del exilio, asentada en la huella de lo que fue y dejó de ser la patria y aun la nación; exilio, patria y nación: una tríada cuyas ocultas aporías el *Quijote* viene a rescatar de su encasillamiento. Acerquémonos a ella.

El uso de la noción de patria y aún de nación en el período que nos ocupa fue tan profuso como difuso; su empleo es relativamente recurrente en el *Quijote*. El concepto de nación se

concebía en un sentido no político, tal como ya lo había utilizado San Isidoro de Sevilla para definir un amplio grupo de gentes pertenecientes a un gran linaje, unido por su origen y evolución comunes; el término era, pues, flexible y admitía diversos significados. La patria, en cambio, hacía referencia a la tierra en que una sociedad se asentaba histórica o tradicionalmente –la tierra de los antepasados–, de modo que constituía un aspecto de la conciencia de su identidad colectiva; la noción, de origen latino, fue recuperada por los humanistas del siglo XV, y en los siglos XVI y XVII patria fue usada en oportunidades no sólo para designar el pueblo o ciudad de nacimiento sino toda la provincia, país o reino en que se había nacido, siguiendo en esto la tradición del latín clásico. Así la define Covarrubias: “La tierra donde uno ha nacido” (s.v. ‘patria’). “Nación”, por su parte, es caracterizada por el lexicólogo como “reino o provincia extendida, como la nación española” (s.v. ‘nación’). Por ende, el concepto de patria designa también la tierra natal de los padres de una persona, a la cual se siente ligada afectivamente, independientemente de que haya o no nacido en ella.

En cuanto la patria adquiere conciencia de sí misma y logra de sus miembros un especial sentimiento de adhesión, ésta ya se convierte en nación. No es arbitrario el hecho de que la patria, término derivado del latino *patria*, familia o clan –*patris*–, tierra paterna, lleve la marca inexorable del Padre, de la herencia, de la sangre.⁶

Y la novela cervantina se inaugura con la mención de este sentido patriarcal del término:

Pero acordándose que el valeroso Amadís [...] añadió el nombre de su reino y *patria*, por hacerla famosa, y se llamó “Amadís de Gaula”, así quiso, como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse “don Quijote de la Mancha”, con que a su parecer declaraba muy al vivo su *linaje* y *patria*, y la honraba con tomar el sobrenombre della. (I, 1, 43) (Los énfasis son míos).

Linaje y patria: la dupla de un orden social regido por la sangre. La noción de patria reaparecerá en el discurso de don Quijote vinculada al registro caballeresco, tanto para señalar el origen de Dulcinea (I, 13, 141: “su patria, el Toboso”), el de sus admirados héroes caballerescos o a fin de otorgarle el don solicitado a Dorotea/Micomicona: “en daño o mengua de mi rey, de mi patria” (I, 29, 338); o bien para ratificar la verdad de los libros de caballerías: “¿habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, *la patria*, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas, punto por punto y día por día, que el tal caballero hizo, o caballeros hicieron?” (I, 50, 568-569; el énfasis es mío). Asimismo, la invocarán personajes de episodios incluidos varios: así Cardenio, quien comienza su relación de vida con la mención de la patria: “Mi nombre es Cardenio; mi patria, una ciudad de las mejores desta Andalucía” (I, 24, 263).

El segundo libro, por su parte, al iniciar la tercera y última salida de don Quijote, hará nuevamente mención del vínculo inexorable patria / padres / linaje, en boca del protagonista: “Quédese el nuevo Sansón en su patria y, honrándola, honre juntamente las canas de sus ancianos padres” (II, 7, 683) o bien en boca del mismo Sancho, ya asimilando los valores que el periplo con su amo le ha hecho adoptar como suyos. No obstante, en el marco de las aun más numerosas referencias dispersas en este libro e inscriptas en el discurso de don Quijote, será otra la cartografía que se apropiará del concepto; se trata de los dos territorios peninsulares conflictivos en cuanto a su pertenencia a la patria hispana: la Granada de don Álvaro Tarfe, en el ya mencionado capítulo II, 72, 1205 (concepto que se reitera insistentemente en el mis-

6 Ver Harper’s Latin Dictionary, s.v. “patrius”.

mo pasaje): “Yo, señor –respondió el caballero–, voy a Granada, que es mi patria. –¡Y buena patria! –replicó don Quijote”; y Barcelona, en su elogiosa descripción de la misma calificada por don Quijote como “patria de los valientes” (II, 72, 1207).

Sin embargo, la alusión más recurrente a la patria será la referida al drama vivido por los moriscos expulsos y ello en la sucesión de capítulos que hacen referencia a su exilio –exterior e interior–, como también a su retorno. Así, en los capítulos II, 54 y 55, protagonizados por el vecino y amigo de Sancho, el morisco Ricote, éste hará insistente referencia a su patria, la España que se les niega como tal: “Doquiera que estamos lloramos por España, que, en fin, nacimos en ella y es nuestra patria natural; [...] y agora conozco y experimento lo que suele decirse, que es dulce el amor de la patria” (II, 54, 1072). Es de interés enfatizar la designación utilizada por Ricote –“nuestra patria natural” –, junto a la frase lexicalizada pero no por ello menos expresiva del “dulce amor a la patria”: la ley natural es la universal, la del orden divino, no la social e impuesta. El reclamo de Ricote es pues aquel de una condición natural negada: morisco y español, o más precisamente, morisco-español, sin otra patria natural que la española, sin el aval del linaje pero sí el del dulce amor. Finalmente, en el capítulo II, 63 hará suya la frase reiterada por los personajes cristianos –“salí de mi patria”–, recordándoles así a sus interlocutores que el derecho a la patria no es privativo de los cristianos viejos y enfatizando el sentimiento de extranjería que acompaña al destierro: “yo salí de mi patria a buscar en reinos estraños quien nos albergase y recogiese” (II, 63, 1165).

De interés resulta también notar que Sancho, pocas páginas después del emotivo encuentro con Ricote, y al caer en las profundidades de la sima, mimetizará las palabras de su vecino desterrado: “no ha querido nuestra corta suerte que muriésemos en nuestra patria” (II, 55, 1078). Entre risas y veras, la ironía situacional y aun trágica no puede pasar desapercibida para el lector atento, puesto que son otros aquéllos –evocados en la figura del vecino Ricote, del que acaba de despedirse–, cuya corta suerte no quiso que muriesen en la que estimaban como su patria.

Espejeando su sentido y empleo extra-textuales, la noción de patria derivará de modo polarizado pero persistente en la de nación. Por un lado, encontraremos el concepto reiterado en el discurso del protagonista durante sus trances caballerescos, como ocurre en el capítulo I, 18, al describir las diversas, infinitas naciones que rememoran las gentes que pueblan los libros de caballerías y que un sabio encantador se habría preocupado de convertir en manadas de ovejas y carneros, o al ser proclamado por el socarrón bachiller Sansón Carrasco como “honor y espejo de la nación española” (II, 7, 682) o al auto-elogiarse diciendo “he merecido andar ya en estampa en casi todas o las más naciones del mundo” (II, 16, 752). Más aún, en este último capítulo, en su alabanza a la poesía, don Quijote distinguirá las naciones civilizadas de las que no lo son.

No obstante, tal como sucede con la noción de patria, el texto elige priorizar la referencia a la nación en relación a aquellos a los que “patria” hispana les fue negada. En efecto, la primera mención del colectivo es introducida a fin de designar a los musulmanes, o difusamente “árabigos”, en el tan conocido pronunciamiento del segundo narrador que en el capítulo I, 9, 110 afirma: “Si a esta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor árabigo, siendo muy propio de los de aquella *nación* ser mentirosos”. El concepto será reiteradamente empleado para la designación de los pueblos enemigos que abrazan el Islam o de aquellos sospechosos de abrazarlo, los moriscos; así en la problemática historia autobiográfica del cautivo cristiano (I, 40-41), y en su contra-relato, narrado por

Ricote en el segundo libro: “que con tanto rigor a los desdichados de mi *nación* amenazaba” (II, 54, 1069), o “contra los de mi *nación* puso terror y espanto en todos nosotros” (II, 54, 1071), como también en la historia vehiculizada por su hija, Ana Félix: “De aquella *nación* más desdichada que prudente sobre quien ha llovido estos días un mar de desgracias, nació yo” (II, 63, 1152); “la culpa en que los de mi *nación* han caído” (II, 63: 1154). Finalmente, Ricote insertará el concepto en su ambigua adopción de las metáforas étnico-biológicas del “gran don Bernardino de Velasco”: “como él ve que todo el cuerpo de nuestra *nación* está contaminado y podrido, usa con él antes del cauterio que abrasa que del unguento que molifica” (II, 65, 1165-1166).⁷

Por ende, el periplo diseñado a largo de la red textual del *Quijote* al inscribir los sentidos de patria y nación, proclama un desplazamiento que nos aleja de la entronización de una patria-nación heroica, fundada en los principios de patriarcado y del linaje, para privilegiar, silenciosamente, la voz y el deseo de aquellas naciones signadas por la pluralidad identitaria, y por ello despojadas del derecho a la pertenencia y arrojadas al exilio.

Al definir “exilio”, la Real Academia Española habla de una “separación de una persona de la tierra en que vive”; “expatriación, generalmente por motivos políticos” (*Diccionario de la lengua española*, s.v.); políticos, sí, pero también económicos, étnicos, religiosos, raciales, blanco de una orden o de un decreto, como en el caso de judíos y moriscos, y más que nada y estrictamente, con el simple objeto de conservar la vida. Sea cuáles fueran sus motivaciones, el exilio no se circunscribe al alejamiento o abandono de un punto de partida y al arribo a otro destino receptor, sino que su periplo comprende siempre un retorno, deseado, interior o, en oportunidades, también materializado.

Cervantes logra representar los dos grandes exilios ibéricos: el de los judíos, por gritada ausencia; el morisco, por desgarrada presencia. Lo hace en primera instancia en el libro de 1605, en Toledo. Puesto que el recorrido del segundo autor del *Quijote* es un retorno desde el exilio al espacio marcado por la memoria. El exilio permanece inscripto en aquel Alcaná vacío de judíos y de musulmanes. En el capítulo nueve se recrea ya no la Toledo contemporánea, aquella loada en el *Persiles* como el depósito de la gloria visigoda y la luz de la católica España (*Persiles*, III, 8, 508), sino aquella otra Toledo, la medioeval y pluricultural, cuyos ecos fantasmáticos pueden aún escucharse en lo que resta de su Alcaná; es la marca de la nostalgia de una historia que Cervantes logra recuperar silenciosamente, al rescatar la Toledo plurilingüística y epítome de la labor de traducción de los siglos pasados y perdidos. El capítulo se inicia con el último sintagma de la historia trunca:

Dejamos en la primera parte desta historia al valeroso vizcaíno y al famoso don Quijote con las espadas altas y desnudas, en guisa de descargar dos furibundos fendientes [...] y que en aquel punto tan dudoso paró y quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que della faltaba (I, 9, 105).

En este punto queda cortada la historia del héroe manchego narrada por un primer autor. No es ésa la única historia que queda trunca y anulada en la memoria colectiva. Hay otra historia, o historias, también sabrosas y más largas, que tuvieron lugar en la península y quedaron escindidas: todas ellas desgarros y exilios que comenzaron en Granada. Y no se puede continuar la narración de la historia cuando ésta ha quedado destroncada. La responsabilidad

⁷ Todos los énfasis de este párrafo son míos.

de esta ausencia recae en un olvido histórico: “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” (I, 9, 106). La historia existe, pero se encuentra oculta o consumida por otra, la oficial, que la ha borrado. Y no obstante, la historia es reciente, moderna, no puede haber desaparecido de la memoria colectiva: “Por otra parte, me parecía [...] que también su historia debía de ser moderna y que, ya que no estuviese escrita, estaría en la memoria de la gente de su aldea y de las a ella circunvecinas” (I, 9, 106).

El narrador sabe dónde buscar la continuación o al menos los resabios de esta historia cercenada; no habría otro espacio más necesario, más preciso, sino el de Toledo, en la que se gestara la empresa de reconocimiento y descubrimiento pluricultural bajo el mandato de otros reyes, ciertamente más sabios. No obstante la identificación y el riesgo corrido, el curioso lector busca y encuentra al intérprete, y lo hace con facilidad: “anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese; y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues, aunque le buscara de otra mejor y más antigua lengua, le hallara” (I, 9, 107-108). En Toledo de fines del siglo XVI es aún fácil encontrar cristianos nuevos de moro o de judío que sepan descifrar los caracteres prohibidos: últimos testigos de exilios pasados y de exilios interiores aun presentes.

Por su parte, Ricote, en la segunda parte del Quijote, será la otra cara, pero el mismo drama, de aquel otro exilio: el retorno de esa ausencia. Como señala Julia Domínguez (2009), Ricote es el exiliado paradigmático por raza, religión y nacionalidad. Es dable afirmar que uno de los momentos más transitados por la crítica cervantina en su atención al *Quijote* de 1615 lo constituye el diálogo entre Sancho y su vecino morisco, Ricote, especialmente, el parlamento en que este último pone de manifiesto las razones que lo impulsaron a retornar a España, sus sentimientos respecto de ésta, su patria natal, y sus juicios en relación al decreto de expulsión de los moriscos. Estimo que el parlamento de Ricote ofrece una reveladora incursión a la experiencia del exilio y del retorno, sus contradicciones y dilemas, narrativizando de modo sugerente algunas de las paradojas inherentes a la misma: la interacción, superposición, coexistencia y conflicto de voces y perspectivas que caracterizaron tanto la auto-percepción como la representación de los exiliados. En efecto, el parlamento de Ricote también resulta revelador de la condición paradójica del retorno.

Puesto que en el *Quijote* no sólo queda inscripta la dolorosa marca de estos exilios ibéricos, sino también ese otro rostro del fenómeno de las migraciones-expulsiones: el retorno. Ricote es representativo de los vaivenes, las ambigüedades y las paradojas de los caminos del exilio que no fueron ni unívocos ni unidireccionales. Me refiero aquí específicamente a aquellos individuos de ascendencia morisca o judeoconversa que salieron de la Península Ibérica y estuvieron expuestos no sólo de modo existencial, sino muy especialmente cultural, y desde ya, religioso, a la sociedad, la fe y el saber del Islam o del judaísmo, su religión originaria, para luego retornar a la Península y abrazar nuevamente el cristianismo. Efectivamente, se los designa como “retornados” y los archivos continúan revelando que su número no era en absoluto desdeñable. Si el caso de los moriscos ha obtenido en los últimos años la amplia atención de la crítica, interpretándose el retorno de Ricote desde este prisma, el de los judeo-conversos ha recibido una atención menor. Sin duda, el caso de Antonio Enríquez Gómez resulta paradigmático de este grupo de individuos. Graizbord (2003) presenta algunos ejemplos de individuos que realizaron periplos similares al de Enríquez Gómez, como el de Abraham Silveyra,

cuya historia ha sido recientemente estudiada y reevaluada por Y. Kaplan en su estudio sobre Cristóbal Mendes/Abraham Franco de Silveyra (2013). Aun menor es el conocimiento y la atención otorgada a los expulsos de 1492 que retornaron a España y aceptaron el bautismo.

Significativamente, la expulsión, en tanto hito fundacional de la diáspora sefardí, ha sido objeto de abundante atención por parte de la historiografía. Contrariamente, el estudio de aquellos judíos que tras emigrar a Portugal o al Norte de África no pudieron sostener la experiencia del exilio y retornaron a España, aceptando la conversión, obtuvo una menor repercusión. De modo general, se ha investigado el fenómeno de los repatriados o retornados a partir de las apelaciones cuyo fin era el de recobrar las propiedades vendidas, tal como lo había prometido la Corona. Sin duda, dicha documentación ratifica la crítica de la que frecuentemente fueron objeto, esgrimiéndose que dicho retorno estuvo motivado por su afán de recobrar los bienes materiales, siendo ésta la razón principal de su abandono de la religión ancestral. Sara Nalle (2015), lúcida investigadora del fenómeno de los retornados, sostiene que es ésta tal vez la razón principal por la cual dicho fenómeno no ha recibido suficiente atención por parte de los historiadores, al punto de que durante largo tiempo se sostuvo que prácticamente nadie había regresado.

Nalle ha estudiado detenidamente el caso de la minoría novo-cristiana en la diócesis de Sigüenza, en Castilla, descubriendo numerosos relatos en primera persona que permiten reconstruir lo ocurrido a estas personas y a sus familias después de 1492. Dichos relatos resultan reveladores de las múltiples ambivalencias del fenómeno. En ellos se focaliza el drama de la escisión familiar desde una perspectiva intrínseca: sobrevivir ante la catástrofe, intentando también mantener de algún modo los lazos familiares, cuando una parte de la familia se había convertido y otra había optado por marcharse. La historia del Ricote cervantino espejea de modo acabado los matices y contradicciones de estos relatos. Nalle afirma con razón que aunque no se deba descartar el problema real de reclamos de propiedad que figura de modo tan prominente en las fuentes históricas (narrativizado en el deseo de Ricote de rescatar su tesoro enterrado), estos relatos sirven para profundizar en la experiencia de los cientos, sino miles, que se marcharon y luego regresaron a ese sitio que estimaban era su hogar. Y ésta es, indudablemente, la historia que nos narra Ricote (Fine 2015).

Y también como en el caso de Ricote, veremos que las familias no siempre actuaban al unísono, incluso en una sociedad en la que generalmente se imponía la decisión del padre, en tanto jefe de familia.⁸

El fenómeno del exilio es pues dinámico y multidireccional: afecta tanto al expulsos como aquellos que son testigos presenciales de su partida y/o retorno. Cervantes fue muy consciente de ello y también entendió que el exilio y su tragedia colectiva sólo pueden ser comprendidos desde un acercamiento a la experiencia individual y concreta: la de *un* caso, *un* desgarramiento familiar, *una* voz personalizada. Tal vez por ello acotó en el marco de la segunda parte de su novela el caso particular de la familia de Ricote. Pero Cervantes hace algo más: acerca al lector al proceso mismo, no sólo a sus causas o resultados. Y así lo instala en el viaje de retorno del expulsos a la que es o la que creía ser su patria, viaje de regreso en el que se suceden los dilemas

8 Nalle (2015) opina que este ambiente de transformaciones y pasajes socio-religiosos fue la causa por la cual se prestaba oídos a la voluntad individual. Ello posibilitó que ante el edicto de 1492 los miembros de una misma familia se decidieran por opciones diferentes: así, en no pocos casos, algunos de los varones mayores de una determinada familia aceptaban el bautismo con el fin de permanecer en la casa cuidando de la propiedad familiar, mientras que otros miembros se marchaban con los menores de edad.

y las contradicciones: Ricote, el retornado, ya no es el mismo que dejó su aldea, su patria. Tampoco lo es la Castilla a la que retorna. El morisco, los moriscos, se han transformado y, en ese proceso, han perdido la certeza de su origen. Es el retorno el que le permite comprender esta nueva realidad, como también la experiencia del exilio: “ahora conozco y experimento” (II, 54, 1072), exclama Ricote. Puesto que en el orden simbólico no hay retorno, sólo pérdida: y Ricote es uno de aquellos padres cervantinos paradigmáticos que han quedado en la otra orilla, clamando por un mundo a cuya elisión asisten impotentes.

En estudios previos he reflexionado sobre el pasaje del *Quijote* de 1605 (cap. 41) en el que a Agi Morato, el engañado padre de Zoirada clama por el abandono de su hija (Fine, 2014 y 2015). Dicho pasaje, a mi entender, predica el desgarramiento familiar sufrido por el colectivo de los expulsos –moriscos y judíos–, como también la carga simbólica y traumática de la conversión en el período. Quiero sugerir aquí que el morisco Ricote se introduce en la segunda parte del *Quijote* como un retorno fantasmático de Agi Morato, el padre de Zoraida, o más precisamente como la versión de un desarrollo posible del destino de aquel colectivo que Agi Morato simbolizaba. ¿Qué fue de los padres –y madres– que asistieron desde un silencio impuesto al desgarramiento familiar causado por la expulsión, aquellos que el discurso historiográfico desestima o ignora? Desde mi lectura, Cervantes no nos permite olvidar ni abandonar totalmente a aquel otro padre, Agi Morato, y el parlamento de Ricote viene a responder de algún modo a aquellos interrogantes, vehiculizando una voz silenciada, borrada.

Como se recordará, el pasaje analizado se abre con la identificación de seis peregrinos mendicantes –marca inicial de la isotopía de la migración, el exilio, el desarraigo. No nos detendremos aquí en la ya transitada y reveladora reacción de ambos vecinos al reconocerse, sus mutuas expresiones de alegría por el reencuentro y la explícita consignación de la transgresión que cometían: Ricote, por acción, y Sancho, por omisión:

[...] cómo tienes atrevimiento de volver a España, donde si te cogen y conocen tendrás harta mala ventura.

–Si tú no me descubres, Sancho –respondió el peregrino–, seguro que estoy que en este traje no habrá nadie que me conozca. (II, 54: 1069)

El exiliado se revela como un ser escindido: entre la patria abandonada por decreto, el destino que lo acoge, y el espacio al que regresa y ya no reconoce ni puede hacerse reconocer dentro de él; su disfraz de extranjería no es mera máscara sino la realidad que se le impone: es el extranjero en su tierra. Así nos lo recordará Ricote: “En ninguna parte hallamos el acogimiento que nuestra desventura desea, y en Berbería, y en todas las partes de África, donde esperábamos ser recibidos, acogidos y regalados, allí es donde más nos ofenden y maltratan” (II, 54, 1072).

Y así como los retornados judíos, olvidados por la historia y por la historiografía, un gran número de expulsados decidió regresar a España como consecuencia de múltiples factores: las persecuciones en los países de destino, motivos sociales, económicos pero también, y muy especialmente, a fin de reunirse con la familia dividida. Ricote enfatiza esta motivación: ante el edicto de expulsión había decidido marcharse solo, dejando a su familia hasta encontrar un sitio seguro para ella. En el presente textual vuelve a reencontrarse con los suyos.

Por su parte, la clausura del episodio constituye la reafirmación de la compasión y el afecto que estas expulsiones y exilios causaron en la población local:

–No quiero porfiar, Sancho –dijo Ricote–. Pero dime: ¿halláste en nuestro lugar cuando se partió dél mi mujer, mi hija y mi cuñado?

–Sí hallé –respondió Sancho–, y séte decir que salió tu hija tan hermosa, que salieron a verla cuantos había en el pueblo [...]. Iba llorando y abrazaba a todas sus amigas y conocidas y a cuantos llegaban a verla, y a todos pedía la encomendasen a Dios y a Nuestra Señora su madre; y esto, con tanto sentimiento, que a mí me hizo llorar, que no suelo ser muy llorón. Y a fee que muchos tuvieron deseo de esconderla y salir a quitársela en el camino, pero el miedo de ir contra el mandado del rey los detuvo (II, 54, 1075-1076).

La marca de la expulsión y del exilio fue una herida abierta también en los que fueron sus testigos: sus efectos se proyectaron en toda una nación escindida. Y Cervantes supo reconocer y representar este hecho en la escena que Sancho rememora.

Ricote se siente tan español como Sancho, porque ser español es una miriada de opciones y no una única y monolítica. Ricote, nuevamente, es un español-morisco. El episodio enfatiza esta condición plural, no aceptada como tal por el entorno, como también la escisión que representa el exilio y no menos, su retorno.

El exilio es un texto “invisible” que grita su memoria a lo largo de las páginas del *Quijote*. No son pocos los personajes que iniciarán el relato de su historia y su auto-determinación con aquella consigna “Salí de mi patria”, narrando un periplo de abandono de la tierra natal y familiar, arrojados por un conflicto personal, amoroso o familiar: es la historia de Cardenio, Dorotea, doña Clara y don Luis y tantos otros personajes del *Quijote* de 1605, si bien no escasean los ejemplos en la segunda parte de la novela, como la hija de don Diego de la Llana, en la ínsula sanchesca, o el caso trágico de Claudia Jerónima. Ejemplos de exilios de otro orden es el de los galeotes, también destinados al destierro en las galeras como castigo por los delitos cometidos, o aun el de Roque Guinart y sus bandoleros catalanes, que se arrojan a los caminos que conducen a Cataluña a fin de liberar su patria de las jerarquías e injusticias sociales a las que se hallaba sometida (Serés 2005).⁹

Y finalmente, ¿qué decir del viaje de don Quijote y Sancho? El abandono de su lugar y el desplazamiento que el protagonista emprende por tierras manchegas hasta alcanzar las catalanas, fue estimado por Abellán, entre otros, como un exilio interior. Abellán sostiene que la partida voluntaria de don Quijote es el resultado de su alienación respecto de del círculo social y político que lo rodeaba y oprimía, y la búsqueda de un refugio en los libros responde a esa necesidad de apartarse de una sociedad fosilizada, represora y clasista cuyos valores no comparte.¹⁰ De allí su comprensión e identificación incluso respecto del morisco Ricote. Afirma Abellán:

9 En su estudio sobre la presencia de Ovidio en Cervantes, Juan Diego Vila (1996) identifica la clara referencia al exilio del poeta latino, y ello en el marco de los consejos de don Quijote al Caballero del Verde Gabán en relación a su hijo (II, 16, 758-759): “Riña vuesa merced a su hijo si hiciera sátiras que perjudiquen las honras ajenas, y castíguele, y rómpaselas; [...] Pero hay poetas que a trueco de decir una malicia, se pondrán a peligro que los destierren a las islas de Ponto.” Tal como lo señala Vila, es poco lo que sabemos acerca de las razones del destierro de Ovidio a la ciudad de Tomis a orillas del mar Negro, con el cual el emperador Augusto castigó al poeta. Es muy probable que en su texto haya ofendido al emperador, tratándose así de un exilio por motivos políticos, o bien y de modo no excluyente, que la publicación de su *Ars amandi*, debido a su contenido erótico, haya añadido otra causa a la orden de destierro.

10 Señala Abellán: “Se trata de ver en el hidalgo manchego una encarnación del ‘exiliado interior’ que tiene

Esta simpatía y comprensión hacia el exiliado Ricote –recalcando en el relato su condición de peregrino– llega hasta convertirle en protagonista de un enternecedor episodio de amor entre un padre y su hija y nos permite inferir que Cervantes no vio nunca con agrado el decreto de expulsión de los moriscos. Ni lo vio ni podía verlo, dada su condición, él mismo, de exiliado interior. (2001: 299)

CONCLUSIONES: NI VENCEDORES Y VENCIDOS

Haciéndonos eco de las palabras de Luce López Baralt, afirmamos con ella que Cervantes ha descrito la tragedia sin solución de los moriscos exiliados con un grado de verdad humana realmente estremecedora (1987). No obstante, sumamos a dicha descripción, la silenciosa pero no por ello menos estremecedora tragedia de otros exilios: el de los judíos, el de los conversos, el de los marginados, el de los censurados, el interior de tantos individuos que no hallaron otro camino para su salvación que marcharse, o permanecer, y aun retornar para recluirse en exilios interiores.

Cervantes metaforiza y metamorfosea el destierro a lo largo de su obra para finalmente corporizarlo en el drama individual e histórico del morisco desheredado, solitario, reclamando justicia por los caminos de la Mancha, como aquel don Quijote vencido que traspasa la obra de ese poeta exiliado y doliente, León Felipe.

Evangelina Muñiz-Huberman afirma que:

Un pueblo que sufre el exilio a lo largo de su historia depende de manera poderosa de su memoria. Es uno de los modos de su continuidad. Si la memoria quiere ser transmitida, debe contar a su vez, con la capacidad relatora. Quien relata, conserva. Quien relata, inventa. Llega un momento en que el exiliado inventa nada más. (1999: 66)

Cervantes, en el *Quijote*, ha querido y sabido ser la memoria de los exilios; transmitirlos, relatarlos, inventarlos y reinventarlos. Acaso su poética pueda ser caracterizada como la del exilio y del retorno también en el nivel escritural.

Ahora es tiempo de volver a Sancho, al que dejamos hincado de rodillas al comienzo de nuestro estudio, cual retornado, él y don Quijote, invocando a la patria para que abra sus ojos y vea, *los vea*, los reconozca como suyos, como vencidos/vencedores arrojados a los exilios exteriores e interiores, a los brazos ajenos. Puesto que en las páginas del *Quijote* los exilios no dejan vencedores ni vencidos: el exilio y aun su retorno es una condición liminal sempiterna en la que cruza la marca ineluctable de lo fronterizo. A mi juicio, el verdadero final del *Quijote* tal vez se encuentre aquí, en esa cuesta desde la que nuestros protagonistas sostienen la visión de la patria desde una condición de exilio del que siempre se retorna, y a la vez, del que no es posible retornar.

BIBLIOGRAFÍA

Abellán García González, José Luis (2001), “Cervantes y el problema morisco”, en *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1/8*

como función expresar una solapada crítica a la sociedad española de la época: lo que Américo Castro llamó el ‘anti-jerarquismo’ (2001: 301).

- de Octubre 2000*, ed. A. Bernat Vistarini, Palma, Universitat des Illes Balears, vol. 1, 297-302.
- Bernaldez, Andrés (1856), *Historia de los Reyes Católicos D. Fernando y Dª Isabel, crónica inédita del siglo XV*, Granada, Imprenta D. J. M. Zamora.
- Borges, Jorge Luis (1974), “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 444-450.
- Cabañas Bravo, Miguel (2010), “Quijotes en otro suelo. Artistas españoles exiliados en México”, en *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, eds. M. Cabañas Bravo, D. Fernández Martínez, N. Haro García, I. Murga Castro, Madrid, CSIC, 25-50.
- Cervantes, Miguel de (1997), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.
- Cervantes, Miguel de (1998), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes – Crítica.
- Covarrubias y Horozco, Sebastián de (2006), *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- Diccionario de la lengua española, Real Academia Española*, edición del tricentenario, versión electrónica <http://dle.rae.es/> (visitado en junio, 2017).
- Domínguez, Julia (2009), “El laberinto mental del exilio en Don Quijote. El testimonio del morisco Ricote”, *Hispania* 92, 2, 183-192.
- Fine, Ruth (2013), “Desde el jardín de Agi Morato o el otro rostro de la conversión en el *Quijote*”, en *Cervantes desde su contexto cultural*, ed. J.D. Vila, Buenos Aires, Eudeba, 39-58.
- Fine, Ruth (2014), “La literatura de conversos después de 1492: obras y autores en busca de un discurso crítico”, en *Lo converso: orden imaginario y realidad en la cultura española (siglos XIV y XVII)*, eds. Ruth Fine, Michele Guillemont y Juan Diego Vila eds. R. Fine, M. Guillemont y J.D. Vila, Madrid-Frankfurt Am Main: Iberoamericana-Vervuert, 499-526.
- Fine, Ruth (2015), “A vueltas con el parlamento de Ricote (*Quijote* II, 54): de la conversión y otras paradojas”, *Revista Monteagudo*, 3era época, 20, 29-40.
- García Arenal, Mercedes (1996), “La diáspora morisca. Las emigraciones moriscas del siglo XVII”, en *Atlas de la inmigración magrebi en España*, eds. B. López García, A.I. Planet y A. Ramírez eds., Madrid, Univ. Autónoma de Barcelona, 20-21.
- Graizbord, David (2004), *Souls in Dispute: Converso Identities in Iberia and the Jewish Diaspora, 1580-1700*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Harpers' Latin Dictionary*, edición digital <https://archive.org/details/harperslatindict00lewi>, (visitado en junio, 2017)
- Kaplan, Yosef (1996), *Judíos nuevos en Amsterdam: estudios sobre la historia social e intelectual del judaísmo sefardí en el siglo XVII*, Barcelona, Gedisa.
- Kaplan, Yosef (2013), “De Cristóbal Mendes a Abraham Franco de Silveyra: las vicisitudes de un marrano en el siglo XVII”, en *Compilación para Joseph. Colección de investigaciones dedicadas a Joseph Hacker*, eds. Y. ben Naeh, M. Idel, J. Cohen y Y. Kaplan, Jerusalén, Centro Zalman Shazar, 406-440 [en hebreo].

- López-Baralt, Luce (1987), "La angustia secreta del exilio: el testimonio de un morisco de Túnez", *Hispanic Review*, 55, 1, 41-57.
- Muñiz-Huberman, Angelina (1999), *El canto del peregrino: hacia una poética del exilio*, Barcelona, Gexel, 1999.
- Nalle, Sara (en prensa), "Cross and Cross Again First-Hand Accounts of 1492 Exiles' Return to Castile", en *Early Modern Ethnic and Religious Communities in Exile International Conference*, ed. Yosef Kaplan.
- Serés, Guillermo (2005), "La realidad histórica en la Segunda Parte del *Quijote*", *Guaragua*, 9, 21, 21-34.
- Vila, Juan Diego (1996), "Lo que no dijo el desterrado a Ponto'. Texto y contextos de las referencias a Ovidio en el *Quijote*", en *Studia aurea: Actas del III Congreso de la Aiso (Toulouse, 1993)*, eds. I. Arellano Ayuso, C. Pinillos Salvador, M. Vitse, F. Serralta, Pamplona, GRI-SO-Univ. de Navarra, 531-541.
- Zadoya, Concha (1973), "Los caminos poéticos de Antonio Machado", en *Antonio Machado*, eds. R. Guillén y J.A.W. Philips, Madrid, Taurus, 327-341.

COMUNICACIONES

QUIJOTE

EL *QUIJOTE* Y EL EMPERADOR DE LA CHINA: LOS DERROTEROS DEL LIBRO

CELIA MABEL BURGOS ACOSTA
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS “DR. AMADO ALONSO”
CONICET

La dedicatoria a la Segunda Parte del *Quijote* (1615) incluye un pequeño relato, presentado en forma de anécdota (por supuesto que apócrifa):

El que más ha mostrado desearle [a la continuación de la novela] ha sido el grande emperador de la China, pues en lengua chinesca habrá un mes que me escribió una carta con un proprio pidiéndome, o por mejor decir, suplicándome se le enviase, porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana, y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote. Juntamente con esto me decía que fuese yo a ser el rector del tal colegio. Preguntéle al portador si su majestad le había dado para mí alguna ayuda de costa. Respondióme que ni por pensamiento (II, Dedicatoria, 467).¹

Esta brevísima historia da pie a la alabanza al dedicatario, don Pedro Fernández Ruiz de Castro y Osorio, séptimo conde de Lemos, quien, a diferencia de la insuficiente oferta que el Emperador chino le hace a Cervantes, demuestra su grandeza y –al menos aparentemente– su generosidad:

–Pues, hermano –le respondí yo–, vos os podéis volver a vuestra China a las diez, o a las veinte, o a las que venís despachado; porque yo no estoy con salud para ponerme en tan largo viaje; además que, sobre estar enfermo, estoy muy sin dineros, y emperador por emperador y monarca por monarca, en Nápoles tengo al grande conde de Lemos que, sin tantos titulillos de colegios ni rectorías, me sustenta y me ampara y hace más merced que la que yo acierto a desear (II, Dedicatoria, 468).

En este punto, la dedicatoria retorna a su curso preestablecido genéricamente, en tanto se presenta “como cartas del autor al mecenas, que confirman y realizan el contrato previo, tácito o explícito, de intercambio mutuo de servicios” (Martín Morán 2001: 257).

Más allá del paso fugaz de este preliminar por la anécdota, creemos que el escueto relato esconde otros posibles significados y que puede, también, irradiarlos hacia el resto de la obra a punto de comenzar. Lo consideraremos, pues, un germen narrativo, ubicado estratégicamente en los umbrales de la novela, con propósitos y funciones específicas en esta Segunda Parte. Las próximas líneas buscarán justificar esta afirmación.

1 Edición de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, 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.

El presente trabajo se inserta en el marco de una investigación sobre las representaciones del texto en el *Quijote*: sus imágenes y los valores en torno a la escritura que se sedimentan en ellas, sus modos de circulación a lo largo de las dos Partes y las funciones narrativas que cumplen. En esta ocasión, la hipotética presencia del objeto libro en China y el prestigio de su autor en tierras tan lejanas serán el disparador para nuestras reflexiones en torno a la materia escrita y su rol en los intercambios políticos y culturales con la alteridad, en un contexto hispánico de marcada cerrazón ideológica.

EL ESPEJO DEL OTRO

Un representante del Emperador chino visita a Cervantes en su propia tierra. ¿Por qué reclamar la presencia del autor y de su creación en los confines del mundo conocido? ¿Y por qué ese destino está representado por China? Un vistazo a los valores que circulaban en la España áurea en torno a esos lejanos territorios permite arrojar luz sobre la opción que realiza Cervantes en este paratexto.

China era, para la monarquía de los Austrias, un límite que deseaba franquearse. La presencia española en Asia está documentada desde el siglo XVI. Planteada, en un comienzo, como un intento de desplazar a los portugueses en el comercio marítimo de especias con el Extremo Oriente, provenientes de las islas Molucas, en 1571, con la conquista de Manila y la comunidad de comerciantes chinos que operaban allí, el interés de la corona hispana se posa por primera vez en China. Para 1580, el contacto quedaba sellado por la residencia permanente de 5000 mercaderes chinos, los sangleyes, en la alcaicería conocida como Parián de Manila (Ollé 2006), tan extendida que, hacia fines del siglo XVI, la ciudad filipina podría considerarse “a Chinese colonial town” (Headley 1995: 635). El intercambio con dichos comerciantes le permitió a España el establecimiento de una ruta de comercio y navegación transoceánico que unió los puntos más distantes del mundo conocido hasta entonces: el Galeón de Manila o “la nao de la China”, como la llamaban los comerciantes mexicanos (Alonso Álvarez 2008: 85), que unía este enclave hispánico con Acapulco.

Ese Otro en la distancia, por la inmensidad de su territorio y el poco conocimiento que brindaba al exterior, se presentaba para el imaginario de los siglos XVI y XVII como ciudadano de un reino misterioso (Headley 1995: 632). No faltaron quienes representaron a los chinos como un pueblo de idólatras, sodomitas, ladrones y piratas (Headly 1995: 637), en un intento quizás de exaltar la propia identidad. A pesar de ello, el imperio que por entonces detentaba la dinastía Ming materializaba, para los súbditos de la Monarquía católica, un Otro digno con el cual medirse: de las páginas dedicadas por viajeros y religiosos, se desprende el respeto y la admiración por la vastedad de sus dominios y la capacidad de control de éstos, su organización política, sus riquezas, el refinamiento en aspectos tan variados como las formas de vestir, alimentarse, diseñar sus edificios y sus ciudades, así como por el predominio de una cultura letrada (Romano 2014: 256). Todas estas dotes llamaban profundamente la atención de quienes, con estupor, veían en ese reino oriental un rival. Es sintomático de este pensamiento que, tanto en la Primera como en la Segunda Parte del *Quijote*, la única mención a figuras imperiales existentes y contemporáneas, entre las tantas imaginarias extraídas de o inspiradas en ficciones caballerescas –el Emperador de Trapisonda (I, Prólogo, 10 y I, 49, 429), “el grande emperador Alifanfarón” (I, 18, 148)– y las de regentes de la antigüedad o el medioevo –Heraclio (I, 48, 423), Adriano (II, 8, 517), Carlomagno (II, 24, 624 y II, 26, 638),

Julio César (II, 24, 627)–, sean las de este Emperador de la China y la del “invictísimo Carlos Quinto” (I, 39, 350; también en II, 8, 515).

Entre la admiración y el temor, la relación de la monarquía española con el imperio chino fue adquiriendo diversas modulaciones: desde incursiones misionales fallidas hacia la provincia de Guangdong y Fujian, pasando por intentos de embajada abortados antes de iniciarse, hasta los más o menos insensatos planes de conquista de China, finalmente siempre desestimados (Ollé 2006). Las “Indias del Poniente” ejercían una fuerte atracción. En un mundo que asiste a su primera globalización, se colocan en la situación paradójica de ser un horizonte conocido a la que vez un espacio y una historia ignotos.

La única diferencia irreductible entre ambos imperios era la religión. China planteaba el problema de una civilización sin Dios (Romano 2014: 256) frente al Imperio de los Austrias, que buscaba construir, bajo su mando, un orbe católico, desde el cual se esperaba alcanzar el *dominium totius orbis* (De la Flor 2015: 10) y “convertirse en ‘señores de todo el mundo’, lo cual implica la realización de una monarquía católica o, mejor, de un entero ‘planeta católico’” (De la Flor 2015: 13). El lugar que ocupaba China en ese esquema providencial era crucial:

America was only preliminary to the real, and indeed original goal –China. The awe, fascination, and respect exercised by the imposing order of this vast, mysterious land made it the obvious goal of that mighty westward evangelical impulsion. In their advance the friars as well as the Jesuit Fathers, operating within the Spanish system, understood their work as collaborative, even in agreement with the imperial interests of Castile (Headley 1995: 636).

Esta distancia religiosa buscaba saldarse con la presencia de los primeros europeos que pudieron asentarse en Asia: las órdenes religiosas. Entre ellas, la más importante fue la Compañía de Jesús, que entabló lazos con la comunidad y ganó su confianza prontamente, al aprender la lengua del Imperio Medio y convertirla en el instrumento de diálogo entre europeos y chinos (Romano 2014: 259). Fueron los jesuitas, liderados por Mateo Ricci, a los que el Emperador asiático les permitió “adentrarse en territorio chino hasta llegar al corazón mismo del palacio imperial de Pekín, donde serían aceptados como sabios con conocimientos singulares en astronomía, óptica y otros saberes útiles y concretos” (Ollé 2006).

El instrumento crucial para el encuentro entre civilizaciones fue el texto. Porque es por medio de la escritura que la conexión entre ambas culturas –la oriental y la europea– se establece. Por un lado, debido a la existencia de una burocracia letrada en China, que permitió el desarrollo de modos de intermediación entre ésta y Europa (Romano 2014: 257) y, por otra parte, gracias a la recolección que los viajeros hicieron de textos de otros en similares empresas o que tuvieron acceso a fuentes chinas (Romano 2014: 252), profundamente admirados de las bases escritas de esa cultura –esta admiración llevó a que bibliotecas europeas de la talla de la Vaticana o El Escorial albergaran libros chinos, cuya salida el monarca oriental impide luego (Romano 2014: 257). El contacto entre culturas significó la aparición de las primeras traducciones (la primera de un libro chino a una lengua europea, la castellana, data de 1592), así como la puesta en marcha de un circuito comercial de libros, negocio muy rentable que, a través de la compra de ejemplares, nos los muestra como una mercancía más entre las que ambos reinos comerciaban en el marco de la Carrera de Indias (Maillard Álvarez 2013).

En este intercambio textual, dichas congregaciones religiosas fueron grandes responsables de “la participación del mundo ibérico en la constitución de China como horizonte de saber” (Romano 2014: 249) europeo. En ese “gesto misionero de la transcripción del mundo

por medio de la escritura” (Romano 2014: 245), que pone en tensión dos formas opuestas de aprendizaje, el intermediado por los hombres en tanto “libros vivos” y el transmitido por los escritos basados en la experiencia (Romano 2014: 246-247), los jesuitas fueron particularmente activos. No sólo se preocuparon por el aprendizaje de la lengua china sino también por su complejo sistema de escritura, en lo que se entiende como un intento no sólo de comprender su lengua sino también dicha cultura.

Es en este punto donde el imperio de las antípodas y el *Quijote* se cruzan. En la novela, y en el plan más amplio de la obra cervantina, los textos siempre son piezas fundamentales que tienden lazos con la alteridad, ya sea con un otro externo o minorías que forman parte de la propia sociedad. Hemos analizado previamente este fenómeno en el uso de la materia escrita por parte de los disidentes religiosos, en el episodio de la conversión de Zoraida (Burgos Acosta 2006). Esta función de la escritura se observa más allá de que ésta se presente habitualmente como una herramienta central del poder monárquico, “instrumento predilecto de la supuesta racionalización administrativa, fundamento básico sobre el que se hace descansar” (Bouza Álvarez 1997: 75) que, en el caso puntual de los vínculos con Oriente, se materializó en una gran producción de documentos enviados a España en que las autoridades civiles y religiosas argumentaban, con razones económicas, culturales y religiosas, a favor de la ocupación de China. En este sentido, supera también su empleo tradicional como instrumento de evangelización, vital para el poder eclesiástico: el dominio de la lengua suponía el reto de la paridad posible, “responder a una demanda intelectual, en vista, en último término, de hacer una propuesta espiritual” (Romano 2014: 261).

En el caso particular de la dedicatoria de 1615, el uso de la escritura también es reclamado por aquél marcado como diferente: el emisario chino emprende un largo viaje para llevar una carta que solicita la presencia del libro y su autor. Allende los mares, se prueba la existencia de lectores competentes y distinguidos, que valoran la novela y exigen su continuación. Una nueva paradoja: detrás del libro que es un objeto sagrado y de control social, está la disidencia, el Otro. Ampliando continuamente las fronteras, Cervantes parece apuntar siempre a

la posibilidad de otra lectura de su obra, de una lectura radicalmente descentrada y trasplantada (en virtud de un viaje ficticio y otro potencial), de una lectura desde el lugar del Otro, en el mundo nuevamente ampliado, fabulosamente histórico, que compartiera Cervantes con sus lectores y contemporáneos (Gaylord 1998, 2: 239).

En la dedicatoria del *Quijote*, entonces, el vínculo entre los imperios chino y español tiene su piedra de toque en los textos, en dos tipos en particular. El primero, la carta, de frecuente aparición a lo largo de toda la Segunda Parte y fundamental para el ejercicio del poder real, dispara la fábula de la visita. El contacto de la figura del monarca con memoriales, cartas, billetes, pliegos y despachos era conocido a todos sus súbditos en tiempos de los Austrias, con Felipe II como un asiduo lector y productor de documentos. Es por medio de un tipo de escritos fuertemente asociado a las actividades gubernamentales del “rey de los papeles” que se construye un otro espejado, un emperador de los confines que es también aficionado a los textos, ávido lector y, tal vez, presunto coleccionista de libros (o, al menos, alguien que conoce lo suficiente de ellos como para despreciar al apócrifo y anhelar la aparición de la Segunda Parte cervantina). La escritura anuda lo uno y lo vario, el origen y el destino, y muestra cuánto de esa diversidad puede ser también semejanza.

Pero el lugar preponderante en la comunicación escrita planteada por esta pieza preliminar lo tiene el mismo *Quijote* en tanto objeto libresco. La voz autoral se presenta, entonces, como aquella que puede vincular ambos imperios por medio de un texto, el propio, lo que le otorgaría la posición privilegiada del intercesor, del embajador de toda una cultura, no requerido sino suplicado por el monarca al otro lado del mar. Frente a cualquier intento de invasión, el *Quijote* y –si se pudiera– su autor serían en esa tierra otra una presencia no hostil, solicitada, que logra allí lo que la espada no pudo. Y, aún más, los vínculos se invierten: no son los españoles los que aprenderán la lengua china sino los chinos quienes construirán una escuela de español para aprender el castellano, con la novela del alcaíno como la piedra fundamental de ese proyecto. Si incluso nos aventuráramos a leer aquello no desarrollado en el relato, los blancos textuales tan propiamente cervantinos, sería posible observar que la mediación implicaría la transposición de sistemas de escritura, última frontera cultural que el autor se dispone a franquear, una verdadera preocupación para los misioneros jesuitas a la hora de aprender la lengua y un desafío mayúsculo a los saberes que Europa tenía en materia gramatical hasta ese momento (Romano 2014: 255).

El lugar de preeminencia que el Cervantes paratextual se arroga para sí va más allá del anecdótico pedido de su presencia en un espacio recóndito. El autor saca provecho, en este punto, de su éxito editorial, en un contexto que pronto vio en “la difusión de la obra de Miguel de Cervantes una de las grandes afirmaciones de fuerza y unidad cultural del Imperio” (Grilli 2011: 213). En esta dedicatoria, es la virtud de su texto y de la mente que lo engendró la que cumple un rol fundamental en el proyecto de aunar imperios y trazar puentes entre la propia cultura y el Otro más radical. El *Quijote* y la persona de su autor se revelan, así, piezas vitales para el proyecto imperial: “Cervantes, el que quiso ir a las Indias y no pudo, el que limita a su protagonista a un ámbito peninsular, imagina a su gran obra, ‘compañera del Imperio’ con la lengua española, como lo quería el gramático Nebrija” (Gaylord 1998, 2: 237).

De este modo, el vínculo entre imperios, la unión entre rivales y el acercamiento a la alteridad convergen en un texto, en este caso, el propio, que ocupa el lugar del escrito diplomático y, muy sutil y arriesgadamente, el del texto sagrado, que es en última instancia el que se intenta transmitir y en torno al que girará un hipotético proceso de evangelización por parte de la monarquía católica en tierras lejanas. Téngase en cuenta que, a pesar de que el lejano Oriente vio circular a comerciantes, diplomáticos, militares y viajeros, los únicos occidentales que penetraron el corazón de China fueron, como hemos mencionado más arriba, los misioneros, situación que, en la dedicatoria cervantina, pone al autor en pie de igualdad con un evangelizador, alguien solicitado para difundir la palabra, con la consecuente superposición entre texto sacro y profano. Si China se encontraba inserta en medio de “las inflexiones geopolíticas de la cuestión de la evangelización (...), en el centro de atención del catolicismo cuando la competencia entre monarquías y papado, entre Lisboa, Madrid y Roma, se exacerban” (Romano 2014: 261), Cervantes pone término a esa disputa con su texto e invierte el vínculo, pues es a él a quien le piden enseñar el español. La relación no del todo clara, pero siempre productiva para los críticos, entre Cervantes y los jesuitas nuevamente se da cita, de forma velada, en estas líneas.

Sin embargo, este rol protagónico no está exento de notas amargas. En la respuesta transmitida por el emisario del Emperador chino, con su negativa a solventar el viaje del autor, resuena la indiferencia del poder que, aquí o allí, parece ser siempre la misma. La solución ofrecida es, en realidad, el motivo que engrandece al dedicatario, el punto culminante en que,

como toda dedicatoria, se busca ensalzarlo. A pesar de ello, el elogio del benefactor no está libre de cierta ironía, puesto que se ha aclarado previamente que la vida del autor sufre de carencias –“estoy muy sin dineros” (II, Dedicatoria, 468)– y, finalmente, no es lo mismo que el mecenas sea un conde que un emperador, en tanto se aclara que “emperador por emperador y monarca por monarca” (II, Dedicatoria, 468). El Emperador de China reproducirá la misma lógica de carestía si se tienen en cuenta los verdaderos intereses del Imperio Medio, los que harían imposible cualquier ofrecimiento al alcaláino, dado que “prácticamente lo único que en realidad interesaba a inicios del siglo XVII al emperador de la China Ming y a sus súbditos era la plata novohispana, que anualmente llegaba a Filipinas en el galeón desde Acapulco” (Ollé 2006). El gesto hiperbólico que podría leerse en el modo en que el propio libro se pone a la altura del metal precioso, la mercancía requerida por excelencia, impacta contra la más dura restricción impuesta por los chinos en el contexto que a Cervantes le tocó vivir. Las derivas de los acontecimientos históricos instalan la melancolía de un destino frustrado.

La embajada de un imperio al cruce del Pacífico, que se hace eco de las carencias en materia económica y de reconocimiento que un autor puede sufrir en su propia sociedad, expone la faceta más cruda del servicio a los grandes de España. Incluso en el plano del deseo, la voz a cargo de esta dedicatoria sufre el modo en que toda lógica imperial, más allá o más acá de la travesía exploratoria, premia a sus súbditos: la indiferencia y la carestía, el desconocimiento del justo valor de sus grandes ingenios. El derrotero del libro cervantino, entre España y China, muestra cómo lo uno y lo vario, origen y destino se asemejan. La dedicatoria se vuelve peligrosamente ambigua, enalteciendo a la vez que disparando contra un miembro de la nobleza, esta vez el conde de Lemos y virrey de Nápoles, que a través de una oferta imaginaria refleja la ingratitud del estamento nobiliario, ese que domina el mundo en todos los imperios existentes.

UNA ODA A LA MATERIALIDAD

La mención a China en el contexto de la dedicatoria cumple, tal vez, otra función en el interior de la obra. Con el libro como pieza fundamental, la remisión al imperio más lejano conocido opera como un guiño –nada inocente– a la materialidad del escrito mismo.

Más allá de la versión “oficial” e indiscutida que le atribuye la invención a Johannes Gutenberg, China fue donde apareció por primera vez el libro impreso. Según Lyons, “el tipo móvil ya se había usado en el Este asiático, mucho antes de la invención de Gutenberg” (2012: 67), ya en el siglo II a.C. (Dahl 1982: 90), y era sólo una de las técnicas posibles a emplear, junto con la xilografía y el estampado (Colla 2010: 217-218). Los libros más antiguos documentados pertenecen a esta civilización oriental: uno de ellos, El Sutra de Diamante (868 d.C.), “aparecido 500 años antes de que Johannes Gutenberg presentara los tipos móviles de metal. Esto lo convierte en uno de los primeros libros impresos de que se tenga registro con una fecha identificable” (Basbanes 2014: 24). Invención digna de un imperio que, durante el Siglo de Oro, fue visto como un modelo de producción y trabajo (Méchoulán 1981: 87) y a la que también se debe, siglos más tarde, la primera forma de familiaridad con China, puesto que los escritos misioneros sobre ella fueron reelaborados en los grandes centros urbanos de la imprenta europea (Romano 2014: 252). Dicha herramienta aunó, también, esfuerzos occidentales y orientales en las empresas editoriales: en la Filipinas colonial, el método de impresión europeo convivió con el chino en los talleres pertenecientes a órdenes religiosas, en los que

nativos y españoles trabajaron en conjunto para producir tanto obras eclesiásticas como indígenas (Maillard Álvarez 2013).

El gesto de crear una historia en que se reclama la presencia del *Quijote*, gran éxito posibilitado por el “milagro de la imprenta”, justamente allí donde la humanidad vio surgir este invento indica cuánto la propia obra representa en tanto pináculo de la tradición impresa. Nueva estrategia de autopromoción, los mismos creadores de la técnica que hizo posible su difusión, reclaman el *Quijote*, cerrando la larga cadena de manifestaciones materiales de lo escrito: desde su nacimiento hasta el más excelso de sus ejemplares, solicitado allí donde sólo es posible que llegara gracias a la imprenta, es decir, el invento que ellos mismos impulsaron. En la anécdota imaginaria, la propia obra tiene el honor de ser reclamada por una nación que desarrolló “una cultura escrita, sin parangón en el mundo durante al menos quinientos años” (Colla 2010: 208).

Se trata de un juego con el libro –y, en general, con la materia textual– en el que éste siempre conjuga dos movimientos: uno de propagación, de avance, de proyección de un destino; frente a otro que reclama el regreso a un origen, un retorno, una figura de circularidad. En este caso, el viaje hipotético del *Quijote* a la China es, a la vez, origen y destino. Más allá del gesto hiperbólico de llevar la propia obra a las antípodas, el libro viaja hacia el destino más recóndito y, al mismo tiempo, regresa a un origen, al de su propio formato y la técnica que lo posibilitó. La mirada cervantina siempre se posa sobre un horizonte que parece inabordable y que tiene mucho de origen. Y, en el caso del paratexto estudiado, parece respaldado por la idea de una tradición a la que remontarse y de la que convertirse en una figura final, definitiva.

El regreso al libro en tanto objeto, en su dimensión material, no sólo se da por su retorno al origen de la imprenta, sino porque ese viaje es también una vuelta a la cultura que vio nacer el papel, hacia el año 105 d.C., de la mano de un legendario cortesano del emperador Ho Ti de nombre Cai Lun. Con él nació el soporte del texto en la modernidad, aquél avance técnico aliado de la impresión, sin el cual ésta no habría sido posible (Basbanes 2014: 20), en tanto se convirtió en una superficie de escritura más apropiada y menos costosa que el pergamino para los productos tipográficos (Colla 2010: 208).

Es que, como refiere Basbanes, “el papel ofreció un medio de transmisión cultural flexible, conveniente, barato, muy portátil, fácil de fabricar una vez que se entendían los rudimentos, y apropiado para otros cientos de usos, de entre los cuales la escritura fue sólo el de mayor alcance” (2014: 22). En la novela cervantina, el papel no es sólo materia prima para el texto; va más allá de sus obvias funciones para darse cita en momentos claves de la gesta quijotesca: para suplir la falta de celada de encaje “de cartones hizo un modo de media celada” (I, 1, 31), además de “la visera de papelón” (I, 2, 37). Nacida de los libros, la del hidalgo manchego es, incluso literalmente, una gesta de papel.

La imagen de la embajada china, con todo lo que esta cultura milenaria representaba a los ojos europeos, se convierte así en una oda a los materiales que le dan a la propia obra su condición de existencia. Una suerte de *translatio imperii* de la materialidad escrita, de la técnica de los libros, movimiento de Oriente a Occidente que el autor está dispuesto a recuperar para avanzar y a la vez retroceder, y que le otorga un lugar de preminencia. Por medio de las condiciones materiales del libro, se regresa a su origen, origen que a la vez se halla en el más lejano de los destinos, ése que cifra dos tecnologías utilizadas en China desde tiempos remotos. Se trata de un movimiento de máxima apertura para regresar, replegarse en sus cimientos. En el umbral de la Segunda Parte, este derrotero trazado ya en la dedicatoria anticipa la dinámica

general del *Quijote* de 1615, que también alcanzará su máxima apertura para cerrarse sobre sí mismo, y con una nota que distingue las condiciones materiales de su producción en boca de la pluma que, antes de colgarse para siempre, le habla al texto que ayudó a crear (II, 74, 937-938).

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Álvarez, Luis (2008), “Martín de Rada en el laberinto asiático”, *Huarte de San Juan. Geografía e Historia*, 15, 77-89.
- Basbanes, Nicholas (2014), *De papel. En torno a sus dos mil años de historia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bouza Álvarez, Fernando J. (1997), *Del escribano a la biblioteca. La civilización escrita europea en la Alta Edad Moderna* (siglos XV-XVII), Madrid, Síntesis.
- Burgos Acosta, Celia Mabel (2016), “El Capitán Cautivo y la escritura negada”, en *Don Quijote en Azul 8. Actas de las VIII Jornadas Internacionales Cervantinas*, eds. J. D’Onofrio y C. Gerber, Azul, Editorial Azul, 65-73.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2005) *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Tomo I y II, eds. C. Sabor de Cortazar e I. Lerner, Buenos Aires, Eudeba.
- Colla, Fernando (2010), *Escribas, monjes, filólogos y ordenadores... La preservación de la memoria escrita en Occidente*, Córdoba, Alción Editora.
- Dahl, Svend (1982), *Historia del libro*, Madrid, Alianza.
- Gaylord, Mary M. (1998), “El Siglo de Oro y las Españas: propuesta de una nueva lectura americana del *Quijote*”, en *Actas del XII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, The University of Birmingham-Doelphin Books, 2, 237-242.
- Grilli, Giuseppe (2011), “El *Quijote* de 1615”, en *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, ed. C. Rivero Iglesias, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 211-224.
- Headley, John M. (1995), “Spain’s Asian Presence, 1565-1590: Structures and Aspirations”, *The Hispanic American Historical Review*, 75, 4, 623-646.
- Lyons, Martyn (2012), *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*, Buenos Aires, Editoras del Calderón.
- Maillard Álvarez, Natalia (2013), “El libro entre el Atlántico y el Pacífico en la época de Cervantes”, *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes*, Instituto Cervantes, 255-276. [Disponible en http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_13/maillard/p01.htm]
- Martín Morán, José Manuel (2001), “Paratextos en contexto. Las dedicatorias cervantinas y la nueva mentalidad autorial”, en *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 257-271.
- Méchoulan, Henry (1981), *El honor de Dios. Indios, judíos y moriscos en el Siglo de Oro*, Barcelona, Argos Vergara.
- Ollé, Manel (2006), “De Marco Polo a Miguel de Cervantes: China y España en la era moderna”, en *China en España. España en China*, Centro Virtual Cervantes. [Disponible en

http://cvc.cervantes.es/obref/china/era_moderna.htm]

- R. de la Flor, Fernando (2015), “En las fronteras del ‘planeta católico’. Representaciones barrocas del estado de guerra permanente en la totalidad imperial hispana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 37, 106, 9-51.
- Romano, Antonella (2014), “(D)escribir la China en la experiencia misionera de la segunda mitad del siglo XVI: el laboratorio ibérico”, *Cuadernos de historia moderna*, anejo XIII, 243-262.

EL CABALLERO HAMBRIENTO: UNA APROXIMACIÓN AL *QUIJOTE* DE 1605, A PARTIR DE LA REPRESENTACIÓN DE LA ALIMENTACIÓN Y EL HAMBRE.

MARINA CLOSS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

1. INTRODUCCIÓN

“Hágote saber, Sancho, que es honra de los caballeros andantes no comer en un mes, y, ya que coman, sea de aquello que hallaren más a mano; y esto te hiciera cierto si hubieras leído tantas historias como yo; que, aunque han sido muchas, en todas ellas no he hallado hecha relación de que los caballeros andantes comiesen, si no era acaso y en algunos suntuosos banquetes que les hacían, y los demás días se los pasaban en flores.”

(I, 10, 89)¹

La representación de la alimentación y del cuerpo hambriento son dos de los principales recursos por medio de los cuales el *Quijote* cervantino “saca la caballería andante de sus quicios” (I, 10, 89). La fantasía quijotesca de vivir en ayunas, del mismo modo que los héroes representados en sus libros, aparece siempre como *leitmotiv* contrastivo, con respecto a las caballerías hambrientas que efectivamente don Quijote y Sancho llevan a cabo. El ayuno, que para don Quijote se constituye en ideal, es para el Cura, en cambio, una de las faltas de verosimilitud que pululan en las novelas. De modo que la representación de escenas de alimentación en el texto resulta uno de los recursos fundamentales en el modo cervantino de construcción del verosímil. Las historias jamás oídas, las aventuras asombrosas y las maravillas se vuelven, en la vida de don Quijote, historias verdaderas, al mismo tiempo que el caballero andante en ayunas, sacado de sus quicios, se transforma en caballero hambriento.

En este trabajo, nos referiremos a dos instancias de representación de la cuestión del hambre y la alimentación en el texto: en primer lugar, nos enfocaremos en el juego de siluetas que permite la caracterización de los personajes de Don Quijote y Sancho: Don Quijote, el caballero en ayunas, es flaco y desgarbado; Sancho, en cambio, es, en palabras de Bajtin: “un descendiente directo de los antiguos demonios barrigones.” (Bajtin 1988: 26).

En segundo lugar, seguiremos el desarrollo de las escenas de ingesta y expulsión de alimentos a lo largo del texto, buscando entre las aventuras de caballero y escudero las puntas del hilo del hambre.

1 Las citas del *Quijote* pertenecen a la edición preparada por Francisco de Onís para W. M. Jackson.

Proponemos que en ambas instancias, el contraste entre caballero y escudero conduce finalmente a una forma de armonía y unificación, que explica la transformación de los personajes opuestos en una dupla inseparable.

2. EL CABALLERO EN AYUNAS CONTRA EL DEMONIO DE LA ABUNDANCIA

A medida que caballero y escudero nos son presentados en el texto, el contraste entre sus siluetas forma progresivamente un todo “mixto”, una unidad de los diferentes. Maravall (2008) analiza la concepción barroca esencialmente mixta del mundo y del ser humano. La oposición y el contraste son, para los escritores del Barroco, formas de completitud. Como señala Gracián, en *El criticón*, el universo “se compone de contrarios y se concierta de desconciertos” (*apud* Maravall 2008: 326).

Pero el contraste entre las siluetas de Sancho y Don Quijote lleva en sí una contracara, en la que podemos ver quizá un motivo de equilibrio y reunificación entre ambos: si Don Quijote es enjuto, vacío de carnes y seco, equilibra su levedad física con una recarga y abundancia metafísicas que lo oponen enseguida a la “simpleza” o vacío metafísico de Sancho. Por su parte, el escudero, que llena el espacio físico con su silueta, es acusado de llevar vacía la región de los pensamientos. Don Quijote “lleno de tristes y confusas imaginaciones” (II, 10, 84) es en este caso plenitud, en donde Sancho es vacío. De esta manera, los dos personajes cervantinos reproducen en sus caracterizaciones la figura retórica, tan cara al Barroco, del quiasmo. El caballero “lleno de imaginaciones” anda en ayunas, vacío y hambriento. El escudero, barrigón e insaciable, está, en principio, hueco de ideas. Los epítetos de “lleno” y “vacío” son reversibles, si consideramos el plano de la comida enfrentado al del pensamiento. Por su parte, comida y pensamiento aparecen también, en varias ocasiones, como términos intercambiables: “No quiso desayunarse don Quijote, porque, como está dicho, dio en sustentarse de sabrosas memorias” (I, 8, 74). Para Sancho, por su parte, todo lo que se queda en el ámbito del pensamiento, sin convertirse en palabra articulada, se pudre como un alimento percedero: “Soy enemigo de guardar mucho las cosas, y no querría que se me pudriesen de guardadas” (I, 17, 141). La palabra articulada, en este sentido, asume un rol análogo al de la comida, ya que se transforma en diálogo, la posibilidad de reunificación de las siluetas opuestas por excelencia.

Comida y palabra tienen, para la dupla de caballero y escudero, efectos extrañamente análogos: Sancho engorda de refranes (I, 34, 356) y don Quijote se alimenta de recuerdos. El ayuno del caballero se homologa al silencio del escudero. Pero ayuno y silencio ceden en ambos casos, ya que, como hemos dicho, la relación entre las siluetas opuestas está definida por el símbolo de la reunificación en la comida y el diálogo.

En este sentido, solo por intercesión del “demonio barrigón de la abundancia” (Bajtín 1988) el caballero en ayunas se transforma en caballero hambriento. El papel de Sancho, el demonio tentador, es crucial para la construcción de la figura de don Quijote. Pero este papel no es unilateral, sino que será asumido, a partir de la intercambiabilidad entre palabra y pensamiento, también por don Quijote con respecto a Sancho. A las tentaciones del estómago ejercidas por el demonio barrigón sobre el caballero se suman, con papeles invertidos, las tentaciones de la cabeza. Don Quijote es, en la obra, homologado a la figura del demonio en varias ocasiones. Las visiones e ideas caballerescas del hidalgo manchego presentan rasgos sospechosamente paganos para el “cristiano viejo” que es Sancho. El pensamiento y la invención imaginativa se constituyen para el escudero también en una tentación. Y en ella cae a medida que la relación

con el caballero avanza. Pero también don Quijote se deja tentar por el demonio de la barriga: al quedarse sin sus alforjas, Sancho lo incita a alimentarse de las hierbas del camino, pero don Quijote replica: “tomara yo ahora más aína un cuartal de pan, o una hogaza y dos cabezas de sardinas arenques, que cuantas yerbas describe Discórides” (I, 18, 160).

De modo que la simpleza del escudero y el ayuno fantástico del caballero ceden ante sus demonios tentadores de la barriga y la cabeza. Finalmente, la ingesta de alimentos, al igual que el diálogo, aparece entre ellos como un fenómeno de apertura del cuerpo individual hacia el mundo y, más específicamente, de apertura del cuerpo propio hacia un cuerpo extranjero y opuesto, con el que se imbrica en un proceso de alimentación / fabulación contagioso, que los transporta a ambos, en último término, a realidades similares: “el escudero hambriento y el amo con gana de comer” (I, 19, 164) salen juntos, a andar los caminos. En la figura del quiasmo que utiliza el texto para caracterizar a estos dos personajes, hay entre el ayuno de don Quijote y la simpleza de Sancho un vacío que los emparenta; y entre la saturación de invenciones e imaginaciones del caballero y la panza abultada del escudero, una plenitud que los reconcilia.

3. LAS LOCURA DEL CABALLERO: ¿UN CASO DE HAMBRE?

En este apartado, nos ocuparemos de la relación esencial entre hambre y locura, que aparece sobre todo y de forma explícita en el *Quijote* de 1615. Parte de la cura que recibe don Quijote luego de su segunda salida se relaciona con “comer cosas confortativas y apropiadas para [...] el cerebro” (II, 1, 17), ya que “todas nuestras locuras proceden de tener estómagos vacíos y cerebros llenos de aire” (II, 1, 21).

Si relacionamos retrospectivamente estas afirmaciones con el *Quijote* de 1605, el mal efecto del hambre sobre las imaginaciones está, aunque no mencionado explícitamente, tematizado. En el episodio del encuentro con el cortejo de luto y el cuerpo muerto, don Quijote y Sancho avanzan muertos de hambre, cuando aquél ver “cosa mala y de otro mundo” (I, 19, 167). La visión del hambriento desata el hilo de la aventura. También en el episodio de la batalla contra los cueros de vino, podemos inferir un estómago vacío. Don Quijote se acuesta sin haber comido y sus demás acompañantes deciden “no despertalle, porque más provecho le haría entonces el dormir que el comer” (I, 32, 328).

De cualquier modo, es necesario señalar que el hambre de don Quijote es un motivo complejo. A la fantasía del ayuno caballeresco la acompaña el motivo de su pobreza de hidalgo rural. Por otra parte, la Sobrina reprocha al tío su afición a andar siempre buscando el “pan de trastrigo” (I, 7, 67), en lugar de contentarse con el pan del hogar. De modo que el hambre de don Quijote vacila entre los motivos de su pobreza, su fantasía y sus pretensiones de ascenso o mejoría social. El pan de trastrigo, “pan de algo más allá o mejor que trigo” (nota de Onís 1960: 67) resulta un símbolo de esta extraña afición a cambiarse de nombre, a cambiarse de título, a viajar, a pedir lo imposible, que son las características centrales de don Quijote, y que conectan el hambre de su estómago con el hambre en tanto deseo en términos generales.

4. EL HILO DE LA AVENTURA Y EL HILO DEL HAMBRE

En el primer apartado, hemos visto cómo la oposición señalada entre las siluetas de Sancho y don Quijote se articula conceptualmente en la figura del quiasmo. Esta articulación conceptual, como hemos señalado, no es la única que ofrece el texto. El hilo de las escenas

de comida, entretreído con el hilo de las aventuras, tiene también la función de mostrar el desarrollo de las relaciones entre don Quijote y Sancho a la vez que articula lo asombroso de las aventuras con el espacio y tiempo de lo cotidiano.

Si bien en el *Amadís* o el *Orlando Furioso*, por ejemplo, suelen mencionarse de pasada los momentos de ingesta, la cuestión de la alimentación humana aparece y desaparece sin ninguna continuidad a lo largo de las aventuras de los caballeros. Ese hilo del hambre cotidiana, que las novelas de caballería pierden absolutamente de vista, es el que Cervantes busca desmadejar. El día sin relojes del Renacimiento no se experimenta en horas, sino en espacios de tiempo divididos por momentos de ingesta: desayuno, almuerzo y merienda vuelven el tiempo en rutina, y por lo mismo, en vida cotidiana.

Las escenas de comida en el *Quijote* de 1605 toman de la experiencia cotidiana del tiempo su estructura. Muchas de las aventuras de Sancho y don Quijote suceden entre comidas, interrumpen a veces la ingesta o la desmantelan por completo. A través del tiempo rutinario de la comida, lo asombroso se reinserta en lo cotidiano, a la vez que lo cotidiano abre camino a lo asombroso. El hilo de lo rutinario (el momento de ingesta, que siempre regresa) otorga a las aventuras jamás oídas su epíteto de “verdaderas”.

El hambre marca la necesidad de una rutina inacabable: desayunar, almorzar, cenar. La rutina crea su propio hilo de hambre. Solo los encantados, los apartados del movimiento cotidiano, pueden prescindir de la comida. Además de Sancho y don Quijote, varios personajes, a lo largo de la primera parte de la novela, sufren de hambre. El loco enamorado y el peregrino, así como el caballero andante y su escudero, abandonan, con sus hogares y sus pueblos, la cotidianidad de sus vidas, al tiempo que llevan con ellos la marca de lo cotidiano, representada en la experiencia del hambre.

5. EL HILO DEL HAMBRE DESMADEJADO

Para ordenar la exposición de las escenas de comida, proponemos dividir las entre escenas de comida “a manteles” (I, 10, 88), en los espacios de las ventas y mesones, y escenas de comida “de camino” o comida de alforjas. Un tercer grupo de escenas nos presenta la comida sobre “mesas rústicas” (I, 11, 91) por el camino, pero con platos y otros utensilios. Porque éste grupo reúne características de los dos anteriores, comentaremos estas escenas, según su pertinencia, dentro del desarrollo de los dos primeros.

5.1 COMIDA EN MANTELES: EL MUNDO COMO MESÓN

El tópico del mundo como mesón, que se encuentra muy extendido durante el Barroco, halla “en el ir y venir de las gentes que se reúnen en una posada, en la brevedad de su paso por ella, (...) en su desorden” (Maravall 2008: 319) una imagen adecuada para caracterizar la totalidad del mundo.

Así también, proponemos como espacio de representación de las relaciones de don Quijote con el mundo el ámbito de las ventas. En términos generales, el mantel desplegado apresuradamente en el mesón está en contraste manifiesto con “las mesas puestas con tanto concierto” (I, 50, 525) en los banquetes de las novelas de caballeros.

En nuestra reconstrucción del hilo de lo cotidiano a lo largo del texto, la primera escena de comida nos muestra a don Quijote por la tarde, después de su primera salida, hambriento

por no haber comido en todo el día y sentado a una mesa servida con un “mal remojado y peor cocido bacalao y un pan tan negro y mugriento como sus armas” (I, 2, 35). En esta escena, don Quijote come en solitario, imposibilitado por su armadura, pero ayudado jocosamente por una ramera y el ventero. La celada caprichosamente puesta sobre la cabeza es el símbolo de su original encierro y aislamiento. La comida, que cabe solo de forma dificultosa por la visera, el signo del fracaso de su ideal de ayuno ya durante el primer día de su salida al mundo.

Una segunda escena de comida (en este caso no ingerida, sino expulsada) en el espacio de la venta se produce luego de la llegada de don Quijote malherido por los golpes que recibió entre los yangüeses. En este caso, el bálsamo que don Quijote prepara en la venta para reponerse de sus heridas termina ocasionando una seguidilla de vómitos entre él y su escudero. Expulsados son también los dos personajes, en esa ocasión, de la venta del mundo. Las escenas de vómito en la venta, seguidas por el vómito conjunto en campo abierto, son un correlato de la expulsión violenta del mesón del mundo de los dos personajes. Al caballero alienado ahora se le ha agregado un escudero que, si bien pareciera encontrarse en sus cabales, decide asimismo tomar la ruta del loco.

La tercera escena de comida en el interior de una venta encuentra a la dupla de caballero y escudero rodeada de un grupo de acompañantes: además del Barbero y el Cura, se encuentran Cardenio y Dorotea, el ventero, su mujer y su hija. Pero, durante esta escena de comida sosegada y multitudinaria, don Quijote duerme. Extrañamente, y a pesar de su hambre siempre insaciable, Sancho también está ausente durante la primera parte. En esta ocasión, la comida tiene como correlato un intercambio lingüístico. Don Quijote está ausente, duerme mientras el mundo come y dialoga. Sancho, por su parte, no participa en la conversación y es tema del diálogo, más que interlocutor. De modo que la escena nos muestra la inadecuación de ambos personajes en relación con el mundo.

Esta tercera estancia de don Quijote en la venta del mundo se prolonga durante dos días y presenta una segunda escena de comida, en la que finalmente don Quijote participa, no tanto como comensal, sino con el largo y disparatado discurso acerca de las armas y las letras. Este discurso interrumpe el diálogo entre los comensales y se presenta como un monólogo. La escena retoma la cuestión del intercambio del alimento por la palabra: “Todo ese largo preámbulo dijo don Quijote en tanto que los demás cenaban, olvidándose de llevar bocado a la boca.” (I, 38, 410). Se trata, entonces, de una nueva representación del fracaso de las relaciones entre don Quijote y el mundo. Cuando todos los demás comen, don Quijote duerme o monologa.

5.2 COMIDA DE CAMINO: ALFORJAS AJENAS Y PROPIAS

Durante su primera visita en solitario a la venta, don Quijote recibe del ventero el consejo de volver a su hogar para buscar camisas limpias y dinero. Luego a Sancho, su nuevo escudero, don Quijote le ruega que “sobre todo (...) llevase alforjas” (I, 7, 68).

De modo que a la segunda salida de don Quijote a los caminos, se le agregan las dichas alforjas y un “costal de refranes” llamado Sancho Panza. Sancho es la personificación del saco de comidas que lleva consigo el caballero. Es el demonio tentador que abre para el caballero en ayunas la boca del costal de alimentos. Pero también es un demonio tentador de la palabra. Abre el diálogo entre don Quijote y el mundo. Las vueltas de don Quijote al mesón del mundo ya solo serán en conjunto con este personaje “alforja” que es Sancho. Las dos voracidades

de Sancho Panza, la que va por la comida y la que va por la palabra, son el nexo del caballero con el mundo.

Por esta razón, las escenas de comida de camino, siempre asociadas al elemento de la alforja y a Sancho, son el espacio y el momento en el que mejor queda representado el desarrollo de las relaciones de don Quijote con su escudero.

En el Capítulo 8, luego de la aventura de los molinos de viento, se presenta por segunda vez una punta del hilo del hambre: “Díjole Sancho que mirase que era hora de comer” (I, 8, 73). En este caso, el hambre está instalada en el estómago del escudero, pero no alcanza al caballero, que se niega a comer. La primera escena de comida de camino entre escudero y caballero es, entonces, una escena de comunión fracasada. Será necesaria la interrupción brusca de la historia, el hallazgo del manuscrito en árabe de Cide Hamete, la traslación y, sobre todo, el fin de la batalla con el vizcaíno, que termina con la rotura de la celada, para que don Quijote se nos presente nuevamente alimentándose. La rotura de la celada, la estructura fija que constriñe la cabeza y la boca (la entrada al estómago), podría pensarse como una imagen de la progresiva apertura de don Quijote hacia el mundo. Pero esta escena desemboca en la promesa luego rota de “no comer pan a manteles” (I, 10, 87), es decir, de no volver al mesón del mundo, de seguir por los caminos y sendas apartadas, sustentándose de lo que “hallaren más a mano” (I, 10, 89).

Sin embargo, esta renuncia al mundo de don Quijote es la ocasión para la primera escena de comida compartida con Sancho: el escudero saca la “pobre y seca comida” que lleva en sus alforjas y comen “los dos en buena paz y compañía” (I, 10, 90). Esta escena de comida de camino, armoniosa y pacífica, se extiende luego a una de las escenas de comida mixtas, “sobre mesas rústicas”. Se trata de uno de los pocos momentos en los que don Quijote se muestra en armonía tanto con su escudero como con el mundo. En cuanto a la relación con su escudero, las palabras de don Quijote resultan casi una consumación: “Quiero que aquí a mi lado (...) te sientes y que seas una misma cosa conmigo, que soy tu amo y natural señor; que comas de mi plato y bebas por donde yo bebiere” (I, 11, 92). Sancho encuentra de este modo en don Quijote un señor mayor que su propio estómago. La comunión entre ambas siluetas opuestas queda representada en su primera escena de comida compartida y se extiende al círculo de los cabreros, que también se presentan como un mundo en momentánea armonía con la locura del caballero.

La aventura con los cabreros se acaba sin batallas desaguisadas ni incidentes violentos. La comunión con Sancho parece haber mejorado las relaciones de don Quijote con el mundo. Sin embargo, esta escena de armonía sobre “mesas rústicas” tiene una escena espejo al final del libro, que parece demostrar más bien lo contrario. La comentaremos en los próximos párrafos.

En la siguiente escena de comida de camino, caballero y escudero “perecían de hambre” (I, 19, 163). Hambrientos como van, se encuentran con un grupo de sacerdotes, acompañando un cuerpo muerto. El encuentro de los moribundos con el muerto es crucial para la relación entre Sancho y don Quijote. Ante el requerimiento de don Quijote de ir tras del cadáver, Sancho le aconseja: “Señor, vuestra merced ha acabado esta peligrosa aventura lo más a su salvo de todas (...) la hambre carga; no hay que hacer sino retirarnos con gentil compás de pies y, como dicen, váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza” (I, 19, 170). De modo que la escena del encuentro con el muerto acaba con un consejo de Sancho, aceptado por don Quijote, y como imagen final, caballero y escudero satisfaciendo sus estómagos con el contenido de las alforjas robadas.

Las dos figuras opuestas y complementarias andarán, de ahora en más, siempre perseguidas, cuando no rodeadas, por el Cura y el Barbero. La libertad del loco, su hambre incierta e impredecible, es perseguida y recluida por un par de personajes que aparecen, a partir de aquí, en varias escenas como proveedores de alimento.

Este segundo fracaso y regreso del hidalgo manchego comenzará justamente con una separación entre don Quijote y su par complementario. Durante su penitencia en la Sierra Morena, don Quijote vuelve a su condición de “caballero en ayunas”. Sancho Panza, separado de su señor, camina hacia el Toboso con su glotonería desatada: el escudero llega “a la hora de comer” nuevamente ante el mesón del mundo, y si bien no entra en él, el Cura y el Barbero, con quienes se encuentra de camino, se encargarán de traerle la comida de la que Sancho, por el hambre de rutina, no puede pasarse.

La escena de Sancho comiendo de lo que el Cura y el Barbero le traen, solo y frente al mesón del mundo, es una escena de traición. Sancho Panza, vencido por la rutina del hambre, guía al Cura y al Barbero por el laberinto melancólico de la Sierra Morena. El máximo enemigo del ayuno fantástico de don Quijote es la “hora de comer” de Sancho Panza. El escudero conduce hacia don Quijote a sus captores, que terminarán llevándolo de regreso, primero, al mesón del mundo y luego, en una jaula, al pan del hambre cotidiana. Otra vez, la comida es el modo de representación de esta ruptura entre caballero y escudero: Sancho come frente a la venta, mientras don Quijote, en Sierra Morena, muere de hambre.

Esta ruptura entre Sancho y su señor, marcada por la imagen del glotón y el hambriento, halla en las últimas escenas de comida de camino una suerte de enmienda por parte del escudero. Se trata de dos escenas de comida “sobre mesas rústicas”. Durante el sesteo que organiza el Canónigo, Sancho comunica a su señor que “no va encantado, sino embaído y tonto” (I, 48, 512). Y su sospecha recae en el hecho de que los verdaderos encantados “no comen, ni beben, ni duermen” (I, 48, 515).

Si don Quijote come y “hace lo que no se excusa” (I, 48, 514), es porque no está encantado. En esta escena, Sancho no solo vuelve a ser el demonio tentador del caballero, sino también el “cristiano viejo”, tentado por la vida de fantasías y aventuras del caballero andante: “digo que para mayor abundancia y satisfacción sería bien que vuestra merced probase a salir de esta cárcel (...) y hecho esto, probásemos otra vez la suerte de buscar más aventuras; y si no nos sucediese bien, tiempo nos queda para volvernos a la jaula” (I, 49, 516).

Nuevamente, sus siluetas opuestas se han imbricado en un mismo tejido, el hilo del hambre y el hilo de la aventura han vuelto a trabarse en una misma tela.

La escena no solo nos muestra la relación de caballero y escudero, sino la del mismo par de cara al mundo. Nos muestra tanto la enmienda de Sancho después de la “traición” hacia su amo en Sierra Morena, como su nueva actitud ante el Cura y el Barbero: un plan de huida conjunta, de caballero y escudero, frente a las jaulas del mundo; el anhelo de Sancho de huir, aún con la madeja del hambre a cuestas.

En este punto aparece nuevamente la figura de un cabrero. Se nos presenta aquí la escena que describíamos más arriba como una suerte de espejo invertido de la primera pacífica y armónica escena de comida con los cabreros. La última escena de comida del libro, al contrario de la primera comida en las chozas, es una verdadera batalla sobre manteles. A diferencia de los cabreros de la primera escena, el cabrero de la última reacciona negativamente ante un pequeño discurso del hidalgo: “Señor, ¿quién es ese hombre, que tal talle tiene y de tal manera habla?” (I, 52, 537). Nuevamente, discurso y figura, silueta y palabra se entrelazan, y el más

hermoso de los insultos con que podría describir un rústico a don Quijote resuena sobre las mesas puestas. Dice el cabrero: “para mí tengo o que vuestra merced se burla, o que este gentil hombre debe tener vacíos los aposentos de la cabeza”. A lo que sigue la no menos inesperada e inolvidable respuesta de don Quijote: “Vos sois el vacío y el menguado: que yo estoy más lleno que jamás lo estuvo la muy hideputa puta que os parió” (I, 52, 538). La escena retoma el enfrentamiento entre “plenitud” y “vacío”.

En una suerte de escaramuza final de don Quijote junto a su escudero, y de ambos contra el mundo, la batalla sobre manteles combina la acción heroico-ridícula de Sancho para salvar a su amo, el gesto burlón e indulgente del Cura y el Canónigo que reventan de risa, más los rostros sangrantes y rotos de don Quijote y el cabrero. El mundo se divide ahora, y frente a don Quijote, entre los que ríen y los que golpean.

Si en la primera escena de comida con los cabreros, Sancho parecía haber logrado la comunión de don Quijote con el mundo, la batalla sobre manteles construida en espejo nos muestra que es en verdad la locura de don Quijote la que ha hecho entrar en conflicto con el mundo a Sancho.

En este punto, solo nos resta mencionar, en el final del texto, la escena de no-comida en que la figura de don Quijote se nos presenta por última vez. Es domingo a mitad del día, “hora de comer”, en la aldea del hidalgo manchego, pero “la gente estaba toda en la plaza” (I, 52, 543). Es mediodía, y aún todo el mundo parece haber dejado en suspenso el hilo tensísimo del hambre. En esta escena, la jaula del loco se desplaza entre los hombres y mujeres que se vuelven a contemplarla. Todos acuden, hasta el centro de la plaza, para acercarse a ver la flaca, amarilla, abatida figura del caballero hambriento.

BIBLIOGRAFIA

- Alonso, A. (1948), “Don Quijote, no asceta, pero ejemplar caballero cristiano”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, II, 4, 334-359, en línea: <http://www.jstor.org/stable/40296502>. Último acceso: 04-02-2016.
- Cervantes Saavedra, M. (1960), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. y notas de Federico de Onís, Buenos Aires, W. M. Jackson.
- Bajtín, M. (1988), *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*, Madrid, Alianza.
- Hatzfeld, H. (1948), “¿Don Quijote asceta?”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Año II, 1, 57-70, en línea: <http://www.jstor.org/stable/40296477>. Último acceso: 04-02-2016.
- Maravall, J. A. (2008), *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.
- Redondo, A. (1997), *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia.

LOS DISCURSOS DE SANCHO PANZA: ¿QUÉ DE VERDAD?, ¿QUÉ DE MENTIRA?

LORENA COSTA
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA (URUGUAY)

INTRODUCCIÓN

Hay mucho escrito sobre Sancho Panza. Con el correr del tiempo la crítica ha ido cambiando la mirada respecto a los fundamentos que dieron origen a este personaje cervantino. Hoy por hoy se nos presenta como surgido de la cultura popular, grotesco de a ratos, lleno de inversiones propias de la carnavalización, sin dejar atrás la idea que lo coloca como el típico pícaro. Como tal, el ‘buen’ Sancho va adquiriendo destreza en el arte de mentir, al que recurre con bastante frecuencia.

Parecería que las muchas mentiras del escudero son presentadas como tales ante los lectores, ya sea por el mismo personaje o ya por el narrador. Pero, en cuanto a los huecos dejados en blanco en el texto, ¿permiten inferir otras mentiras de Sancho? ¿Cuáles con los motivos que mueven a este personaje a valerse de mentiras?

MOTIVOS RECURRENTES EN LAS MENTIRAS DE SANCHO

Antes de presentar algunas de las mentiras más destacadas de Sancho, conviene determinar qué se entiende por *mentira*, qué por *artimaña* o *artificio* y qué por *verdad*. Covarrubias define *mentir* como “no decir verdad maliciosamente” y *artimaña* “el engaño hecho con disimulación y cautela”, pero la palabra *verdad* no la define, hace más bien un juicio de valor acompañado de algunos refranes “si esta se practicase en el mundo, no habría tantos engaños ni maldades”. La verdad era entendida por Aristóteles como la correspondencia entre la realidad y el pensamiento. El DRAE define la *verdad* como “conformidad de las cosas con el concepto que de ellas forma la mente”, la *mentira* como “expresión o manifestación contraria a lo que se sabe, se piensa o se siente”, y *artificioso* en su primera acepción como “poco espontáneo, sin naturalidad” y en su segunda acepción “falso, ficticio, artificial”.

El primer gran artificio de Sancho aparece ya en el capítulo XX del primer libro, en el episodio de los batanes, cuando le ata las patas a Rocinante para que don Quijote no vaya a acometer esa aterradora “aventura” y le hace creer que ha sido inmovilizado por un encantador. Un doble miedo lleva al escudero a valerse de ese engaño: no quería ir con su amo a enfrentar el motivo de tan estremecedores ruidos y tampoco tenía el valor de quedarse solo en medio de tanta oscuridad. Preso del miedo, Sancho sugiere a don Quijote que se alejen de ese lugar y que, como es de noche y nadie los ve, no habrá quien los tilde de cobardes y agrega: “Yo salí

de mi tierra y dejé hijos y mujer por venir a servir a vuestra merced, creyendo valer más y no menos” (I, 20, 176).¹

En este primer artificio Sancho se vale de un discurso en el que, como observa Mancing, hace un gran despliegue retórico para persuadir a su amo: “Sancho reemplaza su retórica con el estilo arcaico caballeresco, la fable, que tanto le gusta a Don Quijote: ‘Por un solo Dios, señor mío, que non se me faga tal desaguizado; y ya que del todo no quiera vuestra merced desistir de acometer este fecho, dilátelo’” (Mancing 1982: 4).

Por el empleo de artilugios como este, es que Antonio Barbagallo (1949) asegura que Sancho no es tan mentecato como lo pintan los demás personajes, incluso el propio narrador. Queda en evidencia en este primer artificio de su invención, motivado por el miedo, que es capaz de fraguar mentiras con un discurso bien elaborado que le sirve como respaldo.

El segundo gran engaño se da en el capítulo XXXI del primer libro, con la entrega de la carta a Dulcinea. Sabido es que el escudero perdió la libreta donde llevaba anotada la carta, junto con la firma de su amo para la libranza de los cuatro pollinos que recibiría como pago de la encomienda. Pero ¿por qué mentir y no asumir que no pudo cumplir con la encomienda debido al olvido de la libreta (que él cree perdida y no lo oculta)? Es que asumir ante su amo que no pudo cumplir con la encomienda sería renunciar a la libranza de los pollinos, y eso es lo que precisamente quiere evitar Sancho. En esta oportunidad su mentira está ligada al interés material, con invenciones propias de los ‘pícaros’.

El tercer gran engaño se da en el capítulo X del segundo libro con el encantamiento de Dulcinea. Como señala Williamson (2012), se da una inversión propia de la carnavalización: quien ajusta la “realidad” según los libros de caballería es Sancho (cuyas historias ya conoce muy bien gracias a su amo) y quien ve la “realidad” sin interferencias es don Quijote.

Apenas entraron en la ciudad del Toboso, Sancho comenzó a elaborar un montón de mentiras respecto al paradero y características del palacio en el que vive Dulcinea, al que supuestamente fue a entregar la carta de su amo tiempo atrás. Pero, luego de varias mentiras, fue tal el aprieto en que se vio que declaró la verdad a don Quijote: “digo que pues vuestra merced no la ha visto, ni yo tampoco [...] le hago saber que también fue de oídas la vista y la respuesta que le truje; porque así sé yo quién es la señora Dulcinea como dar un puño en el cielo” (II, 9, 611). Pero ante la negación de su amo de creer “semejante disparate”, se vio forzado a elaborar otra mentira para poder salir bien parado y calmar así el enojo que se iba apoderando del caballero. El aprieto, y también la cobardía, están en el origen de la mentira. Accedemos como lectores a la mecánica con que Sancho elabora uno de sus más destacados artificios: hacer creer a don Quijote que una simple aldeana era la princesa Dulcinea del Toboso.

Parecen ser tres los principales motivos que llevan al escudero a elaborar mentiras: el miedo, generalmente acompañado de cobardía; la necesidad de salir de un aprieto; y un marcado materialismo (aunque hay algunos casos puntuales en que su mentira no responde a ninguno de estos motivos, como es el episodio de Clavileño).

SANCHO MATERIALISTA

Como sostiene Madariaga: “la voluntad de poder del labrador se basaba en un fuerte materialismo” (Madariaga *apud* Williamson 2012: 107), y agrega Williamson que el lazo que

1 Las citas pertenecen a la edición dirigida por Francisco Rico, Madrid, Santillana, 2012.

une a Sancho y don Quijote es “un entramado de intereses entrecruzados, interdependientes y fluctuantes, según las circunstancias” (*Ibidem*: 108). Este materialismo de Sancho parece ser el motivo más recurrente de sus mentiras.

En el episodio del encantamiento de Dulcinea, ante las nuevas de Sancho respecto a que su señora se aproximaba a caballo junto a dos doncellas, don Quijote quiere compensar a su escudero por su buena encomienda y le ofrece los despojos de la primera aventura que se topasen o las crías que le dieran ese año las tres yeguas que quedaron para parir en su pueblo. Ante este ofrecimiento Sancho se muestra, una vez más, práctico, optando siempre por lo seguro y sacando un provecho económico de la mentira: “A las crías me atengo —respondió Sancho—, porque de ser buenos los despojos de la primera aventura no está muy cierto” (II, 10, 618). Si bien esta artimaña la elaboró como forma de salir de un aprieto, termina resultando en un beneficio económico para el escudero.

Cuando en el episodio del hallazgo de la maleta el anciano cabrero comentó que la había visto tirada, pero que no había querido tomarla ni acercarse a ella por miedo a que se la reclamaran como robada, Sancho comenta “también la hallé yo y no quise llegar a ella con un tiro de piedra; allí le dejé y allí se queda como se estaba, que no quiero perro con cencerro” (I, 23, 218), mentira que don Quijote no delata ante el cabrero y lo posiciona como cómplice.

Otra mentira movida por el interés surge a la hora de cumplir con los azotes que debe darse para desencantar a Dulcinea, asunto este del que rehúye Sancho, hasta que su amo le ofrece dinero a cambio. Luego de hacer el cálculo de cuánto debía recibir de pago por el total de azotes, valorándolos en un cuarto de real cada uno, se dio los primeros seis u ocho y pareciéndole demasiado sufrimiento el que tenía que padecer, le pide a don Quijote el doble de pago por cada uno. Nace aquí otro de sus artificios, porque los azotes comienza a darlos a los árboles, simulando que se los daba sobre sus carnes.

Son muchos los pasajes en que se pone en evidencia el interés material del personaje de Sancho, motivo principal que lo lleva a elaborar varias de sus mentiras; a la vez que son muchos aquellos pasajes en que Sancho renuncia a lo material privilegiando su condición de “cristiano viejo”.

LA REVERSIBILIDAD DE SANCHO

En el episodio de los batanes, cuando, a la luz de un nuevo día, por fin Rocinante es liberado de sus ataduras, don Quijote se prepara para ir a enfrentar lo que cree ser una aventura, y el narrador cuenta lo que le dice a Sancho:

[...] que en lo que tocaba a la paga de sus servicios no tuviese pena, porque él había dejado hecho su testamento antes que saliera de su lugar, donde se hallaría gratificado de todo lo tocante a su salario, rata por cantidad del tiempo que hubiese servido; pero que si Dios le sacaba de aquel peligro sano y salvo y sin cautela, se podía tener por muy más que cierta la prometida ínsula (I, 20, 183).

Ante estas palabras de su amo: “tornó a llorar Sancho [...] y determinó de no dejarle hasta el último tránsito y fin de aquel negocio” (*ibidem*). No hay que olvidar que el miedo de Sancho en esta oportunidad fue tal que lo llevó al extremo de hacer cosas salidas de las buenas costumbres; pero a pesar de estar aterrado, decide seguir a su amo hasta el final, dominado por una especie de rpto emocional altruista.

Cuando Sancho cree alcanzar el sueño de gobernar una ínsula, la duquesa lo cuestiona por seguir a don Quijote a pesar de saberlo loco y pone en duda el nombrarlo gobernador de la ínsula que le tiene ofrecida, a lo que Sancho responde: “seguirle tengo; somos de un mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, diome sus pollinos, y, sobre todo, yo soy fiel, y, así, es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y azadón” (II, 33, 808), y pone su fidelidad a don Quijote ante la firme posibilidad de alcanzar el gran objetivo que lo mueve a seguir al loco caballero andante.

María Roca, citando a López Fanega, sostiene que: “La inicialmente evidenciada imposibilidad de enriquecerse fuera de sus propios principios funciona de nuevo en el episodio de Ricote” (Roca 208: 178), cuando el morisco le pide a Sancho que lo acompañe a rescatar su tesoro escondido, ofreciéndole a cambio doscientos escudos, él se niega y ante la insistencia responde: “Ya te he dicho, Ricote —replicó Sancho—, que no quiero: conténtate que por mí no serás descubierto [...] que yo sé que lo bien ganado se pierde, y lo malo, ello y su dueño” (II, 54, 966).

Próximo al desenlace final y junto a la cama donde yace muy enfermo don Quijote, Sancho miente para salvarlo, porque entiende que quizás la pérdida de la ilusión caballeresca es lo que lo está matando, y pretende que Quijote también mienta: “Si es que se muere de pesar de verse vencido, écheme a mí la culpa, diciendo que por haber yo cinchado mal a Rocinante le derribaron” (II, 74, 1103). Esta mentira de Sancho parece ser la única motivada por la piedad.

Coincidiendo con Anthony Close: “Cervantes concibe a Sancho como un tipo genérico —labrador o villano— y se sirve de este tipo como molde en el que combina rasgos heterogéneos, incluso contradictorios, de origen literario y folklórico” (Close 2004: 43). Según lo expresado por Urbina, esta manifiesta reversibilidad de Sancho responde a que:

La inversión de que es capaz el enano como bufón y escudero es proceso típico de la parodia y por ello, dada su presencia en el género que Cervantes satiriza, resulta necesaria su consideración como modelo de Sancho Panza, escudero tan burlesco como leal, portavoz crítico y cómica válvula de escape (Urbina 1980: 1029).

EL DISCURSO DE SANCHO EN EL CAPÍTULO VII DEL LIBRO II: OTRA POSIBLE LECTURA

Luego de analizar los motivos principales que mueven a Sancho a mentir, se plantea a partir de aquí otra posible lectura, en la misma línea de análisis, sobre el pedido de salario que le hace a don Quijote.

En el capítulo VII del segundo libro, Sancho llega a casa de don Quijote a contarle que pudo persuadir a su mujer para que lo deje ir junto a él sirviéndole de escudero: “Teresa dice —dijo Sancho— que ate bien mi dedo con vuestra merced, y que hablen cartas y callen barbas, porque quien destaja no baraja, pues más vale un toma que dos te dará. Y yo digo que el consejo de la mujer es poco, y el que no le toma es loco” (II, 7, 596).

El labrador sigue adelante, a pedido de don Quijote, con la propuesta que supuestamente proviene de Teresa, pero que presenta ahora como un pedido en primera persona:

que vuesa merced me señale salario conocido de lo que me ha de dar cada mes el tiempo que le sirviere, y que el tal salario se me pague de su hacienda, que no quiero estar a mercedes, que llegan tarde o mal o nunca; con lo mío me ayude Dios. En fin, yo quiero saber lo que gano, poco o mucho que sea (II, 7, 596).

Ante este pedido, don Quijote le responde a Sancho que no puede declararle salario porque en ninguno de los libros de caballería que ha leído surge que los escuderos recibieran salario de sus amos y que él no va a quitar de sus quicios la antigua usanza de la andante caballería, y agrega: “Así que, Sancho mío, volveos a vuestra casa y declarad a vuestra Teresa mi intención; y si ella gustare y vos gustáredes de estar a merced conmigo, *bene quidem*, y si no, tan amigos como de antes” (II, 7, 597).

Hay algo en el discurso de Sancho que será fácil de identificar como mentira a medida que avance la historia: la parte en que niega la esperanza que tiene de conseguir el gobierno de una ínsula, pues en varias ocasiones se mostrará ilusionado y es, de hecho, lo que más lo motiva a salir nuevamente con don Quijote.

En medio de este diálogo, aparece el bachiller Sansón Carrasco y le ofrece a don Quijote servirle de escudero, ante lo cual don Quijote volviéndose a Sancho le dice: “¿No te dije yo, Sancho, que me habían de sobrar escuderos?” (II, 7, 599), y le cuenta al bachiller que Sancho no quiere servirle de escudero.

Sancho, con los ojos llenos de lágrimas, dice a don Quijote que sí quería y aclara: “si me he puesto en cuentas de tanto más cuanto acerca de mi salario, ha sido por complacer a mi mujer, la cual cuando toma la mano a persuadir una cosa, no hay mazo que tanto apriete los aros de una cuba como ella aprieta a que se haga lo que quiere” (II, 7, 599).

En este diálogo, Sancho reafirma la exigencia de salario por parte de Teresa como condición para su segunda salida como escudero del caballero andante. Sumando a esto la condición de interesada y brava que le atribuye a su esposa en varias oportunidades, se ve favorecida la interpretación de este diálogo de Sancho como no explícitamente mentiroso.

En definitiva, lo único que hay respecto a la exigencia de Teresa surge del discurso de Sancho, personaje que en sobradas oportunidades ha puesto de manifiesto su gran habilidad para elaborar mentiras. Pero, a su vez, el narrador no desmiente ni contradice lo dicho por Sancho respecto a las exigencias de su esposa, como ha hecho otras tantas veces a la hora de querer marcar una mentira del personaje. Tampoco Sancho deja entrever, por ningún comentario, que es otro de sus artilugios.

PARTICULARIDADES DE UN CAPÍTULO PRESENTADO COMO APÓCRIFO

En el diálogo que mantiene Sancho con su esposa, en el capítulo V del segundo libro, él le cuenta que nuevamente va a salir a las andanzas como escudero de don Quijote, y el motivo que le da a Teresa es: “yo vuelvo a salir con él, porque lo quiere así mi necesidad, junto con la esperanza que me alegra de pensar si podré hallar otros cien escudos como los ya gastados” (II, 5, 581).

Sancho le recuerda a su esposa el beneficio que sacó de su primera salida junto a don Quijote, como forma de justificar ante ella su ausencia, porque, en definitiva, pudo cumplir con una de las obligaciones más importantes como padre de familia: llevar el sustento a su casa. Sancho necesita justificar ante su esposa su ausencia, y la forma de hacerlo es lograr más provecho económico en su rol de escudero que el que sacaría en su rol de labrador. Esto se pone en evidencia en la respuesta que le da a Sansón Carrasco cuando le pregunta por los cien escudos que encontró en Sierra Morena:

Yo los gasté en pro de mi persona y de la de mi mujer y de mis hijos, y ellos han sido causa de que mi mujer lleve en paciencia los caminos y carreras que he andado sirviendo a mi señor don Qui-

jote: que si al cabo de tanto tiempo volviera sin blanca y sin el jumento a mi casa, negra ventura me esperaba (II, 5, 576).

Sabiendo que en su primer salida junto al caballero andante no pudo alcanzar el gobierno de la insula que le tenía prometida, y que no era seguro que pudiera alcanzarla en esta oportunidad, ni encontrar aventuras que les fueran de provecho, él necesitaba asegurarse un beneficio económico para poder regresar a su casa, porque tenía miedo de la reacción de Teresa.

En este extenso diálogo matrimonial, se tocan temas que van desde el futuro de sus hijos hasta el linaje de don Quijote, entre otros tantos; sin embargo, no surge, al menos no explícitamente, la exigencia a la que Sancho se refiere en el capítulo VII. Quizás la practicidad que muestra su esposa en este diálogo, quien le recuerda su rol de sustento económico al pedirle que envíe dineros, y el saber que lo ganado en su primera salida fue de forma fortuita y no como premio de alguna victoriosa batalla, lo muevan a buscar la seguridad de regresar a su casa con un provecho económico que justifique su ausencia.

¿UN OLVIDO DE CIDE HAMETE BENENGELI?

Como se menciona en el capítulo anterior, no surge de Teresa explícitamente el planteo que Sancho le hace a don Quijote respecto a la exigencia de un salario. Una posible explicación es que quizás el “sabio encantador” que narra esta “verdadera historia” olvidó transcribir la totalidad del diálogo entre los esposos. De ser así, no sería este el primer olvido en el que incurre Cide Hamete. Ya en el capítulo III, Sansón Carrasco cuenta que una de las quejas de los lectores del primer libro impreso con las hazañas de don Quijote es que el autor olvidó contar quién fue el ladrón del rucio y cómo Sancho logró recuperarlo. En el capítulo IV, Sancho, a pedido de Sansón Carrasco, explica lo que había ocurrido con su jumento, y cree que fue olvido del autor o error de los impresores.

Más adelante, en el capítulo XXVII, Benengeli hace mención a la desaparición del rucio responsabilizando directamente a los impresores y da la misma increíble explicación que da Sancho respecto a lo sucedido, que por disparatada parecía en principio una de las tantas invenciones del escudero:

Este Ginés de Pasamonte, a quien don Quijote llamaba “Ginesillo de Parapilla”, fue el que hurtó a Sancho Panza el rucio, que, por no haberse puesto el cómo ni el cuándo en la primera parte, por culpa de los impresores, ha dado en qué entender a muchos, que atribuían a poca memoria del autor la falta de imprenta. Pero, en resolución, Ginés le hurtó estando sobre él durmiendo Sancho Panza, usando de la traza y modo que usó Brunelo cuando, estando Sacripante sobre Albraca, le sacó el caballo de entre las piernas, y después le cobró Sancho como se ha contado (II, 27, 760).

Quizás en el capítulo V los impresores incurrieron en otro error y omitieron parte del diálogo entre Teresa y Sancho Panza, precisamente la parte en que Teresa le pide a su esposo que exija un salario a don Quijote como condición para servirle nuevamente de escudero.

Pero sabido es que Cide Hamete, a pesar de ser presentado como historiador y recordar a cada paso que es objetivo en su relato, es un narrador que genera desconfianza, porque como sostiene Maestro: “El estilo de Cide Hamete está en la línea de los autores ficticios de las novelas de caballerías, es hiperbólico, enfático e inverosímil, como lo es el personaje mismo” (Maestro 2002). Particularmente el capítulo en el que hace su defensa, responsabilizando a

los impresores de la omisión en el caso del robo del rucio, se inicia con una aclaración del narrador compilador:

Entra Cide Hamete, coronista de esta grande historia, con estas palabras en este capítulo: “Juro como católico cristiano...”. A lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano, siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano, cuando jura, jura o debe jurar verdad y decirla en lo que dijere, así él la decía, como si jurara como cristiano católico (II, 27, 759).

Este ‘jurar como católico cristiano’ del cronista, esta aclaración que hace el traductor morisco (que lo que logra es resaltar lo absurdo del juramento del cronista), esta reproducción que hace el narrador compilador sobre la aclaración que hace el traductor sobre el juramento que hace el cronista; todo esto hace que la duda sobre lo que allí se cuenta sea casi obligatoria.

Ya el narrador compilador pone objeción a que el autor del libro en el que se prosiguen las hazañas de don Quijote haya sido arábigo, porque entiende que es “muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado” (I, 9, 88).

En definitiva, como en el caso del robo del jumento de Sancho, no es posible asegurar si el error proviene de los impresores, de Cide Hamete o de alguno de los otros narradores de esta obra; aunque la misteriosa desaparición del rucio más parece un jugo planteado por Cervantes desde el principio, como una de las tantas críticas burlescas a los libros de caballería.

¿ERROR U OMISIÓN DEL TRADUCTOR MORISCO?

La obra que nos ocupa, a partir del capítulo IX del primer libro, parte de una traducción del arábigo al castellano. Ya el compilador, como se mencionó anteriormente, había cuestionado el hecho de ser arábigo el autor de esta parte de la historia. A esta desconfianza se suma la que genera la traducción en sí, que no deja de ser una interpretación de lo que el original expresa, por más literal que pretenda ser, con el agravante de ser morisco el traductor.

La frase “traduttore, traditore” es un proverbio italiano que significa literalmente: “traductor, traidor” y es interpretado como: “la traducción traiciona o puede ser traicionera”. Esta discusión ya había sido planteada por los erasmistas en relación a las traducciones de traducciones del texto autoridad, la Biblia, que incluso en su versión latina, que es la litúrgica, es en sí una traducción.

A toda esta polémica y la desconfianza que generaba el traductor por su nacionalidad, se suma un posible error u omisión en el que pudo haber incurrido sin percatarse y, siendo esta versión castellana la única que ha sobrevivido (nada se sabe de esos cartapacios que contenían el libro de Cide Hamete Benengeli más que lo referido en la propia obra), no es posible corroborar si existen diferencias con el original.

No sería la primera omisión en la que hubiese incurrido el traductor, pues el narrador compilador cuenta en el capítulo XVIII del segundo libro, donde se narra “De lo que sucedió a don Quijote en el castillo o casa del Caballero del Verde Gabán, con otras cosas extravagantes” (II, 18, 679), que si bien el autor pinta todas las circunstancias de la casa de don Diego, donde da cuenta de lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico, el traductor decidió omitirlas, junto con otras “semejantes menudencias”, porque, a su criterio, no venían bien con el propósito principal de la historia. Más allá de la “limpia, abundante y sabrosa” comida

(a la que no estaban acostumbrados caballero y escudero) y la conducta de don Quijote (que resulta estafalaria a los ojos de los dueños de casa), en todo el capítulo no se mencionan cosas extravagantes, como anuncia el epígrafe.

¿CAPÍTULO APÓCRIFO?

Al comienzo del capítulo V, el narrador compilador hace la siguiente advertencia:

Llegando a escribir el traductor de esta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese, pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía (II, 5, 581).

Este capítulo, presuntamente apócrifo, es casualmente el que trata “De la discreta y graciosa plática que pasó entre Sancho Panza y su mujer Teresa Panza, y otros sucesos dignos de felice recordación” (*ibidem*).

Es cierto que en este capítulo se transcribe el diálogo entre Sancho y Teresa, pero con respecto a esos “otros sucesos” a que refiere el epígrafe, parece o que fueron omitidos o que hubo un error al momento de describir el contenido del capítulo, porque no hay en él más que el diálogo referido.

Al igual que en el capítulo XVIII, el epígrafe promete más de lo que efectivamente figura escrito. Por lo menos en ese capítulo se especifica que el traductor decidió omitir “menudencias” que había escrito el autor. Quizás en el capítulo V el traductor se tomó la misma licencia o una mayor, en el caso de que haya eliminado además de esos “otros sucesos de felice recordación” partes importantes del diálogo matrimonial.

En definitiva, estamos frente a un capítulo que genera dudas respecto a su autenticidad y su contenido. No sería muy disparatado considerar la posibilidad de que la exigencia de Teresa a la que refiere Sancho haya existido y que no figure en este capítulo por un error de imprenta, por un olvido del narrador, por omisión del traductor o por tratarse de un capítulo apócrifo, que sustituye al original del que no se tiene noticias; un original que quizás contenga este pedido de Teresa y los “otros sucesos” al que se refiere en el epígrafe.

Pero sabido es que tanto el traductor morisco como el cronista Cide Hamete Benengeli, al igual que el compilador, son narradores de esta historia, y como todo narrador cervantino, no son fiables.

Otra posibilidad es que no se trate de ninguna omisión ni error en el capítulo V y que la exigencia de salario sea invención de Sancho, como forma de asegurarse un beneficio económico que le permita enfrentar sin riesgo a su esposa de regreso a casa. Si bien puede interpretarse que en el diálogo matrimonial Teresa hace ese pedido de forma tácita, también se observa que, en el pedido que Sancho le hace a don Quijote, están dados varios de los motivos que lo mueven a mentir: hay un claro interés material; está presente el miedo de regresar a su casa sin dinero que justifique ante Teresa su ausencia; se siente en un aprieto que lo lleva a no encarar su pedido en forma directa, la situación le resulta violenta y teme fracasar.

CONCLUSIÓN

Ya sea porque se trate de un capítulo apócrifo, porque lo que allí se cuenta resulta de una traducción, porque su narrador cronista incurrió en otro olvido, porque el traductor omitió

algún pasaje que consideró poco importante, o porque los impresores cometieron un error; la exigencia de salario por parte de Teresa no está presente explícitamente en el capítulo V ni en ningún otro; pero arriesgarse a decir que se trata de una de las tantas mentiras a las que pícaramente acude el labrador, tan solo porque están dados los principales motivos que lo llevan a mentir (el miedo, la necesidad de salir de un aprieto y el materialismo), sería entrar en el terreno de la especulación.

Lo importante de todo este análisis es poner en evidencia, una vez más, hasta qué punto los narradores de esta obra juegan con el lector. Parecen querer guiar hacia una determinada interpretación al lector cómodo, al apurado; pero a la vez van dejando pistas para que el lector más atento, el más curioso, comience a cuestionar esos cabos sueltos; como reza en el epígrafe del capítulo XXVIII del segundo libro: “De cosas que dice Benengeli que las sabrá quien le leyere, si las lee con atención” (II, 28, 766). El lector atento, sabiendo que no está frente a un autor que se caracterice por cometer errores, sino frente a uno que suele hacer guiños, logra entender que existen varias lecturas posibles, como en toda obra cervantina.

BIBLIOGRAFÍA

- Barbagallo, Antonio (1995), “Sancho no es, se hace”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Volume XV, 1, 46-59.
- Cervantes, Miguel de (2012), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Santillana.
- Close, Anthony (2004), “La construcción de los personajes de Quijote y Sancho”, *Cervantes y el Quijote: Actas del coloquio internacional*, Oviedo, Arcos, 27-30.
- Covarrubias, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sanchez.
- Maestro, Jesus (2002), “Cide Hamete Benengeli y los narradores del ‘Quijote’”, *Lectures d’une oeuvre. Don Quichotte de Cervantes*, París, Editions du Temps, 96,127.
- Mancing, Howard (1982), “La retórica de Sancho”, *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, Roma, Bulzoni, 717-723.
- Real Academia Española (2001), *Diccionario de la lengua española (22da. Ed)*, Madrid, Espasa.
- Roca, María (2008), “Las monedas de Sancho”, *Actas del XII Coloquio Internacional. Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico. Homenaje a José M^a Casasayas*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 163-182.
- Urbina, Eduardo (1980), “El enano artúrico en la génesis literaria de Sancho Panza”, *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, Roma, Bulzoni, 1023-1030.
- Williamson, Edwin (2012), “De un ‘mundo al revés’ a un ‘mundo nuevo’: la prolongación de la Segunda Parte del *Quijote* y sus consecuencias”, *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Oviedo, Fundación M^a Cristina Masaveu Peterson, 104-121.

DE CATARROS, PREGUNTAS Y LA VOLUNTAD DEL ENGAÑO. DON QUIJOTE Y SANCHO CONSTRUYEN LA EMBAJADA A DULCINEA

JULIA D'ONOFRIO
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS "DR. AMADO ALONSO"
CONICET

Presento en esta oportunidad una nota al pie del pasaje de la Primera parte del *Quijote* en el que Sancho da cuenta a su señor de la embajada a Dulcinea (entrevista que en verdad no ha tenido lugar).

Recordemos que, desde que se reencuentran, don Quijote estaba ansioso por obtener de Sancho el relato pormenorizado de la visita que había hecho a Dulcinea, enviado por él durante la penitencia de Sierra Morena. Es en ese momento central –en todo sentido– del capítulo 25 del *Quijote*, en el que el caballero muestra dos cuestiones que nos parecen fundamentales.

En primer lugar, la necesidad imperiosa de establecer contacto con su dama, porque “no puede haber caballero andante sin dama” (I, 2) y el hecho de que las aventuras hasta ese momento no estuvieran saliendo tan bien como él quisiera lo hacían dudar de su calidad caballeresca; ergo, tal vez fuera mejor comprobar por medio de Sancho mismo y no de enviados desconocidos que la conexión con Dulcinea existía o que el “circuito del nombre” (como lo bautizaron Alicia Parodi y Diego Vila) completaba adecuadamente su recorrido.

En segundo lugar, es en Sierra Morena, durante la preparación de la penitencia y la embajada al Toboso, cuando don Quijote se muestra menos delirante y menos engañado con la realidad, porque se presenta muy consciente de su creación ficcional, es decir, de la construcción artística de su personaje como caballero andante y de la idealización poética que realiza al convertir a Aldonza Lorenzo en Dulcinea del Toboso:

Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. [...] Y, así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, y en lo del linaje, importa poco, que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo. (I, 25, 284-285)¹

Sancho aquí se desengaña de lo que había creído sobre Dulcinea pero al mismo tiempo respeta más a don Quijote por haber hecho una tan buena elección para su dama. Y el caballero, por su parte no teme evidenciar el revés de la trama de su ilusión o elección caballeresca.

Hay muchas más cosas en juego cuando llegamos al capítulo 31 en el que se produce el relato de la embajada. Sancho ha aceptado formar parte de los engañadores que van a hacer

1 Se cita el *Quijote* por la edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, 1998, editorial Crítica.

regresar a su amo a su aldea; cierto que con la idea de que así su amo podrá cumplirle las promesas de ascenso y mercedes que le había hecho, pero para eso Sancho tendrá que mentirle y hacerle creer que ha visto a Dulcinea y que le ha mandado decir al caballero que comparezca ante ella en el Toboso. Luego ha visto Sancho cómo una verdadera princesa, Micomicona, se pone en manos de su amo y le ofrece como si nada un reino en matrimonio, cosa que don Quijote rechaza por fidelidad a Dulcinea. En fin, Sancho sabe que tiene mucho que ganar y mucho que perder según cómo juegue las cartas frente a su amo, que también se ha mostrado irascible cuando Sancho le ha cuestionado su preferencia de Dulcinea frente a Dorotea. Y así es que se llega al encuentro casi secreto entre los dos en el que don Quijote le pide cuentas de su tan esperada embajada.

En este divertido diálogo entre amo y escudero hay una peculiaridad que no es tan común en esta Primera parte; me refiero al hecho de que la creación ficcional queda también en manos de Sancho (la inmovilización en la noche de los batanes es su precedente). Se da aquí una especie de disputa creativa, porque tanto sancho como don Quijote son demiurgos de una escena que jamás ha ocurrido. La diversión está en la malicia de Sancho para contravenir la fantasía idealizante de su amo y en la perseverancia de don Quijote en querer seguir creyendo, aun a costa de ser engañado. De hecho veremos que prácticamente le pide a Sancho que lo engañe.

Cuando don Quijote le da el pie para que Sancho comience a contar su encuentro con Dulcinea, directamente le dibuja la escena:

Llegaste, ¿y qué hacía aquella reina de la hermosura? A buen seguro que la hallaste ensartando perlas o bordando alguna empresa con oro de cañutillo para este su cautivo caballero. (I, 31, 357)

Sancho perfectamente le podría haber respondido que sí, que la halló bordando y seguir inventando a partir de allí. Pero no lo hace, elige otro camino pragmático y realista de lo que una labradora del Toboso podría estar haciendo en su casa:

–No la hallé –respondió Sancho– sino ahechando dos hanegas de trigo en un corral de su casa. (*Ibidem*)

Sin embargo, la respuesta de don Quijote da la pauta de una voluntad inquebrantable: la de sostener su propia imaginación, así como también su impulso hacia la creación artística:

–Pues haz cuenta –dijo don Quijote– que los granos de aquel trigo eran granos de perlas, tocados de sus manos. (*Ibidem*)

En el “haz de cuenta” se delata como creador consciente con altas dosis de cordura, porque no se engaña, no entiende mal lo que Sancho le dice, sino que le pide que hagan un pacto (como en los juegos de los chicos) para que lo que es una cosa funcione durante el tiempo de la ilusión –durante el juego– como otra: perlas por trigo. Y si bien luego acepta la supuesta realidad del trigo entre las manos de Dulcinea, lo quiere imaginar de la mejor calidad: “Y si miraste, amigo, el trigo ¿era candel o trechel?” Pero Sancho ni siquiera eso le concede y otra vez destruye cualquier esperanza al responder “No era sino rubión” (el de más baja calidad).

Finalmente después de la disquisición sobre la altura de Dulcinea, don Quijote se regodea en la idea de la cercanía que tuvo su escudero con su dama y ya que se le negó la ilusión de otros sentidos, va en busca del sentido del olfato (por el que Sancho se destaca). Otra vez le deja servida a Sancho la imagen que quiere recibir, pero tampoco aquí éste lo ayuda:

Pero no me negarás, Sancho, una cosa: cuando llegaste junto a ella, ¿no sentiste un olor sabeo, una fragancia aromática y un no sé qué de bueno, que yo no acierto a dalle nombre? Digo, ¿un túho o tufo como si estuvieras en la tienda de algún curioso guantero?

–Lo que sé decir –dijo Sancho– es que sentí un olorcillo algo hombruno, y debía de ser que ella, con el mucho ejercicio, estaba sudada y algo correosa.

–No sería eso –respondió don Quijote–, sino que tú debías de estar romadizado o te debiste de oler a ti mismo, porque yo sé bien a lo que huele aquella rosa entre espinas, aquel lirio del campo, aquel ámbar desleído. (I, 31, 359)

Sancho demuestra una y otra vez que no va a doblegarse ante los deseos de su amo. ¿Qué le costaba decirle aquí como en casos previos que sí, que esas fragancias había sentido al lado de su dama? Ni siquiera se trata de distinguir entre gigantes o molinos, castillos o ventas, ejércitos o rebaños, pues de nada de lo que le pregunta don Quijote tuvo Sancho experiencia directa. Pero obviamente en esto radica la comicidad de la escena.

Tal como se ve en este intercambio sobre los aromas, don Quijote propone una respuesta –la que él quiere oír– y Sancho le da una totalmente contraria –acorde a su pragmatismo o a su bellaquería–, pero el caballero elige igualmente al final la que quiere guardar en su imaginación: “yo sé bien a qué huele aquella rosa entre espinas...” Y da por terminada aquí la parte de la descripción de lugar y situación de Dulcinea.

Pero volvamos a los intentos de justificación de don Quijote frente al olor “algo hombruno” que sintió Sancho debido, según él, al recio trabajo físico. Ante lo que don Quijote, como vimos, prefiere suponer: “–No sería eso –respondió don Quijote–, sino que tú debías de estar romadizado...”

Un proverbio conocido se nos presenta como un trasfondo muy interesante para toda esta situación.² El proverbio en cuestión es uno que dice “No huelo nada, que estoy romadizada” y surge de la ingeniosa salida de la zorra que así evita enojar al león que podría matarla por su respuesta.³ Es muy curioso que Covarrubias refiera tres veces el proverbio y la fábula en su diccionario (la primera bajo el término “catarro”) y demuestra tanto interés por dejar registro sobre ambos que lo justifica diciendo:

Puse esto aquí, verbo catarro, sinónimo de romadizo, por si no pudiere llegar a sacar en limpio la letra *r*, que la obra es muy larga y la vida corta; proseguiré hasta donde Dios fuere servido. (*Tesoro*, s.v. catarro)

El interés le venía, al parecer, de familia, como veremos.

Hace más de veinte años (1994), Jack Weiner publicó por primera vez una obra inédita del padre del lexicógrafo, Sebastián de Horozco, y la tituló *El libro de los proverbios glosados*. Esta obra (conservada en un solo manuscrito sin título) es una extensa recopilación de proverbios comentados e incluye el que ahora nos interesa, el cual aparece dos veces, acompañado por la fábula que le habría dado origen. Vamos a citar por extenso una de ellas:

Este es un proverbio que dixo la zorra, sacado de una fábula de entre el león y la zorra. Y es así que el león como rey de los animales determinó de hazer cortes. Y mandó llamar para ellas a

2 La edición dirigida por Rico refiere al refrán en la anotación del término “romadizado”.

3 Gonzalo de Correas lo incluye en su *Vocabulario de refranes* (1627) con esta formulación: “No güelo nada, que tengo catarro. (Excúsase uno que no sabe nada.)”

los animales los quales ayuntados en sus cortes entre otras cosas que el león platicó con ellos fue dezir, “Dizen por allá que a mí me hiede la boca. Quiero saber de vosotros si es verdad o no.” Los animales nombraron para la determinación de esto a tres que fueron el asno, y el lobo y la zorra. El león llamó primero al asno. Y vino y habló con el león y olióle. Y aviéndole olido dixo el asno, “Señor, verdad es que os güele la boca.” Entonçes el león recibió tanto enojo del atrevimiento que el asno avía tenido en decir que le olía la boca que le mandó matar. Y venido luego el lobo y aviendo hablado con el león y olídole, aviendo visto como avían muerto al asno por decir la verdad, dixo, “Señor, burla es decir que os güele la boca porque no solamente no os güele mal extrañamente bien.” Entonçes el león porque vido y sabía que mentía y por se congraciar había dicho lisonja y mentira, mandóle también matar. Venida la zorra, mandóle que dixese su parecer. Ella, viendo que al uno mataban porque dezía la verdad y al otro porque dezía la mentira y que ella de lo uno o de lo otro o se podía escapar, pensó luego como astuta cómo se pudiese escapar de la muerte. Y llegábase al león y hazía que procuraba oler para responder la verdad. Y al fin dixo las palabras de este proverbio, “En verdad señor, que no güelo nada porque estoy romadizada.” Por manera que ni le dixo que le olía ni que no le olía. Y de esa manera se escusó de la muerte que no se escusaba diciendo lo uno o lo otro, de donde se colige que en los casos peligrosos y aún dondequiera es mejor callar y escusarse de dar parecer especialmente contra los reyes y personas poderosas que pueden dar la muerte o ser causa de ella, poniendo legítimas y coloradas excusas para no dar parecer ni favor para que no aya causa de incurrir en peligro. Y así estas palabras quedaron por proverbio, “No güelo nada porque estoy romadizada”, lo que por otro proverbio se dize, “No sé nada, de mis viñas vengo” que es quando se dize o se suena alguna cosa perjudicial, “No sé nada etc.” (Horozco: 206-207)

En la otra oportunidad en que comenta el proverbio y relata la fábula, termina con esta conclusión:

...de donde se colige que en los casos y negocios peligrosos es lo más seguro escusarse el hombre de hablar ni de dar parecer y hazer el sordo como ésta hizo. Y así quedó por proverbio, “No güelo nada que estoy romadizada.” (*Ibidem*: 299)

Vale la pena también prestar atención a las reflexiones que suscita en Covarrubias cuando refiere el proverbio y la fábula en la definición de tres vocablos diferentes de su *Tesoro de la lengua*:

“No huelo nada, que estoy romadizada”; cuando alguno da a entender ignora lo que no ha de dar gusto a quien se lo pregunta. (*Tesoro*, s.v. “catarro”)

Advertencia para que a los señores no se les digan sus faltas, aunque ellos den licencia para ello y lo pidan. (*Tesoro*, s.v. “romadizo”)

Cuántos señorazos hay, que cuando preguntan a sus letrados y confesores si lo que hacen tiene mal olor, no es su intención que les digan la verdad; y así permite Nuestro Señor que todos estén acatarrados y ninguno les desengañe. (*Tesoro*, s.v. “zurrarse”)⁴

4 La relación con su padre, tanto de Sebastián de Covarrubias y Horozco, como de su hermano, Juan de Horozco y Covarrubias, no habría sido sencilla, según ha estudiado Jack Weiner (1990). El estudioso afirma que ambos hermanos dejaron de lado a Sebastián Horozco para colocarse bajo el amparo de los dos famosos tíos maternos (Diego y Antonio Covarrubias) y que jamás citan las obras de su padre en sus propias obras. Es curioso, por lo tanto, este recuerdo persistente y repetido de Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro* de una fábula peculiar, que

De manera que podemos entender esa idea de estar romadizado como una alusión al proverbio conocido, luego a la fábula –que también plantea una situación de preguntas y respuestas entre un superior y un subalterno– y, a partir de ahí, a la idea del engaño de no querer responder lo que podría ser mal recibido.

Lo curioso es que aquí quien sugiere la astucia de las narices tapadas es el mismo que pregunta, de manera que el engaño aparece más bien como una voluntad de autoengaño: como si don Quijote le pidiera a Sancho que si lo que va a decir sabe que no va a gustarle, sería mejor que no dijera nada. Así pues, la justificación de estar romadizado se nos figura como otra sugerencia más de don Quijote para que Sancho siga el relato que él quiere escuchar. O que al menos, se abstenga de responder.

Al considerar nuestros modos de lectura del texto cervantino, vemos que éste puede ser un ejemplo adecuado para mostrar una metodología de trabajo: nos basamos en el texto, buscamos expandir nuestra comprensión de la palabra escrita mediante obras de referencia contemporáneas (como fue en principio el caso del diccionario de Covarrubias), luego la información allí recabada nos hace buscar más fuentes y amplía los sentidos puestos en juego en la escena. En efecto, si de “romadizado” pasamos al proverbio y a la fábula, notamos que surgen ideas que no contradicen las que ya se manifiestan literalmente en el diálogo; por el contrario, son sugerencias que amplían y refuerzan lo ya observado. No pretendemos leer una *otra cosa* en el texto, sino percibirlo con más profundidad. Así pues, pensar que aquí podría haber una alusión a aquella fábula en esas palabras, nos resulta pertinente porque abunda en significados que también se nos hacen bastante manifiestos en la escena.

Por lo demás, la interpretación de la posible alusión al proverbio es válida ya sea si se piensa como un nuevo pedido relativamente explícito de don Quijote para que Sancho entre en el juego que le propone o simplemente como un guiño al lector que debía conocer el proverbio, y su mención en el texto le abriría el camino hacia resonancias culturales que derivarían en nuevas fuentes de comicidad.

En fin, al ver a don Quijote engañado a medias, fluctuando entre el desvarío caballeresco y la clara conciencia creadora de un mundo ficcional –marcado en definitiva por la reversibilidad propia del carnaval– volvemos a preguntarnos entonces ¿está loco o está cuerdo? ¿Sabe que lo están engañando o no lo sabe? Ante esas preguntas, el texto parece respondernos como la zorra del cuento: “No huelo nada, que estoy romadizado”.

BIBLIOGRAFÍA

- Cervantes Saavedra, Miguel de [1605 y 1615], 1998. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, edición dirigida por Francisco Rico, Instituto Cervantes – Crítica.
- Correas, Gonzalo, (2000 [1627]), *Vocabulario de Refranes y frases proverbiales*, Edición de Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maite Mir-Andreu, Madrid, Castalia.
- 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 *Studiosum*, dirigida por Antonio Bernat Vistarini, John T. Cull y Tamás Sajó.

Horozco, Sebastián de, 1994, *El libro de los proverbios glosados*, Edición del manuscrito, introducción y notas de Jack Weiner, Kassel, Reichenberger.

Weiner, Jack, 1990, "Padres e hijos: Sebastián de Horozco y los suyos", *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, n.º. 25, 109-164.

CABALLEROS Y CABALLERÍAS EN EL *QUIJOTE*

MÓNICA NASIF

INSTITUTO SUPERIOR DEL PROFESORADO “JOAQUÍN V. GONZÁLEZ”

En este momento vamos a comenzar un viaje. La trayectoria se extiende hasta el momento de la desaparición “física” del héroe literario más conocido de la historia: don Quijote de la Mancha. Y sí, digo de la historia, porque sus aventuras se han encarnado en los valores de la humanidad. ¿Por qué? Por loco, por ridículo, por atrevido, por querer remediar a través de un acto de volición una sociedad marchita, decadente e hipócrita. Y es curioso que su deseo tenga como punto de partida la literatura caballeresca en la que caballeros andantes se mueven detrás de un ideal de amor y de fama. Héroes que imponen justicia frente a los actos de caballeros felones y restablecen el orden, aún en los enfrentamientos más peligrosos, contra monstruos y gigantes.

Anacrónico, caricaturesco y osado, don Quijote les da a los cabreros la justificación de la restauración de la orden de los caballeros andantes, al referirse a la protección de las doncellas:

Para cuya seguridad, andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. De esa orden soy yo, hermanos cabreros, a quien agradezco el gasaje y buen acogimiento que hacéis a mí y a mi escudero. (I, 11, 98-99)¹

La orden de caballería es el medio de la transformación social en la imaginación de don Quijote, la posibilidad de concretar esa hazaña. En el citado discurso, nuestro héroe manchego se refiere a los valores que se han ido perdiendo en un mundo que no solo no ha percibido la magnitud de los cambios, sino que también los ha agudizado para su propio daño. Sin embargo, la clase noble que llevaba en sí la posibilidad de integrarse a la caballería se ha convertido en un ente pasivo que dedica su tiempo al ocio cortesano y al lujo:

Yo, señor barbero, no soy Neptuno, el dios de las aguas, ni procuro que nadie me tenga por discreto no lo siendo: sólo me fatigo por dar a entender al mundo en el error en que está en no renovar en sí el felicísimo tiempo donde campeaba la orden de la andante caballería. Pero no es merecedora la depravada edad nuestra de gozar tanto bien como el que gozaron las edades donde los andantes caballeros tomaron a su cargo y echaron sobre sus espaldas la defensa de los reinos [...]. Los más de los caballeros que ahora se usan, antes les crujen los damascos, los brocados y otras ricas telas de que se visten, que la malla con que se arman; ya no hay caballero que duerma en los campos, sujeto al rigor del cielo, armado de todas sus armas... (II, 1, 555-556)

1 Las citas del texto cervantino pertenecen a la Edición del IV Centenario. Real Academia Española, Alfaguara, 2004.

El vocablo “depravada” tiene una carga semántica negativa que el texto sabrá concretizar en los hechos de varios de los personajes, en esta segunda parte del *Quijote*. Más adelante, el héroe manchego pide a Sancho que investigue qué se dice de él, de su valentía, de sus hazañas y que se le informe sin cambiar absolutamente nada; así deja deslizar una crítica a la sociedad contemporánea:

[...] y quiero que sepas, Sancho, que si a los oídos de los príncipes llegase la verdad desnuda, sin los vestidos de la lisonja, otros siglos correrían, otras edades serían tenidas por más de hierro que la nuestra, que entiendo que de las que ahora se usan es la dorada. (II, 2, 563)

“Dorada”, no de oro, apariencia frente a la realidad. El juego de opuestos atraviesa la obra en una continua mirada que enfrenta “los malos tiempos” con los otrora “buenos tiempos” de la caballería andante literaria:

Si no, díganme quién más honesto y más valiente que el famoso Amadís de Gaula. ¿Quién más discreto que Palmerín de Inglaterra? ¿Quién más acomodado y manual que Tirante el Blanco? ¿Quién más galán que Lisuarte de Grecia? (II, 1, 556).

Y así sigue la lista de las cualidades de estos héroes de papel que don Quijote imaginó históricos en su deseo de mejorar el mundo y tal vez, el pensamiento de Cervantes encontró en su conducta ejemplos de una firmeza de carácter que en “su edad dorada” no halló o halló escasamente. La honestidad de Amadís que no apareció en la decisión final de Sansón Carrasco, el Caballero de los Espejos; la discreción de Palmerín de Inglaterra que no brilló en los Duques; un universo, el de don Quijote, en el cual la virtud aparece en los personajes que no detentan nobleza de sangre como don Diego de Miranda. En el discurso sobre los linajes, don Quijote rescata el valor de la virtud más allá de la nobleza de sangre o la riqueza monetaria:

Del linaje plebeyo no tengo que decir sino que sirve sólo de acrecentar en número de los que viven, sin que merezcan otra fama ni otro elogio sus grandezas. [...] y que solos aquéllos parecen grandes e ilustres que lo muestran en la virtud y en la riqueza y liberalidad de sus dueños. [...] Al caballero pobre no le queda otro camino para mostrar que es caballero sino el de la virtud, siendo afable, bien criado, cortés y comedido y oficioso, [...] y, sobre todo, caritativo... (II, 6, 592)

Para Cervantes, la virtud se relaciona con la voluntad propia y no depende de la mirada exterior, de esta manera se lo manifiesta don Quijote al ama y a la sobrina:

Yo tengo más de armas que de letras, y nací, según me inclino a las armas, debajo de la influencia del planeta Marte, así que casi me es forzoso seguir por su camino, y por él tengo de ir a pesar de todo el mundo, y será en balde cansaros en persuadirme a que no quiera yo lo que los cielos quieren, la fortuna ordena y la razón pide, y, sobre todo, mi voluntad desea... (II, 6, 592)

Por un acto de libertad sale el caballero andante a buscar aventuras, las que lo llevarán a la fama, y aunque desconoce su origen, su corazón intuye que pertenece a la nobleza de sangre, el rey Languines relata a Amadís cómo fue hallado y cuáles objetos lo acompañaban:

Mas a mí no pesa de quanto me dezís, sino por no conocer mi linaje, ni ellos a mí. Pero yo me tengo por hidalgo, que mi corazón a ello me esfuerça. Y ahora, señor, me conviene más que ante cavallería, y ser tal que gane honra y prez, como aquel que no sabe parte de donde viene, y como si todos los de mi linaje muertos fuessen, que por tales los cuento, pues me no conocen ni yo a ellos. (*Amadís de Gaula*, I, 4, 272-273)

Si bien Amadís es el hijo del rey Perión, información que el joven aún no tiene, es consciente de que debe ganarse la fama con esfuerzo, por ello su insistencia en ser armado caballero, y solo desde ese lugar podrá ser reconocido y acceder a una posición que le permitirá ser el mejor entre los suyos y traer armonía en el cosmos. El ideal de don Quijote es reponer una escala de valores olvidados, tal vez oxidados como su propia armadura, para un entorno que evoluciona hacia diferentes maneras de mirar, de oír y de sentir; el sentido común de Sancho nos conduce hacia la percepción multiforme y cambiante: “[...] y si no fuera por este baciuelmo, no lo pasara entonces muy bien, porque hubo asaz de pedradas en aquel trance.” (I, 44, 465). Frente al deseo de rescatar parámetros axiológicos inamovibles como la valentía y la justicia emerge la realidad caprichosa, cambiante y finita que condiciona el accionar:

La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interés, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje aún no se había sentado en el entendimiento del juez, porque entonces no había qué juzgar ni quién fuese juzgado. (I, 11, 98)

El choque es violento porque no hay una única forma de percibir como en el universo caballeresco; sin embargo, esa misma ambigüedad del Barroco deja al descubierto la inestabilidad interior, la angustia que surge de la propia duda; nuestro caballero manchego sufre esa inestabilidad que finalmente lo lleva a la muerte. En su camino de construcción, él se aferra a ese ideal caballeresco para mitigar su propia inacción; si bien la finalidad del hidalgo es la fama, no queda en esto solamente, sino en la restauración de un mundo más compatible con la justicia, el respeto y la honra. Todo esto lo lleva a responder a las palabras del labrador su vecino:

–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, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron se aventajarán las mías. (I, 5, 58)

La afirmación de don Quijote² es semejante a la de Amadís de Gaula, el hidalgo de la Mancha, como Amadís, se movilizan hacia la acción a fin de convertirse en héroe porque se reconocen capaces, cuerdos o locos, para cambiar el mundo, para restaurar la Edad de Oro. ¿Cómo llevar a cabo semejante empresa? Porque son caballeros “aventureros”, al decir de Sancho a Maritornes:

–¿Tan nueva sois en el mundo, que no lo sabéis vos?– respondió Sancho Panza–. Pues sabed, hermana mía, que caballero aventurero es una cosa que en dos palabras se ve apaleado y emperador: hoy está la más desdichada criatura del mundo y la más menesterosa, y mañana tendría dos o tres coronas de reinos que dar a su escudero. (I, 16, 139)

La aventura caballeresca es un acto de búsqueda interior, es un camino que el caballero andante debe emprender para encontrar su identidad y conocerse a sí mismo; sin embargo el concepto “aventura” tuvo una evolución que dependió del desarrollo histórico-político de su entorno: de significar un hecho fortuito pasó a ser un medio de autoconocimiento.³ La

2 “La factura caballeresca de don Quijote, vale decir, la memoria de lo leído en los libros de caballerías, favoreció además el olvido de sus obligaciones. Perdido el juicio, la memoria libresca se apodera de su fantasía y transforma las invenciones literarias en verdades de peso.” (Egido 1994: 100)

3 “La *aventure*, en la que se precipita el caballero elegido, es un esfuerzo constantemente renovado contra un

definición de Sancho asimila la aventura a la fortuna, simplemente como aquel que a veces gana y a veces pierde, sin más. Es la visión de un campesino que relata el testimonio de lo que ha experimentado o lo que ha deducido de sus conversaciones con don Quijote. Para nuestro protagonista, la importancia de la aventura radica en instaurar un orden en el mundo, empresa que sorprende a algunos, los cabreros; enoja a otros, el vizcaíno; desata la burla, los Duques; o despierta cierto respeto, como en Diego de Miranda o el mismo Roque Guinart. ¿Cuál orden?, aquel de la justicia, la honra, el respeto; frente a lo cual encuentra una sociedad confusa, ajena e indiferente. Luego de haber finalizado uno de sus discursos sobre las armas y las letras, don Quijote despierta admiración frente a los sorprendidos huéspedes de la venta:

En los que escuchado le habían sobrevino nueva lástima de ver que hombre que al parecer tenía buen entendimiento y buen discurso en todas las cosas que trataba, le hubiese perdido tan rematadamente en tratándole de su negra y pizmienda caballería. (I, 38, 398)

Pero también ocasiona la reacción contraria en el eclesiástico de los Duques:

—Y a vos, alma de cántaro, ¿quién os ha encajado en el cerebro que sois caballero andante y que vencéis gigantes y prendéis malandrines? Andad enhorabuena, y en tal se os diga: “Volveos a vuestra casa y criad vuestros hijos, si los tenéis, y curad de vuestra hacienda, y dejad de andar vagando por el mundo, papando viento y dando que reír a cuantos os conocen y no conocen”. ¿En dónde nora tal habéis vos hallado que hubo ni hay ahora caballeros andantes? (II, 32, 792)

Personaje que es negativamente calificado por el narrador: “[...] de estos que gobiernan las casas de los príncipes: de estos que, como no nacen príncipes, no aciertan a enseñar cómo lo han de ser los que lo son [...]” (II, 31, 788). Evidentemente, la aparición de este personaje va relacionada con la crítica constante que Cervantes realiza como receptor. La simpatía que genera don Quijote choca con la agria acusación del eclesiástico, en consecuencia se desprende la crítica a esta clase de personajes y a su escasa función pedagógica. Por otra parte, las novelas de caballerías se consideraban ejemplificadoras en el accionar de los caballeros andantes como “espejos” para la educación del príncipe;⁴ de hecho, la novela de Diego Ortuzar de Calahorra lleva como título: *El Cavallero del Febo. Espejo de príncipes y caballeros*.

Todo caballero andante tiene como sustento fundamental una amada, no puede concebirse un caballero sin su dama. Don Quijote se entrega a su Dulcinea como Amadís a Oriana; así se lo comunica a Gandalín, su escudero, antes del combate contra el Endriago:

—Mi buen hermano, no tengas tan poca esperanza en la misericordia de Dios, ni en la vista de mi señora Oriana, que así te desesperes; que no solamente tengo delante de mí la su sabrosa membrança, mas su propia persona, y mis ojos la ven, y me está diciendo que la defienda yo desta bestia mala. (*Amadís de Gaula*, II, 73, 1140)

sortilegio y una lucha continua por el restablecimiento de la seguridad del orden. Por ello *aventure* no significa el mero combate guerrero, sino también un sortilegio que se ha de vencer; [...] es un medio de perfeccionamiento individual, ejemplar para la comunidad, y un medio de salvaguarda de un “ordo” entendido como cortés y caballeresco.” (Köhler 1990: 71)

4 “Muchas glosas del *Amadís* constituyen un comentario sobre el comportamiento del príncipe, referido fundamentalmente a Lisuarte, a los consejeros, a la codicia...” (Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, introducción, 51)

Y como también lo manifiesta don Quijote antes de su batalla contra los molinos de viento: “[...] y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese [...]” (I, 8, 76).

He aquí el amor terrenal como estímulo de las hazañas más osadas: Oriana, hija de reyes, la doncella más hermosa, condición esencial en la existencia de todo caballero andante; Dulcinea, inspiración libresca de don Quijote,⁵ guía y fin de sus aventuras. Dulcinea está en la naturaleza de don Quijote porque don Quijote la ha creado, forma parte de su ser y de su existencia:

Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo, como son sin tacha, grave sin soberbia, amorosa con honestidad, agradecida por cortés, cortés por bien criada, y finalmente, alta por linaje, a causa que sobre la buena sangre resplandece y campea la hermosura con más grados de perfección que en las hermosas humildemente nacidas. (II, 32, 800)

La memoria de don Quijote construye a su amada como un rompecabezas de cualidades extraídas de las Orianas, Polinardas, Florisbellas que habitan las páginas caballerescas, toda ella es la idealización de la mujer que, sin ser noble de origen, “es hija de sus obras, y que las virtudes adoban la sangre” (II, 32, 800). Sin embargo, para nuestro héroe manchego es algo más, es el sustento de su vida, de tal forma que en cuanto ella empieza a disolverse, a desmaterializarse, don Quijote irá perdiendo su condición de caballero andante para convertirse en Alonso Quijano:

[...] hallela encantada y convertida de princesa en labradora, de hermosa en fea, de ángel en diablo, de olorosa en pestífera, de bien hablada en rústica, de reposada en brincadora, de luz en tinieblas, y, finalmente, de Dulcinea del Toboso en una villana de Sayago. (II, 32, 799)

Don Quijote no podrá desencantar a Dulcinea y, a pesar de que su fama llegará a la imprenta, nada logrará evitar que el Caballero de la Blanca Luna lo derrote:

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

–Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra. (II, 64, 1047)

¿Cuál es la derrota de don Quijote? El haber sido vencido, el no poder salir como el valiente caballero que veía castillos en lugar de ventas, gigantes en lugar de molinos de viento, Dulcineas en lugar de Aldonzas y Maritornes. La fuente de su inspiración ha desaparecido, el mundo ha cambiado, y don Quijote se va apagando; pero la inmortalidad de su paso será siempre como aquella de los caballeros andantes.

5 “La imaginativa del héroe opera siempre a partir de la memoria que es continuo pasto de sus invenciones. Memoria e imaginación trabajan conjuntamente a la hora de recrear las lecturas. De ambas surge su nombre y el de Rocinante, y por fidelidad a sus modelos, inventa todo lo demás, incluidos la nada y el mismo amor.” (Egido 1994: 100)

BIBLIOGRAFÍA

- Castro, Américo (1972), *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer.
- Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española, San Pablo, Alfaguara, 2004.
- Egido, Aurora (1994), *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU.
- El libro del famoso e muy esforzado cavallero Palmerín de Olivia* (1966), ed. de G. di Stefano. Pubblicazione dell'Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana dell'Università di Pisa, II. Pisa, Università di Pisa.
- Fernández, Jerónimo (1997), *Hystoria del magnánimo, valiente e invencible caballero don Belianís de Grecia*, Partes I y II, ed., introducción, texto crítico y notas de L.E.F. de Orduna, Kassel, Reichenberger, 2 vols.
- Köhler, Eric (1990), *La aventura caballeresca*, Barcelona, SIRMIO.
- Lucía Megías, José Manuel (2016), *La juventud de Cervantes*, Madrid, EDAF.
- Rodríguez de Montalvo, Garci (2004), *Amadís de Gaula*, ed. J. M. Cacho Bleca, Madrid, Cátedra, 2 vols.

ANDAR ENTRE CUEVAS: EL DESCENSO DE DON QUIJOTE A LA CUEVA DE MONTESINOS Y LA CAÍDA DE SANCHO EN LA SIMA EN EL *QUIJOTE* DE 1615

AGUSTINA OTERO MAC DOUGALL
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

LA CUEVA COMO EXPERIENCIA DEL ARTE

La famosa aventura de la cueva de Montesinos es habilitadora de una multiplicidad de lecturas, entre las que podemos destacar la relación entre conocimiento, arte y sueño. En este trabajo se conjugarán tales conceptos con la idea de andanza¹ como movimiento que impulsa al caballero hacia su propio desarrollo y crecimiento como totalidad. El descenso de don Quijote en la cueva puede leerse como alegoría de un viaje de exploración interna que se manifiesta a través de la proliferación de formas cambiantes, entre las que se destacan tanto acontecimientos y personajes pertenecientes a otras obras literarias de renombre² como personajes y situaciones internas a la diégesis de la obra, es decir, que corresponden a la propia invención cervantina.

La riqueza de esta aventura radica no solo en la apertura interpretativa que se puede hacer de los sentimientos y miedos más ocultos de don Quijote; también se puede focalizar este episodio desde una perspectiva que ponga en foco el encuentro placentero entre el héroe y la imagen. La dimensión artística de este episodio engloba tanto la particular visión fantástica como el mismo gesto de descenso hacia la oscuridad en pos de un descubrimiento que pone en funcionamiento todos los sentidos. Después de todo, como dice Jean-Luc Nancy, el fondo de la caverna es asunto del arte:

Lo que resuena y lo que se conmueve es la *méthesis* de la mimesis, es decir, el deseo de ir al fondo de las cosas, o bien, lo que no es más que otro modo de decir, el deseo de dejar ese fondo subir a la superficie. Desde que graba y pinta en las cavernas, en lugar de contentarse con mirar en ellas figuras y objetos como quería Platón, el hombre no ejerce otra cosa, o no es él mismo ejercido por otra cosa, que por ese deseo y placer suyo de ir al fondo. Aquí se encuentra todo el asunto del arte. No es, pues, exacto decir como Nietzsche que el arte nos preserva de ir por el fondo de o en la verdad: el arte nos hace siempre ir por el fondo y, en ese sentido, el naufragio está allí asegurado (2006: 14).

1 Para trabajar con el concepto de andanza se ha recurrido al *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias, donde se define al andar como “ir delante”, y al andador como aquel que “anda mucho”.

2 Como el caballero Durandarte, Belerna, el sabio Montesinos, y las referencias a las lagunas de Ruidera y a la batalla de Roncesvalles.

Ir hasta el fondo, quedarse y luego volver a subir con aquel valor agregado de haber naufragado entre formas dudosas es la experiencia misma del arte. Estar en la cueva hace que florezca la imaginación, que resuenen las historias y que crezcan las posibilidades del ser. Pero pasar por todo esto requiere de un tipo de andanza, más o menos determinada. Andar es progresar, y aquí se progresa a través de la aventura como motor primero. Nada ni nadie progresa solo, la naturaleza y la misma sociedad debe superar inercias; el caballero debe transgredir y hacer camino. Pero cuando éste es indeterminado aparecen las dudas e interrogantes en los personajes. Por ello, el andar asenderado es una de las grandes incertidumbres que resuena a lo largo de la obra.³

Esta preocupación, que concierne a todo verdadero caballero que se siente andante, tiene que ver justamente con la persistencia en que el horizonte de valores esté siempre a la vista de todos como una moral intachable. Un caballero tiene como atributos a la virtud, la fuerza, el coraje, y como enemigos a la injusticia y el maltrato de los débiles. Pero es el amor el que guía el buen camino de los caballeros, quienes dedican todas las buenas obras a sus amadas señoras. Las aventuras son resueltas con la participación de todos estos rasgos y elementos. No obstante, la aventura de la cueva de Montesinos tiene mucho que decir sobre la relación entre el caballero y su andar. La pregunta es: ¿qué tipo de camino se problematiza acá? La respuesta, por sobre todo, incluye un adverbio que diera cuenta del modo en que se transita: ¿libremente?, ¿duramente?, ¿solitariamente? Pero también incluye una metáfora sobre la vida cavernaria que desemboca en la famosa alegoría platónica. Aquí, a diferencia de otras aventuras de acción, se presenta una de otro tipo y con nuevos sentidos. Don Quijote se escapa del ojo de Cide Hamete e ingresa en un espacio que lo oculta de él y de nosotros, los lectores.

Se presentan, así, dos dimensiones bien demarcadas: la externa, espacio de espera del lector compartido con Sancho y el Primo, y la interna, inaccesible para el lector y para los otros personajes más que a través del discurso de don Quijote. En el afuera reina el mundo de las cosas sensibles, de lo superficial y de la acción de los personajes; adentro, el mundo de la invención y de las metáforas que se nutren del desplazamiento de las ideas.

Pero estos planos también deben pensarse dentro del marco de dos ocasiones distintas, ya que en el Quijote de 1615 aparecen dos cuevas: la de Montesinos y la de Sancho. En términos específicos, el caso de Sancho no es idéntico al de su amo, ya que éste cae en una sima, “cosa honda y profunda, sepulcro o cárcel de mazmorra”, según el Tesoro de Covarrubias. Sin embargo, la similitud de estos espacios permite realizar una comparación entre las distintas situaciones que envuelven a estos personajes cuando se encuentran en soledades y en profundos niveles de introspección, hechos que funcionan como marcadores de los propios niveles de alcance de los personajes: el andar implica la unión de ciertos puntos, a la vez que un límite preciso, una meta, un fin último.

DON QUIJOTE ENTRE PAREDES DE CRISTAL

Los momentos anteriores a la entrada de don Quijote en la cueva de Montesinos muestran un escenario de debate entre el Primo y Sancho. Estas discusiones versan sobre la utilidad del

3 En la Primera Parte del *Quijote*, durante la aventura en la sierra Morena, luego de que Sancho recibe los palos del loco Cardenio, le pregunta indignado a su amo: “¿es buena regla de la caballería que andemos perdidos por estas montañas sin senda ni camino...” (I, 25, 319).

trabajo del Primo, que consistía en componer libros “de gran provecho y no menos entretenimiento para la república” (II, 22, 788). Sancho, en un arrebató crítico, le cuestiona la utilidad de aquella labor a través de la ironía, y ambos terminan enrosándose en nimiedades, como saber quién fue el primer hombre que se rascó la cabeza, o quién fue el primero que tuvo catarro. Las respuestas que da Sancho llaman la atención de don Quijote, quien descrece del origen de sus ingeniosas preguntas y afirma: “a alguno le has oída decir” (II, 22, 789). Es importante destacar este momento previo de debate entre ambos ya que se evidencia un escenario que pone en el centro de la crítica a la opinión como operación de poca utilidad, sin fines elevados. Por un lado se nos presenta la ridícula postura del Primo que aparenta seriedad y provecho, aunque las referencias a su inutilidad son expresadas con admirable humor sanchesco. Por otro lado, la ligereza de éste se destaca en la rapidez y lucidez para la contra-argumentación, hecho que sorprende a don Quijote en variadas oportunidades y lo lleva al descreimiento de su escudero: “Esa pregunta y respuesta no es tuya, Sancho, a alguno has oído decir” (II, 22, 789). No obstante, la respuesta que le da Sancho pone en jaque a esta supuesta autoridad inculcadora de tales pensamientos: “para preguntar necesidades y responder disparates no ha menester andar buscando ayuda de vecinos” (II, 22, 790).

Estos debates “necios” se relacionan con Platón y sus definiciones sobre los filodoxos como aquellos amantes de la opinión que muy lejos estaban de los amantes de las esencias. Dentro de la cueva, encadenados y obligados a ver sombras proyectadas, los filodoxos se debatían en asuntos que podrían verse como similares a las discusiones del Primo y Sancho. El rol del sabio, en la alegoría de la caverna, es el de aquel que puede salirse tanto de ese espacio como de esa postura. Allí adentro los hombres están encadenados y confiados a la verdad que le adjudican a las sombras, únicas formas que se presentaron ante sus ojos. Pero el que sale, enceguecido en un principio, tiene la obligación de regresar por los otros, de quitarles las cadenas y convencerlos de la falsedad en la que viven.

Los conceptos de lo falso, lo verosímil, lo verdadero y lo soñado se cuestionan constantemente a partir de la salida de la cueva, y de hecho, nunca se resolverán del todo estas diferencias en tanto Cervantes “pone enteramente sobre don Quijote la responsabilidad de ser consistente consigo mismo y fidedigno como personaje de novela, y sobre el lector la tarea de juzgar o no” (Ponseti 1981: 143). Lo más novedoso radica en esta responsabilidad y en la obligación en la que quedamos sometidos los lectores de no ignorar la problemática que abren estos temas. Se pone en cuestión la naturaleza de aquel encuentro entre don Quijote y los habitantes cavernarios, pero la respuesta que se nos da es intencionalmente insuficiente. Este gesto nos convoca como lectores a transitar un recorrido junto a don Quijote en el que o nos decidiremos por una u otra opción, o superaremos la dicotomía sosteniendo, como Ponseti, que el hecho de “que sea inventado no quiere decir que sea mentira” (1981: 159).

La cueva de Montesinos es descrita como un espacio de múltiples concavidades, a las que don Quijote accede luego de encontrarse cansado, mohíno y sin camino determinado. Se produce una elipsis espacial y aparece un prado ameno y deleitoso que don Quijote lo cataloga como obra imposible de la imaginación humana, pero sí de la naturaleza. Adentro de este castillo de cristal, la experiencia que tiene don Quijote está lejos del monólogo, ya que aunque pueda ser pura alucinación, don Quijote transita esta cueva porosa de forma dialógica, aún cuando el diálogo sea consigo mismo: “Luengos tiempos ha, valeroso caballero, que los que estamos en estas soledades encantados esperamos verte, para que des noticia al mundo de lo que encierra y cubre la profunda cueva de Montesinos” (II, 23, 795). Los encantados que allí

moran están obligados a una visión forzada y determinada por los encantadores, aquellos que en Platón transportaban los objetos que producían sombras. Por ello, Montesinos, Belerma, Durandarte, Dulcinea y todos los que allí aparecen están encadenados por Merlín así como lo estaban los necios de la cueva platónica. Allí adentro, al igual que afuera, también se detienen en detalles nimios; discuten si el corazón se extrajo con una daga o un puñal, si el dotado de valentía tiene corazón grande y pesado o si a los encantados le crecen uñas, entre otras tantas cosas. Sin embargo, don Quijote cree que todos estos datos “no alterna(n) ni turba(n) la verdad de la historia” (II, 23, 795).

Ahora bien, una vez que don Quijote sale de allí con su maravillosa historia, Sancho lo toma a su amo por loco, y lo condena con un refrán que resulta revelador para este análisis: “dime con quién andas, decirte he quien eres” (II, 23, 800). Esta frase sintetiza no solo un modo de andar sino también un modo de relación que se da entre todos los personajes. La identidad se construye desde el vínculo y la andanza con otros. Justamente comienza a notarse la qui jotización de este personaje y la sanchificación del otro, ya que ambos se han identificado y han tomado rasgos del otro y nuevas maneras de andar. Esto explica por qué la siguiente venta que aparece en el camino de caballero y amo es realmente una venta y no un castillo.

A partir de esta experiencia se produce en don Quijote un quiebre que marca una nueva manera de pensar el mundo. El nuevo don Quijote camina distinto, se detiene, duda y cuestiona. No cree en un mono adivino, y afirma las bases del conocimiento y de su propio pensamiento sosteniendo que “el que lee mucho y anda mucho, ve mucho y sabe mucho” (II, 25, 816). Además, luego de discutir con Sancho y el Primo sobre el tiempo transcurrido y la calidad de los acontecimientos vistos (y tocados), don Quijote termina por afianza una plena confianza en sus capacidades sensitivas:

–Creo –respondió Sancho– que aquel Merlín o aquellos encantadores que encantaron a toda la chusma que vuestra merced dice que ha visto y comunicado allá bajo, le encajaron en el magín o la memoria toda esa máquina que nos ha contado y todo aquello que por contar queda.

–Todo eso pudiera ser, Sancho –replicó don Quijote–, pero no es así; porque lo que he contado vi por mis propios ojos y lo toqué con mis mismas manos. (II, 23, 800)

Para don Quijote la experiencia de haber bajado a la cueva de Montesinos, lejos de trastocarle el juicio, lo ha dotado de un nuevo tipo de conocimiento que habla más de lo sensitivo y de los sentimientos profundos que lo acongojan. De la famosa cueva de Montesinos sale un don Quijote nuevo, con una visión diferente de aquel mundo externo, ya que ahora se permite sospechar de la veracidad de los hechos. Justamente, por causa de esto duda del arte de maese Pedro. La secuencia del retablo vuelve sobre la idea del titiritero que engaña con sus figurillas. Platón, al presentar las condiciones en las que vivían los hombres de la caverna, usa de ejemplo una referencia teatral: un tabique construido de lado a lado, como el biombo que los titiriteros levantan delante del público para mostrar, por encima del biombo, los muñecos” (1992: 1). Sobre este biombo se exponían los objetos que proyectaban las sombras que eran tenidas como cosas reales. Esto lo nota don Quijote, y rápidamente descrece en el mono y se coloca en una posición escéptica respecto de la obra del retablo de Melisendra. Su desconfianza, de ahora en más, es posible porque salió de la cueva y ahora tiene un andar distinto, más recto y claro. Muestras de este hecho es el pedido que le hace al ayudante de maese Pedro –nada menos que el villano Ginés de Pasamonte– de una narración distinta, sin desvíos: “Niño, niño, seguid vuestra historia en línea recta, y no os metáis en las cuevas o transversales; que para sacar una

verdad en limpio menester son muchas pruebas y reprobas” (II, 26, 823). Hasta aquí se pinta un don Quijote con exigencias extremadamente verosímiles, que pide exactitud en los detalles y acciones.⁴

La alegoría de Platón no se detiene entre los capítulos XXII y XXIV, sino que se continúa y comienza a tener sus repercusiones en los episodios posteriores, manifestándose en las continuas reflexiones sobre la percepción del mundo sensible:

Ahora acabo de creer –dijo don Quijote– lo que otras muchas veces he creído: que estos encantadores que me persiguen no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de los ojos, y luego me las mudan y truecan en la que ellos quieren [...] real y verdaderamente, os digo señores que me oís, que a mí me pareció que todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letras. (II, 26, 827)

Aquí el caballero admite su error, y se excusa victimizándose, admitiendo que, al igual que los cautivos de Platón, esas figuras eran para él cosas verdaderas. Dificilmente pueda ignorarse de qué modo la alegoría de la caverna seguirá dejando huellas durante el largo del libro, ya que, como dice Ponseti, “a partir de este momento todo lo que pensará y sentirá don Quijote en materia de caballería irá matizado por la experiencia de la cueva, y tendrá mayor valor que todo lo que sintió antes de enfrentarse con los varios disfraces de la realidad a lo largo de sus andanzas” (1968: 145).

SANCHO: ENTRE CULEBRAS Y SAPOS

En el capítulo LV se narra la caída de Sancho y el rucio en la “honda y oscurísima sima que entre unos edificios antiguos estaba” (II, 55, 1030). La transposición de la alegoría platónica en el otro gran personaje de la historia genera un rico contraste que permite analizar una vez más cómo se despliega el concepto de andanza. Este episodio es muy distinto en todo sentido: la sima carece de un nombre propio famoso, como el de Montesinos, y Sancho cae por error, no por voluntad. A la famosa cueva la rodea una maleza espesa e intrincada, a la sima de Sancho la rodean ruinas. A falta de un otro con quien dialogar, en este episodio se produce un monólogo penoso donde Sancho se compara con su amo. La aventura de la cueva de Montesinos, tan descreída, comienza a ser valorada por éste, y hasta anhelada: “No seré yo tan venturoso como lo fue mi señor don Quijote de la Mancha cuando descendió y bajó a la cueva de Montesinos, donde halló quien le regalase mejor que en su casa, que no parece sino que se fue a mesa puesta y cama hecha” (II, 55, 1031). Sancho prosigue y se compara encontrándose desventajoso en todo sentido: “allí vio él visiones hermosas y apacibles, y yo veré aquí, a lo que creo, sajos y culebras” (II, 55, 1031).

El miedo que experimenta cada personaje es, también, una de las diferencias centrales entre ambos. Sancho teme, principalmente, por la limitación visual que sufre: “a cada paso pienso que debajo de los pies, de improviso, se ha de abrir otra sima más profunda que la otra que acaba de tragarme” (II, 55, 1033). Se trata de una cueva porosa y bifurcada, que con la luz del sol se descubre como una cueva dentro de otra. Así, Sancho va tanteando toda la superficie con desconfianza, pero ningún castillo se le aparece. Sin embargo, la salida de Sancho es similar al descenso de su amo, ya que sin la ayuda de éste y de las sogas Sancho nunca hubiera

4 Como cuando le critica al ayudante de maese Pedro la utilización de campanas en bodas moriscas.

podido volver al mundo exterior. Para mostrarle al lector cómo sale Sancho de la sima, el narrador enuncia el cambio en la narración de Cide Hamete, quien vuelve a utilizar la elipsis espacial para reunir al amo y escudero.

Cide Hamete cuenta el encuentro entre ambos personajes desde el afuera de la sima. Al principio don Quijote duda, otra vez, de la situación, de las voces que se le presentan a su oído. Considera que el origen de la voz de Sancho proviene de un fantasma en pena a quien puede liberar. Pero Sancho se identifica ante su amo como lo opuesto, como un descaminado escudero:

—¿Quién puede estar aquí, o quién se ha de quejar, sino el asenderado Sancho Panza, gobernador de laínsula Barataria, escudero que fue del famoso caballero don Quijote de la Mancha? (II, 55, 1033)

Luego de la plática entre ambos, Sancho logra salir de la sima y lo primero que llega a sus oídos son las palabras de un estudiante que, como buen filodoxo, hace un comentario crítico sobre el modo en que los malos gobernadores deben salir de sus gobiernos. Sancho le responde llamándolo “murmurador”, y don Quijote lo defiende diciendo que “querer atar la lengua a los maldicientes es lo mismo que querer poner puertas al campo” (II, 55, 1033). “Ven tú con segura conciencia”, le dice don Quijote, y Sancho concluye su discurso sobre aquello que ganó o perdió en su gobierno, pero deja en claro algo: sin ayuda hubiese sido imposible salir de aquel penoso estado.

Ahora bien, la ayuda del otro es central y más si se tiene en cuenta cuál es el rol que tiene el filósofo en Platón. En la alegoría de la caverna se plantea todo un recorrido de salida y de regreso que tiene que ver con la transición de un estado de ignorancia a un estado de conocimiento. Allí se establece que el sabio debe salir de la oscuridad donde están los necios hasta la boca de la cueva, donde recibe la luz del sol. Esta luz, metáfora de la idea del bien, transforma la ceguera en una dolorosa visión que en un principio plantea la contradicción de reafirmar el falso conocimiento, pero que con la costumbre va mejorando de a poco: “—Y si se le forzara a mirar hacia la luz misma, ¿no le dolerían los ojos y trataría de eludirla, volviéndose hacia aquellas cosas que podía percibir, por considerar que éstas son realmente más claras que las que se le muestran?” (*República*, Libro VII, 2)

Al poder adquirir la vista que le permite mirar el mundo sensible, el ciego se transforma en un sabio andante, y su papel es salvador, debe volver a la cueva, aunque no le guste, para rescatar a los necios que se quedaron discutiendo sobre las sombras. Debe sacarlos de su estado de ignorancia, que es lo mismo que ayudarlos a nacer.

Para Platón, todo conocimiento se adquiere atravesando un camino. La *παλιδεία* era una forma de educar que tenía que ver con el acompañamiento, y el sabio era aquel que debía permanecer al lado del discípulo. El buen camino consiste en alejarse de la doxa y acercarse lo mejor posible al verdadero conocimiento: el de las esencias del mundo superior. La figura del viejo Montesinos es determinante para catalogar este sueño quijotesco como burla de lo que Macrobio denominó *oraculum*: sueños que requieren una figura venerable y guía instructora que podría aventurar el futuro para direccionar la acción del héroe. Para Aurora Egido:

Este tipo de sueño queda bastante desmitificado, como los anteriores [*somnium* y *viso*] en la obra cervantina y explica, entre otras fuentes que aluden a la necesidad de un guía en las visiones, la presencia del venerable Montesinos y su inutilidad como maestro y oráculo del sueño de don Quijote. (1994: 151)

El *oraculum* como tipo de sueño también se fusiona con el *insomnium*, género en el que “se repiten las preocupaciones que acosan al individuo cuando está despierto” (1994: 151).⁵ Si bien no es objeto de este trabajo analizar la dimensión onírica del episodio de la cueva de Montesinos, aludir a estas categorías teóricas sirve para entender un proceso de reflexión interna que se manifiesta bajo una forma artística en la medida en que el sueño puede entenderse como creación ficcional quijotesca. Inversamente a las falsas figuras que se proyectaban en el fondo de la caverna, toda la fantasía que nace de la cueva de Montesinos representa una dimensión diferente sobre la verdad y los miedos más realistas de don Quijote. Entre estos miedos se halla la preocupación por la humilde condición de su amada Dulcinea, quien le ruega encarecidamente un préstamo de seis reales, hecho que motoriza intercambios entre don Quijote y su guía acerca de la necesidad y sus alcances: “¿es posible, señor Montesinos, que los encantados principales padecen necesidad?” (II, 23, 802).

Volviendo a la concepción platónica sobre el conocimiento, Sócrates se defiende en la Apología remarcando una diferencia básica entre dos tipos de personas: los que creen saber y los que no sabiendo nada, creen no saber. Llegar a esta conclusión es haber transitado un largo camino, es haber aprendido que el “más sabio es aquel que reconoce que no sabe nada” (1871: 57), y es justamente a la conclusión que arriba Sancho cuando habla con Ricote y éste le pregunta qué ha ganado en su gobierno. La respuesta que le da es similar al argumento que Sócrates desarrolla en su discurso: “He ganado el haber conocido que no soy bueno para gobernar” (II, 54, 1029), argumento que pone en el centro del problema al conocimiento de la conciencia, aún cuando sea inacabada, como primer paso para avanzar. Más adelante, hacia el final, el mismo don Quijote, cuidador de la formación de su escudero, reconoce su avance: “Nunca te he oído hablar, Sancho, 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 paces’” (II, 54, 1126), refrán que se vuelve a repetir de otra forma y termina de confirmarse por boca del propio don Quijote.

¿Cómo se continúa después de haber tenido una experiencia cavernaria? En el nuevo horizonte de quien logra salir de la cueva aparece el sol, que visibiliza el mundo real en contraste con el mundo sensible como copia. Dentro del mundo cervantino de las alegorías, resta por mencionar el paralelismo entre el personaje de Dulcinea y la idea del bien que alumbra a todas las otras ideas. La amada, fuerza que impulsa el brazo y meta hacia la que tienden todas las hazañas del caballero, nunca podría pensarse como un fin en sí mismo. En el *Banquete* queda claro que Eros tiene una andanza ascendente, recorre ciertos grados que van desde el amor a un cuerpo hasta el amor por la belleza en sí, pasando por el amor al alma. Don Quijote sigue estos lineamientos ya que ante la vista cruda y soez de su amada, y más allá de la mentira sobre su encantamiento, supera lo que sus ojos ven y continúa su tendencia hacia el amor más

5 En torno a la relación entre don Quijote y la imagen de Dulcinea encantada se pueden recuperar las palabras de Nancy para explicar la incidencia de lo erótico en la fantasía: “Aquí en la imagen pasa igual que en el sueño, que por lo demás, y no por casualidad, es uno de los lugares elegidos por el eros: y no porque permita la satisfacción mediante fantasmas, sino porque el eros posee al menos algunas de las propiedades del sueño. Así en él el fondo no se distingue de la superficie y ésta —a saber, las visiones discernibles en el sueño— no cesa de actuar como la presencia y como la presión de un fondo que no es visión sino impresión en el sentido más dinámico de la palabra, o bien sentimiento, si es posible reunir bajo esa palabra todos los sentidos de “sentido”, ellos mismos unidos al poder de la emoción” (2006: 15).

alto: aquel que es inquebrantable. Un momento representativo del alto valor que tiene en el caballero su señora es cuando en la venta discuten sobre la obra de Avellaneda y critican la imposibilidad de pintar a un don Quijote desenamorado de su amada. Tanto es así que hasta cuando recupera su cordura hacia el final y regresa Alonso Quijano el Bueno, jamás se desmiente la importancia de su rol en la conformación del caballero como sujeto andante: “se está entera, y mis pensamientos más firmes que nunca” (II, 59, 1064).

A modo de conclusión podrían plantearse, siguiendo la retórica filosófica que nos concierne, más que afirmaciones, preguntas. Si las cuevas, en ambos casos –y más allá de la verdad, falsedad o verosimilitud de la experiencia quijotesca– presentan bifurcaciones, líneas que se salen de un centro y que los personajes transitan ingresando y saliendo, ¿dónde queda ubicado el lector espacialmente? Como lectores activos y partícipes cabe preguntarnos dónde estuvimos a lo largo de esta obra; ¿estuvimos fuera de la cueva, junto a Sancho y a la vista del autor original “desta grande historia”? ¿o acaso somos un sueño dentro de un sueño? Sin dudas nuestros pasos en este camino de lectura finalizan con el interrogante de saber si somos una forma artística que ideó un escurrizado artista, ya sea éste don Quijote, Cide Hamete, el traductor, la voz a cargo o el propio Cervantes, como resultado de una enorme conciencia sobre el potencial literario del pasado y del porvenir.

BIBLIOGRAFÍA

- Egido, Aurora (1998), “Cervantes y las puertas del sueño. Sobre la tradición erasmista del ultramundo en el episodio de la cueva de Montesinos”, *Serta philologica in honorem prof. Martin de Riquer*, III, Barcelona, Quaderns crema.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1994), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Barcelona, RBA Editores.
- Covarrubias Horozco, Sebastián [1611] (2006), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Edición integral e ilustrada de Ignacio Arrellano y Rafael Zafra, DVD de la colección Studiolum, dirigida por Antonio Bernart Vistarni, John T. Cull y Tamás Sajó.
- Nancy, Jean-Luc (2006), “Mímesis & Méthexis”, *Escritura e imagen*, Vol. 2, 7-22. Traducción de Julián Santos Guerrero.
- Platón (1871), *Obras completas*, edición de Patricio de Azcárate, tomo 1, Madrid.
- Platón (1992), *República*, Libro VII, Madrid, Gredos (Traducción de C. Eggers Lan).
- Percas de Ponseti, Helena (1968), “La cueva de Montesinos”, *Revista Hispánica Moderna* (Homenaje a Federico de Onís, I), año XXXIV.

EL ENCANTO DE LEER, LA BRUTALIDAD EN EL CONTAR (*QUIJOTE*, I, 50- 51)

ALICIA PARODI
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS “DR. AMADO ALONSO”

Últimamente, en el acompañamiento a la tesis de Noelia Vitali, “La poesía, doncella y ciencia: poética del fragmento en las *Novelas ejemplares de Miguel de Cervantes*”, y particularmente en lo que resultó su aspecto más original, “la poesía como ciencia”, me di cuenta de que el análisis de algunas estructuras del *Quijote* quedaban mejor resueltas a la luz de las teorías de época.

Es el caso del último tramo del camino del héroe en 1605 que se inaugura con el libreto del carro encantado. La figura encerrada en una jaula dentro de un carro nos habla, por la construcción centrípeta, de un cuerpo sagrado. A su vez, la profecía adjunta que nos anuncia bodas y descendencia en un tono retumbante de presentación circense, se vuelve al final íntima y misteriosa, puesto que el carro traslada un cuerpo vencido y casi yerto de don Quijote. La profecía adquiere entonces un valor simbólico inesperado. En palabras de los Padres de la Iglesia, la cruz es acontecimiento nupcial, en tanto pasión del amor del Creador a su creatura.¹ Creo que el pasaje por las teorías poéticas noveladas en los episodios sujetos a análisis nos ayudará a comprender la transición entre el carro encantado en proliferación simbólica y el servicial.

En un alto del camino, y aparentemente sin ningún nexo argumental, se suceden dos relatos, contiguos pero opuestos en el estilo. Uno de ellos, el episodio del Caballero del Lago (I, 50), aporta una inscripción orientadora, que se parece mucho a la que cita Panofsky (1984), en *Idea*, en el capítulo “Manierismo”.

Panofsky pasa revista a los iconólogos de la segunda mitad del Cinquecento. Una de sus vertientes, la manierista, abandona las especulaciones sobre el equilibrio y la simetría que habían obsesionado al Renacimiento para cuestionarse el hecho artístico en sí. Contrario a la regulación matemática, el manierismo vuelve a las antiguas poéticas medievales en el afán de resolver las nuevas tensiones entre el sujeto y el objeto del arte.

La poética manierista citada por Cervantes aparece también en un camino, el que conduce al caballero del Lago al castillo encantado. A su vez encuentra dos fuentes: primero, la artificiosa, de jaspe variado y liso mármol; la otra, adornada a lo brutesco. Ésta merece una descripción más detallada. Allí aparecen las menudas conchas de las almejas con las torcidas casas blancas y amarillas del caracol que se mezclan, en orden desordenado, con pedazos de cristal luciente y de contrahechas esmeraldas, de modo que hacían una labor tan variada que,

1 Ver, de Joseph Ratzinger (1977: 19). La cruz como boda es una analogía que no había incorporado en análisis anteriores, pero por cierto compatible con el valor eucarístico.

a modo del pintor de Orbaneja, merece una definición aclaratoria: “el arte, imitando a la naturaleza, parece que allí la vence”. La idea de que el arte puede mejorar la naturaleza, a veces imperfecta, viene de los tratadistas antiguos, pero una formulación parecida la encontramos en Dolce: “El pintor debe esforzarse no sólo en imitar, sino en superar en parte a la naturaleza, y digo en parte porque, por lo demás, ya es un milagro el conseguir imitarla de una forma aproximada” (*L' Aretino, Dialogo della pittura*, 1557, *apud* Panofsky 1984:74).

Consintiendo al vicio de pensar analógicamente, propongo que la “artificiosa fuente” que admiramos en su perfección final corresponda a la versión del libro de caballerías cuya lectura actualiza don Quijote, mientras que la confeccionada a lo brutesco, con el detalle de su composición a la vista, nos introduzca en el relato de vida del cabrero. En él vamos a encontrar, “a lo brutesco”, la factura del contar, caracterizada, como hemos dicho, por esa tensión entre sujeto y objeto que se abre en el manierismo, pasado el naturalismo representativo del Renacimiento. La marca humana del esfuerzo del arte se trasluce en ese “parece” (sólo parece) que intenta vencer a la naturaleza. Reconocemos la melancolía que esa distancia produce y la necesidad de establecer puentes alegóricos y emblemáticos para soportar la ruptura.

Apunto, antes de entrar en el análisis, que esa oposición entre un estilo diáfano y otro torpe me está resultando sugerente en esta nueva lectura de la obra cervantina. Y que, además, estoy probando la estética tomista como teoría dramatizada. Pienso en el ida y vuelta que sugiere un texto de Zuccari que cita Panofsky, a su vez cita casi textual de la Suma:

Digo, pues, que Dios,...habiendo creado al hombre en su bondad a su imagen y semejanza, quiso además conferirle la facultad de formar en sí mismo una representación interior (“Disegno interno”) intelectual, para que por medio de ésta conociera todas las criaturas y formase en sí mismo un mundo nuevo, y para que internamente, en su ser espiritual, tuviera y gozara de todo aquello que conoce y goza externamente, en su ser natural; y además, para que con esta representación, imitando casi a Dios y emulando a la Naturaleza, pudiera producir innumerables cosas artificiales semejantes a las naturales, y por medio de la pintura y de la escultura nos presentase en la Tierra nuevos Paraísos...” (Panofsky 1984: 81)

EL ENCANTO DE LEER

Las ocurrencias del alto del camino componen, verdaderamente, una exégesis de este ir y venir entre naturaleza y artificio. Sincretismo, digámoslo a modo de contextualización, acompañado de comida, y, como en la pastoral de Marcela y Grisóstomo, de la invitación del canónigo a tomar bocado y beber (I, 50, 437). Toda una sugerencia eucarística.

El canónigo es un personaje providencial que encuentran de camino los ingenieros de la burla. El autor lo ha enviado para poder debatir esas teorías modernas de la verosimilitud, que, supuestamente, condenarían las lecturas practicadas por don Quijote. Surgidas de la traducción de la *Poética* de Aristóteles, se las solía aplicar como patrón de conducta representativa, que derivaba en censura moral.

Lejos del cotejo inmediato entre vida y literatura, don Quijote defiende sus amados libros produciendo la experiencia de ellos. El relato de la vida representada, en este caso, la aventura del Caballero del Lago, nunca abandona el registro del presente de lectura, la propia y la de su público.

Porque, “¿...hay mayor contento que ver, como si dijésemos aquí ahora se muestra delante de nosotros un gran lago de pez hirviendo a borbollones...?” (I, 50) *Aquí, ahora* llega hasta los personajes, hasta nosotros, la “voz tristísima”, luego “voz temerosa” que asegura que debajo de las negras aguas y del negro licor y de toda negrura yacen las altas maravillas de los siete castillos de las siete hadas. Tan encantatorio llamado seguramente no debía ser resistido por el caballero que traspasa el umbral de serpientes, culebras y lagartos, para encontrarse con los floridos campos de transparentes cielos y el clarísimo sol.

Todos los mitemas del periplo del conocimiento de la realidad ulterior se van sucediendo, y bajo el imperio de los déicticos “aquí”, “acullá” de la voz convocante del relator, él mismo, nosotros, el canónigo, el cura y el barbero acompañamos el descubrimiento de fuentes y castillos de riquísima materia y hechura todavía más estimada. La hipérbole obliga a una discontinuidad explícita, que el relator aprovecha para ajustar el tiempo novelesco al del presente: “si yo me pusiese ahora a decirlos, como las historias nos los cuentan, sería nunca acabar” (I, 50) y, de la mano de la principal doncella, encara el mitema final de la “apoteosis del héroe”.

Lo conocemos. Es el mismo imaginado como culminación de su propia gesta caballerisca, ante las desconcertadas mozas de la venta:

Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido
como fuera don Quijote
cuando de su aldea vino.
doncellas curaban del
princesas de su rocino” (II,38)

A diferencia de esta adaptación del romance de Lanzarote, el relato del episodio del Caballero del Lago explicita el halago de los sentidos que acompaña el obligado desnudamiento y nuevo revestimiento: los olorosos ungüentos, las perfumadas camisas, los mantones como ciudades, las mesas servidas con manjares sabrosamente guisados, previo lavado de manos con aguas destiladas en ámbar y olorosas flores. Todo, en el maravilloso silencio que precede a la música que no se sabe quién la canta ni adónde suena.

Es allí que el relato se esmera en sobrepujar la intensidad del placer, introduciendo “otra mucho más hermosa doncella que ninguna de las primeras”, que le cuenta que ella está encantada. El suspenso y admiración buscados se comunica del héroe a “los leyentes que van leyendo su historia”. Hay ruptura de nivel, y personajes y lectores de diversos estratos participamos del mismo encantamiento.

Esta aristotélica *admiratio* es seguramente la que produce el efecto anagógico, tan caro a la tradición bíblica y a la conceptualización tomista, retomada por algunos manieristas (Panofsky cita a Zuccari). Don Quijote demuestra con un ejemplo viviente el poder medicinal de los libros de caballerías: destierran la melancolía y mejoran la condición. Él mismo es ejemplo de conversión virtuosa, gracias a las que podrá juntar obras a la fe, como recomienda el apóstol Santiago y toda la Cotrarreforma:

...después que soy caballero andante, soy valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos. (I, 50)

Todos, con don Quijote, ejercitamos esta lectura que asciende al éxtasis para encarnarse en el ejercicio de las virtudes cardinales, las humanas.

A LO BRUTESCO

Mientras el encantamiento de la lectura nos conduce, unidos, al ápice del eros, en el episodio del Caballero del Lago, el relato del cabrero Eugenio ilustra el origen de la dificultad del creador humano. Aunque “bien nacido”, antes debe leer la vida para después contarla. Se equivoca, pero justamente su parcialidad abre nuevas, diferentes y más felices lecturas. Algunas, como las del Caballero del Lago.

Reparemos, en primer lugar en que ambos, lector y contador, parecen tocados por la locura. Pero, si Don Quijote recrea la lectura de la historia del Caballero del Lago como defensa de los libros denostados, no le inquieta parecer loco. Eugenio, en cambio, cuenta su vida por el temor de ser tenido por tal. “Cerrera, cerrera, manchada manchada”, el insulto que oye la comitiva, resulta el *incipit* que desencadena el relato, y éste conlleva, a modo de preámbulo, diversos criterios de verdad.

Por una parte, Eugenio busca mostrar una verdad de vida tan sólida que pueda ser tocada con la mano. Quiere decir que el relato operará como prueba experiencial. Es la que exigía santo Tomás apóstol para creer que su Maestro había resucitado. El cura, en cambio, reasegura la autoestima del cabrero con la aplicación de un instrumento nominal, la casuística. Efectivamente, Eugenio, cabrero, está incluido en la grilla que autoriza la actividad de relatar porque “los montes crían letrados y las cabañas de los pastores encierran filósofos”. Ambas suponen un relato dirigido.

Aunque los criterios de veridicción se contraponen, sin embargo, podemos prever el fracaso universal, puesto que el mismo cabrero anticipa que el caso “algún misterio tiene”.

Enmarcado por estas dilaciones precautorias, conocemos a la bellísima Leandra, “imagen de milagros”, guardada (guardábala, guardábase, guardas, guarden), los innumerables pretendientes, la rivalidad entre los amigos, iguales en mérito, para solicitar su mano, el rapto agradecido de la doncella por el soldado fanfarrón que la seduce, y por quien pierde “su más preciosa joya” en una cueva, seguido por el confinamiento en el convento. Ni Eugenio ni su rival, Anselmo, creyeron las declaraciones de la sospechada, ni las autorizaciones de su padre, únicos datos con los que cuentan. La virginidad de Leandra nos enfrenta con el gran punto ciego de la historia. “Algún misterio tiene”.

Todo lo contrario del sentido recto, la llamada “Manchada” es la Inmaculada. La Pastoral de apertura nos presentaba esa Inmaculada en la figura de Marcela. Ahora, al cierre de 1605, el ciclo mariano suma el episodio decisivo, la Encarnación de Cristo. Juan Diego Vila (2004: 1445-1479), en excelente exégesis, opta por este desvío alegórico: el relato del cabrero puede leerse como una alegoría de la Encarnación de Cristo (Leandra es “León de Judá-mujer, raptada por el vencedor de la rosa, que une a su condición de guerrero la de músico, figura de unidad que, sin embargo, se muestra en diversidad de vestidos y plumas, como el Espíritu Santo, aunque no tiene más que tres trinitarios trajes). La tradición quiere que la Virgen tuviera quince años cuando fue fecundada por el Espíritu divino, de modo que los diez y seis de Leandra simbolizan una réplica del acontecimiento sagrado. Adivinamos su identidad poética por la fecundación de pastores que repiten el nombre de Leandra en los bosques que rodean el monasterio en el que ella vive, encerrada.

Lejos de las demostraciones empíricas o de las catalogaciones nominales, “Leandra”, nombre cantado por los poetas, parece el único vehículo de verdad posible. Desde esta perspectiva, podemos proponer que los dos rivales, Eugenio y Anselmo, dramatizan las dos caras de la

palabra poética, ausencia y presencia. Si Anselmo se queja de ausencia, Eugenio mal-dice. Sin intentar disolver el misterio que se le resiste (como el Anselmo curioso de 1605), Eugenio, lejos de la verdad que pretendía, crea otra, la re-presenta, y abre así el abanico de la significación. Se revela, sin saberlo, como figura de autor. En tanto creador de una “manchada”, resulta equiparable al creador de don Quijote de la Mancha.

Con él se peleará don Quijote, cuerpo sobre cuerpo, sangre con sangre. “Hermano demonio” lo llama en el capítulo siguiente (52, 445).²

Llegamos al final de la exégesis. Los dos episodios, si miramos atentamente, culminan en una “encarnación”. En el episodio del Caballero del Lago, el encantamiento artificial produce el disfrute de los sentidos. La ceguera de Eugenio, en cambio, nos permite entrever la encarnación misteriosa del autor en su obra. La distancia entre la proliferación simbólica del carro encantado y el carro sacrificial, se mide, entonces, por el camino que desciende de la lectura fascinada del artificio a la difícil experiencia de trocar la verdad apariencial en creación poética.

BIBLIOGRAFÍA

- Cervantes Saavedra, Miguel de (2005) *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Tomos I y II, eds. C. Sabor de Cortazar e I. Lerner, Buenos Aires, Eudeba.
- Eco, Umberto (1982), *Il problema estetico in Santo Tomaso d'Aquino*. Milano, Bompiani.
- Panofsky, Erwin (1984), *Idea*. Madrid, Alianza.
- Ratzinger, Joseph (1977), *La hija de Sión*, Buenos Aires, Estrella de la Mañana.
- Vila, Juan Diego (2004), “Dafne, Leandra y la Virgen Inmaculada: mito y poética en el final de 1605”, en *Homenaje a Augustin Redondo*, ed. de Pierre Civil. Madrid, Castalia, II.

2 Demonio es figura de, creador humano en Cervantes. Quizás estos creadores chapuceros, como el mismo Cide Hamete, sean una manifestación más de la representación de la estética tomista, que, lejos la exaltación del Renacimiento, supone una larga distancia entre la obra de Dios y la del hombre. Véase Umberto Eco (1982:182-183).

EL QUIJOTE APÓCRIFO: UNA LECTURA LITERAL DE UN TEXTO METAFÓRICO

MARÍA ROSA PETRUCCELLI
UNIVERSIDAD DEL SALVADOR

Las lecturas actuales del *Quijote* privilegian el aspecto metatextual de la novela, interpretación que, si bien nos parece tan productiva, es una más entre las varias que ha suscitado desde su aparición.

Dentro de los distintos parámetros que cada época y cada lector imponen sobre la creación literaria, es conocida la inmediata popularidad que alcanzó la Primera Parte del *Quijote* entre sus contemporáneos y entendemos que esa recepción exitosa tiene que ver fundamentalmente con los incuestionables aspectos cómicos de la obra.

“La novela de Cervantes sin duda impresionaba y cautivaba, pero sobre todo divertía con lo cómico o grotesco de sus peripecias”, admite Américo Castro (1985: XIV), aunque lo festivo y risible –lo que califica de “plano más inmediato” (1980)–, no sea un tema central en su cardinal estudio sobre Cervantes y su obra, punto de partida imprescindible para los estudios cervantinos.

La Primera Parte del *Quijote* se publica en 1605, momento en que el humor, la ironía, el sarcasmo y la burla ocupaban un lugar importante en la producción literaria de la época. Basta mencionar *El Buscón* (1604-1605), la *Pícara Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda, *Los Diálogos de apacible entretenimiento* (la ed. de 1605) de Gaspar Lucas Hidalgo, etc.

Al respecto, Anthony Close (2007) considera que Cervantes gestó su obra en el marco de una mentalidad cómica colectiva en la España de esos años que privilegió la parodia, la agudeza y la sátira.¹ Dentro de esa coyuntura histórica y cultural, no es un dato menor el ambiente festivo que se traduce en fiestas, mascaradas y carnestolendas, tanto palaciegas como plebeyas.²

La popularidad de la novela hizo posible que muy próxima a la fecha de su primera edición, en una de esas fiestas –la celebración que se organizó en Valladolid en ocasión del nacimiento del futuro Felipe IV–, ya aparecieran varios asistentes disfrazados de los personajes de don Quijote y Sancho. Mascarada que se repite con éxito en varias festividades en los años siguientes.³

1 Anthony Close (2007) en su obra *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, hace un análisis de los factores socioculturales y las circunstancias ideológicas que determinaron el marco de pensamiento del escritor y de sus contemporáneos en relación a lo cómico.

2 “[...] después de la muerte del austero Felipe II en 1598, se asiste a un verdadero desahogo, que se acompaña de un significativo cambio de ambiente. Se vuelve a descubrir el poder de la risa liberadora que, entre disfraces y carcajadas, permite desechar las rígidas normas de la vida social ordinaria”. (Redondo 1989: 93).

3 “Las crónicas de otras festividades semejantes de Zaragoza en 1614, de Córdoba en 1615, de Sevilla en

Abundan los ejemplos que certifican ese tipo de recepción contemporánea centrada en los aspectos burlescos y francamente divertidos de la novela. Hasta en América, que recibe ejemplares de la edición *princeps* del *Quijote* en distintas remesas el mismo año de su publicación, se pueden rastrear episodios parecidos. Es muy significativo que, en fecha temprana –octubre o noviembre de 1607–, se atestigüe la presencia de émulos de los protagonistas principales de la obra en fiestas locales. Una crónica de la época da cuenta del programa de festejos que tuvieron lugar en Pausa, una pequeña y aislada comunidad minera del altiplano peruano. Parece que el espectáculo más apreciado de esos festejos fue el llamado: “juego de sortijas”, pálido reflejo de prácticas caballerescas de la Edad Media. Un grupo de caballeros, con nombres y títulos ficticios y ocultos tras máscaras y disfraces, compiten con destreza; entre ellos aparecen Sancho y don Quijote, quien se lleva, oportunamente, el premio a la mejor invención. Una prueba más de la inmediata difusión de la novela hasta en los más remotos lugares y de la impronta festiva que acarrea su lectura.⁴

Además del éxito de esa lectura, durante el siglo XVII y principios del XVIII el *Quijote* se constituyó en la base argumental de numerosas adaptaciones teatrales y obras musicales, la mayoría de las cuales acentuaron el carácter humorístico que tanto había deleitado a los lectores contemporáneos de la novela.⁵ Especialmente, cuando esas producciones toman como centro a la estafalaria pareja protagónica y ésta es representada por actores cómicos de renombre, como ocurre en la comedia *Las invencibles hazañas de Don Quijote de la Mancha*, que se representó en los teatros de Madrid en 1617, con gran éxito de público; y el estreno en Viena de *Don Chisciotte in Sierra Morena*, tragicomedia en cinco actos de Francesco Bartolomeo Conti.

En ese contexto, en 1614 se publica el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*, cuyo autor manifiesta ser el Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la Villa de Tordesillas.⁶ La novela se presenta como continuación –imitando personajes y situaciones–, de la Primera Parte del *Quijote* cervantino de 1605.

Si, en general, el mensaje del texto literario no se agota en su literalidad, en algunas producciones es más profundo el quiebre de significación entre lo aparente y lo profundo. Justamente, ese quiebre entre lo que se expresa y lo que se quiere dar a entender es lo distintivo de la escritura cervantina. Como en el mecanismo de comprensión de la metáfora, según sea la “distancia hermenéutica” entre emisor y receptor serán percibidas en mayor o menor grado las señales indicadoras de un nuevo y singular significado.

1617, y de Baeza, Salamanca y Utrera en 1618, refieren que se admiraron muchos disfraces del caballero de la Triste Figura, de Sancho Panza y hasta de Dulcinea del Toboso.” (Leonard 1979: 289).

4 “La atención que en esta mascarada del Nuevo Mundo se prestó a los aspectos puramente cómicos de don Quijote y su escudero refleja también con exactitud la incapacidad contemporánea de la propia España para apreciar el profundo sentido de estos protagonistas principales.” (Leonard 1979: 299). “Fueron precisos el pensar romántico y el desengaño subsiguiente [...] para que comenzara a manifestarse la realidad de la gran invención cervantina” (Castro 1985: XV).

5 Para los alcances de esta repercusión escénica, ver Lola González (2010: 147).

6 Las discusiones acerca de la autoría del apócrifo no están cerradas. Muchas son las hipótesis al respecto pero, hasta el momento, todas presentan costados refutables.

Como coetáneo de Cervantes, Avellaneda participa de una misma cultura y seguramente comparte tradiciones, códigos y experiencias comunes, antecedentes que contribuyen a reconocer esas señales y, de esa manera, captar la intencionalidad del discurso.

El enigmático y escurridizo presunto autor, que seguramente no comparte la cosmovisión cervantina, lee y traduce en clave cómica y bufonesca el texto imitado porque –al margen de los objetivos ideológicos y contestatarios que podemos entrever en el apócrifo–, esa era la manera segura de interesar a un público acostumbrado a tal tipo de composiciones.⁷ Suponemos que el costado impugnador de su novela estaría dirigido al minoritario círculo capaz de decodificar ese mensaje.

Por eso ya desde el prólogo anuncia: “he tomado por medio **entremesar** la presente comedia con las simplicidades de Sancho Panza” (Avellaneda, Prólogo, 52).⁸ Escudándose en la comicidad de la Primera Parte, resalta intencionadamente las situaciones más ridículas y los flancos más risibles de los personajes.

La lectura que podemos hacer hoy del *Quijote* apócrifo no puede eludir la percepción viciada de la obra, contaminada por el conocimiento que tenemos de su hipotexto, circunstancia que condiciona la aprehensión de la misma.

Desde la crítica tradicional, siempre se catalogó esta novela como una imitación. Incluso su autor subraya esta intención a partir de sus objetivos: “tenemos ambos un fin, que es desterrar la perniciosa lición de los vanos libros de caballerías”, dice en el prólogo (Avellaneda, Prólogo, 52).

Si tomamos en cuenta el proceso de deformación de estilo, personajes y trama que lleva a la caricatura, podemos decir –en términos de Genette (1989)–, que se trata de una imitación satírica, parcial, con vacíos y carencias significativos. Como, por ejemplo, la ausencia de las motivadas digresiones cervantinas que exploran el universo literario, ideológico y cultural que lo rodea.

Aunque la parodia y la imitación tienen en común la necesidad de un elemento preexistente que les sirva de pauta inspiradora, mientras la primera es intencional y busca trascender al modelo, la segunda solo quiere existir a partir del acto imitativo. Cervantes parodia la novela de caballerías, Avellaneda imita el *Quijote*. “Un hipertexto, como es bien sabido, atrae a otro”. (Genette 1989: 518).

Desde la imitación, entonces, el apócrifo dialoga con el *Quijote* y ubica a los personajes principales –don Quijote, Sancho, Dulcinea–, frente a sus dobles en un espejo, deformante, esperpéntico, caricaturesco, que los refleja descalificándolos. En especial, logra convertir la figura de don Quijote en un verdadero antihéroe al presentarlo como el Caballero Desamorado. Destruye así un eje axial de la personalidad del imitado: ser el perfecto enamorado, ya que el amor es lo que justifica la vida aventurera, es la máxima virtud y la razón de ser de todo caballero andante. Avellaneda exagera así un rasgo no previsible –si nos atenemos al modelo intertextual–, que se irá acentuando a lo largo del texto hasta casi crear un personaje misógino.

7 En ese sentido, adhiero a la lectura que hace Clea Gerber al postular que el texto apócrifo intenta neutralizar “las potenciales resonancias desestabilizadoras del texto a partir de una simplificación del carácter de los protagonistas, reducidos a las figuras de un rematado loco y un bobo sin remedio, sin dobleces ni matices, reencauzando a partir de ello el sentido de la comicidad de la obra.” (Gerber, 2015: 82).

8 Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. García Salinero, 1980.

SIERRA MORENA / PINAR

Esta actitud imitativa-denigratoria que señalamos en el texto de 1614, se hace especialmente evidente al confrontar –en el ejemplo que analizamos– el episodio en Sierra Morena del texto de 1605 con el encuentro en el pinar con Bárbara, un nuevo y singular personaje del apócrifo. Las dos situaciones se dan en exteriores abiertos, espacios naturales que, en términos generales, arrastran significaciones negativas, pero que en este muestreo, además, tienen connotaciones opuestas y enfrentadas.

Desde tiempos inmemoriales, las distintas culturas que se sucedieron distinguen en la tierra lugares propicios y lugares nefastos. En virtud de las “propiedades semánticas” (Zumthor 1994: 55) de un lugar, el fantástico deambular caballeresco que imagina don Quijote lo dispone a transitar caminos azarosos por territorios desconocidos, terribles y diferentes:

Nosotros, los caballeros andantes verdaderos, al sol, al frío, al aire, a las inclemencias del cielo (...) medimos toda la tierra con nuestros mismos pies. (II, 6, 578). El caballero andante busque los rincones del mundo; éntrese en los más intrincados laberintos; (...) resista en los páramos despoblados los ardiente rayos del sol [...] o la dura inclemencia de los vientos y de los yelos; (II, 17, 660). (...) saliendo deste bosque, entre en aquella montaña, y de allí pise una estéril y desierta playa de mar (II, 1, 548).⁹

Cuando don Quijote, como corolario de la desgraciada liberación de los galeotes y el consiguiente peligro que representa el posible encuentro con la Santa Hermandad, se aleja del camino real y se adentra en Sierra Morena, transitamos con la pareja protagónica la áspera geografía de “ese tan remoto lugar”.

Cerros y anfractuosidades quiebran el terreno y exaltan “lo que, dentro de nosotros, aspira a subir y a crecer” (Zumthor 1994: 55), pero también guardan el recuerdo de lo informe y exagerado que causa temor y reverencia. Es el espacio elegido por los anacoretas y ermitaños para el aislamiento reflexivo y piadoso que los acerque a la salvación. La memoria de una sacralidad lejana asocia esos lugares a la libertad y a lo sublime, pero esa conceptualización sólo adviene a partir de la decisión del hombre de explorar ese paisaje excesivo y ascender a la cima de las montañas.

Lo accidentado del terreno, esas sierras adustas y solitarias conforman un espacio extraño, alejado de la civilización, pero también fronterizo, lugar de pasaje, propicio para la retracción y el abandono, para profundizar el extravío y dilatar la interioridad del personaje.

Si bien en el texto cervantino Sierra Morena es un ámbito mínimamente descrito, es muy evidente que ese “lugar inhabitable y escabroso” carga con una significación subjetiva ligada a la conformación del personaje de don Quijote y a su aspiración vital: la imitación caballeresca.¹⁰

Así como don Quijote entró por aquellas montañas, se le alegró el corazón, pareciéndole aquellos lugares acomodados para las aventuras que buscaba. Reducíansele a la memoria los maravillosos acaecimientos que en semejantes soledades y asperezas habían sucedido a caballeros andantes. (I, 23, 215).

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

10 Dentro de la distinción de espacio *percibido*, espacio *concebido* y espacio *vivido*, Nelly Kesen (2014) retoma de Tim Cresswell la noción de “lugar”: un sitio con significado.

Pero Sierra Morena no es sólo un accidente topográfico donde el hidalgo pueda cumplimentar uno de los ritos del caballero andante –vagar sin rumbo fijo, errar por lugares desconocidos–, es el lugar donde se sufren y se lloran las penas de amor. Es el terreno ideal para la concretización de la penitencia amorosa a imagen y semejanza de la que realiza Amadís con el nombre de Beltenebros en la Peña Pobre, cuando decide retirarse y dejarse morir en la “espessa montaña”.

Aunque el ámbito de la penitencia amadisiana esté ubicado en una isla imaginaria, lejos de la concreta y ubicable Sierra de la geografía española, ambos son lugares agrestes que guardan una relación de equivalencia con la aspereza del sufrimiento amoroso: “Mucho se pagava Beltenebrós de la soledad y esquiveza de aquel lugar, y en pensar de allí morir recibía algún descanso” (II, 48, 373).¹¹

Y fundamentalmente para lo que queremos señalar en este análisis, Sierra Morena es el territorio puntual donde don Quijote escribe la carta de amor a Dulcinea, la más poética de todas las misivas amorosas que podemos leer en la Primera Parte.

Si por un lado, la carta le da entidad a Dulcinea –la amada de existencia incierta que se vuelve presencia en la carta–, por otro, el contenido de la misma enaltece aún más la calidad de enamorado de don Quijote que utiliza el “sobrescripto” del hipotexto para comenzar la suya: “El ferido de punta de ausencia y el llagado de las telas del corazón” (I, 25, 247).¹²

La escritura cervantina de la carta como parodia cumple, por supuesto, con los requisitos de inversión –en este caso de sexo, de motivación, de situación dramática, de la calificación, de los valores simbólicos–, pero, en definitiva, por su inspiración poética también efectúa una función revitalizadora del Caballero de la Triste Figura y de su dama. Renacimiento emblemático del caballero andante de las lecturas quijotescas que, en este caso, trasciende la penitencia de Amadís,¹³ frente a la imitación degradante del falso caballero y la doble muerte simbólica de Dulcinea en el texto de Avellaneda. Uno de esos momentos destructivos sucede cuando don Quijote lee a Álvaro Tarfe la ridícula respuesta que recibe de Dulcinea, respuesta tosca y grosera, donde amenaza con darle “en las costillas con un gentil garrote” (Avellaneda, 2, 77).

Dos aspectos estos que consideramos relevantes para el cotejo de los protagonistas de ambos textos y para poner de relieve los enfoques opuestos en la temática central de las distintas obras.

Así como la zona montañosa está ligada a la libertad y a lo sublime, el bosque –oscuro, espinoso, enmarañado–, conserva en el imaginario social las características de un lugar mítico. *Locus horridus*, por mucho tiempo fue temido y evitado por considerarlo el escenario del ritual esotérico, poblado por espíritus, brujas y bandoleros, monstruos y fieras, espacio alternativo libre de las normas establecidas, propicio para las aventuras y pruebas iniciáticas y para la pérdida del control de sí mismo.

11 *Amadís de Gaula*, (eds. V. Cirlot y J. Ruiz Doménech 1991).

12 El hipotexto de esta carta es la “rabiosa queja” que Oriana envía a Amadís, en la cual el sobrescripto: “Yo soy la doncella herida de punta de espada por el corazón, y vos soys el que me feristes” (*Amadís*, II, 44, 370-71), se convierte en el comienzo de la de don Quijote.

13 En este sentido, pensamos que: “la imitación que Cervantes hace del modelo amadisiano en el tema amoroso, cobra vuelo poético en los intersticios que le deja la parodia. Porque, al cotejar ambas cartas no sólo advertimos una transformación con fines lúdicos –y estamos aludiendo a la parodia–, sino también distinguimos una transposición de valores.” (Petruccielli 1994: 256).

Para la simbología heredada: “El bosque es el espacio en el que se despliega la locura, que espontáneamente la opinión medieval asocia al ‘salvajismo’” (Zumthor 1994:67).

Sin embargo, para la época en la que el falsario hidalgo se atreve a pisar un lugar boscoso, estas características en buena parte ya están perdidas. La deforestación y las roturaciones han logrado su paulatina desaparición o, por lo menos, la considerable disminución de sus extensiones; el bosque ya es un lugar domesticado, que por su cercanía con los lugares poblados se asocia con la cultura urbana.

En especial, si tomamos en cuenta que el retroceso de las florestas –consecuencia de esa depredación– tiene como resultado la desaparición de los árboles frondosos y la consiguiente invasión de los bosques de coníferas. Estos bosques crecen en los bordes de la espesura, cercanos a la instalación de sitios medianamente civilizados, como es el caso del poblado al que se dirigen los engañosos personajes de Avellaneda cuando se topan con el apacible pinar: “Yendo nuestro buen hidalgo caminando con toda su compañía y platicando de lo dicho, ya que llegaban un cuarto de legua del pueblo do habían de hacer noche, oyeron en un pinar, [...] una voz como de mujer afligida” (Avellaneda, 22, 288).

Salimos del ámbito montañoso del *Quijote* cervantino, ligado al hipotexto amadisiano y entramos en el moderado pinar del apócrifo, conjunto de árboles destinados a la producción y la carpintería, sinónimo de lo urbano y productivo, con la característica indeseable de que los pinos liberan resina, secreción orgánica cuyas emanaciones –según creencias populares– engendran la locura. Pensemos que sus principales derivados son la brea, el aguarrás, la esencia de trementina, entre otros.¹⁴

En ese pinar no descripto, que sólo es peligroso en la miedosa mente de Sancho, se dará el encuentro con la mondonguera de la calle de los Bodegones en Alcalá de Henares, llamada Bárbara, la de la cuchillada. Don Quijote, Sancho, junto con el ermitaño y el soldado que los acompañan, en un principio se apiadan de ella y de su lamentable estado: “Don Quijote y los demás, que vieron aquella mujer atada de pies y manos al pino, llorosa y desnuda, tuvieron gran compasión della” (Avellaneda, 22, 293); para pasar luego al asombro y la aversión al observar mejor la contrahecha figura que se descubre ante sus ojos: “La mujer era tal, que pasaba de los cincuenta, y tras tener bellaquísima cara, tenía un rasguño de a jeme en el carrillo derecho, que le debieron de dar siendo moza, por su virtuosa lengua y santa vida.” (Avellaneda, 22, 295).

Las numerosas descripciones que siguen a este retrato progresarán en un crescendo repugnante, malicioso y totalmente innecesario, así como la exposición reiterada de las circunstancias de vida de la envilecida mujer.¹⁵

14 Al ser España uno de los principales productores de resina, se instituyó en la península a la Virgen del Henar, patrona de los resineros.

15 “salió ella a la puerta del mesón con la figura siguiente: descabellada, con la madeja medio castaña y medio cana, llena de liendres y algo corta; por detrás, la capa del huésped, que dijimos traía atada por la cintura en lugar de faldellín: era viejísima y llena de agujeros, y sobre todo tan corta que descubría media pierna y vara y media de pies llenos de polvo, metidos en una rotas alpargatas, por cuyas puntas sacaban razonable pedazo de uñas sus dedos; las tetas, que descubría entre la sucia camisa y faldellín dicho, eran negras y arrugadas, pero tan largas y flacas, que le colgaban dos palmos; la cara, trasudada y no poco sucia del polvo del camino y tizne de la cocina, de do salía; y hermo세aba tan bello rostro el apacible lunar de la cuchillada que se le atravesaba; en fin: estaba tal, que sólo podía aguardar un galeote de cuarenta años de buena boya.” (Avellaneda, 24, 322-23).

¿Será el olor resinoso de los pinos, cuyos efluvios producen mareos y distorsión de las cosas, lo que provoca el lamentable equívoco del ya rematadamente loco protagonista? Exultante sin causa, frente a una figura que desmerece a cualquier virago literaria, proclama a toda voz: “— Habéis de saber, señores, que esta dama que veis aquí atada con tanto rigor y crueldad es, sin duda, la gran Zenobia, reina de las Amazonas, si nunca la oísteis decir” (Avellaneda, 22, 294).

Y desafía, bajo el rótulo de Caballero Desamorado “a singular batalla aquel o aquellos que no confesaren que la gran Zenobia, reina de las Amazonas, [...] es la más alta y fermosa hembra que en la redondez del universo se halla” (Avellaneda, 24, 312).

La desmesurada Bárbara juega por lo menos dos papeles en la obra; puede verse, en parte, como sustituto de la espuria Dulcinea de Avellaneda, “inhumana y cruel” como la califica el texto.¹⁶ Ésta, con su breve y enojosa carta dirigida a “Martín Quijada, el mentecapto”, consigue convertirlo en el Caballero Desamorado, quien decide probar “si en otra hallo mejor fe y mayor correspondencia a mis fervorosos intentos” (Avellaneda, 2, 82).

También, al ser consagrada por el falso don Quijote como gran Zenobia, reina de las Amazonas, y ofrecerle sus servicios de caballero, se la ubica de alguna manera en el lugar de personaje suplente de la Dulcinea cervantina.

La caracterización de Bárbara: fealdad extrema y casi diabólica, deformidad, suciedad y desvergüenza en el vestir, nulas virtudes morales, alcahueta y hechicera, relación equívoca con Sancho, contraría todos los signos que configuran a la Dulcinea del original. Encontramos aquí el segundo momento de envejecimiento de la idealizada e inalcanzable dama que imaginó Cervantes para su don Quijote: “aquella rosa entre espinas, aquel lirio del campo, aquel ámbar desleído” (I, 31, 312).

Las significaciones subjetivas del espacio están vinculadas a una historia, una vivencia, siempre el héroe está asociado a un lugar. Los lugares adquieren un valor y un sentido porque hay alguien que los habita, los transita y los impregna de individualidad y, a su vez, ese alguien se nutre de ese espacio, se apropia y se confunde con él.

Intentamos establecer esa relación entre los espacios elegidos para el análisis —Sierra Morena y el Pinar— y los personajes de ambos *Quijotes*. Creemos que sus características y energías se reflejan en el ámbito que les pertenece a cada uno y sus personalidades se inscriben con naturalidad en los entornos que cada texto les adjudica.

Dos autores, dos espacios, dos visiones del mundo y de la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Avellaneda, Alonso Fernández de (1980), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Fernando García Salinero, Madrid, Castalia.
- Castro, Américo (1980), *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Editorial Noguer.
- Castro, Américo (1985), “Prólogo”, en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, México, Ed. Porrúa.

16 “Es difícil establecer un parangón entre esta Bárbara del *DQA* y cualquier otro personaje femenino del *Quijote*. Podría decirse que viene a reemplazar a la Dulcinea rechazada por el Caballero Desamorado o remedo a Dorotea del original [...], pero es realmente difícil encontrar una faceta que las aproxime” (García Salinero 1980, 14).

- Cervantes Saavedra, Miguel de (1967) *Don Quijote de la Mancha*, texto y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Editorial Juventud, 2 vols.
- Close, Anthony (2007), *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- García Salinero, Fernando (1980), “Prólogo”, en Avellaneda, A. F. de, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Castalia.
- Genette, Gerard (1989), *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.
- Gerber, Clea (2015), “Figuras de lector en el *Quijote* de Avellaneda”, en *Don Quijote en Azul 7. Actas selectas de las VII Jornadas Internacionales Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2014*, J. D’Onofrio y C. Gerber (eds.), Azul, Editorial Azul, 82-91.
- González, Lola (2010), “El *Quijote* en el teatro español del siglo XVII. Algunas notas sobre su producción escénica y representación”, en *Cervantes en el espejo del tiempo*, Ma. del C. Marín Pina (coord.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 147-172.
- Kesen, Nelly G. (2015), “La significación de la diada espacial *cerrado/abierto* en *El Quijote de la Mancha*”, en *Don Quijote en Azul 7. Actas selectas de las VII Jornadas Internacionales Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2014*, J. D’Onofrio y C. Gerber (eds.), Azul, Editorial Azul, 98-103.
- Leonard, Irving A. (1979), *Los libros del conquistador*, México, F.C.E.
- Montalvo, Garcí Rodríguez de (refundidor) (1991), *Amadís de Gaula*, Barcelona, Planeta.
- Petrucelli, María Rosa (1994), “La carta a Dulcinea como metáfora del texto y espacio de invención del personaje”, en *Cervantes. Actas del Simposio Nacional Letras del Siglo de Oro Español*, Mendoza, Anejo IX Revista de Literaturas Modernas.
- Redondo, Augustin (1989), “El *Quijote* y la tradición carnavalesca”, en *Miguel de Cervantes. La invención poética de la novela moderna*, Barcelona, Anthropos, 93-98.
- Zumthor, Paul (1994), *La medida del mundo*, Madrid, Cátedra.

REAPROPIACIONES DEL *QUIJOTE*

EL LECTOR CONTEMPORÁNEO COMO *VOYEUR* DE LOS CLÁSICOS: CERVANTES Y SHAKESPEARE EN EL *CARDENIO* DE CARLOS GAMERRO¹

CLEA GERBER
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS “DR. AMADO ALONSO”
CONICET

Cardenio (2016), la última novela de Carlos Gamerro, se sumerge en un episodio “misterioso” de la historia de la literatura: el de la obra perdida de Shakespeare –de la que han quedado registros, pero que nunca se encontró– cuyo argumento se basaba en un pasaje del *Quijote*. Los testimonios refieren concretamente a una obra titulada “Cardenio” y debida a la colaboración de William Shakespeare y otro dramaturgo: John Fletcher (Chartier, 2012). Pero lo que atrajo particularmente el interés de los investigadores que posteriormente han dedicado sus esfuerzos a rastrear su paradero es que ese texto perdido atestigua el encuentro entre el mayor poeta de la lengua inglesa y el mayor novelista de la lengua española.

¿Cómo habrá leído Shakespeare el *Quijote* de Cervantes? Ahí donde los académicos no han llegado a ningún puerto seguro, al menos hasta el momento, es donde, por suerte, se ha metido ahora un novelista. Y digo “por suerte” porque, parafraseando a un personaje de un cuento de Borges, la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante, pero sí las novelas.

La primera sensación de lectura es que para Carlos Gamerro, poner frente a frente a Shakespeare y Cervantes es cumplir la fantasía que condensa el título del film “Batman versus Superman”. La pregunta que se nos aparece es “¿Son Shakespeare y Cervantes los ‘superhéroes’ de un escritor?”. Y entonces, más interesante aún, la novela nos plantea la pregunta de *qué hace un escritor con sus superhéroes* a la hora de escribir.

En este sentido, al igual que en otras novelas donde ha vuelto a los clásicos –particularmente al *Quijote* en *La aventura de los bustos de Eva* (2004) y *Un yuppie en la columna del Che Guevara* (2011)²– la apuesta de Gamerro es por la desacralización. Así, nos encontramos

1 El siguiente trabajo está basado en el texto que compartí con los asistentes a la presentación de la novela *Cardenio*, de Carlos Gamerro, llevada a cabo el 27 de abril de 2016 en el auditorio del Malba. He decidido mantener en la versión escrita, al igual que en mi exposición en las Jornadas cervantinas, el tono coloquial de aquella primera intervención sobre el tema.

2 Ambas novelas están ambientadas en la Argentina de los años 70 y su protagonista, Ernesto Marróné, es una parodia ridícula del protagonista cervantino: fervoroso consumidor de libros de autoayuda y marketing empresarial, esas lecturas lo han convencido de que él es el indicado para emprender la “aventura” de rescatar a su jefe, secuestrado por la guerrilla peronista. Uno de los hilarantes volúmenes que lee Marróné se titula *Don*

a un Shakespeare que en el ocaso de su carrera es convocado para escribir a cuatro manos una obra que recrea un argumento secundario, una de las llamadas “historias intercaladas” del *Quijote* de Cervantes. Shakespeare no es el protagonista –primer desplazamiento que propone la novela– sino que le toca el rol de figura “segunda” de Fletcher, que necesita escribir en colaboración y lo ha convocado como una suerte de “plan B” ante la ausencia de Beaumont, su histórico compañero de escritura y de vida.

Gamerro nos muestra a un Shakespeare “venido a menos”, que lejos de toda aura de grandeza inaccesible, resulta cercano a la figura de Falstaff, o de Sancho Panza (no se nos dice que tenga un vientre prominente y rollizo, pero lo vemos frecuentemente preocupado por agenciarse comida y bebida en la taberna). Y para profundizar el “desvío” que toma la novela en relación con el pretendido encuentro entre Shakespeare y Cervantes, es central reparar en que es Fletcher el que ha leído el *Quijote*, y Shakespeare va a tener de la obra, en realidad, un conocimiento “de segunda mano”.

En lo que toca a Cervantes, la desacralización que propone *Cardenio* viene dada por la extrema libertad con que los dramaturgos se permiten manipular, cambiar y criticar la trama de la historia cervantina. Así, por ejemplo, Shakespeare se va a indignar al enterarse por boca de Fletcher del desenlace del relato: “¿Se arrodillan ante él? ¿Ante el arrogante tiranuelo que traicionó a su amigo y quiso robarle y después matar a su prometida? ¿Le agradece por devolverles lo que ya era suyo, y eso sólo porque el robo ha sido descubierto y hecho público?” (42-43).³ A lo que el otro le responde: “Will, tienes que entender. Son españoles” (43).

Por supuesto, el chiste en torno a cómo leen ingleses y españoles señala hacia la condición excéntrica de Gamerro, que como autor argentino puede moverse libérrimamente entre los dos máximos mitos literarios de ambas tradiciones literarias.⁴ Y esto es importante en tanto esa libertad que permite la desacralización implica a la vez una apuesta fuerte por la vitalidad de los textos clásicos, que siguen generando reescrituras a cuatrocientos años de la muerte de sus autores. Contra la “fosilización” del clásico, contra la devoción distante que lo convierte en letra muerta, existe la relectura y la consecuente reescritura.

En efecto, para Gamerro, la potencia de un texto originario se juega precisamente en los que vienen después, en los textos que lo recrean. En este sentido, enlazar su escritura con la de Shakespeare y Cervantes implica también medirse con los “grandes”, generar un espacio junto a ellos, una suerte de “dime a quién lees y te diré quién eres”. Ante la herencia de los clásicos, el que llega *después* se reconoce en el lugar del lector.

Creo de hecho que uno de los rasgos cervantinos que destacan en *Cardenio* es que la figura del lector –de la cual, sin duda, don Quijote es un emblema– ocupa un lugar central. No solo porque se trata de un escritor que lee a los clásicos, o porque la trama gira en torno a cómo Shakespeare podría haber leído a Cervantes (o los ingleses a los españoles). También podemos pensar en el modo en que está armada la novela, en el hecho de que no haya un narrador que jerarquice lo narrado –es un montaje de conversaciones y cartas, que tampoco están dispuestas cronológicamente– y que genera que el lector deba llenar los blancos, hacerse car-

Quijote, el ejecutivo andante. Para un análisis de esta particular reescritura de la novela cervantina, puede verse Gerber (2013) y Gerber y Fonsalido (2016).

3 Cito siempre por la edición de Edhasa, 2016, indicando entre paréntesis el número de página.

4 Esta idea, presentada por Borges en su conferencia de 1951, “El escritor argentino y la tradición” (1989), ha sido recuperada por Gamerro en intervenciones críticas, así como en varias entrevistas.

go de conectar los fragmentos de la trama. Una trama en donde, además, se multiplican las escenas de lectura. A continuación me voy a referir, brevemente, a algunas de estas escenas de lectura.

En principio, el lector del *Quijote* no puede menos que sentirse identificado con las primeras operaciones de lectura que despliega Shakespeare sobre la historia intercalada, desde decretar que Cardenio es un “pusilánime” hasta querer devolver el protagonismo a quien lo clama a gritos desde la trama cervantina: el villano don Fernando.

Incluso, en un momento dado del intercambio en el que los dramaturgos dan vuelta la historia de Cervantes agregando y quitando situaciones, personajes y hasta cadáveres embalsamados, Shakespeare llega a hipotetizar cómo sería la obra leída por Marlowe: el protagonista sería obviamente don Fernando, convertido en un conquistador donjuanesco, “el Tamerlán de las chuchas” (91), que “viajaría por todo el mundo sin dejar flor con cabeza”(92) portando una lista de los ítems ya cruzados: “pelirrojas, monjas, negras, jorobadas, gemelas y novias en el día de su boda” (99). A su vez, Fletcher lee esto como una suerte de psicoanalista *avant la lettre* y determina entonces que el personaje “viaja por todo el mundo cogiéndose a cuanta mujer encuentra porque está buscando a su mamá” (99).

Por otro lado, Shakespeare va a proponer desde el principio que el personaje de Cardenio, al igual que don Quijote, también se ha vuelto loco por leer: en su caso, antiguas historias sobre la perfecta amistad (Damón y Fintias, Niso y Euríalo, Píldes y Orestes). Por supuesto, está hundiendo el dedo en la llaga del vínculo “maltrecho” de Fletcher con Beaumont. Y de paso, nos adelanta que además de la figura del lector, otro tema central de la novela es el de la amistad.

En efecto, como en las “ficciones barrocas” que Gamarro señala en la obra de Cervantes, y en cierta literatura argentina –y que a su vez los lectores descubrimos en su propia obra⁵– la figura de los dos amigos se multiplica por doquier, en duplicaciones y reduplicaciones, y se complejiza cuando de dos pasamos a tres. Esto aparece claramente cuando Fletcher le explica a Shakespeare el modo en que escribía en sociedad con Beaumont diciendo que llegaban a componer algo más que la suma de sus dos talentos: “una persona nueva, distinta. El tercer hombre, lo llamamos. Es él, no Francis, ni yo, quien escribe nuestras comedias” (57).⁶ Cuando más adelante enfrenta los celos de Beaumont por su sociedad con Shakespeare, Fletcher se defenderá diciendo: “sabes que no me gusta escribir solo. Mi musa es bígama” (154).

El número tres está presente a partir de Joan, la mujer que comparten Beaumont y Fletcher, pero también en la figura de Beaumont entre Fletcher y Cervantes, Luscinda ante Cardenio y don Fernando en la novela cervantina o el triángulo de “los dos amigos” y la esposa del *Curioso impertinente*, otra historia intercalada del *Quijote* que en un momento los dramaturgos piensan incorporar a la comedia como argumento secundario, y que luego a su vez Beaumont va a proyectar sobre el triángulo entre el poeta, su amigo y la “dama morena” de los sonetos shakesperianos.⁷ En fin, *como si se necesitara un tercero para hacer circular la energía*

5 Para un análisis de cómo los postulados críticos que propone Gamarro en su libro *Ficciones barrocas* (2010), particularmente en torno al *Quijote*, se ven confirmados en su escritura, ver Fonsalido (2015).

6 Hay aquí un nuevo puente hacia la tradición argentina, ya que esta denominación remite a la sociedad de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, que firmaban con el seudónimo Bustos Domecq.

7 También hay triángulos tangenciales, como el pasaje en que se alude a la “leyenda” de la época según la cual Shakespeare pasó la noche con una dama haciéndose pasar por Richard Burbage, al que luego burló con una

entre dos (de hecho, el vínculo entre Joanie y Fletcher no es el mismo desde que han perdido al tercer vértice del triángulo).

Esto nos devuelve a las ideas del inicio: por un lado, entre el autor y su obra, el tercero es el lector; por el otro Gamero es aquí el “tercero” entre Cervantes y Shakespeare. Y en el libro, el tercero, y el lector por excelencia, es Fletcher, que no solo es quien ha leído a Cervantes (el viejo Will aparentemente no se ha molestado en leer el *Quijote*, solo recibe los relatos del otro), sino también al propio Shakespeare: las cartas que le escribe al amigo “original” dan cuenta de sus intentos por descifrar genio y figura del bardo, y muestran, también, la progresiva amistad que van forjando, que deriva en el intercambio de cartas entre ellos.

Quiero subrayar, en este sentido, que el tema de “los dos amigos” es usado repetidas veces por Cervantes: la crítica especializada ha rastreado las fuentes del motivo, los lugares donde aparece y las variaciones que registra la historia de estos dos varones iguales en edad, estado y condición, entre los que eventualmente se interpone alguna mujer o mudanza de fortuna. Pero no se suele poner esto en relación con la amistad más famosa de la obra cervantina, la pareja don Quijote-Sancho, ese maravilloso vínculo entre los diferentes –los “afectos raros”, en términos de Gamero⁸– que Fletcher finalmente aprenderá a leer a lo largo de la trama, en lo que para mí es un gran acierto de lectura cervantina de esta novela.

Una última reflexión, en relación con la importancia que adquiere la novela del *Curioso impertinente*, que en la trama cervantina era una duplicación *en otro nivel* de la historia de don Fernando y Cardenio, ya que es un texto leído por el cura a los personajes de la historia intercalada (historia que, “providencialmente”, se soluciona justo al terminar esta lectura, por lo cual esta termina resultando “terapéutica”). Acá va a dar lugar, también a distintas lecturas de los personajes, y va a introducir un elemento importante que se proyecta sobre todos los otros triángulos que aparecen.

Cuando Fletcher le cuenta la historia de Anselmo, que decide usar a su amigo para hacer experiencia de la virtud y castidad de su mujer, Shakespeare sentencia enseguida que lo que el otro busca es *verlos*: ver a su mujer y su amigo juntos, ser lector de esa escena velada (ya que, para más datos, todo sucede detrás de unas cortinas). Más adelante, Beaumont va más lejos aún en la idea: “La pregunta es: ¿qué quiere Anselmo? [...] ¡Verlos! Este y no otro es el impertinente deseo que lo quema por dentro” (150, destacado mío).

Creo que de algún modo esa impertinente curiosidad nos interpela como lectores de esta novela, una novela que nos convoca a la posición de *voyeur*, en tanto nos invita a espiar la trastienda de la creación de los grandes autores. Si lo pensamos, ¿qué quiere decir esa repetida idea de que un clásico es un libro que siempre estamos relejendo? ¿Qué tipo de escena original buscamos cuando volvemos a ellos una y otra vez? Ante la escena de los clásicos, Gamero se identifica, y nos hace identificar a los lectores, con el placer del *voyeur*. Un tercero que, como bien muestra esta novela, resulta necesario para que se complete la escena. Un “desocupado lector”, en términos de Cervantes.

nota que decía: “Guillermo el conquistador llegó antes que Ricardo III”.

8 En *El libro de los afectos raros* (2005), Gamero reúne cuentos que sondean desde distintas perspectivas la complejidad de los vínculos humanos.

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis (1989 [1951]), “El escritor argentino y la tradición”, *Discusión. Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 267-274.
- Chartier, Roger (2012), *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare*, Buenos Aires, Gedisa.
- Fonsalido, María Elena (2015), *No padre, sino padrastro: lecturas críticas del Quijote en la literatura argentina*, Los Polvorines, Ediciones de la Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Gamerro, Carlos (2016), *Cardenio*, Buenos Aires, Edhasa.
- Gamerro, Carlos (2011), *Un yuppie en la columna del Che Guevara*, Buenos Aires, Edhasa.
- Gamerro, Carlos (2005), *El libro de los afectos raros*, Buenos Aires, Norma.
- Gamerro, Carlos (2004), *La aventura de los bustos de Eva*, Buenos Aires, Norma.
- Gerber, Clea (2013), “‘Don Quijote ejecutivo andante’: la parodia cervantina en *La aventura de los bustos de Eva* de Carlos Gamerro”, en María Stopen Galán (ed.), *El Quijote: palimpsestos hispanoamericanos*, México, UNAM, 259-290.
- Gerber, Clea y María Elena Fonsalido (2016), “El *Quijote* y la violencia latinoamericana del siglo XX: la utilización de la figura quijotesca en dos textos de Jorge Franco y Carlos Gamerro”, *Imposibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, N°11: Cervantes en el espejo de la teoría, 54-79.

CABALLEROS ORIENTALES: LA FIGURA DE DON QUIJOTE EN DOS ARCOS ARGUMENTALES DE *ONE PIECE*

DIEGO HERNÁN ROSAIN
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

1. INTRODUCCIÓN

Bien conocido es el fanatismo que ciertos autores orientales tienen por Occidente. En la industria del *manga* y el *anime*, esto se vuelve mucho más visible: Occidente se convierte en una fuente de inspiración para miles de escritores sedientos de exotismo y transculturación. Tomemos por caso *Saint Seiya* de Masami Kurumada que retoma los mitos griegos y la astrología o *Shin Seiki Evangelion* de Hideaki Anno que hace uso del sistema de creencias y símbolos judeocristianos. Más comunes son los préstamos de obras específicas: por ejemplo, hay varias adaptaciones al *manga* y al *anime* de Sherlock Holmes, el famoso personaje de Conan Doyle, así como alusiones y parodias a su obra. También es habitual ver en *animés* escolares representaciones de las tragedias de Shakespeare, sobre todo *Romeo y Julieta*, lo cual siempre sirve como excusa para estrechar los vínculos amorosos entre protagonistas. Este atractivo por los textos occidentales es inmenso y adquiere diversas formas. El caso particular que me interesa exponer aquí es el del *manga One Piece* de Eiichirō Oda, quien retoma, hasta el día de la fecha, la novela de Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, en al menos dos momentos. Antes de comenzar, haré algunas aclaraciones para comprender mejor el universo ficticio en el cual se desenvuelven los personajes. La publicación del *manga One Piece* comenzó el 4 de agosto de 1997 y desde entonces cuenta con más de ochenta volúmenes. Los capítulos a los cuales me referiré van del 218 al 302 y del 700 al 801 y son conocidos como las sagas de Skypiea y Dressrosa respectivamente.

One Piece cuenta la historia de un joven llamado Luffy cuyo sueño es encontrar el gran tesoro oculto del anterior rey de los piratas, Gol D. Roger, para convertirse en el nuevo soberano de los mares. A lo largo de su viaje, se irá topando con otros héroes con sueños diversos a los cuales alistará para conformar su tripulación y así alcanzar sus metas. El mundo de *One Piece* está compuesto casi enteramente por océanos y mares, siendo las pequeñas islas y altamar los escenarios más comunes (ver Figura 1 en Anexo). La historia de *One Piece* comienza 800 años atrás del presente de los acontecimientos: 20 reyes de 20 países se reunieron en el centro del mundo para crear una institución gigantesca: el Gobierno Mundial. Sus descendientes son los actuales habitantes de la Tierra Sagrada de Mariejois (聖地マリージョア). El universo de *One Piece* está estructurado en base a un sistema híbrido de castas y monarquías: si bien cada isla suele tener un regente, universalmente la casta más alta está compuesta por los *Tenryūbito* (天竜人), Dragones Celestiales o Nobles Mundiales, quienes toman las decisiones más im-

portantes a nivel mundial y controlan las acciones tanto de la Marina como del Gobierno Mundial; luego, siguen los reyes o familias reales de las diversas islas; continúan los civiles, los esclavos y, por último, los piratas, que tienen su propia jerarquía: Existen siete piratas con permisos especiales expedidos por el Gobierno Mundial para ejercer la piratería conocidos como los *Ōka Shichibukai* (王下七武海) o los Siete Señores de la Guerra del Océano, quienes además de ser fuertes, son libres de cometer actos atroces con la condición de ayudar al Gobierno Mundial en caso de necesitarla (ver Figura 2 en Anexo).

Por último, cabe aclarar que en el mundo de fantasía de *One Piece* existen unas frutas especiales conocidas con el nombre de *Akuma no Mi* (悪魔の実) o Frutas del Diablo, las cuales otorgan a quienes las comen maravillosos poderes a costa de perder la habilidad de nadar o siquiera flotar en el mar. Por ejemplo, Luffy comió de niño la fruta *gomu-gomu* (ゴムゴム, goma-goma) la cual lo transformó en un hombre de goma, elástico y flexible. Una vez aclarados estos puntos, podemos dar comienzo al análisis propiamente dicho.

2. EL ARCO ARGUMENTAL DE SKYPIEA

En la saga de Skypiea (スカイピア), los héroes se encuentran navegando cuando, en medio de la nada, un galeón que supera ampliamente el tamaño de su carabela cae sobre ellos y su brújula, que funciona atraída por los campos magnéticos particulares de las islas más cercanas, señala únicamente hacia el cielo como próximo destino; estos sucesos motivan la curiosidad del capitán y hacen que su único deseo sea visitar una supuesta isla en el cielo. Luego de otros altercados, los héroes se topan con unos gigantes de apariencia extraña, hecho que recuerda al breve episodio de los molinos de viento ya que tales gigantes son en realidad (como se aclara hacia el final de este arco) sombras proyectadas desde una enorme distancia (ver Figura 3 en Anexo). Pero, en lugar de enfrentarlos como el ingenioso hidalgo, huyen despavoridos.

Los héroes deciden entonces buscar información sobre una ruta que los lleve directo a Skypiea pero, cuando llegan a puerto, sus preguntas sólo provocan el escepticismo y la burla del resto de los piratas. Luffy tiene un altercado con otro capitán, Bellamy “La Hiena”, cuya recompensa es menor a la de Luffy, aunque él todavía no lo sabe.¹ Durante sus burlas, Bellamy trata a los protagonistas de “locos soñadores”, por perseguir una leyenda como si se tratase de un hecho real. Él representa el discurso desmitificador y desilusionador, el rol que asume Sancho Panza en la primera parte de la novela de Cervantes, mientras que Luffy y sus compañeros siguen el rumbo de la fantasía y lo imposible, el rol que le corresponde a Don Quijote.

Una vez terminada la trifulca, los héroes se encuentran con otro personaje: Cricket Montblanc, el cual fue exiliado de la comunidad a causa de sus sueños. Montblanc es descendiente de Norland Montblanc, un antiguo explorador quien pasó a la historia como “El Rey de los Mentirosos”, y su historia se convirtió cuatrocientos años más tarde en un cuento para niños. Norland fue el único capaz de conocer la Isla del Cielo cuando aún se encontraba a nivel del mar y eso da ciertas pistas a nuestros héroes para llegar a ella. Así como Don Quijote encuentra en los libros de caballería la fuente de su delirio, los protagonistas quedan fascinados por

1 Cuando el Gobierno Mundial y la Marina consideran que un pirata es sumamente peligroso como para permanecer libre, emiten una orden de captura y una recompensa para aquél o aquellos que logren atraparlo. Los precios que el Gobierno ha puesto por sus cabezas son la referencia que tienen estos personajes para medir su fuerza frente al resto. Un precio puede aumentar así como también disminuir o incluso desaparecer (en el caso de que un pirata buscado se convierta en Shichibukai, por ejemplo).

la historia del linaje Montblanc a tal punto de tomarla por cierta y querer reproducirla (ver Imagen IV en Anexo). Con la ayuda de Cricket, los piratas llegan a la isla deseada impulsados por una corriente marítima que conduce a los barcos hacia el cielo a riesgo de caer desde lo alto, fenómeno que explica el episodio del galeón.

Cuando por fin consiguen su objetivo, el primer habitante con el cual se topan es un caballero medieval que monta una extraña ave rosada a lunares (ver Imagen V en Anexo). Su nombre es Gan Fall (ガン・フォール, literalmente Gun Fall o Caída de Arma), el Caballero del Cielo, y trabaja como mercenario para defender a los recién llegados de la extraña fauna del lugar e incluso de algunos de sus habitantes. Es importante destacar que en el epíteto empleado para nombrar al personaje se mantiene el *kanji* correspondiente a “caballero” (騎士) y no se utiliza, como ha ocurrido en otros casos, el de “samurai” (侍). Este caballero avejentado es de aspecto lánguido y débil; sin embargo, posee gran fuerza y agilidad a la hora de combatir. Así como el hidalgo en la novela de Cervantes, su arma es una lanza. Como se esperaría de todo caballero, monta un corcel que, en este caso, es un ave llamada Pierre que comió la fruta del diablo *uma-uma* (ウマウマ: モデル 馬, caballo-caballo), por lo cual adquiere el aspecto de un pegaso durante su transformación. Salvo por el yelmo con terminación en punta y la capa, el aspecto de Gan Fall corresponde en gran medida a las ilustraciones y estatuas basadas en la descripción del manchego. Claramente, Oda se basó en la iconografía disponible y en los episodios popularmente más conocidos de la obra de Cervantes para estructurar esta saga.

A pesar de su enclenque figura, Gan Fall forma parte central del arco de Skypiea, convirtiéndose así en uno de sus protagonistas, hecho que en un principio podría ir en contra de la matriz genérica a la cual pertenece el *manga*. Uno de los argumentos que avalan esta teoría es que el *shōnen* (少年, muchacho) es un género enfocado a un público adolescente, lo cual requiere de protagonistas jóvenes y fuertes con los cuales el lector o espectador logre identificarse para así resultar atractivo. Los ancianos, por más fuertes y poderosos que sean, sólo funcionan o bien como mentores y maestros de los protagonistas o bien como personajes secundarios. Gan Fall no responde a los parámetros del género, ya que ocupa un papel central en la saga de Skypiea a pesar de su longevidad; su apariencia debe ser entendida como un tributo y homenaje, además de un guiño intertextual, a la obra del autor español.

Mucho después de su primera aparición nos enteramos de que Gan Fall es el anterior dios de Skypiea, el cual fue destituido por Enel, el usuario de la fruta *beam-beam* (ビームビーム, rayo-rayo). Como toda la saga gira en torno a conceptos religiosos tanto cristianos como budistas y a otros intertextos como *Los viajes de Gulliver* y las crónicas de Indias, debemos entender que Gan Fall no es un dios, sino el soberano legítimo de Skypiea, el cual fue derrocado. Así como Alonso Quijano pertenece a un linaje noble venido a menos, Gan Fall fue víctima de una degradación, separado de su título por un déspota. Hasta el momento en que intervienen nuestros héroes, él pasa sus días en una casilla ubicada lejos de la ciudad llevando la vida de un campesino. Su pasatiempo es el cultivo de calabazas, pero, como ya dijimos, su obligación está en la protección de los habitantes y visitantes de Skypiea. Si bien como soberano siempre actuó de manera diplomática, ahora como caballero del reino toma las armas en nombre de la justicia. Uno de los grandes mensajes que deja este arco argumental es que un rey se debe a su pueblo y no a la inversa; en una sociedad en la que el rey no recibe la soberanía de Dios sino que son uno y lo mismo, aun así es el pueblo quien posee el verdadero poder político. Lo único que distingue a Enel de Gan Fall es el amor y el respeto que el pueblo tiene hacia el segundo, a diferencia del régimen de terror y vigilancia extrema que instaura el primero.

Gan Fall llega a tener una lucha contra Shura, uno de los subordinados de Enel; el enfrentamiento toma la forma de una justa, solo que ocurre en el aire ya que ambos personajes montan bestias aladas. Vemos cómo el *manga* no solo retoma la obra de Cervantes, sino también el acervo de símbolos y tópicos que conforman la novela de caballerías. Gan Fall se ve obligado a ayudar a todo aquel que se encuentre en peligro; si bien dice que trabaja como mercenario, jamás recibe una retribución monetaria a cambio. Gan Fall sigue el código del caballero a pesar de no salir en búsqueda de aventuras ni tener una señora a quien dedicar sus victorias. Desafortunadamente, Gan Fall pierde el duelo, aunque no muere en él. En realidad, sólo logra vencer a dos oficiales de rango inferior, pero sobrevive e interviene a lo largo de toda la trama. Al final de la saga, nuestros héroes logran restablecer el orden y Gan Fall vuelve a ocupar el trono a pedido de los ciudadanos de Skypiea.

3. EL ARCO ARGUMENTAL DE DRESSROSA

Muchos eventos transcurren entre las sagas de Skypiea y Dressrosa. Han pasado más de dos años y la distancia entre una isla y otra es enorme. Sin embargo, existen muchos hechos que vinculan un arco con el otro. Por ejemplo, el personaje de Bellamy vuelve a aparecer por segunda vez, casi con el mismo fin que al comienzo, aunque presenciamos una evolución y su posterior cambio de bando. También aparecen los Tontatta, unos pequeños habitantes (basados en los Liliputienses creados por Swift) que dicen haber sido salvados por Norland Montblanc cuatrocientos años atrás. Por último, Bellamy consigue visitar Skypiea y trae consigo un pilar de oro puro –regalo que le correspondía a Luffy y sus compañeros– y se lo entrega como obsequio a Donquixote Doflamingo, quien posee cuatro oficiales bajo su mando al igual que Enel y cuya primera aparición fue durante la saga de Skypiea.

Donquixote Doflamingo (ドンキホーテ・ドフラミンゴ) es uno de los siete *Ōka Shichibukai* originales y, como tal, posee grandes privilegios concedidos por el Gobierno Mundial. Entre sus sobrenombres se encuentran el de *Ten Yasha* (天夜叉, Demonio Celestial), en el mundo de la piratería, y el de Joker, en los Bajos Fondos. Comió la fruta *ito-ito* (イトイトの実, hilo-hilo), que le permite crear redes, jaulas, escudos, dobles de hilo y controlar a los sujetos como marionetas; este poder acompaña y refleja claramente su personalidad manipuladora y sádica. Su aspecto es el de un hombre flaco y esbelto, de cabello rubio corto al ras; su vestimenta está compuesta por unos zapatos oscuros, unos pantalones cortos, un abrigo de plumas rosado, una camisa blanca abierta y unos anteojos de sol con forma de pico de flamenco. Casualmente (o no tanto si tenemos en cuenta la inmensa capacidad predictiva de Oda), su primera aparición fue durante el arco argumental de Skypiea.

Su hermano, Rosinante (ドンキホーテ・ロシナンテ),² en cambio, es uno de los cuatro oficiales de la Familia Donquixote. Su nombre clave es Corazón. Viste unos pantalones blancos, una camisa rosada con corazones estampados, un abrigo de plumas moradas y un gorro que

2 Si bien el nombre Rocinante en el Quijote deriva de la palabra “rocin”, que designa a un caballo de trabajo, de mala estampa y de poca alzada, en One Piece el alfabeto latino aparece con “s” porque el alfabeto japonés se compone de sonidos silábicos adecuados a la fonética del idioma. Por lo cual, la pronunciación del Japonés sobreentiende que el sonido [si] no existe, no hay posible combinación de una sibilante con una vocal cerrada, salvo el sonido [su]. La sibilante con vocal cerrada “i” siempre genera en el medio un sonido [h]. Al pronunciar Rocinante en castellano siempre como sibilante, aunque se escriba con “c”, los japoneses lo escriben sibilante. De hecho, sería más correcta la transliteración a Roshinante antes que Rosinante.

cubre sus orejas. Su rostro está maquillado, adoptando la sonrisa característica del Joker, el archienemigo de Batman, y el ojo derecho de Alex DeLarge, el protagonista de *La naranja mecánica*. Su personalidad es mucho más torpe y despistada que la de su hermano y, si bien suele maltratar a los niños, posee un alma bondadosa y caritativa. Comió la fruta *nagi-nagi* (ナギナギの実, calma-calma), lo cual lo convierte en un hombre silencioso, puede robar el sonido de las cosas e incluso crear barreras que impidan traspasar el sonido, aunque es una habilidad absolutamente inútil dentro del arco (ver Imagen VI en Anexo).

Además de ser un pirata, Doflamingo es el rey de la isla de Dressrosa,³ sobre la cual reinó por diez años luego de derrocar al anterior rey de la familia Riku por medio de un plan macabro que acabó con la vida de gran parte de la población. Así, Doflamingo se autoproclamó rey y salvador de la isla, contando con la adhesión de todos los ciudadanos.⁴ En un primer momento, Dressrosa se presenta como una comunidad pacífica y alegre, en la cual todos conviven en armonía y gozan al máximo sus vidas. Las personas cohabitan con juguetes que parecen tener vida, los cuales son, en realidad, humanos que se opusieron a la voluntad de Doflamingo y se encuentran bajo el efecto de la fruta *hobi-hobi* (ホビホビの実, pasatiempo-pasatiempo) de Sugar, un miembro de la Familia Donquixote (ver Imagen VII en Anexo). Mientras en la superficie todo es bueno y bello, en las profundidades de la isla tanto los juguetes como los Tontatta son obligados a trabajar como esclavos para la venta ilegal de armas de fuego y biológicas. También existe un coliseo, en donde los guerreros son obligados a pelear y entretener a la población; esta práctica, que en sus inicios había sido concebida como una muestra de fuerza y valentía, se convirtió, gracias a Doflamingo, en una batalla sangrienta sin posibilidad de escape para los participantes. En este aspecto, Doflamingo es la imagen opuesta del Caballero de la Triste Figura: no busca liberar “esclavos”, sino que los produce para su propio beneficio.

La historia de Doflamingo se remonta a su infancia. Como descendiente de Nobles Mundiales, nació y se crió en la Tierra Sagrada de Mariejois junto a sus padres y su hermano, Donquixote Rosinante, rodeado de lujos, comodidades y privilegios. Sin embargo, a la edad de ocho años, su padre, Donquixote Homing (ドンキホーテ・ホーミング) tomó la drástica

3 Dressrosa (ドレスローザ), también conocida como el País del Amor, la Pasión y los Juguetes, está inspirada en varios países pertenecientes al Mediterráneo, como Italia, pero en especial retoma a España. Sus fuentes concretas son las comunidades autónomas de Andalucía y Cataluña, como lo demuestra su arquitectura (el Coliseo Corrida en el cual combaten los gladiadores está basado en una plaza de toros en lugar del Coliseo Romano y las casas son similares a muchas estructuras construidas por el arquitecto Antoni Gaudí, como las del Parque Güell), los vestidos de danza y los bailarines de flamenco, la cocina típica (entre ellas la paella y el gazpacho), los campos de girasoles y la terminología española (el alfabeto utilizado en el reino de Dressrosa es el latino y el idioma utilizado, en cuanto a la grafía, es el Español). Sus habitantes son particularmente afectivos, elemento que los lleva a cometer periódicamente crímenes pasionales, comunes en la literatura romántica del siglo XIX. Incluso, el régimen de terror y reescritura del pasado que impone Doflamingo puede ser comparado con ciertos métodos de dominación empleados durante el régimen franquista. Por lo tanto, reconocemos en Dressrosa muchos elementos pertenecientes a la cultura española; no sólo del Quijote y la ficción, sino también de la realidad socio-política de múltiples períodos históricos.

4 Cuando Doflamingo cuenta los hechos históricos que ocurrieron ochocientos años atrás del presente de los acontecimientos, menciona que el gobierno de la isla de Dressrosa perteneció originalmente a la familia Donquixote y sólo pasó a manos de la familia Riku una vez que decidieron trasladarse a la Tierra Sagrada de Mariejois. Desde el punto de vista de Doflamingo, Dressrosa sólo estaría volviendo a manos de su legítimo dueño, sin justificar los medios criminales y atroces por los que ese traspaso se produjo.

decisión de abandonar su título de Noble Mundial para ir a vivir a una isla común y corriente como cualquier otro ser humano. El resto de los Nobles consideró a la familia como traidores y les prohibieron la vuelta una vez que abandonaron Mariejois. En su nuevo hogar, Doflamingo, al no lograr acostumbrarse a su nueva forma de vida, creció con un gran resentimiento hacia su padre, cuya decisión no comprendía. La situación se volvió aún más radical cuando los pueblerinos descubrieron la identidad de la familia Donquixote. No solo quemaron su nuevo hogar, sino que también persiguieron a la familia, impulsados por el rencor, producto de las fechorías y abusos que habían sufrido por parte de los Nobles Mundiales. En el clímax del asunto, cuando toda la familia se encontraba colgada de lo alto de su nuevo hogar mientras lo sentían arder, Doflamingo liberó su poder latente y dejó inconscientes a todos los agresores; los tres sobrevivientes lograron escapar (la madre de Doflamingo había muerto en medio de la persecución a causa de una enfermedad), pero Doflamingo decidió asesinar a su padre despiadadamente de un disparo por todo el daño que le había causado (ver Imagen VIII en Anexo). Gracias a su gran poder innato, fue adoptado por una banda de mafiosos a la cual se adhirió como su jefe y así nació la actual Familia Donquixote, contra la cual deben pelear nuestros protagonistas.

La ingenuidad de Homing no les inculcó a sus hijos la humildad y la solidaridad, sino la miseria y el odio. Sin embargo, ese fue el camino que siguió Doflamingo, sumido en la locura y el desprecio por el mundo entero. Su único objetivo es ver arder el orden mundial y a todos en él, sumir al planeta en el caos y la maldad. Rosinante, en cambio, siguió el camino inverso: se unió a la marina y juró detener a como dé lugar los planes de su hermano, pero su gran corazón fue la causa de su muerte. Al intentar salvar a Trafalgar Law, un pequeño niño cuyos días estaban contados por la enfermedad conocida como el Síndrome del Polvo Ámbar, Rosinante puso en evidencia su tapadera y provocó que su hermano lo asesinara al verse traicionado. Doflamingo, desde entonces, cuenta con los privilegios de un Noble Mundial, a pesar de haber sido desterrado de la Tierra Sagrada, porque conoce los secretos y tesoros más valiosos de aquel lugar. Doflamingo es un riesgo para los Nobles Mundiales, pero, a su vez, es tan poderoso que no se atreven a enfrentarlo, por lo cual, lo mantienen bajo vigilancia.

Ahora bien, en esta saga, quien se presenta como verdadero doble del personaje de Cervantes es, en realidad, el noble mundial Donquixote Homing. Él es quien encarna los ideales de verdad y justicia, quien es considerado un loco por todos sus semejantes, quien abandona su título, sus lujos y su hogar para emprender una aventura de la cual no saldrá vivo por la crueldad que domina al mundo. Homing es un idealista y un filántropo, tan cegado por su bondad que no percibe el riesgo que corre su familia al abandonar la Tierra Sagrada. Sus hijos, por su parte, heredarán algo de sus rasgos: Doflamingo obtendrá su locura, de un modo retorcido y malvado, que lo llevará a querer cambiar el mundo, destruyéndolo desde sus cimientos; Rosinante recibirá su sed de justicia, su amor por las causas nobles y justas y su inocente altruismo.⁵ Sin embargo, queda un vacío en toda esta cuestión. Los Quijotes se multiplican

5 A raíz de los intercambios realizados en las IX Jornadas Cervantinas Internacionales en Azul, resulta inevitable tomar en cuenta el gran acervo de imágenes cristológicas que se retoman en el arco argumental de Dressrosa. Si bien no forma parte central de este análisis, las menciono para ver en qué sentido influyen y se suman a la imagen ya configurada de don Quijote. Como me explayé en el apartado anterior, las referencias al cristianismo son visibles por el hecho de que la acción transcurre en una isla ubicada en el cielo, además de que el enemigo a enfrentar pertenece a la religión budista; sin embargo, el arco de Skypiea no toma partido por una

en la obra de Oda, pero pareciera que sólo se limita a abordar la figura del caballero. Incluso Rosinante, quien bien podría ser un Sancho que intentara devolver a la realidad a su hermano descarriado, recibe el nombre del pobre y lánguido caballo del hidalgo. Pues entonces, ¿quién es el encargado de ocupar el rol de Sancho Panza en el arco de Dressrosa? Sin mencionarlo explícitamente, ese lugar corresponde a nuestros héroes, la alianza de los piratas Monkey D. Luffy y Trafalgar D. Water Law, quienes comparten el destino de aquellos que llevan el misterioso nombre con “D.”, conocidos como los “Enemigos de los Dioses”,⁶ y toman la posta que alguna vez perteneció a Rosinante. El desenlace es sabido.

u otra religión, sino que simplemente las utiliza como un elemento intertextual más dentro de la trama. En el arco argumental de Dressrosa, en cambio, la religión católica invade la historia familiar en varios puntos. Para empezar, la familia Donquixote desciende literalmente de Mariejois, la Tierra Sagrada, ubicada también en los cielos. Abandonan su condición “divina”, su inmunidad diplomática, por una vida mundana y completamente terrenal. Aquí se ve claramente el tópico de la encarnación del Dios cristiano. Además, si no tenemos en cuenta al personaje femenino, el cual no recibe un nombre y es más bien un elemento de pérdida más entre los tantos que padecen, el núcleo familiar estaría constituido por tres integrantes, asociados con el Padre (Homing), el Hijo (Doflamingo) y el Espíritu Santo (Rosinante). Es decir que estos tres personajes funcionan como una imagen tripartita no sólo de don Quijote, sino también del Dios cristiano. Cuando los aldeanos capturan a la familia, los atan desde lo alto de su hogar, quedando en una postura que recuerda a la de la crucifixión; incluso descargan flechas sobre ellos, las cuales podemos asociar con la lanza del soldado Longino quien, según los textos bíblicos, atravesó el cuerpo de Jesús. En este mismo arco ocurre una escena similar, en la cual se elimina toda connotación trágica y, en su lugar, predomina el humor: uno de los tripulantes de los Sombrero de Paja, el cobarde Usopp, es elevado hacia lo alto en forma de cruz por un gigante tras haber liberado a los esclavos del poder de la fruta hobi-hobi de Sugar, ganándose el título de Dios Usopp, a pesar de su aspecto lamentable tras la batalla. Esta escena corta abruptamente con la solemnidad de la simbología que se venía dando hasta el momento. Por último, Doflamingo reconoce frente a los protagonistas haber conocido “el Cielo y el Infierno” a la edad de ocho años. Este hecho no es menor, ya que el accionar de Doflamingo no es para nada comparable con el de un mesías, sino, más bien, con el de un demonio. De la misma manera que hemos hecho con el intertexto mesiánico, Doflamingo puede ser leído como un alter ego de Lucifer, quien se rebela frente a su creador y es castigado con el exilio del Paraíso. Queda claro que el final de la historia es el inverso en este arco, pero esto explicaría uno de los apodos que recibe Doflamingo: el de Demonio Celestial. Como hemos visto, parece ser que en el arco de Dressrosa, tanto Homing como Rosinante aparecen contruidos como mártires cristianos, mientras que Doflamingo es un doble del Ángel Caído.

6 Según la hipótesis declarada por Roberto Jesús Sayar en el debate producido durante la exposición, dicha “D.” bien podría significar “Demon”, para mostrar a los protagonistas como oponentes naturales de los Dragones Celestiales. Esta hipótesis es fuerte y certeramente lógica si tenemos en cuenta, además, el gusto de los japoneses por invertir el sentido que Occidente otorga a determinados símbolos. Por ejemplo, el color blanco que representa lo bueno y el negro lo malo en Occidente, suele ser lo opuesto en muchos mangas y animes. Lo mismo suele ocurrir con ángeles y demonios, siendo los primeros representación del mal y los segundos representantes del bien. Otra hipótesis, esta vez personal, es que la “D.” marcaría cierto linaje antiguo aún por descubrir, ya que son varios los personajes cuyo nombre contiene esta letra. Así, Gol Roger, Luffy y Law bien podrían ser parientes de algún tipo. Así mismo, la “D.” podría significar “Dragon”, lo cual sería una reformulación de la primera hipótesis propuesta.

4. ALGUNAS CONCLUSIONES

La obra de Oda mantiene curiosas similitudes con la de Cervantes. Por ejemplo, el arco de Skypiea comenzó el 8 de julio de 2002 y finalizó el 15 de diciembre de 2003; por otra parte, el arco de Dressrosa comenzó el 4 de marzo de 2013 y finalizó el 28 de septiembre de 2015. Entre Gan Fall y Doflamingo han transcurrido diez años; del mismo modo son diez los años que, casualmente, separan la primera de la segunda parte del *Quijote*. En *One Piece* se hace presente la parodia, pero son otros los usos humorísticos que predominan, tales como el gag, el sketch, la caricatura y la sátira. Sería erróneo simplificar este *manga* como una gran parodia, pues la comicidad, que prevalece en un principio así como en la obra de Cervantes, se va desdibujando a medida que los personajes se ennoblecen y que sus ideales adquieren solidez. Además, la inserción de pequeñas subtramas dentro de cada arco argumental es un recurso recurrente dentro de *One Piece*, así como don Quijote se va topando con personajes que toman las riendas de la narración para contar sus verdades, adoptando así la estructura de un complejo relato enmarcado.

Las apreciaciones de Eīchirō Oda hacia el *Quijote* de Cervantes se hacen notar desde el inicio de su obra más importante. Gan Fall representa una imagen canónica occidental de la figura del caballero andante; sin menospreciar el trabajo de Oda, digamos que este caballero continúa fielmente los pasos de su predecesor español, un homenaje superficial, y las particularidades y reproducciones de ciertos episodios quijotescos se encuentran, más bien, del lado de nuestros protagonistas.⁷ Diez años más tarde, Oda despliega a sus Quijotes; es aquí donde vemos un uso particular de la obra de Cervantes a partir del tema del doble. Ya no son simples reproducciones de tópicos y figuraciones. Doflamingo y Rosinante muestran dos caras de un mismo ser, como si se tratara del Vizconde Demediado de Calvino al cual le han rasgado partes de su personalidad.

La riqueza de una obra como *One Piece* y de un autor como Oda radica en su capacidad de absorber y reescribir los grandes textos de Occidente. El *Quijote*, como vimos, es tan solo uno de ellos, pero podríamos seguir mencionando cientos empezando por la *Biblia*, *Los viajes de Gulliver* y las crónicas de Indias, ya mencionados; *Pinocho* y el cuento popular de “Pedro y el lobo” (arco del Capitán Kuro); *Las mil y una noches* (arco de Alabasta); *Frankenstein*, *Drácula*, la leyenda del hombre lobo y las historias de zombis (arco de Thriller Bark); “La sirenita” (arco de la Isla Gyojin); *La isla del doctor Moreau* (arco de Punk Hazard). Oda se apropia del bagaje cultural universal disponible, lo redefine y pone en práctica su potencialidad narrativa, reescribiendo de esta forma la historia del canon literario occidental. Entre todos estos textos, el *Quijote* ocupa, sin lugar a dudas, un lugar privilegiado, siendo uno de los más utilizados por el autor.

Como afirma Norio Shimizu, “la grandeza del *Quijote* es precisamente su amplitud multi-dimensional” (2005: 13). Permite ser leído por lectores de todas las edades y posee un atractivo que traspasa las barreras de la extranjería. El *Quijote* no es universal en tanto que lo universal es una construcción bastante imbricada y aporética en varios sentidos; lo que posee de universal

7 Por ejemplo, este es uno de los pocos momentos en toda la historia de *One Piece* en que Luffy decide no hacer uso de la fuerza para resolver un altercado, aun cuando el enfrentamiento con Bellamy lo ameritara. El accionar de los personajes se ve contagiado por los modos de don Quijote, sobre todo antes del encuentro con Gan Fall.

el *Quijote* es su capacidad de dejar en vilo a quien lo toma en sus manos por primera vez y de promover la reflexión para aquellos que se le aproximan por segunda vez. La lectura de obras extranjeras exige un doble esfuerzo de imaginación y recomposición de cierta información vedada, cultural e históricamente, a los lectores; por eso, quien emprende el viaje de leer obras extranjeras debe recorrer “dos caminos al mismo tiempo: la lectura propiamente dicha y la ampliación o agudización de la sensibilidad anteriormente mencionadas o incluso enriquecimiento progresivo de la percepción” (2005: 12). La lectura del manga de Oda supone dos viajes: una ida y una vuelta; el retorno es doblemente rico, pues a través del uso nipón del ingenioso hidalgo, el lector logra acceder a nuevas facetas inexploradas del personaje de Cervantes.

ANEXO

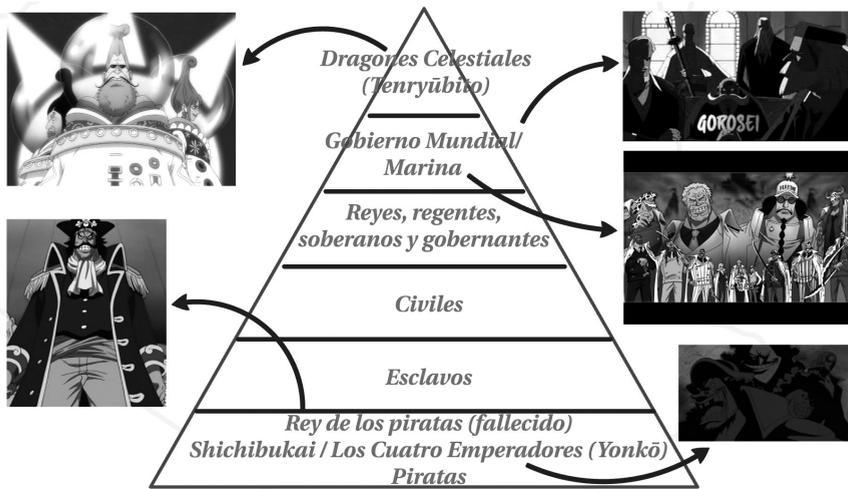


Figura 1
Jerarquía social dentro del mundo de *One Piece*



Figura 2
Los Ouka Shichibukai o los Siete Señores de la Guerra del Océano originales



Figura 3
Los gigantes sombríos

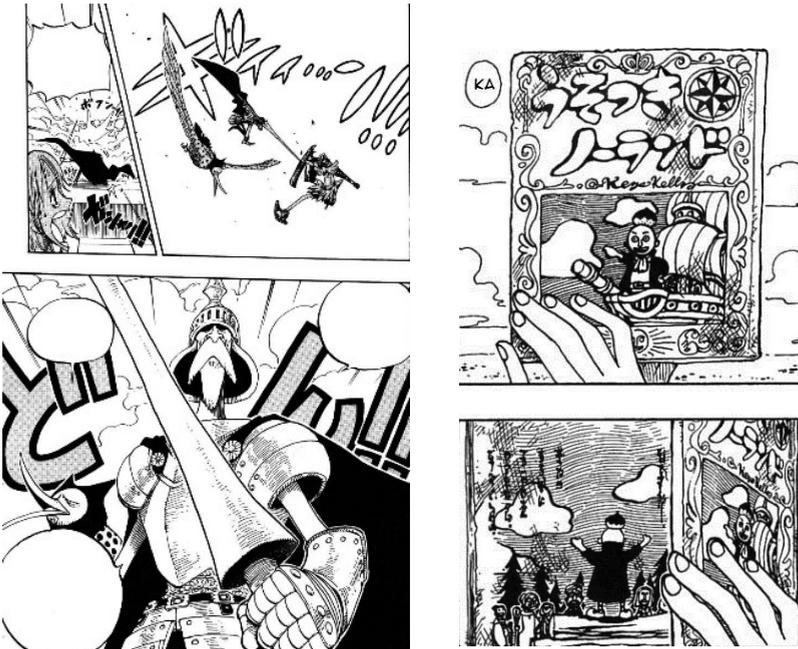


Figura 4
La historia de Montblanc



Figura 5
Primera aparición de Gan Fall, el Caballero del Cielo



Figura 6
A la izquierda, Donquixote Doflamingo; a la derecha, Donquixote Rosinante.



Figura 7
La isla de Dressrosa



Figura 8
A la izquierda, la primera aparición de Don Quijote Homing;
a la derecha, los últimos instantes de vida de Homing.

BIBLIOGRAFÍA

- Chiappe Ippolito, Matías (2012), “La recepción y traducción del Quijote en Japón” en *Don Quijote en Azul 4: Actas de las Jornadas Internacionales Cervantinas llevadas a cabo en la ciudad de Azul (Argentina) en noviembre de 2011*, Azul, Editorial Azul, 89-101.
- Cid Lucas, Fernando (2011), “Llegada y recepción del *Quijote* en la literatura y en la cultura popular japonesa” en *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. C. Strosetzki, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 215-226. Consultado el 23 de julio de 2016. En línea: http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VII/cg_VII_19.pdf.

- Ito, Lily (2010), “Don Quijote de la Mancha –la recepción de *El Quijote* en Japón–”, en *SPAN*, otoño, 412-422. Consultado el 23 de julio de 2016. En línea: https://spanishandportuguese.rice.edu/uploadedFiles/Awards_and_Prizes/2011%20JAC%20final%20Ito.doc.pdf
- Sayar, Roberto Jesús y Barrios Mannara, Mariana (2016), “Un manchego en Musashino. Relecturas del *Quijote* a la luz del cómic nipón” en J. D’Onofrio y C. Gerber (eds), *Don Quijote en Azul 8: Actas selectas de las VIII Jornadas Cervantinas celebradas en Azul, Argentina, en 2015*, Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 245-257.
- Shimizu, Norio (2005), “Andanzas y peripecias de don Quijote en Japón”, ciclo *El Quijote en Asia*, Barcelona, Casa Asia. Consultado el 23 de julio de 2016. En línea: <https://www.casaasia.es/pdf/750584152AM1120545712575.pdf>

LA REIVINDICACIÓN DEL MODELO. O DE CÓMO DON QUIJOTE ACABÓ DE CONVERTIRSE EN UN RŌNIN

ROBERTO JESÚS SAYAR
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
UNIVERSIDAD DE MORÓN

La penetración de la obra cervantina, en ámbitos no alcanzados por la influencia del hispanismo, ha sido, cuanto mucho, escasa y poco sistemática. Eso no ha impedido que su mayor creación –no hace falta aclarar que nos referimos a *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*– haya encontrado maneras diversas de abrirse camino entre la literatura autóctona que suele opacar su presencia. Esta característica se da particularmente exacerbada en el caso del archipiélago nipón, dado que en esas latitudes la industria literaria local es no solo muy valorada sino además hartamente diversa. Puesto que, en cuanto a las preferencias en material de lectura que poseen estas islas, podemos encontrarnos frente a la siguiente particularidad: el grueso de las producciones literarias no son novelas al estilo occidental sino *ranobe*¹ y, sobre todo, *manga*.² Así, si bien existen traducciones de la totalidad de la novela (o de alguna de sus partes),³ es preciso tener en cuenta la necesidad del traductor japonés de “transformar por completo su lengua [para] llevar a cabo la recepción [...] de una cultura-otra” (Chiappe Ippolito 2012: 91) considerando el posible público lector, no acostumbrado a nuestras concepciones de la novela. Por este mismo motivo, creemos, la mayoría de las adaptaciones de la historia del manchego han sido traspuestas al formato historietístico, dada la importantísima penetración que tal medio ha logrado en la sociedad insular. Las adaptaciones, así, han llegado a un punto en donde la figura quijotesca puede representarse fuera de las épocas que le son propias, dado

1 Del inglés *light novel* (en japonés: ライト ノベル /raito noberu/). Con este término por lo general se hace referencia a un género de novelas que están redactadas en hiragana y kanji muy sencillos cuyos argumentos, generalmente son adaptaciones de manga o películas populares. La mayoría de estas –a semejanza de los folletines occidentales– se publica por entregas en diarios o revistas de actualidad y sus capítulos luego se recopilan en varios tomos con formato y presentación cuidada. Hay casos en que la historia del manchego se prestó particularmente para este tipo de adaptaciones, puesto que sus primeras apariciones en el campo literario más ‘popular’ fueron bajo la forma genérica del *kokkeibon* (滑稽本), caracterizado como bajo y cómico. Del mismo modo, un crítico como Close (2008: 231) no vacila en catalogar a la obra cervantina como un roman comique.

2 La terminología japonesa específica del género será utilizada 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. De esta manera, *manga* será equivalente a *comic* y a *historieta* del mismo modo que *anime* lo será con respecto a *animación* y *animation* respectivamente.

3 Chiappe Ippolito (2012: 89-90) detalla cuáles y cuántas fueron las traducciones del Quijote al japonés y cuán tardías fueron las primeras versiones que se tradujeron directamente del español.

que lo que se buscaría trasponer es la lectura simbólica del Caballero de la Triste Figura como “desfacedor de entuertos”. Es por esto que, teniendo todo lo anterior en cuenta, analizaremos la construcción psicológico-social del personaje protagónico en un *manga* de principios de este decenio. Creemos que en él no solo se continúan cifrando claves de lectura del Quijote desde la *Middlebrow Culture*,⁴ sino además una amalgama particular entre los modos de lectura occidentales y orientales sobre la cual construir una simbología de protesta social cuasi utópica (cf. Vila: 2014) en tanto se plantea su entereza moral que, las más de las veces, acarrea una peculiar forma de locura.

Como otras trasposiciones genéricas similares, el *manga* que nos ocupará en esta ocasión mantiene el nombre del hidalgo en su título pero nuevamente no aclara nada acerca de su ingenio o nobleza. En lugar de esto, pone en foco dos características que si bien son efectivamente poseídas por el manchego, las conocemos a través de la lectura del texto: su vejez y su tendencia a vagar sin rumbo determinado. *Haikai roujin* (徘徊老人), tal el título de esta historia, literalmente, significaría “el anciano vagante”, ambas características atribuibles también a una figura muy cara a la cultura y la historia niponas: el *samurai*. Para comprender esta vinculación es preciso recordar que en el momento de la reapertura cultural de Japón hacia Occidente,⁵ la sociedad se encontraba dividida profundamente entre los que deseaban la renovación y los que defendían aún el antiguo orden en menor o mayor grado (Shirokauer 2012: 429-30). Así, entre los intelectuales tradicionalistas se gestó una manera de salvaguardar la cultura propia del Japón pre-moderno insuflando motivos y temas autóctonos a los elementos culturales que iban recibiendo.⁶ Este proceso, que Chiappe (2012: 92) denomina ‘japonización’, se vio profundizado a través de las sucesivas traducciones, puesto que se veían en él los ideales del guerrero que, hasta hace no mucho tiempo antes, había personificado los grandes ideales heroicos de la nación. La aceptación del manchego se vio allanada por tales hechos, dado que por sobre los valores marciales de las figuras armadas, se destacaba en ambos *typoi* los valores morales y las virtudes éticas a ellos aparejadas. El Quijote de Cervantes, como los guerreros ecuestres nipones “es enemigo de la economía: hace ostentación de pobreza” y, siguiendo con las ya clásicas palabras de Nitobe (2007 [1971]: 70-71), “cifra más su orgullo en su [...] lanza que en el oro y el poder”. La combinación de ambos modelos, entonces, dará como resultado un héroe en el que se puedan reconocer las virtudes de la cortesía, la lealtad, el honor o la justicia antes que sus grandes dotes marciales, con o sin armas. Así, del mismo modo en que en la novela se funden dos mundos, la realidad del caballero y la fantasía del caballero andante (Alvar 2004-2005: 25), en las reformulaciones que se hicieron en el archipiélago, a esta juntura de mundos se le unirán todos los lugares comunes que conforman la figura del

4 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.

5 Hito histórico denominado “Restauración Meiji” desarrollado entre 1866 y 1869. Entre los múltiples cambios que conllevó para la sociedad japonesa destacamos la devolución del poder y la influencia política al Emperador, la posibilidad de intercambios socio-económicos con países extranjeros y la consecuente occidentalización de la mayoría de la población. Para una correcta contextualización de la época recomendamos la lectura del trabajo de Shirokauer et al. (2012: 426 y ss.).

6 Cf. Shirokauer (2012: 434).

guerrero, para que no solo su comprensión sea más sencilla sino que además su lector modelo⁷ pueda sentirse más identificado con él.⁸

De ese modo, la construcción del personaje, antes que presentar el modo de pensar y la peculiar locura del anciano, muestra el aspecto las armas y las armaduras típicas de un ‘caballero’ de la casta que se supone representa. Como se ve desde el prólogo, el anciano lleva una *hakama* con un par de sandalias;⁹ pero no armadura (fig. 1). Dicho adminículo, que es esencial en la constitución del guerrero y que es precisamente lo que se transforma de don Quijote en su primera aparición en el archipiélago (Chiappe Ippolito 2012: 93, cf. fig. 2), es resignificado en este nuevo don Quijote. Así la armadura no está efectivamente presente en el cuerpo, pero sí en la cabeza (y en las ideas): por esto, solo usa un pequeño casco (fig. 3). Protección que, de no estar sobre su cabeza, pareciera únicamente un adorno, puesto que no tiene el aspecto típico de un casco *samurai* de ninguna de las épocas del desarrollo de la protección del guerrero (fig. 4). Pero podemos identificarlo como tal debido a los “cuernos” que adornan su parte frontal, elemento característico de esta clase de yelmos (Prólogo 9,1). En este punto es válida la comparación con la celada de don Quijote, hecha de cartones (I, 1, 75). Del mismo modo podremos proceder con las armas que ambos portan; el hidalgo lleva una lanza que lo acredita como miembro de la caballería, puesto que le permite acometer a otros símiles suyos en los enfrentamientos singulares en los que se ve envuelto; extrañamente, el anciano no lleva ninguna *katana*: ni la “larga” ni la mediana.¹⁰ No cumplir con la norma de las dos espadas no solo nos permite establecer un nuevo punto de comparación de nuestro personaje con las tradiciones de las que se supone bebe sino, por sobre todo, interpretar de qué manera puede leerse esa nueva presentación del guerrero. Será aquí donde la figura del lector tome importancia, ya que no solo estará encargado de decodificar estos signos sino de darles un lugar dentro del entramado Oriente-Occidente que deberían conformar.

El receptor, además de interpretar su función, es alguien que acompaña al caballero y lleva cuenta de todos los sucesos que a este le acontecen (cf. *inter alia* I.2.81 y I.9.144-145). Del mismo modo en que lo hará el lector del *manga*, que no solo es testigo de las acciones del anciano sino que, sobre todo, será parte de la conciencia del propio don Quijote, puesto que sabe que es este quien juzga sus actos, que buscan ser heroicos en cualquier medida (cf. 2.4.5 o 1.17.5 [fig. 5]).¹¹ Esa voz externa no solo es la cronista de los hechos protagonizados por el caballero sino que incluso es la encargada de “administrar su destino” (Herman 2009: 185).

7 Entendemos este concepto del modo en que lo postula Eco (2013d: 69-76).

8 Porque hace referencia a elementos que le son conocidos o cercanos que le permiten a su vez construir la ‘realidad’ subyacente a la ficción de manera plenamente verosímil. Esta característica, denominada “campo de referencia externo” se encuentra explicitada en el trabajo de Harshaw (1997: 147-48).

9 Destacamos la ancianidad efectiva de Quijote, que esta vez se atiene a las representaciones etarias ‘canónicas’ del personaje (cf. Calabrese 2014) y no lo hace rejuvenecer para adaptarlo al público lector esperable de este tipo de producciones (ver para esto el caso analizado en Sayar-Barrios Mannara [2015]). Si tenemos en cuenta además que el lexema 老人 además de “anciano” es “senil” (DJE, s.v.) podemos acabar de entender no solo el aspecto físico sino sobre todo el mental del anciano, que justifica la lectura de la historia hecha por Ito (2010).

10 Llamadas *daito* y *shoto* o, más comúnmente, *katana* y *wakizashi* (Nitobe 2007: 94).

11 Para citar las páginas del manga utilizaremos la siguiente notación: el primer número hará mención al capítulo, el segundo a la página y el tercero a la viñeta, teniendo en cuenta el orden de lectura oriental, de derecha a izquierda, de abajo hacia arriba.

La fama y el destino se unen en el personaje para conformar una manera de entender sus acciones entrecruzadas por las acciones heroicas y los premios y los castigos que vienen desde el cielo. Modos que, además, estarán atravesados por la locura que al personaje le es intrínseca. “Dios” y “Honra” se cimentarán en sus modos de ser, de forma que su actuar aparezca como ‘extraño’ y ‘lunático’ a ojos de sus coterráneos dado que ninguna de estas aristas conforma ya parte del modo de ser esperado no solo en la vida diaria sino incluso en la heroicidad modelo, que transita por otros lados. En el caso de *DQM*,¹² la misión de don Quijote es poco menos que mesiánica, puesto que se propone resucitar la Edad de Oro sobre la faz de la tierra a través de las “grandes hazañas [y] los valerosos hechos” (I.20.248). Esta misión quijotesca será la que habilitará la lectura que buscamos ver en el *manga*, ya que su protagonista también persigue un fin poco menos que imposible mientras busca a su perdida esposa (3.62.6: “debemos restablecer la justicia y el orden a nuestras tierras” [fig. 6] cf. Ito 2010: 4). Las diferentes aventuras del anciano se resumirán en la esperable tradición de salvar a las personas menesterosas (1.8.6, fig. 7) o ayudar a quien lo necesita (cf. 5.24-26), pero también, como el caballero manchego “oculta, se aparta o altera a su antojo” de la tradición que dice seguir (Blecua 2010: 21). Así, este apartamiento conforma la piedra basal de la reconstrucción de la figura caballeresca que tomarán y explotarán para su beneficio ambos personajes. Si don Quijote en Japón basa su personalidad y acciones en los valores derivados del *Bushido*, es plausible que la verificación de la locura de este anciano, que busca ser don Quijote, beba de estos modelos tanto en la forma como en el contenido.

Con esto nos referimos a que, como pasará en el futuro con el manchego, la personalidad adquirida del personaje reside no solo en su modo de actuar o en los ideales que consecuentemente defiende sino, sobre todo, en sus atavíos de caballero. Son ellos los que permiten establecer la distancia necesaria para que la denuncia de la sociedad aparezca en todo su esplendor. Ambos personajes entrarán en colisión con el mundo real¹³ pero, gracias a sus cualidades caballerescas, permanecerán firmes en su propósito justiciero. La evolución de don Quijote consiste en darse cuenta paulatinamente de la imposibilidad de su misión caballeresca (González 2007: 93) no obstante lo cual, se atraviesa con una visión meliorativa de la situación de su protagonista, quien denuncia al mundo a medida que lo entiende mejor, con “nuevos y comprensivos ojos”. Pero esta visión es autodestructiva con la figura del caballero, puesto que la glorificación del héroe se realiza a través del heroísmo puro y no a través de las denuncias que este pueda hacer a su corrompido entorno. No obstante, es posible entender al hidalgo como el protagonista de una gesta política cifrada en “la enloquecida y risueña parábola de un empobrecido hidalgo que venía a decir en una sociedad de estados que podía migrar, voluntariamente, de empobrecido hidalgo en novel caballero” (Vila 2014: 206). Ahora, si bien es cierto que la valoración positiva del manchego se limita al ámbito latinoamericano eso no impide que no se lo entienda como una figura capaz de unificar valores tales como la crítica y la revolución, empresa aparentemente condenada al fracaso desde sus comienzos dadas sus

12 De aquí en adelante, HR designará al *manga* y *DQM* a la obra cervantina (de la que utilizaremos las ediciones de Rico [2004] y Murillo [1984] detalladas en sección “Bibliografía”). Todas las traducciones del japonés nos pertenecen, salvo indicación en contrario.

13 Auden (2001: 77) llama a esto “locura cómica”. Esta visión del mundo entra en una dicotomía con la “locura trágica” que implica que tenga una visión fantástica de su mundo, siempre fracase pero nunca se desanime por causa de esto y, sobre todo, por sufrir males intencionalmente y hacerlos sufrir, pero sin intención.

profundas raíces de igualación social. No obstante también, para ciertos contextos de lectura que nos son más cercanos, la matriz interpretativa revolucionaria¹⁴ que implica la figura del Caballero de la triste Figura trae aparejadas circunstancias de lo más individualistas. El triunfo de las capacidades únicas, en detrimento de la concepción social de don Quijote no mengua, sino más bien aumenta, la lectura de superación y de denuncia que pretendemos resaltar de la figura cervantina. Los objetivos de don Quijote, en cuanto caballero, sean leídos como individuales o como sociales, no difieren en demasía: en ambos casos se pretende realizar una acción (que en el individual parece lograrse) que aparenta ser imposible o poco menos que excepcional. Esa imposibilidad o excepcionalidad será la que configure plenamente la visión “popular” de don Quijote que servirá de anclaje¹⁵ para entender la lectura de la que es objeto en el *manga*.

Buscamos con esto hacer referencia a las múltiples relaciones que el *manga* tiene con su realidad contextual, que aparece en él para ser fuertemente denunciada. Don Quijote, aquí, es un hombre acomodado, dueño de una gran empresa constructora (4.5 fig. 8) que ha perdido en un lamentable accidente a su mujer –a quien buscará a lo largo y a lo ancho de la ciudad de Tokyo– y cuya muerte, de la que injustamente es acusado, lo hará perder su status social a manos de aquellos de sus subordinados que quieren verlo fuera de sus asuntos “por el bien de la compañía” (4.14). Estas situaciones corporativas –típicas de la cotidianidad de un oriental medianamente exitoso– serán las que habiliten los contrastes con la filosofía del *bushido* que luego pondrá en práctica hasta sus últimas consecuencias. Modo de vida que no solo le acarrea *también* visiones del mundo que le son hartamente particulares y lo hacen aparecer como ‘loco’ a la vista de quienes tienen la dudosa fortuna de cruzárselo en su camino. Así acontecerá con el dueño del edificio en ruinas del capítulo uno, aventura que lo lleva a enfrentarse con un ‘gigante’ que no es más que un tanque de agua. O incluso a atacar una de las típicas televisiones gigantes (3.10.2 fig. 9) acusándola de ser la causante del hipnótico devenir de la sociedad. Será esa alienación precisamente la enemiga principal de este don Quijote que busca ‘despertar’ a sus coterráneos de los supuestos beneficios que otorga la economía actual del archipiélago, quien, ávida de recursos para engrosar las cuentas de unos pocos no duda en utilizar materiales defectuosos para construir sus grandes edificios, quienes se convertirán en una enorme amenaza para los incautos ciudadanos que creen ver en la estructura el rostro de Dios (7.2.1 fig. 10). Don Quijote será el único en notar la verdadera forma de la supuesta deidad y, por ende, salvar a todos los espectadores de la teofanía de una muerte segura... muriendo él en el camino (7.31.36, fig. 11).

La protesta quijotesca del anciano no se limita a “desfacer entuertos” a personas puntuales, como pueden ser los “encerrados en la torre” del capítulo uno, sino que toda su historia se imbrica con su vida para demostrar la cara más cruda del crecimiento económico nipón. Por eso decimos en el título de este trabajo que es un *rōnin*.¹⁶ Cuando un *samurai* –que es lo que

14 Tanto como la revolución que encarnó el propio texto en relación a sus presuntas fuentes. Cf. para este punto con los trabajos de, *inter alia*, González Echevarría (2015); Lucía Megías (2004–2005) e incluso Ferrario de Orduna (2004–2005).

15 A pesar de que en el ámbito europeo en general –y peninsular en particular– don Quijote sea una figura que porta como mínimo numerosos semas cargados negativamente. Para la discusión generada en torno a este punto, remitimos al estudio de Vila (2014).

16 Cabe destacar la interesante traslación de significado que ha sufrido este lexema. Hoy día, además de de-

suponemos que don Quijote debería ser— pierde a su superior jerárquico, ya sea por su derrota o muerte tiene dos caminos posibles para transitar. O escoge morir junto con su señor, mediante el honroso rito del *seppuku*,¹⁷ o bien permanece con vida errando por los campos, puesto que no puede retornar a su antigua posición de privilegio hasta que el honor de su amo sea restaurado. Al haber sido desplazado el anciano de su antigua posición de poder e incluso haber sido deshonrado hasta un punto desde el cual el retorno aparenta ser imposible, su cualidad de *samurai* se exagera. Tal y como los guerreros que se supone encarna, los valores morales del protagonista no solo se mantienen firmes sino que incluso se acrecientan ante la atónita mirada de los que no pueden creer su ‘a todas luces’ insano modo de proceder. La manutención de ese nivel ético que lleva consigo no existe solo para demostrarlo (puesto que “no tolerará el acoso de los débiles” Prólogo.09) sino para hacerlo extensivo a todos los que necesiten de esa “purificación” que les es esquiva (2.15.4 fig. 12). La condición de lealtad propalada por el vagabundo anciano, construye sus acciones heroicas desde el amor, que se equipara también con la cortesía y la benevolencia (Nitobe 2007: 31-47), pero ya no para con una doncella nacida de la propia fantasía sino por el cuerpo social, que personifica aquella lejana posibilidad en la que su amada seguiría con vida dado que el valor de la existencia estaría puesto en los preceptos del *bushido* y no en las ganancias o pérdidas materiales producto de mezquinas economías. El guerrero no busca eternizarse gracias a sus ganancias, sino mediante su actuar, que será el que perviva a lo largo de las eras, buscando hacer realidad todos aquellos anhelos que la justicia —que podríamos llamar ‘social’— generalmente niega a sus subordinados. El modelo ‘japonizado’ de don Quijote amplía sus alas para abarcar esta situación de aparente ‘desamparo’ del guerrero que deviene a su vez amparo de quienes se encuentran un nivel por debajo de su *status* social.

La lectura heroica de este *typos* literario-social se verá ampliada en el mismo cómic, en el momento de la muerte de nuestro héroe. Y será allí donde podremos apreciar en plenitud lo que intenta demostrar (y denunciar al mismo tiempo) el autor: el deceso de don Quijote aplastado por el edificio del que, en su momento, intentó impedir su construcción (4.8.2) es poco menos que un símbolo de la crítica a la sociedad del Japón moderno (Ito 2010: 4), que permite la consumición física y mental de cualquiera de sus ciudadanos para que no se resienta ni la conformación del todo social ni las lógicas macroeconómicas típicas de la economía ‘burbuja’ del Tokyo de fines del siglo XX y comienzos del XXI. En consecuencia, esta toma de posición se hará del todo canónica —retomando el modelo para ampliarlo y mantenerlo en el tiempo— cuando, en un simbólico epílogo, el mundo ha vuelto a sus andadas monótonamente normales y un oficinista se topa con la lanza y el yelmo de don Quijote (cuyo recuerdo residual permanece en los asistentes al derrumbe [Epílogo.2.7]) y, al ponérselos, se transforma en él. Esto ya debería hacernos pensar en la amplitud del modelo que busca transmitir el autor. Pero si aún no lo hemos comprendido, la dedicatoria ‘a todos los Quijotes’ homologaría esta intención casi ejemplificadora que busca poner en las acciones de su protagonista. Si tenemos

nominar a los samurai sin amo, designa a los estudiantes en edad universitaria que no han podido superar los exigentes exámenes de ingreso de esas casas de estudios al primer intento y se preparan para hacerlo nuevamente. El DJE lista además como otra posible acepción (s.v. 浪人) “persona desocupada”.

17 Las explicaciones profundas de la significación de este rito están expresadas en Nitobe (2007: 81-89). Puntualmente, para la descripción del ceremonial toma un caso mucho más antiguo donde el actuante, Taki Zenzaburo, es extremadamente respetuoso con los todos los puntos de la compleja solemnidad.

en cuenta la totalidad de la obra y sobre todo este momento de ‘traspaso de herencia’ final, la lectura ‘japonizada’ del *Quijote* aparecerá en todo su esplendor para demostrarnos de qué manera los valores quijotescos como la valentía para encarar acciones imposibles y los grandes preceptos del guerrero se unen para dar forma a un personaje que aprovechará estas dos aristas de modo que pueda penetrar en lo más profundo del ser nacional nipón sin abandonar del todo sus raíces castellanas.

Este parentesco, en suma, servirá para dotar al personaje de una peculiar hondura político-cívica que no ahorrará en situaciones que hagan aparecer a su hacedor como un ‘loco’ que no comprende en la clase de mundo en la que vive y que, por lo tanto, no merece ser tenido en cuenta por el cuerpo social a quien pretende salvar. Las acciones de don Quijote en este *manga* exceden las páginas y el dibujo para ubicarse en pie de igualdad con cualquier posible lector perteneciente a la franja de receptores que tal creación espera. La denuncia no residirá únicamente en el hecho de que el Japón actual parece haber olvidado los elevados valores de sus ancestros. Va mucho más allá. Los receptores de esta historia recuerdan los viejos preceptos de los guerreros y sus gloriosas acciones. Solo que no los valoran. Don Quijote, el empresario, es cualquiera que haya pensado alguna vez en aprovechar las ventajas materiales o hedónicas del mundo presente sin sopesar lo que estas estarían haciendo en materia de destrucción de ideales y modelos que se elevan en el tiempo hasta las épocas casi-legendarias de los espadachines a caballo. Así como el manchego se propone avanzar en sus gloriosos fines para traer al mundo nuevamente a una época de paz y gloria, coronadas por las virtudes emanadas del código de la caballería, el *bushido* aparecerá como el código ideal para corporizar lo auténticamente japonés e insuflarlo nuevamente en el espíritu de los modernos habitantes del archipiélago. La figura de la protesta social, finalmente, tomará cuerpo en las enjutas carnes del anciano para demostrarnos a través de ella que nunca es tarde para adherir a un modelo ético que se considere loable y digno, aún a costa de las opiniones de los extraños, que pueden no solo no entender sino incluso defenestrar esta actitud. La locura será la máscara que elegirán sostener ambas figuras en pos de concientizar, a través de ella, acerca de las ‘utopías’ buscadas por cada uno de los contextos que los acogen. Castilla y Tokyo se fundirán en una figura modélica que hundirá sus raíces en la tradición literaria para pasar a formar parte de ella y, tal y como el don Quijote anciano sigue viviendo en sus adminículos, se reproduzca con bríos renovados en cada nuevo lector. Don Quijote, entonces, ya no es Alonso ni es don Quijote. Es además, también, un caminante *zen*, en eterna deuda con un señor a quien no tuvo la suerte de encontrar pero de quien conoce –quizás más incluso que él mismo– todo aquello que le permitirá vivir cabalgando el viento perenne de las tradiciones literarias.

ANEXO GRÁFICO



Figura 1
Don Quijote vestido de hakama



Figura 2
Don Quijote, ataviado como un perfecto guerrero samurai



Figura 3
Detalle del casco / yelmo de papel



Figura 4
Un casco típico samurái



Figura 5

Don Quijote, atacando un depósito de agua.



Figura 6

“¡Debemos restablecer el orden a nuestras tierras!”

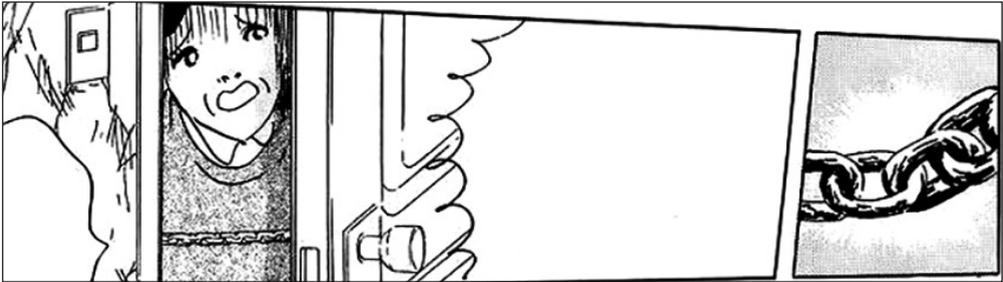


Figura 7

Don Quijote quiere “ayudar” a escapar a una prisionera de una cárcel demoníaca.

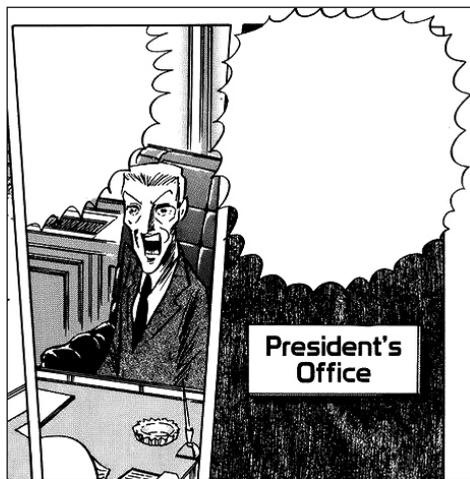


Figura 8

El pasado de don Quijote: presidente de una gran compañía.



Figura 9

Don Quijote (llamativamente montado en la estatua de Hachiko [¿Clavileño?]) ataca a un televisor gigante.



Figura 10

El edificio proyectado por la compañía de don Quijote, con la llamativa forma de un bodhisattva alado, que se interpreta como Dios.



Figura 11

El edificio proyectado por la compañía de don Quijote, con la llamativa forma de un bodhisattva alado, que se interpreta como Dios.



Figura 12

Don Quijote intenta absorber todas las maldades de sus conciudadanos.

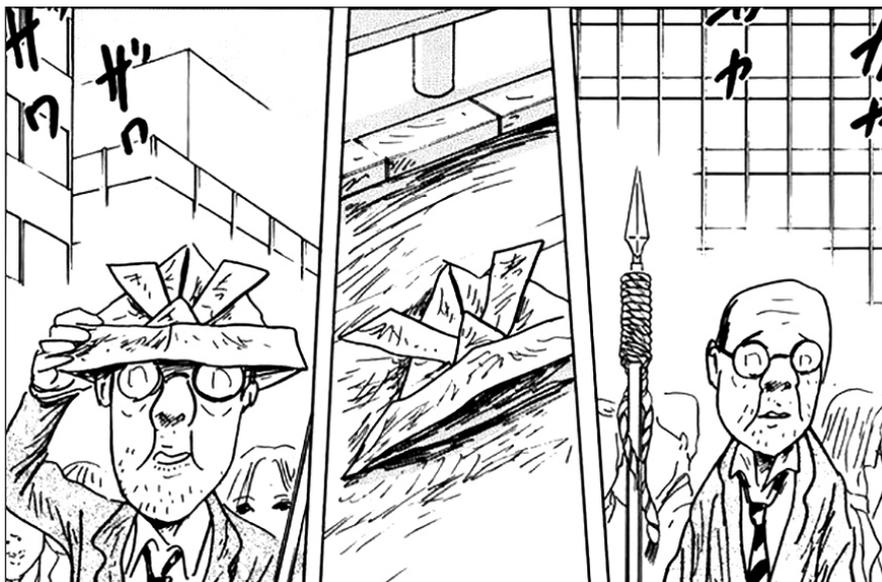


Figura 13
La pervivencia del legado de don Quijote.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2000), *Diccionario Japonés-Español (=DJE)*, Tokyo, Hakuuisha.
- Alvar, Carlos (2004-2005), “El ideal caballeresco de Cervantes y su reflejo en *El Quijote*”, *Letras* 50-51, 24-38.
- Auden, Wystan H. (2001), “The Ironic Hero: Some Reflections on *Don Quixote*” en *Modern Critical Interpretations: Cervantes’s Don Quixote*, Ed. H. Bloom, New York, Chelsea House, 73-82.
- 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 *Don Quijote en Azul 6: Actas selectas de las VI Jornadas Internacionales Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2013*, ed. J. D’Onofrio y C. Gerber, Azul, Editorial Azul, 52-60.
- Chiappe Ippolito, Matías (2012), “La recepción y traducción del Quijote en Japón” en *Don Quijote en Azul 4: Actas de las IV 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.
- 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.
- Eco, Umberto (2013d), *Lector in fabula*, 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.
- González, Javier R. (2007), “El *Quijote* desde los libros de caballerías” en *Don Quijote en Azul: Actas de las I Jornadas Internacionales Cervantinas, Azul, 21-22 de abril de 2007*, J. M. Lucía Megías y J. A. Bendersky, Madrid-Azul, CEC-Instituto Cultural y Educativo del Teatro Español, 75-98.
- González Echevarría, Roberto (2015), *Cervantes’ Don Quixote*, New Haven-London, Yale University Press.
- Harshaw, Benjamin (1997), “Ficcionalidad y campos de referencia” en *Teorías de la ficción literaria*, A. Garrido Domínguez (Ed.), Madrid, Arco Libros, 123-58.
- Herman, Jan (2009), “Did Don Quixote and Cervantes Read the Same Books?” en *International Don Quixote*, T. D’haen y R. Dhont (Eds.) Amsterdam-New York, Rodopi, 183-96.
- Ito, Lily (2010), “La recepción de *El Quijote* en Japón”, *SPAN* 412, 1-11.
- Lucía Megías, José M. (2004-2005), “Libros de caballerías castellanos: un género recuperado”, *Letras* 50-51, 203-234.
- Nitobe, Inazo (2007), *Bushido: preceptos de honor de los samurais*, Buenos Aires, Quadrata.
- Sayar, Roberto J. – Barrios Mannara, M. (2015), “Un manchego en Musashino. Reescrituras del *Quijote* a la luz del cómic nipón” en *Don Quijote en Azul 8: Actas selectas de las VIII Jornadas Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2015*, eds. J. D’Onofrio y C. Gerber, Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 245-57.
- しりあがり寿 (2001), 徘徊老人ドン・キホーテ, 東京, 朝日新聞社.
- Shirokauer, C. et al. (2012), *A Brief History of Chinese and Japanese Civilizations*, Boston, Wadsworth.
- Steimberg, Oscar (2013), *Leyendo historietas: Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Vila, Juan D. (2014), “Operación Barataria: Políticos argentinos y medios masivos de comunicación ante el sirénico desafío de la metaforización cervantina” 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, 206-224.

OTRAS OBRAS CERVANTINAS

DE CUERPOS DESPEDAZADOS Y PICOS TARTAMUDOS: IDEAS POÉTICAS EN EL PRÓLOGO DE LAS NOVELAS EJEMPLARES

NOELIA VITALI
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS “DR. AMADO ALONSO”

El *Prólogo al lector* que antecede las *Novelas ejemplares* ha sido considerado con justa razón no sólo un manifiesto poético (en consonancia con lo propuesto por Cervantes en los prólogos de todas sus obras), sino también un verdadero programa estético (Vila, 2013) que traza las coordenadas que permiten abordar la colección entera.¹

Si bien la crítica se ha encargado de esclarecer numerosos aspectos planteados en este texto preliminar, creemos posible vislumbrar a través de algunos de sus elementos una poética indiciaria que permea toda la colección. Una poética, como veremos, que se construye a partir de huellas y fragmentos.

1. “EN BLANCO Y SIN FIGURA...”

LA CONSTRUCCIÓN DEL SENTIDO A PARTIR DE LA CARENCIA

Ya desde el comienzo, el *Prólogo* plantea el problema de la ausencia a partir del retrato inexistente cuya écfrasis hipotética ocupa la primera parte del texto. De este modo, la colección cervantina se inicia con una expresión de deseo surgida de una carencia: la falta de un retrato con el que “llenar” el espacio introductorio. Así lo explica la voz autoral:

Quisiera yo, si fuera posible, lector amantísimo, excusarme de escribir este prólogo, porque no me fue tan bien con el que puse en mi *Don Quijote*, que quedase con gana de segundar con éste. Desto tiene la culpa algún amigo, de los muchos que en el discurso de mi vida he granjeado, antes con mi condición que con mi ingenio; el cual amigo bien pudiera, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja deste libro, pues le diera mi retrato el famoso don Juan de Jáuriguí. Y con esto quedara mi ambición satisfecha, y el deseo de algunos que querrían saber qué rostro y talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo, a los ojos de las gentes... (*Prólogo*, 15-16)²

1 La naturaleza extraordinaria y rupturista de los prólogos cervantinos ha sido estudiada por numerosos críticos. Remitimos, especialmente, al estudio de Porcheras Mayo (1981) y al repaso que ofrece sobre la cuestión Boyd (2005) en un artículo al que tendremos oportunidad de volver a lo largo de este trabajo.

2 Las citas de las *Novelas ejemplares* pertenecen a la edición de Crítica, a cargo de Jorge García López, publicada en 2001.

Sin embargo, esta ausencia no es absoluta, sino que entra en tensión con una serie de elementos, dispersos y heterogéneos que componen la descripción destinada a suplir el cuadro faltante. Los datos que el autor decide darnos de sí mismo, entonces, se transforman en partes que nos permiten reconstruir una imagen que ya nunca veremos completa, puesto que, ante la carencia de un retrato, deberemos conformarnos con los fragmentos que el autor eligió develar en su conjetural leyenda.

El retrato verbal ofrecido por autor propone al lector una serie de incógnitas que muy bien ha desentrañado Julia D'Onofrio (2011). Más allá de los juegos entre imagen y palabra, minuciosamente analizados por esta investigadora, creemos importante destacar dos aspectos de este trazado caleidoscópico propuesto por Cervantes. En primer lugar, debemos prestar atención a las pistas que éste nos da para rearmar su figura. Ésta –como señala la mayoría de los críticos desde que Gaylord (1983) reparara en ello– está fundada en la carencia y la insatisfacción. De este modo, el maltrecho retrato físico que alcanzamos a reconstruir a partir de los indicios brindados por el discurso referido da paso a la grandeza de su obra (como poeta y como soldado, fiel a los ideales renacentistas de masculinidad).³ En este sentido, el hecho de que el pasaje aparezca como un discurso incrustado, cuya heterogeneidad queda mostrada por las comillas, no hace más que sumar elementos al menoscabo de la figura del autor, puesto que su palabra aparece, mediante este artificio, desplazada del lugar de la autoridad (que es cedida a otro enunciador) e instalada en la zona del deseo insatisfecho.

No obstante, como la necesidad aviva los ingenios –tal como el narrador de *La gitanilla* afirma al comienzo de ésta–, veremos a lo largo del *Prólogo* y de la colección entera que el deseo insatisfecho aparecerá en muchas oportunidades como el motor de la ficción. En relación con esto, resulta ineludible mencionar que la fuerza del deseo surgirá nuevamente al final de este texto preliminar, vinculada al quehacer literario:

Tras ellas [las *Ejemplares*], si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza; y primero verás, y con brevedad dilatadas, las hazañas de don Quijote y donaires de Sancho Panza, y luego las *Semanas del jardín*. Mucho prometo con fuerzas tan pocas como las mías, pero ¿quién pondrá rienda a los deseos? (*Prólogo*, 19 –las cursivas son nuestras)

Queda claro en este pasaje que el lugar del deseo es donde se afincan la voz autoral. Constituye, sin dudas, un territorio incierto, pero colmado de posibilidades. No extraña, entonces, que se muestre –desde estas palabras que inauguran la colección– tan íntimamente ligado a lo ficcional.

En segundo lugar, siguiendo con nuestro análisis de los efectos causados por el desglose verbal del inexistente retrato, es interesante reparar en que el mismo texto pone al descubierto las pautas para descifrar sus mecanismos constructivos. Tras finalizar la pretendida écfrasis de aquella pintura ausente, la desdibujada voz autoral nos advierte sobre lo ilusorio de interpretar los rasgos seleccionados en la descripción como parte de una verdad absoluta:

Y cuando a la deste amigo, de quien me quejo, no ocurrieran otras cosas de las dichas que decir de mí, yo me levantara a mí mismo dos docenas de testimonios, y se los dijera en secreto, con que estendiera mi nombre y acreditara mi ingenio. *Porque pensar que dicen puntualmente la verdad*

3 Con muy buen tino D'Onofrio (2011) advierte sobre la ironía que encierra esta descripción al compararla con los pomposos retratos de autor que solían acompañar las obras de sus contemporáneos.

los tales elogios es disparate, por no tener punto preciso ni determinado las alabanzas ni los vituperios.
(*Prólogo*, 17 –el subrayado nos pertenece)

Es decir, Cervantes nos advierte que los atributos presentados forman parte de una selección deliberada, de un recorte con finalidad encomiástica en el marco de un género (el prólogo) en el que eso sería esperable.⁴ Con suma ironía nos indica que tales elogios son de compromiso y crearlos sería de necios (o de lectores poco avisados).⁵ Asimismo, el autor sugiere que en vez de una imagen que lo represente, él podría levantarse “dos docenas de testimonios”. Alcanzamos a comprender, obviamente, el cariz socarrón de estas afirmaciones, pero no podemos dejar de señalar que este texto oficia de proemio, precisamente, a una docena de novelas. ¿Querrá este autor insinuar, entre burlas y veras, que, en última instancia, la única imagen válida que nos puede dar de sí está en sus obras sin necesidad de pompas y ornamentos?⁶

2. VERDADES DICHAS POR SEÑAS

La clave en la construcción del sentido parece estar en aprender a interpretar los signos fragmentarios, a veces dispersos y engañosos, mediante los cuales la verdad nos es entregada. Frente a la ausencia de una imagen que lo represente, el autor anuncia: “será forzoso valerme por mi pico, que, aunque tartamudo, no lo será para decir *verdades, que, dichas por señas, suelen ser entendidas.*”(*Prólogo*, 17 –subrayado nuestro).

Ante todo, es preciso señalar que la referencia metonímica al universo de las aves involucra –aunque de un modo degradado, porque el canto se asume defectuoso– una larga tradición que vinculaba a los poetas con el canto de los pájaros (particularmente, con el cisne).⁷ Amén de colocarse nuevamente en un lugar de inferioridad, al proclamar su tartamudez, la imagen hace referencia a un discurso discontinuo, entrecortado y repetitivo que nos conduce nuevamente a la idea de una poética indiciaria.

Creemos que es posible identificar debajo de estos postulados una visión sobre el conocimiento y los modos de aproximarse a la verdad, enmarcada en los términos del pensamiento analógico tal como lo describe García Gibert (2004). Según este autor, el pensamiento español durante el Barroco (y, se entiende, en las etapas previas) conservó la matriz analógica

4 Desde luego, al referirnos a Cervantes, estamos hablando del autor construido en el *Prólogo*, o sea, el “dueño” del retrato faltante.

5 Recordemos que, aunque el retrato se construya desde la negación, su semblanza biográfica como escritor y como soldado resulta muy elogiosa.

6 En el ya mentado estudio de D’Onofrio (2011) sobre el *Prólogo*, la autora sugiere la presencia del tópico de los *monumenta ingenii* detrás de la competencia instaurada en este texto entre imagen y palabras. Pensar las *Novelas ejemplares* como un monumento en el que queda patente no ya una biografía sino una particular visión (y reconstrucción) del mundo es lo que motiva gran parte de las observaciones que se reúnen en nuestra tesis de doctorado (aún no publicada).

7 Este imaginario, recogido por Carvallo en su tratado poético, adquiere en la colección un rol destacado. El *Cisne de Apolo* cuenta entre sus poemas prologales con un romance (escrito por Lope de Omaña) que comienza “El vuelo Cisne levanta...” y recoge una nutrida cantidad de metáforas que asocian la labor poética con las características de las diversas aves. Es importante recordar, aunque sea como detalle curioso, que todo el tratado de Carvallo se propone como la explicación surgida de una imagen: el emblema del cisme que adorna la morada de los poetas.

que en el resto de los territorios europeos ya había entrado en crisis.⁸ Este modo de concebir el mundo como un todo armónico, que se estaba extinguiendo a fines del siglo XVI, recaló en las letras españolas en forma de una poética teológica que intentó mantener en el plano simbólico la unidad desintegrada en otros terrenos:

La analogía seguía teniendo un contenido gnoseológico; no porque con ella se pretendiera acceder a una comprensión *científica* de la realidad, sino porque los presupuestos gnoseológicos de la sociedad se encontraban en otros ámbitos (lo político, lo estético, lo moral y lo religioso) donde el ficcionalismo de la analogía podía instalarse legítimamente como una forma de conocimiento. El criticismo antianalógico carecía de lugar; *la analogía, en cambio, ofrecía el orden y el sentido necesarios para un sistema que se asentaba, todavía, en una visión teológica del mundo.* Porque la analogía era, en efecto, inseparable del discurso religioso: lo analógico, y no lo lógico, era la única manera de franquear la distancia entre lo infinito y lo finito, lo natural y lo sobrenatural (...) el mundo era contemplado como manifestación –muchas veces degradada o corrompida– de una única verdad de signo teológico que se proyectaba analógicamente, a través del lenguaje, en la naturaleza, la política, el arte o la moral. Todos estos terrenos se hallaban unidos por una malla de analogías que tenía su centro aglutinador en lo religioso. (García Gibert, 2004: 486 –las segundas cursivas nos pertenecen)

Pero la búsqueda de la unidad perdida, como veremos, no anula lo fragmentario. Por el contrario, muchas veces hallaba su potencia en las contradicciones y paradojas que servían para denunciar el desgarramiento de un mundo francamente en decadencia.⁹

Vienen a cuento aquí las reflexiones de Fernando Rodríguez de la Flor, quien en una de sus aproximaciones a los sistemas de representación barroca, afirma:

...el Siglo de Oro de la producción simbólica es, también, entonces, el ‘siglo de hierro’ (...); la época dolorida y triste y decadente para tantos hombres de la política y del pensamiento que viven inmersos en ella. Tiempo en el que, incluso, el cuerpo político y moral del país habría entrado, según se decía entonces, en descomposición, en desagregación acelerada. (Rodríguez de la Flor, 2002: 24-25)

La unidad perdida sólo podía ser recuperada en el orden simbólico, el régimen de lo imaginario, como afirma el mismo Rodríguez de la Flor: “...la ‘Península’ misma, (...) demediada progresivamente en su ‘cuerpo’ territorial, crece en cuanto ‘espacio metafísico’ y dominio y reino inmatérico de la metáfora.” (2002: 26). Las correspondencias entre cuerpo y obra literaria que analizaremos a continuación no hacen más que confirmar esta perspectiva.

8 De acuerdo con lo propuesto por Foucault (1996 [1968]) en su estudio dedicado al surgimiento de la *episteme* moderna, el Barroco coincide con el momento en el que la episteme analógica tradicional es desplazada del terreno científico al territorio de la ficción por un nuevo modelo de conocimiento: “la similitud no es ya la forma de saber sino, más bien, la ocasión del error (...) La época de lo semejante está en vías de cerrarse sobre sí misma. No deja atrás de sí más que juegos. Juegos cuyos poderes de encantamiento surgen de este nuevo parentesco entre la semejanza y la ilusión; por todas partes se dibujan las quimeras de la similitud, pero se sabe que son quimeras” (Foucault, 1996: 57-58).

9 Es importante aclarar que García Gibert está pensando en la obra de Baltasar Gracián. Por ello, acentúa los aspectos religiosos y teológicos que son, para él, clave del pensamiento literario del autor aragonés. A nosotros nos interesa particularmente la idea de un sustrato analógico en la ficción cervantina, pero no creemos que la verdad última a la que aspiren las obras del alcalaíno sea una revelación religiosa, sino poética.

3. DE PEPITORIAS Y FRUTOS

Una vez abandonada la parte dedicada al problema del retrato,¹⁰ el autor sigue haciendo hincapié en la poética indiciaria, al insistir en la aparente desarticulación que presentan las novelas: “Y así, te digo otra vez, lector amable, que destas novelas que te ofrezco, en ningún modo podrás hacer pepitoria, porque *no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que les parezca.*” (*Prólogo*, 17-18 –las cursivas son nuestras)

La imagen de este cuerpo descuartizado, asociado por la negativa con las novelas, viene a reemplazar ese otro cuerpo ausente en el retrato, reconstruido de un modo fragmentario en la écfrasis imaginaria. La metáfora de la obra como cuerpo se encuentra presente en los tratados poéticos de la época. En la *Philosophía antigua* de López Pinciano, por ejemplo, la construcción del poema es comparada con la unión de cuerpo y alma. Pero en *Prólogo* que estamos comentando, asistimos a una desarticulación del tópico. Lejos de la armonía que simbolizaba la unión de ambas partes en el tratado del médico vallisoletano, el cuerpo adquiere aquí, en toda su materialidad, un aspecto monstruoso.

Francisco Cascales en sus *Tablas poéticas* apela a la figura de los *disjecta membra* para caracterizar las tramas mal compuestas. Al referirse al modo en que deben incorporarse los episodios para obtener un todo coherente y armónico, Castalio, uno de los interlocutores del diálogo, afirma:

Los episodios, que para ornato y luz de su poesía suelen usar los poetas, (...) se juntan según el verisimil y necessario, y se atan estas partes accessorias tan estrechamente con la principal, que componen un cuerpo gallardo, hermoso y proporcionado tanto, que ya no se pueden separar sin hazerse notable falta, y sin perturbar y corromper el orden de la fábula. (...) Este es uno de los más importantes preceptos de la poética; y como tal, comienza dél nuestro Horacio, riyéndose de los poetas que no saben componer una fábula que conste de principio, medio y fin; antes, huyendo del arte, hazen un cuerpo desproporcionado, feo y monstruoso.” (*Tablas poéticas*, “Tabla segunda”)

Forcione (1972), quien estudió esta metáfora en relación con las apreciaciones que Cervantes vierte sobre el *Persiles*, le asigna una raigambre clásica a la imagen. En este caso, la vinculación con el cuerpo desarticulado representa –según el mencionado crítico– los riesgos involucrados en la innovación cervantina a nivel de la *dispositio*.¹¹ Nos parece muy signifi-

10 Stephen Boyd (2005) establece una estructura tripartita para el *Prólogo*: una dedicada, básicamente, a la figura del autor; una segunda sección que versa sobre la finalidad de las novelas y el segmento final, en el que se destacan la afirmación de su condición de primer novelista en lengua castellana y el anuncio del “misterio” que presuntamente esconde la colección: “In the first, which occupies about half of the whole, Cervantes explains, very much tongue-in-cheek, that he had hoped to evade the obligation to write a prologue by having a friend substitute an engraving of him based on an already existing portrait by Juan de Jáuregui, a famous poet and painter of the time. (...) In the second section, Cervantes makes a series of statements which are all designed to underline the moral wholesomeness of his *novelas* (...) In the third and final section he claims, fundamentally correctly, that he is the first writer to produce original *novelas* in Spanish. He then goes on to provide a list of his forthcoming publications, and before finally bidding farewell to the reader (hoping that he will be granted patience to endure the nit-picking attentions of his critics), he adds, enigmatically, and in a suddenly solemn tone, that, since he has dedicated these stories to his patron, the Count of Lemos, they contain ‘algún misterio [...] escondido que las levanta’ (I, p. 53)” (2005: 50)

11 “The autor fears that the offspring of his inventiveness, education, and imitation may be deformed. The

cativo que el estudioso norteamericano consigne el uso de esta analogía en relación con los aspectos estructurales de las obras, puesto que, en cierta forma, lo que está en juego en la cita del *Prólogo* que estamos analizando es la cuestión de la unidad de la colección. En efecto, el párrafo citado prelude la introducción del problema de la ejemplaridad, unido al interrogante sobre la posibilidad de realizar una lectura que abarque todo el conjunto. En su estudio sobre el *Prólogo*, Christel Sola (2006) hace una sugerente aseveración sobre la cuestión que venimos desarrollando:

La arraigada presencia de las isotopías opuestas de la organicidad y la dislocación en el texto liminar nos ha llevado a emitir la hipótesis de que éste, sin perjuicio de su evidente amenidad, es una reflexión sobre el estatuto ambiguo del género «colección de novelas», entre reflejo del orden armónico de la Creación tal como podían concebirlo las metafísicas tradicionales (que subordinan lo múltiple a lo uno) y posibilidad del desorden. (2006: 90)

En el marco de estas reflexiones, resulta interesante que el recurso de vincular las novelas con un todo fragmentado se encuentre asociado con los peligros de una interpretación errónea. La frase que citamos anteriormente se completa con la siguiente aclaración: “Quiero decir que los requiebros amorosos que en algunas hallarás, son tan honestos, y tan medidos con la razón y discurso cristiano, que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que las leyere.” (*Prólogo*, 18)

No ha pasado inadvertida para los críticos la sugestiva insistencia cervantina en proclamar la ejemplaridad de sus novelas. Prácticamente todos los estudiosos que se ocupan de analizar el *Prólogo* reparan en la relevancia de esta cuestión. En lo que a nuestros intereses respecta, varias ideas se pueden colegir de esto.

Lo que subyace a toda la analogía –además de la comparación por la negativa de la colección con un cuerpo descuartizado– es la metáfora nutricia que identifica el aprovechamiento brindado por la lectura con un alimento. De acuerdo con esto, la lectura es al alma lo que el alimento, al cuerpo. Es decir que encontramos dos planos involucrados: uno material y otro espiritual. A su vez, la frase explota al máximo esta cadena de asociaciones al vincular lo corporal con lo bajo. El autor avisa a quienes emprendan la lectura de esta colección que no podrán sacar de ella “pepitoria”, es decir, deberán estar prevenidos de no hacer una interpretación burda y grosera de las novelas (comparable en el plano alimenticio a un rústico guiso en el que se mezclan los despojos de las aves).¹²

Sin embargo, en el contexto desestabilizador que plantea el *Prólogo* desde su inicio, no es aceptable pensar que las aseveraciones del enunciador deban ser tomadas como depositarias indiscutidas de autoridad. Antes bien, el hincapié puesto en aclarar estas cuestiones se torna sospechoso. Esto es: si la imagen del autor se viene construyendo dentro de un juego de ambi-

metaphor has a classical ring, recalling the monstrosity to which Horace likened poems composed haphazardly and perhaps also Aristotle’s description of the tragic plot as a body which can be embraced in a single view. Throughout the sixteenth and seventeenth centuries the analogy was repeated by literary theorists, and it was generally used in reference to the structure or disposition of the plot of epic and tragic poetry.” (Forcione, 1972: 13-14)

12 En el ya citado artículo de Christel Sola, ésta hace un minucioso análisis de la cuestión etimológica y retórica de lo que ella denomina la “filología de la pepitория” (Sola, 2006: 99), asociando esta metáfora con la temática amorosa. Remitimos a su trabajo para profundizar estas cuestiones. Asimismo, Alicia Parodi (2013: 227-231) se ha ocupado de rastrear la incidencia de esta imagen a lo largo de toda la colección de las *Ejemplares*.

güedades y refracciones, la exhortación a leer las novelas de una única y determinada manera, produce un quiebre con lo que venimos leyendo. Es claro que la cuestión de la ejemplaridad está puesta allí para ser problematizada antes que clausurada mediante la advertencia de un autor literalmente desdibujado.

Esta línea de interpretación, que ha primado en la mayoría de los cervantistas actuales, se refuerza con la hiperbólica aclaración cervantina sobre sus buenas intenciones: “Una cosa me atreveré a decirte: que si por algún modo alcanzara que la lección destas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público.” (*Prólogo*, 19)¹³

Otra vez, observamos cómo la fina ironía de Cervantes (quien declara el propósito de cortarse la mano con la que escribió las novelas si éstas introdujeran algún mal pensamiento en los lectores, mientras que párrafos más arriba declaraba que la otra mano la tenía inutilizada) da por tierra con cualquier intento de interpretación unívoca; por cuanto la necesidad de insistir en la moralidad de las novelas no hace más que poner el énfasis en la posibilidad de que sean leídas de aquella otra manera indeseable.¹⁴

De lo dicho hasta aquí, podemos colegir que en el *Prólogo* se establece una encrucijada entre dos planos (uno material y otro espiritual) relacionados con la finalidad de la ficción. Este binomio anticipa las dos definiciones de poesía que se brindan en las novelas: la poesía como doncella (que asocia metafóricamente la belleza corporal y la castidad –virtud principalmente referida al cuerpo– de algunas jóvenes tanto con el deleite como con la finalidad moral atribuidos en la época a la ficción) y la poesía como ciencia (es decir, la ficción vinculada con el provecho intelectual que se esperaba produjera en sus lectores).

La construcción bipartita atraviesa todas las *Ejemplares*, ya que volvemos a encontrarla en el desenlace del *Coloquio* (y casi final de la colección toda) cuando Cipión, cerrando la reflexión hecha por Berganza sobre la verdad (nada menos), sentencia que “La virtud y el buen entendimiento siempre es una y siempre es uno, desnudo o vestido, solo o acompañado.” (*Coloquio*, 623). Es innegable que la problematización de los lazos entre virtud, entendimiento, verdad y ficción es una de las coordenadas posibles para recorrer las doce novelas.

El campo semántico alimenticio no se agota con la referencia a la pepitoria, sino que reaparece unos párrafos más abajo, nuevamente vinculado con la finalidad de las novelas: “Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí.” (*Prólogo*, 18)

Por un lado, es dable señalar que aparece en esta cita nuevamente la metáfora alimenticia referida al provecho obtenido de la lectura. Esta vez, se trata de un “fruto”, pero encontramos nuevamente la combinación de lo sensorial (sabroso) con lo espiritual (honesto).

Cabe recordar que ésta es una idea que hallábamos asociada con la finalidad de las ficciones también en los tratados poéticos de la época. En efecto, los tratadistas utilizaban la metáfora de la píldora dorada para representar los modos en que, según ellos, las ficciones debían amenizar las enseñanzas. La imagen de la píldora azucarada, muy cercana a la del fruto que esconde en su interior lo sustancioso, contrasta aquí palmariamente con la alusión

13 Un buen compendio de las diferentes perspectivas críticas existentes acerca del problema de la ejemplaridad en las *Novelas ejemplares* se puede encontrar en Boyd (2005: 8-12)

14 La mal ocultada ironía de este aserto fue señalada oportunamente por Avalle Arce (1982).

a la materialidad explícita de los desechos de aves mezclados en la indeseada pepitoria. El contraste realza ambos polos y logra poner en entredicho la ascética armonía entre corteza y meollo que propone el símil del fruto honesto. Entre la desagradable pepitoria y “el sabroso y honesto fruto” se establece en el texto una isotopía que asocia la palabra con el alimento (tanto el bendecido como el abyecto) que persistirá a largo de toda la colección.

Por otra parte, volvemos a enfrentarnos en el pasaje citado con el problema de la ejemplaridad puesto en relación con un modo de lectura que propugna unir las partes de un todo fraccionado. Es claro que estamos ante una poética indiciaria (que veremos enunciada explícitamente en la *Novela del licenciado Vidriera*), una poética que nos propone, como ya dijimos, llegar a alguna verdad mediante la lectura de señales.

Quisiéramos finalizar esta serie de reflexiones sobre las ideas vinculadas en el *Prólogo* de las *Ejemplares* con una poética indiciaria, destacando que no hay una receta para llegar a esa unidad que el texto propone reconstruir mediante señales dispersas. El autor procura dejarlo en claro mediante el tono concesivo –pertinentemente apuntado por Avalle Arce (1982: 15)– que utiliza al referirse al asunto. En definitiva, cada lector (advertido desde el comienzo sobre la falta de certezas puesta en la voz autoral) es invitado a decidir cómo religar estos fragmentos, o, para continuar con las imágenes alimenticias, cómo digerirlos.¹⁵

BIBLIOGRAFÍA

- Avallé Arce, Juan Bautista (1982), “Introducción”, en Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. J.B. Avallé Arce, Madrid, Castalia, Tomo 1.
- Boyd, Stephen (2005), “Cervantes’s Exemplary Prologue”, en *A Companion to Cervantes’s Novelas ejemplares*, ed. S. Boyd, Tamesis Books.
- Carvalho, Luis Alfonso de (1958 [1602]), *Cisne de Apolo*, edición, introducción y notas de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 2 tomos.
- Cascales, Francisco, 1975 [1617], *Tablas poéticas*, Madrid, Espasa Calpe.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2001 [1613]), *Novelas ejemplares*, edición de Jorge García López, Crítica, Barcelona.
- D’Onofrio, Julia (2011), “Elogio de lo inacabado: la problemática del retrato en el prólogo de las *Novelas ejemplares*”, *Anuario de estudios cervantinos*, Nº. 7, 93-106.
- Forcione, Alban K. (1972), *Cervantes’s Christian Romance*, Princeton, Princeton University Press.
- Foucault, Michel (1996 [1968]), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI.
- García Gibert, Javier, 2004. “Los fundamentos epistemológicos del conceptismo”, en P. Aullón de Haro (ed.), *Barroco*, Madrid, Verbum, 483-520.
- Gaylord Randel, Mary, 1983. “Cervantes’ Portrait of the Artist,” *Cervantes*, 3, 83-102.
- López Pinciano, Alonso (1953 [1596]), *Philosophia Antigua Poetica*, edición de Alfonso Car-

15 No resulta vano mentar aquí la definición que da Covarrubias de este verbo: “vulgarmente se toma por cocer el manjar en el estómago, y repartir la sustancia, o chilo del, y por alusión enterarse en algún negocio, entenderle bien y hacerse capaz del, y darle a entender con distinción y claridad.” (Covarrubias, sv. ‘digerir’)

ballo Picazo, Madrid, CSIC, 3 tomos.

Porqueras Mayo, Alberto (1981), “En torno a los prólogos de Cervantes”. Patronato “Arcipreste de Hita”, en *Cervantes: Su obra y su mundo: Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. M. Criado de Val, Madrid, EDI - 6, 75-84.

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

Sola, Christel, 2006, “Destas novelas que te ofrezco en ningún modo podrás hacer pepitoria: aproximación a la práctica cervantina de la colección de novelas”, *Criticón*, 87-98, 89-105.

Vila, Juan Diego (2013), “El ‘Prólogo’ de las *Novelas ejemplares* como programa estético”, en *Don Quijote en Azul 5. Actas selectas de las V Jornadas Internacionales Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2012*, eds. J. D’Onofrio y C. Gerber, Azul, Editorial Azul.

EL OTRO CERVANTES: SOBRE SU DRAMATURGIA Y LA ESCENA TEATRAL ÁUREA

MAYRA ORTIZ RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA
CONICET

En el año 1615 y a poco de morir, Miguel de Cervantes se encargó de la publicación de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*.¹ El hecho de que el propio escritor se ocupara de la aparición impresa de sus obras dramáticas no se trató de una decisión inocente secundando la práctica que inaugurara su gran rival Lope de Vega,² sino que fue un acto cargado de intencionalidad específica, en el que confluían su abatimiento por la falta de éxito como dramaturgo, su necesidad de exponer a las claras su perspectiva particular sobre el teatro de la época y su afán de que este corpus pasara a la posteridad.

La toma de posición de Cervantes acerca de su concepción particular sobre el teatro frente a la dramaturgia vigente en su tiempo aparece de modo subyacente en los paratextos y en las obras que componen este tomo, que se suman a otras alusiones desperdigadas en su *opera omnia*. Como punto de partida, es notable la característica que aglutina a estas piezas y que es destacada en su título: que nunca lograron el objetivo primordial del teatro áureo, es decir, su puesta en escena. Indudablemente esto se debe a que escapaban a las características esenciales de la *Comedia nueva*, aquella cuyo triunfo ya se había consolidado en los corrales a través de fórmulas fijas basadas fundamentalmente en el gusto de los espectadores (cuestiones expuestas y defendidas acérrimamente por Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*).³ Tanto el título como el *Prólogo* que el escritor compone para este volumen transmiten un dejo de desencanto, justamente debido a que estas obras no alcanzaron la última instancia del circuito de los textos teatrales dado el rechazo de los empresarios y directores de compañía, quienes cuestionaban la posibilidad de que fueran celebradas por el público; no obstante, dicho tono de desencanto no domina privativamente esta antología, sino que también se da espacio al planteo de toda una propuesta dramaturgica signada por la innovación y a la defensa de su calidad literaria.

Cabe destacar, en principio, que este referido rechazo a sus piezas dramáticas no parece haber tenido lugar en los comienzos de su producción, o al menos esa idea intenta construir el escritor. Cervantes rememora una época de suceso en los tablados, lo cual lo lleva a distinguir

1 Se ha trabajado sobre el tomo *Teatro completo* cuyos editores son Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas publicado por Planeta/La maison de l'écriture en 2003.

2 Sobre los avatares del fenómeno editorial en torno a las obras dramáticas áureas, resulta insoslayable el novedoso aporte de García Reidy (2013).

3 Véase la excelente y ya clásica edición de J. M. Rozas (1976).

dos etapas en su dramaturgia conforme la aceptación de sus obras. En *El Viaje del Parnaso* refiere:

Soy por quien *La Confusa*, nada fea,
pareció en los teatros admirable,
si esto a su fama es justo se le crea.
Yo, con estilo en parte razonable,
he compuesto comedias que en su tiempo
tuvieron de lo grave y de lo afable. (IV, 14-21)⁴

La confusa dataría de 1585 de acuerdo a lo que se extrae del contrato firmado por el escritor y Gaspar de Porres, en el que se comprometía a la entrega de esta obra y *El trato de Constantinopla* (Montero Reguera 2006: 73); en su *Adjunta al Parnaso* (1614), Cervantes la recuerda de este modo: “con paz sea dicho, de quantas comedias de capa y espada oy se han representado, bien puede tener lugar señalada por buena entre las mejores” (p. 201).⁵ Es decir, *La confusa* correspondería a una época de gloria de su teatro, que se ubicaría a fines del siglo XVI, signada por el éxito en las puestas en escena. Fiel a su época, para Cervantes el sentido de estas piezas está puesto en su representación y sobre este aspecto coloca el énfasis, y la posibilidad de su publicación escrita es un hecho de segunda mano que nada tiene que ver con el éxito, más bien con no haberlo tenido tal como era concebido.

Sevilla Arroyo y Rey Hazas, a partir de esta información proporcionada por el dramaturgo en *El Viaje del Parnaso*, estipulan que existió una primera etapa en la producción teatral de Cervantes

que se extendió desde 1580 hasta 1587; esto es, desde el regreso de su cautiverio en Argel hasta el comienzo de sus actividades como comisario real de abastos al servicio de Antonio de Guevara, proveedor de las galeras reales y, por ende, de la armada que el rey Felipe II preparaba contra Inglaterra (2003: XII).

Es decir, una vez superados los cinco años de presidio en los baños argelinos y tras intentar vanamente el reconocimiento de sus servicios militares, comenzó su período de composición dramática inicial, del cual sólo se conservan *La Numancia* y *Los tratos de Argel*, aunque el escritor refiere la existencia de otras que no se conservan en *La adjunta* en prosa al *Viaje del Parnaso*: *La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusalén*, *La Amaranta*, *El bosque amoroso*, *La única*, *La bizarra Arsinda*; y cierra la enumeración aludiendo a “Otras muchas que no me acuerdo” (182-183). Considerando que esta *Adjunta* fue escrita sobre el final de su carrera, es posible plantear que se articula una visión nostálgica de aquel pasado exitoso, que no fue sostenido en la segunda etapa dramática de Cervantes. Él mismo aduce los motivos en el Prólogo a sus *Ocho comedias*:

compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas. Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien

4 Se trabajó sobre la edición de Elías L. Rivers publicada por Espasa-Calpe, 1991.

5 Cito la *Adjunta al Viaje del Parnaso* por la edición de Vicente Gaos, Castalia, 1974.

razonadas, y tantas, que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas (que es una de las mayores cosas que puede decirse) las ha visto representar, o oído decir, por lo menos, que se han representado; y si algunos, que hay muchos, han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él sólo. (9-10)

No quedan en claro cuáles fueron esas otras ocupaciones que lo llevaron a alejarse del ámbito teatral, aunque la crítica ha referido reiteradamente que su puesto de comisario de abastos en Andalucía fue el principal causal (Sevilla Arroyo y Rey Hazas 2003: XIV). Pero al margen de estos motivos inciertos y de un regreso poco grato para Cervantes, dado que ya no encontrará la posición que añora, es interesante plantear el modo en el que construye su imagen autoral a partir de alusiones tanto en el aparato paratextual como en los propios textos dramáticos, vinculada en todos los casos con un modo renovador de hacer teatro que lo distancia del resto de los exponentes de su tiempo.

Cervantes alude a una época de gloria de la cual no hay registros y cuya existencia fidedigna además es cuestionable dado que no hay documentación ni de las piezas que no se conservan ni de sus puestas en escena (así lo refieren Sevilla Arroyo y Rey Hazas 2003: XIV, con excepción de *La confusa*). Esto nos puede llevar a pensar en una mirada nostálgica desde la vejez, pero también en una recreación sobrevalorada de esa primera etapa, lo cual constituye una instancia reveladora de su autoconstrucción autoral.

El conjunto de las *Ocho comedias* es muy heterogéneo, cuestión extensamente abordada por la crítica y sobre la que, por motivos de espacio, no me detendré aquí.⁶ Baste decir que, entre las ocho comedias, encontramos comedias de cautiverio (*El gallardo español*, *Los baños de Argel*, *La gran sultana*), comedias caballerescas (*La casa de los celos*, *El laberinto de amor*), una comedia de santos (*El rufián dichoso*), una comedia de enredo que es también parodia (*La entretenida*) y *Pedro de Urdemalas* (calificada a veces como comedia de costumbres, aunque su rotulación es compleja y cuestionable). No obstante esta heterogeneidad, así como el hecho de que pertenezcan a momentos de producción literaria diferentes, hay ciertos rasgos recurrentes que hacen de Cervantes un dramaturgo único, original y contestatario respecto de las normas vigentes en su época, vinculadas primordialmente al gusto popular de la mano del gran Lope.

Una de las grandes críticas que manifiesta se refiere a la excesiva codificación de la *Comedia nueva*. Al respecto, mucho se ha referido a las consideraciones que se ofrecen en el capítulo XLVIII del primer *Quijote*, siendo que lo más oportuno es tomarlo en cuenta como una recreación (tal como ya lo planteara Menéndez Pelayo 1884: 420-421) antes que como una preceptiva. Sin embargo, varias de sus ideas pueden considerarse como esbozos de un manifiesto de una propuesta teatral renovadora; a título de ejemplo referiré solo tres pasajes. Allí, el canónigo afirma:

Si estas comedias que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan ni pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto [...], y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden [...] (*Quijote* I, 48, 482)⁷

6 Véanse al respecto los trabajos insoslayables de Canavaggio (1977), Casaldueiro (1966) y Sevilla Arroyo y Rey Hazas (2003).

7 Se cita el *Quijote* por la edición de F. Pedraza Jiménez y M. Rodríguez Cáceres, EDAF, 2011.

Y más adelante continúa: “[...] mirad si guardaban bien los preceptos del arte, y si por guardarlos dejaron de parecer lo que eran y de agradar a todo el mundo. Así que no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa” (I, 48, 483). Es decir, de acuerdo con esta perspectiva, las comedias vigentes en los corrales estaban basadas en el gusto popular y su construcción estaría fundada en la insensatez y el desatino, siendo que las elaboradas de modo satisfactorio sólo serían comprendidas por unos pocos. Pero la culpa de ello no radicaría en el público (claramente el dramaturgo no quisiera poner a los espectadores en su contra), sino en aquellos encargados de la puesta en escena que no logran llevar a cabo su cometido exitosamente. ¿Y en qué consistiría entonces el desatino de esta Comedia nueva? Dice el cura:

ha despertado en mí un antiguo rencor que tengo con las comedias que ahora se usan [...]; porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia. (I, 48, 485)

El problema entonces es que no cumplen un principio que para Cervantes era troncal, que es el de verosimilitud (sobre esta cuestión se explayará extensamente en esta sección del *Quijote*), por lo cual el escritor se enfrenta a la tarea de acometer contra esta forma de hacer teatro.

Dos de las obras de Cervantes son claros exponentes de esta transgresión del modelo lo-pesco: por un lado, *La entretenida*, donde se imita este modelo pero ridiculizándolo, a través de un muestreo de los imponderables de la vida que escapan siempre al acartonamiento y artificios de la previsibilidad. Y por otro lado, la máxima superación se fragua en su última comedia, *Pedro de Urdemalas*, irreverente por completo respecto de la *Comedia nueva* al centrar la pieza en el transcurrir vital del protagonista, y al conjugar recursos de épocas previas, como el episodismo; todo ello conduce a que no sea posible catalogar esta obra dentro de ninguna subespecie genérica del momento.

Pero las *Ocho comedias* en su globalidad conjugan rasgos de rechazo y rasgos de aceptación de la fórmula de Lope, lo cual determina un posicionamiento crítico y particular de la dramaturgia cervantina.⁸ Esta ambivalencia conduce a que sólo en algunas de las obras del corpus aparezcan, en lugar de tipos fijos, héroes con entidad oscilatoria y compleja, y que la función del gracioso esté dispersa en varios personajes sin peso sustancial para la acción dramática. Cervantes además de delinear cambios sustanciales muestra una conciencia acabada sobre sus nuevos presupuestos compositivos en el *Prólogo* a este volumen. Allí, autoconstruye su imagen como el gran innovador del ámbito teatral, con aserciones tales como “me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma” (9). La crítica, entre ellos Sevilla Arroyo y Rey Hazas (2003), ha cuestionado la real aparición de los rasgos novedosos en sus obras, pero al menos como cuestión programática es relevante el distanciamiento respecto de la fórmula vigente.

8 Tal como lo ha demostrado Ruffinatto (1971) al estudiar el caso particular de las obras ambientadas en Argel, la materia dramática de ambos escritores se ve mutuamente influenciada alcanzando una imbricación compositiva.

En esta clave es necesario leer el diálogo presente en el segundo acto de *El rufián dichoso* entre la Curiosidad y la Comedia,⁹ donde se plantea una puja interna entre dos aspectos que defienden cada una de las alegorías: entre los preceptos heredados y la innovación estética, cuestiones que oscilarán en toda la producción dramática cervantina. Allí pone sobre el tapete la polémica en la que se inserta su obra. Lo que Cervantes rechaza firmemente es la artificiosidad, y en el cierre de *Pedro de Urdemalas* se anuncia la representación de una comedia libre de estas “impertinencias”:

Mañana, en el teatro, se hará una
 donde, por poco precio, verán todos
 desde el principio al fin toda la traca
 y verán que no acaba en casamiento,
 cosa común y vista cien mil veces,
 ni que parió la dama esta jornada
 y en otra tiene el niño ya sus barbas
 y es valiente y feroz y mata y hiende
 y venga de sus padres cierta injuria
 y al fin viene a ser rey de cierto reino
 que no hay cosmografía que le muestre. (719-720, v. 3166-3180)

Su programa es alcanzar un teatro que sea consecuente con la praxis vital, cuestión que refuerza en el capítulo XII del segundo *Quijote*, cuando el protagonista refiere en alusión a las obras teatrales:

[...] 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 tenemos de ser como la comedia y los comediantes. (II, 12, 605)

De modo consecuente con esta concepción, Cervantes incorporó rasgos narrativos a su teatro, aunque quizá esas largas tiradas de didascalias “novelizadas” se debían a su preparación de estos textos para su publicación, cuando ya habían visto infructuosa la posibilidad de llevarlos a escena. No obstante ello, se coloca a la defensa de su capacidad dramática como un estandarte y con un claro tono de falsa modestia; en el Prólogo se ubica a sí mismo dentro de la serie del canon dramático, que recorre y enumera, y se hace parte, pero como aquél que ha marcado un corte. En el cierre de este paratexto se advierte un evidente tono de malestar por haber sufrido del menosprecio de los empresarios teatrales, y justamente el hecho de que este arte se haya visto condicionado por cuestiones comerciales es la razón que manifiesta que lo ha perjudicado. Las críticas a este factor ya se hacían presentes desde el aludido capítulo del primer *Quijote*, donde se sostiene:

Y no tienen culpa desto los poetas que las componen, porque algunos hay dellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben extremadamente lo que deben hacer; pero como las comedias se han hecho mercadería vendible [...]; y así el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide (I, 48, 484)

9 No existe en esta instancia la discrepancia con los referidos postulados que aparecen en el *Quijote* como ha querido ver la crítica tradicional, expuesta y polemizada por Sevilla Arroyo y Rey Hazas (2003: XXXIX-XLI).

La voraz maquinaria comercial de los corrales, habituada a las características de las comedias de Lope de Vega que implicaban un gran éxito, no era permeable a ningún rasgo experimental; por este motivo sus obras quedaron fuera de este sistema y así el escritor debió recurrir a la publicación como un medio para que alcanzaran la posteridad. Así lo reconoce el propio Cervantes en su *Adjunta al Viaje al Parnaso*:

[...] como tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastrigo. Pero yo pienso darlas a la stampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan. Y las comedias tienen sus sazones y tiempos, como los cantares. (183)

Aunque sin lograr una nueva fórmula dramática, puso en juego elementos sustanciales y toda una perspectiva distinta para abrir nuevos caminos a la escena teatral áurea. Posiblemente el teatro de Cervantes no sólo fue rechazado por sus innovaciones sino también porque escapaba, como otras de sus obras, a la comprensión de sus contemporáneos, de modo el escritor tuvo el acierto –innovador también– de preservarlas gracias a un incipiente fenómeno editorial para que después de varios siglos veamos el alcance insoslayable de su propuesta dramática.

BIBLIOGRAFÍA

- Canavaggio, Jean (1977), *Cervantes dramaturge: Un théâtre à naître*, Presses Universitaires de France.
- Casalduero, Joaquín (1966), *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos.
- Cervantes, Miguel de (1974), *Adjunta al Viaje del Parnaso*, ed. V. Gaos, Madrid, Castalia.
- Cervantes, Miguel de (1991), *Viage del Parnaso. Poesías varias*, ed. crítica de E. L. Rivers, Madrid, Espasa-Calpe.
- Cervantes, Miguel de (2003), *Teatro completo*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Madrid, Planeta/La maison de l'écriture.
- Cervantes, Miguel de (2011), *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Pedraza Jiménez y M. Rodríguez Cáceres, Madrid, EDAF.
- García Reidy, Alejandro (2013), *Las musas ramerías. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1884), *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Tomo II, vol. 2.
- Montero Reguera, José (2006), "El teatro en la génesis del *Quijote*" en *Tapiz humanista: actas del I Curso de Primavera. IV Centenario del Quijote*, coords. A. Goy Díaz y C. Patiño Eirín, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 71-80.
- Rozas, Juan Manuel (1976), *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, Madrid, S.G.E.L.
- Ruffinatto, Aldo (1971). *Funzioni e variabili in una catena teatrale*, Torino, Giappichelli.
- Sevilla Arroyo, Florencio y Rey Hazas, Antonio (2003), "Introducción", Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, Madrid, Planeta/La maison de l'écriture, XI- LXXIII.

DESEO DE VARÓN GUARDADO EN CUERPO DE MUJER: LA MIRADA *QUEER* EN EL *PERSILES* Y *SIGISMUNDA*

PAULA IRUPÉ SALMOIRAGHI
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

El orgullo por la cicatriz también desarma
a quien insista en recordarnos la herida.

José Quiroga

Históricamente, la mirada (penetrante, que recorta, delimita y marca territorio) ha sido asignada al varón y el cuerpo de las mujeres ha sido el objeto pasivo, receptivo, a ser descripto por esa mirada. Los ojos de mujer han sido confinados al horizonte del suelo (caminar con la cabeza gacha, cubrirse la cara, no mirar a los hombres a los ojos) y se ha castigado el desafío a esta interdicción con señalamientos como el de “ventanera” para las mozas que se asomaban descaradamente a la calle.

Hasta el siglo XX los cuerpos humanos eran siempre percibidos en unión irrevocable y causal con su actuación de género, su deseo y su orientación sexual; pero que recién en los últimos años hayamos osado teorizar sobre las identidades de los cuerpos sexuados y que el feminismo y la teoría *queer* con base en la no-estabilidad ni obligatoriedad de las identidades de género nos hayan dado las herramientas para hacerlo,¹ no significa que el arte y la literatura de todos los tiempos no hayan guardado marcas de esos cuerpos y esos deseos aún impensables, secretos o hasta invisibles en algunas situaciones y contextos.

El poeta mexicano Xavier Villaurrutia, en su poema “Nocturno de los ángeles” (1936),² habla de “las cinco letras del DESEO (que) formarían una enorme cicatriz luminosa, una constelación más antigua, más viva que las otras (...) si cada uno dijera en un momento dado, en solo una palabra, lo que piensa.” Esta idea de cicatriz que deja el deseo le sirve a Daniel Balderston (2004) para titular su libro sobre homosexualidades latinoamericanas y para mostrar, según su prologuista José Quiroga, cómo “la cicatriz elabora su propia economía y su propia dialéctica” en los intentos por hacer que brille y enceguezca y deslumbre una historia de la homosexualidad y sus expresiones que se ha caracterizado siempre por la “insistencia y escamoteo, brillo y negación” que no provienen del texto mismo sino de sus lectores que

1 P.B. Preciado (2009) define lo *queer* como: “Una posición de crítica atenta a los procesos de exclusión y de marginalización que genera toda ficción identitaria”.

2 “Nocturno de los ángeles” se publicó en México una *plaque* de Ediciones Hipocampo, de cien ejemplares numerados e ilustrados con una viñeta de Agustín Lazo.

“han insistido en taimarlo para obligar a que su rebelión se acople a las buenas costumbres” (Balderston 2004: 65).

En el *Persiles y Sigismunda*, como en muchos otros textos cervantinos, podemos ver en las figuras que articulan todo el recorrido y la casuística diversa, disidente y rizomática, lo que Balderston llama “retórica del secreto abierto”: ese misterio identitario que une a la pareja protagonista carga con el especial magnetismo que tienen los secretos a la unión entre Periandro y Auristela, pero también a todos los personajes que entran y salen de escena con un repentinismo que haría cómica la lectura sino fuésemos rastreando cicatrices ocultas bajo la línea episódica. Los amantes-hermanos, los dos que se aman pero no gozan uno del cuerpo del otro porque son “demasiado iguales”, “demasiado” hermanos a los ojos de los demás como para ser pareja, se cruzan y conviven con cuerpos de mujeres desafiantes y masculinizadas que cargan con la pasión, la lujuria y el exceso libidinal que los cuerpos de varones no se permiten a sí mismos. Un muestrario de corporalidades femeninas, salvajes, bárbaras, ajenas al androcentrismo dominante recubren y vehiculizan el deseo que no puede ser dicho pero tampoco acallado totalmente.

Si pudiéramos hablar de un “petrarquismo queer”, es decir, una estética que, como la del poeta italiano, se fijara en los elementos de belleza corporal del amado pero desviados de los ojos, manos, cuello, dientes perlados de la amada perfecta hacia otros cuerpos y otros deseos, veríamos que la novela cervantina está plagada de bellos mancebos que enfrentan las imágenes del varón deseado y deseante con el modelo epocal de la virilidad recta.

En el capítulo 12 del Libro I, por ejemplo, tenemos a Mauricio que se dice cristiano católico y declara haber seguido las costumbres de su patria pero las que se “nivelaban con la razón” (45)³ y mostrado con apariencias fingidas seguir las que no, “que tal vez la disimulación es provechosa” (45). Es este personaje, en el momento de casar a su hija con quien ella desea, quien cuenta una de las peores costumbres de su patria:

y es que, concertado el matrimonio y llegado el día de la boda, en una casa principal para esto diputada, se juntan los novios y sus hermanos, si los tienen, con todos los parientes más cercanos de entrambas partes, y con ellos el regimiento de la ciudad, los unos para testigos y los otros para verdugos; que así los puedo y debo llamar. Está la desposada en un rico apartamento, esperando lo que no sé cómo pueda decirlo sin que la vergüenza no me turbe la lengua. Está esperando, digo, a que entren los hermanos de su esposo, si los tiene, y algunos de sus parientes más cercanos, de uno en uno, a coger las flores de su jardín y a manosear los ramilletes que ella quisiera guardar intactos para su marido (I, 12, 46)

Tanto padre, como esposo e hija, se apartan de esta costumbre que parece definir la masculinidad por el “manoseo” de mujeres. Mauricio parece definir lo que hoy intentamos deconstruir como “performance de género” cuando dice que “la costumbre es otra naturaleza, y el mudarla se siente como la muerte” (46) Transila, la que se niega a ser manoseada, se levantará lanza en mano contra la costumbre pero también y con la misma actitud, una vez alejada del peligro, “con el rostro hecho brasa y los ojos fuegos” al tomar la palabra, interrumpir la narración de su padre y continuar ella misma su historia. Desde el título mismo del capítulo

3 Se citan los *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* por la edición de Editorial Porrúa, México, 1984. Todas las citas del texto pertenecen a esta edición.

siguiente se destaca este cambio de voz: es ella la que denuncia que las mujeres son vendidas porque, como mercancía, tienen el defecto de no ser divisibles entre compañeros de botín.

En el final del mismo capítulo 13 se dice que un nuevo personaje, nombrado inicialmente como “la mujer prisionera” y descrito como encadenada a un hombre que le sirve de lastre y le impide hablar y levantarse, dice “con voz levantada” y luego de haber “estado escuchando con gran atención el razonamiento de Transila” (I, 13, 48):

–Si es que los afligidos tienen licencia para hablar ante los venturosos, concédaseme a mí por esta vez, donde la brevedad de mis razones templará el fastidio que tuviéredes de escuchallas. Haste quejado —dijo volviéndose a Transila—, señora doncella, de la bárbara costumbre de los de tu ciudad, como si lo fuera aliviar el trabajo a los menesterosos y quitar la carga a los flacos; sí que no es error, por bueno que sea un caballo, pasearle la carrera primero que se ponga en él, ni va contra la honestidad el uso y costumbre si en él no se pierde la honra, y se tiene por acertado lo que no lo parece; sí que mejor gobernará el timón de una nave el que hubiere sido marinero que no el que sale de las escuelas de la tierra para ser piloto: la experiencia en todas las cosas es la mejor maestra de las artes; y así, mejor te fuera entrar experimentada en la compañía de tu esposo que rústica e inculca. (I, 13, 49)

Se trata de la defensa de la libertad sexual y la experiencia femenina, hoy centro de los movimientos históricos y hermenéuticos feministas, que hace una mujer a quien inmediatamente se la apela como “Rosamunda, rosa inmunda”, personaje basado en la histórica Rosamunda Clifford (1150-1176), amante del rey Enrique II de Inglaterra, cuya vida y hazañas han sido retomadas por la historia y la leyenda en relación con sus intentos de envenenar a la esposa real Leonor de Aquitania o, en otras versiones, con su encierro en un palacio-laberinto en el cual la envenenada por la esposa celosa fue ella.

En la novela cervantina, Rosamunda denuncia la construcción dicotómica entre experiencia y honestidad en las mujeres y rompe la prohibición de hablar desde “sus torpes apetitos” (I, 13, 49). Junto con Clodio “el malediciente” a quien viene unida por cadenas, plantea la imposibilidad de esconder o tapar los pecados secretos de los poderosos porque el arte, el aire, la tierra, los juncos de las orillas los gritarán a los cuatro vientos. Me refiero al pasaje en el que se alude a “las cañas del Rey Midas” (I, 14, 50) quien tuvo un sirviente que, para no traicionar a su amo pero imposibilitado de no decir todos los secretos que de él conocía, los gritó en la tierra, donde ningún humano los oyera, pero sopló el viento y todas las cañas hechas flautas cantaron a viva voz lo que habían oído. En estos dos personajes, el deseo y las palabras tienen un poder tal que la poesía y la pasión vital parecen no extinguirse ni con el asesinato, ni con el suicidio, ni siquiera con el matrimonio.

En el capítulo 18, la poesía y los cuerpos que ella puede ocupar se abren a las diferentes clases sociales pero también a regiones por fuera de lo humano como las descritas en las bárbaras islas que los peregrinos van recorriendo o conociendo por narraciones. Se dice que “tan capaz es el alma del sastre para ser poeta, como la del maese de campo” y la esencia no parece estar en la encarnadura que le demos a la Poesía sino que ella puede habitar cualquier corporeidad (de lo cual podemos leer en paralelo que lo mismo sucedería con el deseo y la pasión sexual). Lo que se cuenta en este capítulo como mentira, leyenda o creencia de gente ignorante tiene una carga tal de ironía que nos permite decodificarlo en su pleno sentido como apología de los seres bestiales y fantásticos, los llamados “animales nocivos” pero que todas las tradiciones míticas reconocen como sabios, incluidas las mujeres focas, aquellas que

viven con piel humana en el mundo patriarcal pero nunca olvidan su vida natural en su propio ambiente, arquetipo de la Mujer salvaje y su sostén del arte y la vida conectada con el origen que las sociedades falocentristas anulan:

–Eso de convertirse en lobas y lobos algunas gentes destas setentrionales es un error grandísimo –dijo Mauricio–, aunque admitido de muchos.

–Pues, ¿cómo es esto –dijo Arnaldo– que comúnmente se dice y se tiene por cierto, que en Inglaterra andan por los campos manadas de lobos, que de gentes humanas se han convertido en ellos?

–Eso –respondió Mauricio– no puede ser en Inglaterra, porque en aquella isla templada y fertilísima no sólo no se crían lobos, pero ninguno otro animal nocivo: como si dijésemos serpientes, víboras, sapos, arañas y escorpiones; antes es cosa llana y manifiesta que si algún animal ponzoñoso traen de otras partes a Inglaterra, en llegando a ella muere; y si de la tierra desta isla llevan a otra parte a alguna tierra y cercan con ella a alguna víbora, no osa ni puede salir del cerco que la aprisiona y rodea, hasta quedar muerta. Lo que se ha de entender desto de convertirse en lobos es que hay una enfermedad a quien llaman los médicos manía lupina, que es de calidad que al que la padece le parece que se ha convertido en lobo, y aúlla como lobo, y se juntan con otros heridos del mismo mal, y andan en manadas por los campos y por los montes, ladrando ya como perros, o ya aullando como lobos; despedazan los árboles, matan a quien encuentran y comen la carne cruda de los muertos, y hoy día sé yo que hay en la isla de Sicilia, que es la mayor del mar Mediterráneo, gentes deste género, a quien los sicilianos llaman lobos menar, los cuales, antes que les dé tan pestífera enfermedad, lo sienten, y dicen a los que están junto a ellos que se aparten y huyan dellos, o que los aten o encierren, porque si no se guardan, los hacen pedazos a bocados y los desmenuzan, si pueden, con las uñas, dando terribles y espantosos ladridos. Y es esto tanta verdad que, entre los que se han de casar, se hace información bastante de que ninguno dellos es tocado desta enfermedad; y si después, andando el tiempo, la experiencia muestra lo contrario, se dirime el matrimonio. También es opinión de Plinio, según lo escribe en el Libro 8, capítulo 22, que entre los árcades hay un género de gente, la cual, pasando un lago, cuelga los vestidos que lleva de una encina, y se entra desnudo la tierra dentro, y se junta con la gente que allí halla de su linaje en figura de lobos, y está con ellos nueve años, al cabo de los cuales vuelve a pasar el lago, y cobra su perdida figura; pero todo esto se ha de tener por mentira, y si algo hay, pasa en la imaginación y no realmente.

–No sé –dijo Rutilio–; lo que sé es que maté la loba y hallé muerta a mis pies la hechicera.

–Todo eso puede ser –replicó Mauricio–, porque la fuerza de los hechizos de los maléficos y encantadores, que los hay, nos hace ver una cosa por otra; y quede desde aquí asentado que no hay gente alguna que mude en otra su primer naturaleza. (I, 18, 58-59)

En el capítulo 19, la misma Rosamunda protagoniza una escena en la que el erotismo vital es rechazado por no ocupar el cuerpo adecuado para el canon de género imperante. Ella, mujer lasciva y libre, se autoofrece al hermoso Antonio que se muestra pudoroso y recatado. Ella dice “gocémonos”, ella se nombra como “Dafne que no te huye” mientras él cree que lo sigue para ser protegida y le reprocha que no podrá acomodar el paso a esperarla. Él, una vez que Rosamunda le ha hecho sus proposiciones de sexo, dinero y vida juntos (“Yo te adoro, generoso joven, y aquí, entre estos yelos y nieves, el amoroso fuego me está haciendo ceniza el corazón” I, 19, 63), lo ha mirado como un hombre mira a una mujer y deseado como solamente el par heterosexual habilitaba en sentido único y no reversible, le ofrece su silencio para tapan su desvergüenza:

—¡Detente, oh arpía! ¡No turbes ni afees las limpias mesas de Fineo!⁴ ¡No fuerces, oh bárbara egipcia, ni incites la castidad y limpieza deste que no es tu esclavo! ¡Tarázate la lengua, sierpe maldita, no pronuncies con deshonestas palabras lo que tienes escondido en tus deshonestos deseos! ¡Mira el poco lugar que nos queda desde este punto al de la muerte, que nos está amenazando con la hambre y con la incertidumbre de la salida deste lugar, que, puesto que fuera cierta, con otra intención la acompañara que con la que me has descubierto! ¡Desvíate de mí y no me sigas, que castigaré tu atrevimiento y publicaré tu locura! Si te vuelves, mudaré propósito, y pondré en silencio tu desvergüenza; si no me dejas, te quitaré la vida. (I, 19, 63)

No es el cazadorcito ofendido quien mata a la mujer masculinizada y todo su deseo, sino que unas páginas más adelante, todo el grupo la hallará sepultada en una cámara del navío “en perpetuo silencio”: su muerte no es cuestión individual como no lo son las regulaciones que se imparten sobre su conducta, su cuerpo y el de todos los demás, el grupo social la llora y se compadece cristianamente de ella pero es el mar quien recibe su cuerpo exuberante que desborda los límites de género.

En el capítulo 21, el tópico de los marineros como objetos del deseo varonil aparece en descripciones entrecruzadas como al pasar en la voz misma del narrador:

...le facilitaban el romper del agua seis remos que de cada banda traía, impelidos de doce, al parecer, gallardos mancebos de dilatadas espaldas y pechos y de nervudos brazos. Venían vestidos de blanco todos, si no el que guiaba el timón, que venía de encarnado como marinero [...] mancebo de poca edad, cuyas mejillas desembarazadas y limpias mostraban ser de nieve y de grana; los cabellos, anillos de oro; y cada una parte de las del rostro tan perfecta, y todas juntas tan hermosas, que formaban un compuesto admirable; luego la hermosa presencia del mozo arrebató la vista, y aun los corazones, de cuantos le miraron, y yo desde luego le quedé aficionadísimo. (I, 22, 68)

O aclarando pícaramente qué ojos, qué miradas y qué cuerpos se siguen:

[...] con admiración de todos los circunstantes, especialmente de Sinforosa, que le seguía con la vista, así corriendo como estando quedo, porque la belleza y agilidad del mozo era bastante para llevar tras sí las voluntades, no sólo los ojos, de cuantos le miraban. Noté yo esto porque tenía los míos atentos a mirar a Policarpa, objeto dulce de mis deseos, y, de camino, miraba los movimientos de Sinforosa. (I, 22, 69)

El certamen de destrezas deportivas en el reino de Policarpo se transforma en un despliegue de homoerotismo donde las dilatadas espaldas y los fortísimos pechos son observados y narrados tanto por participantes como por espectadores. La definición de “amor” que cierra el Libro I parece indicarnos que el género no es un límite para este igualador misterioso que se despliega en el silencio:

4 Rey de Tracia que tenía dotes de adivino y sacrificó su vista para obtener la vida eterna. Helios, indignado por este hecho, le envió las Harpías para que lo atormentaran retirándole o ensuciándole la comida cada vez que trataba de comerla. También se dice que su ceguera se debió a que abusaba de sus dones proféticos revelando a los hombres designios de los dioses, o que había mostrado a Frixo el camino de Colco, lo cual causó la ira de los dioses. Fineo se libró de las Harpías con ayuda de los argonautas, a cambio de que éste les ayudara con la expedición a Cólquide, indicándoles el camino que debían de seguir. Fineo dio el consejo a Jasón de hacer pasar primero una paloma por las Simplégades: si pasaba la paloma, el barco también lo haría.

[...] en ningunas otras acciones de la naturaleza se veen mayores milagros ni más continuos que en las del amor, que por ser tantos y tales los milagros, se pasan en silencio y no se echa de ver en ellos, por extraordinarios que sean: el amor junta los cetros con los cayados, la grandeza con la bajeza, hace posible lo imposible, iguala diferentes estados y viene a ser poderoso como la muerte. (I, 23, 72)

En el libro II la figura de la mujer vieja, sabia, que junta “lo activo con lo pasivo” (98) reaparece en el personaje de Cenotia, cuyo nombre y poderes de encantadora y maga se van heredando de generación en generación. Ella también le ofrece al mancebo “lleno de confusión, como si fuera la más retirada doncella del mundo” (99) su cuerpo desregulado, su dinero y su declaración de amor tópica pero invertida:

Si te parezco fea, yo haré de modo que me juzgues por hermosa; si son pocos treinta mil escudos que te ofrezco, alarga tu deseo y ensancha los sacos de la codicia y los senos, y comienza desde luego a contar cuantos dineros acertares a desear. Para tu servicio sacaré las perlas que encubren las conchas del mar, rendiré y traeré a tus manos las aves que rompen el aire, haré que te ofrezcan sus frutos las plantas de la tierra, haré que brote del abismo lo más precioso que en él se encierra, harete invencible en todo, blando en la paz, temido en la guerra; en fin, enmendaré tu suerte de manera que seas siempre envidiado y no envidioso. Y en cambio destes bienes que te he dicho no te pido que seas mi esposo, sino que me recibas por tu esclava: que para ser tu esclava no es menester que me tengas voluntad como para ser esposa, y, como yo sea tuya, en cualquier modo que lo sea, viviré contenta. Comienza, pues, ¡oh generoso mancebo!, a mostrarte prudente, mostrándote agradecido: mostrarte has prudente, si antes que me agradezcas estos deseos, quisieres hacer experiencia de mis obras; y, en señal de que así lo harás, alégrame el alma ahora con darme alguna señal de paz, dándome a tocar tu valerosa mano. Y, diciendo esto, se levantó para ir a abrazarle. (II, 8, 99)

Al deseo desviado de Cenotia le siguen la flecha desviada del ofendido Antonio que, en vez de matar a la vieja que se le tira encima, atraviesa a Clodio el malediciente como si la culpa recayera siempre en la lengua que no se calla.

También podemos leer como defensa del amor desviado, cruzado o fuera del respeto a las leyes impuestas con el régimen patriarcal el episodio en el que dos hombres van a casarse con dos pescadoras, una bella y la otra fea, y Carino, uno de ellos pide disculpas por su “loco deseo” de amar a la fea y es Auristela, nuestra peregrina protagonista, la que “por su lengua romperá vuestro silencio” (II, 10, 104) y dará a cada quien el cuerpo amado que desea, contradiciendo la obediencia a “nuestros padres y parientes” que promueven uniones cuya razón “consiente que la carga que ha de durar toda la vida se la eche el hombre sobre sus hombros, no por el suyo, sino por el gusto ajeno” (II, 10, 104).

Finalmente, aunque este recorrido no agota ni lo pretende el abanico de personajes y miradas, encontramos a Sulpicia en el capítulo 14 del Libro II dentro del relato retrospectivo de Periandro, quien ha devenido de peregrino en corsario extravagante, que no asalta sino que hace el bien. Es entonces cuando se encuentra con un navío de cuyos palos penden 40 ahorcados y cuya cubierta descubre regada de muertos y semimuertos vomitando sangre o el alma, gimiendo o gritando en un mar de cuerpos partidos, mutilados y mezclados. Sulpicia es descrita como la capitana del navío y sus atavíos masculinos aparecen fetichizados por la mirada de varón mientras es ella la que toma la palabra y desafía a los que deberían estar en el lugar de atacantes y solamente miran sorprendidos:

En fin, pisando muertos y hollando heridos, pasaron los míos adelante, y en el castillo de popa hallaron puestas en escuadrón hasta doce hermosísimas mujeres, y delante dellas una, que mostraba ser su capitana, armada de un coselete blanco, y tan terso y limpio que pudiera servir de espejo, a quererse mirar en él; traía puesta la gola, pero no las escarcelas ni los brazaletes; el morrión sí, que era de hechura de una enroscada sierpe, a quien adornaban infinitas y diversas piedras de colores varios; tenía un venablo en las manos, tachonado de arriba abajo con clavos de oro, con una gran cuchilla de agudo y luciente acero forjada, con que se mostraba tan briosa y tan gallarda que bastó a detener su vista la furia de mis soldados, que con admirada atención se pusieron a mirarla. Yo, que de mi nave la estaba mirando, por verla mejor, pasé a su navío, a tiempo cuando ella estaba diciendo: —Bien creo, ¡oh soldados!, que os pone más admiración que miedo este pequeño escuadrón de mujeres que a la vista se os ofrece, el cual, después de la venganza que hemos tomado de nuestros agravios, no hay cosa que pueda engendrar en nosotras temor alguno. Embestid, si venís sedientos de sangre, y derramad la nuestra quitándonos las vidas; que, como no nos quitéis las honras, las daremos por bien empleadas. (II, 14, 117)

Dorian Gray, el personaje de Oscar Wilde, decía, en esa novela que tanto tiene que ver con la identidad, el arte y los modos de decir y de ocultar, que aprendió a amar los secretos porque: “Parecen ser lo único capaz de prestarle cierto misterio o fantasía a la vida moderna. Lo más banal resulta delicioso con sólo esconderlo.” (1982: 46) Así, podemos decir que esta matriz escondida y gozadora de lo escondido permite la vida y el despliegue de muchos de los personajes que son descriptos con cuerpos y acciones que se desajustan de las normas sexo-genéricas de la época cervantina. Los elementos de los géneros pastoril y bizantino, así como la estructura peregrina del argumento y el libro, parecen servir de marco regulador que habilita el encuadre del deseo dentro de los límites aceptables de modo tal que no se desborde ni ofenda y encuentre, al mismo tiempo, el modo de ser dicho.

BIBLIOGRAFÍA

- Balderston, Daniel. (2004), *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Capistran, Miguel (2016), “Villaurrutia inédito”, en *Letras libres*, <http://www.letraslibres.com/mexico/villaurrutia-inedito>
- Cervantes, Miguel de (1984), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, México, Porrúa.
- Preciado, P. B. (2009), “Queer, historia de una palabra”, en *paroledequeer*: <http://paroledequeer.blogspot.com.ar/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html>
- Villaurrutia, Xavier (1990) [1936], “Nocturno de los ángeles”, en *Nostalgia de la muerte y otros nocturnos*, México, Libros de bicho. Consulta online, noviembre de 2016. <http://cuadernos.inadi.gob.ar/numero-01/xavier-villaurrutia-nocturno-de-los-angeles/>
- Wilde, Oscar (1982), *El retrato de Dorian Gray*, Buenos Aires, Hypamérica.

ENTRE DIOS Y EL DIABLO: LA PRESENCIA DEL BIEN Y EL MAL EN EL REFRANERO DEL *PERSILES*.

VERÓNICA MARCELA ZALBA
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

Esta obra póstuma de Cervantes nos inicia en el mundo de las aventuras y viajes a través de una sentida introducción. Sabemos, quienes hemos disfrutado sus novelas, que estos paratextos de la obra literaria, como los poemas, prólogos y dedicatorias están cargados de significatividad. Consciente de su precaria condición y de estar viviendo sus últimos momentos, resulta conmovedor releer lo que podríamos catalogar de despedida. Sus famosos versos en la dedicatoria a Don Pedro Fernández de Castro “puesto ya el pie en el estribo, / con las ansias de la muerte, / gran señor, ésta te escribo” (2004:116)¹ nos da a entender que seguramente comprendía que era el último contacto con sus queridos lectores y la cercanía con la muerte lo había conmocionado. Afirma Rey Hazas:

La religiosidad de Cervantes, desde una óptica barroca y coetánea de la suya, puede ser más o menos convencional, no expresar quizá excesivo entusiasmo ni perseguir proselitismo alguno, o ser muy personal e individual, si se quiere, pero nunca es insincera. El *Persiles* no es una obra de militancia activa contrarreformista, pero tampoco cuestiona el catolicismo oficial: es, como todos sus escritos, la obra de un humanista cristiano y libre que, por la proximidad de la muerte, acentúa los elementos expresos de su muy individualizada y básicamente ortodoxa espiritualidad. (Rey Hazas, 2008: 94)

La presencia de la divinidad parece estar insinuada en la fórmula de despedida en el prólogo a sus lectores: “Tiempo vendrá, quizá, donde anudando este roto hilo, diga lo que aquí me falta y lo que se convenía. *Adiós*, gracias; *adiós* donaires; *adiós*, regocijados amigos, que yo me voy muriendo y deseando veros presto contentos en la otra vida” (2004:123).²

A diferencia de los espacios prologales, sabemos que la obra se escribió en varios momentos de su vida, pues las partes han sido redactadas en diferentes épocas como lo explica Carlos Romero Muñoz,³ entre otros. A pesar de esa dificultad podemos ver elementos comunes que unen los cuatro libros. Uno de ellos es el corpus de refranes presentes en toda la obra y estudiados en trabajos anteriores. Para esta ponencia en particular hemos seleccionado un grupo donde están presentes la figura demoniaca y la de la divinidad, así como la inclinación

1 Todas las citas de la obra se harán de la misma edición (Carlos Romero Muñoz, Cátedra, 2004).

2 Ese *A-Diós* o *a Dios* aparece como un llamado a la divinidad, distinguido tipográficamente con mayúscula en otras ediciones o artículos. Herraiz de Tresca también lo ve como “fórmula de despedida y la remisión a la otra vida. Sin embargo, ellas impregnan cuanto precede de un tinte religioso, en el sentido de reconocimiento y expresión de un lazo con una realidad fundamentante” (1988: 58).

3 Cfr. Prólogo de la edición (2004: 23).

de los personajes por el bien o el mal a la hora de justificar su manera de proceder. Dentro de la temática de la novela, los refranes son utilizados como recurso literario ya que reflejan normas de conductas ligadas a la experiencia vital de los personajes. El objetivo será observar cómo se incorporan a la organicidad de la obra y qué elementos en común tienen. También nos parece importante observar su contribución al género de novela bizantina ya sea dentro de una concepción más estética de la construcción del texto o ligados a tópicos propios de la aventura. En cuanto al aspecto religioso de los refranes podemos subordinarlo a lo temático ya que como afirma Isabel Lozano Renieblas:

La religiosidad del *Persiles* no hay que comprenderla como un acto apologético. Las convenciones del género y la orientación de la palabra cervantina indican que forma parte del contenido temático del *Persiles*, pero desprovista de toda significación apologética que lo vincule a la ideología del Cervantes. (Lozano Renieblas 1998:176)⁴

Es decir que para fines de este trabajo queremos analizar puntualmente cómo los refranes y frases proverbializadas son elementos que permiten caracterizar a los personajes y motivar sus acciones. Al seguir el hilo narrativo podemos ubicarlos en el recorrido que hacen los jóvenes Persiles y Sigismunda en las cuatro partes de la obra, en su viaje desde el mundo más salvaje al más civilizado, que lleva del contacto con personajes desagradables y monstruosos hasta la opulenta ciudad europea de Roma, en donde finalizarán su viaje cargado de peligros. El tema del bien y el mal se extiende y replica a lo largo de toda la obra pero a fin de dar una muestra, ejemplificaremos con algunos pasajes y refranes en particular.

En muchos momentos de la obra se menciona a Dios en situaciones críticas. Tal es el caso de la conmovedora escena de la muerte de Cloelia, quien se muestra como ejemplo de piedad y devoción cristiana, siendo sus últimos pensamientos encomendarse al Altísimo y desear que la desventura de Auristela llegue a su fin.⁵ Es similar al relato de la bárbara Ricla, convertida al cristianismo y bautizada junto a sus hijos, convertidos así en modelo de familia cristiana.⁶ El primer refrán aparece en uno de los tantos momentos en que la pareja protagonista y la familia de Antonio deben embarcarse para buscar como aprovisionarse. En ese instante surge el canto de otro personaje, en parte en lengua portuguesa. Atraídos por su voz, lo invitan a hacer un transbordo que es recibido con las siguientes palabras:

—Al cielo, y a vosotros, señores, y a mi voz, agradezco esta mudanza y esta mejora de navío, aunque creo que con mucha brevedad le dejaré libre de la carga de mi cuerpo, porque las penas que siento en el alma me van dando señales de que tengo la vida en sus últimos términos.

4 La autora analiza las distintas lecturas de la obra así como las teorías de escritura sobre la fecha de composición.

5 “—Ves ahí, hija de mi alma lo que tengo tuyo. Yo quisiera que mi vida durara hasta que la tuya se viera en el sosiego que merece, pero, **si no lo permite el cielo, mi voluntad se ajusta con la suya y de la mejor que es en mi mano le ofrezco mi vida.** Lo que te ruego es, señora mía, que, cuando la buena suerte quisiere (que sí querrá) que te vieras en tu estado y mis padres aún fueren vivos, o alguno de mis parientes, les digas que **yo muero cristiana en la fe de Jesucristo y en la que tiene, que es la misma, la Santa Iglesia Católica Romana.** Y si no te digo más es porque no puedo” (I, 5, 171). Se relaciona con la muerte cristiana perfecta y al rito católico del “bien morir” estudiado por Rey Hazas y también con el prólogo pero fundamentalmente con la muerte de Alonso Quijano (2008: 96).

6 Cfr. Episodio de conversión de Ricla al cristianismo donde detalla los sacramentos como el bautismo, el credo y el matrimonio (I, 6, 176-177).

–**Mejor lo hará el cielo**– respondió Periandro–, que, pues yo soy vivo, no habrá trabajos que puedan matar a alguno.

–No sería esperanza aquella –dijo a esta sazón Auristela– a que pudiesen contrastar y derribar infortunios, pues, así como la **luz** resplandece más en las **tinieblas**, así la esperanza ha de estar más firme en los trabajos. (I, 9,197)

La aparición de esta conocida frase proverbial “Mejor lo hará el cielo” tiene también otra versión “**Mejor lo hará Dios**” presentes ambas en el *Quijote*.⁷ Aparece en la Primera parte, cuando el hidalgo describe la espada de Amadís. Escuchando los reclamos de Sancho sobre las ganancias y bienes que reciben los caballeros en oposición al poco provecho de los escuderos, le responde: “–No temas eso, Sancho, –dijo don Quijote– que **mejor lo hará el cielo contigo**” (I, 18, 188). Asimismo en la Segunda parte, en boca del escudero, en lo que Bizzarri denomina enhebrado de refranes (Bizzarri 2004:45): “–**Dios lo hará mejor** –dijo Sancho–, que **Dios que da la llaga, da la medicina**. Nadie sabe lo que está por venir... (II, 19, 785). En el caso del *Persiles*, este refrán introduce brevemente a un nuevo personaje, el portugués Manuel de Sosa, cuya triste historia de amor afectará a todos: su prometida lo abandona para consagrarse a Dios. Su repentina muerte después de relatar tan desgraciado suceso ilustra la poderosa fuerza del amor que es justamente lo que moviliza también a los protagonistas. El contexto del refrán brindado por Auristela refiere a la confianza en la providencia divina que en todos los momentos de necesidad sienten los personajes y que los impulsan hacia adelante.

La serie de sucesos tanto alegres como tristes a los que están sometidos los personajes también tienen su explicación en el refranero, asociado a los vaivenes de la Fortuna a cuyos designios son expuestos sin descanso a lo largo de la extenuante travesía. Es el padre de Trasilá quien decide:

[...] dar gracias a los cielos del hallazgo de mi tesoro, alegrando mi espíritu con tu presencia, puesto que sé que ha de ser a costa de algunos sobresaltos: que, por la mayor parte, las buenas andanzas no vienen sin el contrapeso de las desdichas, las cuales tienen jurisdicción y un modo de licencia de entrarse por los buenos sucesos, para darnos a entender que **ni el bien es eterno ni el mal es durable**. (I, 14, 221)⁸

Posteriormente en la obra, los viajeros experimentan una cruel tormenta que los lleva a pensar en la muerte y la cercanía con Dios, a quien constantemente elevan plegarias pidiendo por sus vidas. Inmediatamente aparece descrita una grandiosa escena de reminiscencia bíblica: la de Jonás.⁹ Los personajes aparecen vivos en el barco invertido que, como vientre abultado de una ballena, espera ser abierto para liberar a los pocos sobrevivientes. Las escenas que hacen referencia a pasajes bíblicos son numerosas a lo largo de la novela y en una de ellas encontramos también una frase proverbial: “Con palmas –dijo Periandro– recibieron al Señor

7 Cfr. Diccionario de Bizzarri (2015: 108).

8 Aparece también en *Quijote* “no es posible que ni el mal ni el bien sean durables” (I, 18, 196). Cfr. Bizzarri, (2015:333).

9 Aparecen muchas referencias a episodios bíblicos ya que se menciona al Levítico (I, 18, 248) así como a refranes de origen bíblico como “Dar voces al viento y predicar en el desierto” (III, 19, 608) comentado por Bizzarri (2015:482), “no levantando algún descuido mío más pequeño que un grano de mostaza, a ser monte que llegue a los cielos” (II, 7, 321). También alusiones a la epístola de San Pablo (II, 17,392) o a personajes del Antiguo Testamento como Eva (III, 4, 462), Holorfenes y Judit (III, 17, 592).

en Jerusalén los mismos que, de allí a pocos días, le pusieron en una cruz. Agora bien, a Dios y a la ventura, como decirse suele” (III, 11, 545). Esta expresión alude a esa incertidumbre que sacude por momentos a los protagonistas, quienes víctimas de ciertas circunstancias desfavorables, pierden por momentos las esperanzas de llevar a buen término su largo viaje.¹⁰ Como vemos, todos ellos fluctúan por momentos entre la duda y la esperanza, aunque predomina la visión más optimista al final.

La presencia del diablo o la figura demoníaca se manifiesta reiteradamente en la Primera Parte de la obra, no sólo a través de personajes bárbaros, alejados de toda civilización cristiana, y de aquellos que por sus malas artes o hechicerías están inevitablemente ligadas a su figura maldita, sino también a través de la composición de atmósferas infernales (descripciones detalladas de grutas, incendios, lugares oscuros, la caída de la noche, etc.).

En la Segunda parte, encontramos el siguiente refrán en boca del narrador luego de presentar en forma directa una carta enviada por Rutilio a Policarpa para hacerle comprender lo que verdaderamente sucede entre sus huéspedes:

Cerró el papel Rutilio, con intención de dárselo a Policarpa, arrimándose al parecer de los que dicen: “Díselo tú una vez, que no faltará quien se lo acuerde ciento”. Mostróselo primero a Clodio, y Clodio le mostró a él otro que para Auristela tenía escrito... (II, 7, 317-318)

Este refrán tiene una variante aún más popular: “Díselo tú una vez, que el diablo se lo dirá ciento” o respetando la rima “Díselo tú una vez, que el diablo se lo dirá diez”.¹¹ Pero se omite mencionar al demonio en la versión cervantina, trocado por el impersonal “quien”. Sin embargo, vemos claramente la oposición entre bandos de personajes bien definidos: unos, que se inclinan frente a la voluntad de Dios e imploran la ayuda divina; y otros, que elaboran ardides para verse favorecidos económicamente a cambio de sus servicios.

Evidentemente, los celos y rivalidades han entrado en juego en esta parte de la historia. Auristela, ya hechas las paces con su amado, intenta persuadir a Sinforosa de la imposibilidad de ver coronados con éxito el matrimonio del rey y su hija con los que consideran hermanos. La princesa, llevada por la pasión le asegura que no podrán salir de allí, porque su padre el rey Policarpo no cederá. Al despliegue inusitado de vicios efectuado en ese duro discurso frente a ella tales como los celos, el orgullo y el egoísmo, Auristela responde con la calma de quien se siente respaldada por una fuerza superior:

A hacernos fuerza pública o secreta tu padre en nuestra detención, ha de irritar y despertar la cólera de Arnaldo, que en fin es rey poderoso (a lo menos, lo es más que tu padre) y los reyes burlados y engañados fácilmente se acomodan a vengarse; y, así, en lugar de haber recibido con nuestro parentesco gusto, recibiríades daño, trayéndoos la guerra a vuestras mismas casas. Y, si dijeres que este temor se ha de tener siempre, ora nos quedemos aquí, ora volvamos después, considerando que nunca los cielos aprietan tanto los males que no dejen alguna luz con que se

10 Cfr. Sbarbi “A Dios y a ventura” (1922:318)

11 Estas variantes se citan en las notas al pie donde el editor nos remite a la *Floresta española* de M. Santa Cruz, bajo el número 494. Encontrado como “que se lo dixiesen una vez que el diablo se lo diría cinco” (Parte seis, cap. uno “De amores”, apartado V). También explica que según el refranero de Hernán Nuñez se lo relaciona con cuestiones amorosas. Cfr. nota 2 (2004: 318). Bizzarri también cita a Correas: “Díselo tú una vez, que el diablo se lo dirá diez” (2015: 160). También en Sbarbi (1922: 308): “Díselo tú una vez, y el diablo se lo repetirá diez”.

descubra la de su remedio, soy de parecer que nos vamos con Arnaldo, y que tú misma, con tu discreción y aviso, solicites nuestra partida. (II, 7, 325)¹²

Esta expresión reitera la idea de esperanza que los motiva a continuar el viaje cuando los agobia el infortunio, volviendo a resaltar la ayuda divina siempre presente.

En la Tercera Parte de la obra vemos llegar a Lisboa a Periandro y Auristela junto con Antonio y su familia como acompañantes. Aquí, más cerca de Roma, adoptan los hábitos de peregrinos. Son numerosas las menciones que hacen de Dios, la visita a monasterios para observar imágenes piadosas y reconocer la inclinación católica de Auristela a pesar de las costumbres bárbaras de su tierra de origen. Es un capítulo en donde abundan los episodios ligados a los enredos amorosos, en donde intervienen tanto el diablo para hacerlos como Dios para solucionarlos. Tal es el caso de las aventuras de Feliciano de la Voz o la del polaco Ortel Banedre. La primera termina con el reencuentro en la Iglesia de los amantes y las familias de ambos, el pedido de perdón y el arrepentimiento previos a la presentación del fruto de esos amores y el casamiento. En la segunda, vemos el ejemplo del amor desgraciado e impulsivo que provoca el casamiento del joven con una mujer poco honesta. Finalmente, encontramos un divertido episodio entre aldeanos que sirve como contrapunto a la tensión generada por los dos anteriores. En éste la presencia del refrán dota a la situación de matices humorísticos. El padre de la joven, de apellido Cobeño, le explica a su consuegro, el alcalde Tozuelo, en qué andan los amores de sus hijos, al encontrar al muchacho vestido de mujer:

—El delinquimiento ya se vee, pues, siendo varón, va vestido de hembra; y no de hembra como quiera, sino de doncella de Su Majestad, en sus fiestas: porque veáis, alcalde Tozuelo, si es mo-cosa la culpa. Ténome que mi hija Cobeña anda por aquí, porque estos vestidos de vuestro hijo me parecen suyos, y no querría **que el diablo hiciese de las suyas**¹³ y, sin nuestra sabiduría, los juntase sin las bendiciones de la Iglesia: que ya sabéis que estos casorios hechos a hurtadillas por la mayor parte pararon en mal y dan de comer a los de la audiencia clerical, que es muy carera. A esto respondió por Tozuelo una doncella labradora, de muchas que se pararon a oír la plática: —Si va a decir la verdad, señores alcaldes, tan marida es Mari Cobeña de Tozuelo, y él marido della, como lo es mi madre de mi padre, y mi padre de mi madre. Ella está encinta, y no está para danzar ni bailar. **Cásenlos y váyase el diablo para malo y, a quien Dios se la dio, San Pedro se la bendiga.** (III, 8, 508)¹⁴

En este caso, en los dos refranes entrelazados percibimos a Dios y el diablo enredados en las acciones de los hombres, determinando su inclinación al bien o el mal, solucionando o entorpeciendo su camino.

12 También presente en el Quijote: “Siempre deja la ventura una puerta abierta en las desdichas para dar remedio a ellas” (I, 15, 165). La mención al **remedio** también nos recuerda un conocido refrán de origen bíblico “Dios da la llaga y también la **medicina**”. Aparece en Job (5:18) o con su variante “remedio”. Cfr. Bizzarri (2015:178). En conjunto, hacen referencia a que los problemas tienen solución.

13 Puede ser una referencia velada al famoso refrán: “El hombre es fuego, la mujer estopa, viene el diablo y sopla”

14 Estos refranes fueron analizados en relación al matrimonio en un trabajo anterior publicado en las *Actas de las VII Jornadas Internacionales Cervantinas de Azul*. Ver “La mujer y la gallina, por andar se pierde aína: el toque femenino en el refranero de *Persiles*” (Zalba 2015: 202-203)

La asociación al mal, a la mujer y al matrimonio aparece también en boca de Bartolomé cuando retorna lo robado incitado por la mala mujer de Talavera. Hace recaer la culpa sobre ella y a los sentimientos de desprecio que le despierta su compañía con una frase proverbializada: “**Al diablo al amor y al bellaco que me lo enseñó**” (III, 19,608). En este caso a pesar de la elipsis del verbo “dar” reconocemos el concepto del refrán “**dar al diablo** una persona o cosa para poner en evidencia el repudio que genera.”¹⁵

Finalmente, esta extensa parte termina con otro episodio divertido que es la historia del engaño amoroso llevado a cabo por Isabela Castrucho y Andrea Marulo. Ella, se conduce como “endemoniada” hasta obtener de los suyos la autorización para el matrimonio que prefiere. Su inusual comportamiento genera la reflexión del médico:

–**Todo lo sabes, malino** –dijo el médico–; **bien parece que eres viejo**–y esto encaminando su razón al **demonio** que pensaba que tenía Isabela en el cuerpo.

Estando en esto, que no parece sino que **el mismo Satanás lo ordenaba**, entró el tío de Isabela con muestras de grandísima alegría, diciendo:

–¡Albricias, sobrina mía; albricias, hija de mi alma, que ya ha llegado el señor Andrea Marulo, hijo del señor Juan Bautista que está presente! ¡Ea, dulce esperanza mía, cúmplenos la que nos has dado de que has de quedar libre en viéndole! ¡Ea, **demonio maldito**, *vade retro, exi foras*, sin que lleves pensamiento de volver a esta estancia, por más barrida y escombrada que la veas! (III, 21, 620-621).

La presencia del refrán diluido “El diablo sabe por viejo, pero más sabe por diablo”¹⁶ se ubica en medio de una situación divertida rodeada de un corpus semántico que se relaciona tanto con el diablo como con la divinidad (conceptos como alma y esperanza o el exorcismo en latín). En este caso mostrándonos que el diablo también puede ayudar a que estos matrimonios consensuados tengan lugar dando así la aplicación a la regla general que se da en todo el texto que en el amor todo vale. La aventura se resuelve cuando se les autoriza a contraer matrimonio al verlo a él también afectado por la locura. Tras la ceremonia, ambos “milagrosamente” recuperan la razón.

En la Cuarta Parte, los personajes están cerca de su meta. Acompañados ahora de las tres damas francesas, brindan ayuda al recolector de aforismos quien agrega los suyos a su próxima obra. Uno de los incorporados al volumen es el de la mujer de Talavera, la esposa del polaco que había intervenido en la huida de Bartolomé: Allí a manera de aforismo encontramos lo que parece expresión desiderativa que resume sus aventuras pasadas y futuras: “Mas quiero ser **mala** con esperanza de ser **buena**, que **buena** con propósito de ser **mala**” (IV, 1, 632).¹⁷

Luego de encontrar nuevamente a Arnaldo, ensangrentado y peleando con un conde por el retrato de Auristela, entramos en una atmósfera enrarecida por los celos y la envidia. El personaje de la mujer de Talavera, aparece nuevamente en sus vidas, con una carta escrita por Bartolomé y dirigida a Antonio. En ella su discurso arrepentido, resultado de una vida de pecado, está precedido por un conocido refrán: “**Quien mal anda, en mal para**; de dos pies,

15 Cfr. Sbarbi (1922:308)

16 Algunas variantes de este refrán son “Más sabe el diablo por viejo que por diablo” y “No sabe el diablo por diablo, sino por viejo”. (Sbarbi 1922:309)

17 Cfr. Bizzarri, (2015: 334).

aunque el uno esté sano, si el otro está cojo, tal vez cojea, que las malas compañías no pueden enseñar buenas costumbres” (IV, 5, 652).¹⁸

Los problemas de índole amorosa, sin embargo, no acaban allí. Mientras que la sin par Auristela se adentra en los conocimientos de la fe católica (IV, 5, 656-657) e incluso querrá consagrarse como monja¹⁹, una joven rica llamada Hipólita, prendada de Periandro, intenta primero acusarlo de robo y aunque frente al gobernador confiesa la verdad, empieza a sospechar cuál es el verdadero amor del joven. Consulta a una judía hechicera para provocar la muerte de Auristela. Entretanto, el fin se acerca. Arrepentida nuevamente por el dolor que traspasa a Periandro, convence a la hechicera para que levante el maleficio.²⁰ Sin embargo, los enamorados se indisponen frente a las duras palabras de Auristela. Periandro se aleja triste y en el camino se entera que su hermano los está buscando. El reencuentro de todos los personajes acelera el final ya que es el hermano Maximino quien al hallarlos, le pide en su lecho de muerte a Periandro o Persiles que se quede con su prometida Sigismunda. Todos los enredos amorosos empiezan a solucionarse y resultan bien para los dos protagonistas ya que siempre han procedido correctamente, jamás se apartaron de la buena senda, oponiéndose así a la pareja de la dama de Talavera y Bartolomé, que como asegura el narrador haciendo referencia nuevamente al refrán: “se fueron a Nápoles, donde se dice **que acabaron mal, porque no vivieron bien**” (IV, 14,713). Como afirma el propio autor “Parece que el bien y el mal distan tan poco el uno del otro que son como dos líneas concurrentes, que, aunque parten de apartados y diferentes principios, acaban en un punto.” (IV, 12,697). Cierra con esta frase proverbial la discusión, dando a entender lo cerca que está siempre el ser humano de inclinarse por una u otra alternativa.²¹

De esta manera hemos visto como a lo largo de la obra aparecen las dos fuerzas del bien y el mal en constante equilibrio. La presencia o ausencia de una resalta la otra. Ambas movilizan a los personajes haciéndolos dudar, recuperar la confianza en el viaje y su destino o manipular las decisiones de quienes están junto a ellos para salir beneficiados.

La presencia demoníaca aparece en refranes de carácter jocoso en boca de personajes más humildes en cuanto su educación y economía, en relación a las tribulaciones amorosas. La mirada benéfica de la divinidad se extiende por toda la obra, pero sin distanciarse demasiado de su oponente infernal. Ambas fuerzas, la del bien y la del mal, afectan la voluntad humana. La presencia de los refranes distribuidos a lo largo de la obra le da unidad y sentido ya que se

18 Cfr. Bizzarri (2015: 330)

19 Le habla a Periandro de su deseo de acercarse a Dios, como centro de todo y alejarse de los deseos: “En esta vida los deseos son infinitos, y unos se encadenan de otros y se eslabonan, y van **formando una cadena que tal vez llega al cielo y tal se sume en el infierno**. Si te pareciera, hermano, que este lenguaje no es mío y que va fuera de la enseñanza que me han podido enseñar mis pocos años y mi remota crianza, advierte que en la tabla rasa de mi alma ha pintado la experiencia y escrito mayores cosas; principalmente ha puesto que en sólo conocer y ver a **Dios** está la suma gloria (...)” (IV, 10, 690-691).

20 Este pasaje clarifica un poco la intención de Cervantes de mostrar que los personajes no son siempre buenos o malos todo el tiempo, “No todos los bárbaros son tan bárbaros como su nombre deja prever y no todas las personas civilizadas están exentas de barbarie”, sobre todo en la ciudad de Roma. Cfr. Matzat (2003: 683).

21 Esta es una frase proverbial de extensa tradición, como bien explica Bizzarri, que la encuentra en *Bocados de oro, El libro de los buenos Proverbios, Proverbios morales* de Sem Tob, y por supuesto en la principal fuente bíblica (Génesis 2:9). (Bizzarri, 2015: 63)

reiteran frente a eventos claves en momentos importantes de la trama haciendo referencia a ideas en común que tienen que ver con el destino y el equilibrio de fuerzas opuestas siempre presentes en la vida humana (bien/mal, Dios/Diablo). A una serie de eventos desafortunados le siguen otros que no lo son tanto, dando así impulso a las aventuras. Estamos expuestos a los vaivenes de la Fortuna pero siempre es la esperanza de algo mejor la que impulsa nuestro viaje.

BIBLIOGRAFÍA

- Amstrong Roche, Michael (2011), “Un replanteamiento paradoxográfico de la ortodoxia religiosa, política y social en Cervantes”, en *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, ed. C. Rivero Iglesias, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, Centro de Estudios Cervantinos. Última consulta: 18/10/2016. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/o_h_2009.htm
- Bizzarri, Hugo Oscar (2004), *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, ediciones del Laberinto.
- Bizzarri, Hugo Oscar (2015), *Diccionario de paremias cervantinas*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá. Última consulta: 18/10/2016. Disponible en: http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/21620/bizzarri_diccionario.pdf?sequence=1
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2001), *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1992), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Juan Bautista Avalle Arce, Madrid, Castalia.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2004), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.
- Covarrubias, Sebastián de (1943). *Tesoro de la lengua española*. Barcelona, Hoila.
- Herrais de Tresca, Teresa (1988), “Humor y muerte en el prólogo del *Persiles*”, en *Criticón*, N° 44, 55-59.
- Lozano Renieblas, Isabel (1998), *Cervantes y el mundo del Persiles*, Alcalá de Henares, Centro de estudios Cervantinos.
- Martín Morán, Juan Manuel, (2008) “El género del *Persiles*”, en *Boletín de la Sociedad Americana de Cervantistas*, 28.2, 173-193. Disponible en: <http://www.h-net.org/~Cervantes/csa/artific.08/MartinMoranF08.pdf>
- Martínez Kleiser, Luis (1953), *Refranero general ideológico español*, Madrid, Real Academia Española.
- Matzat, Wolfgang (2003), “Peregrinación y patria en el *Persiles* de Cervantes” en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, 677-685. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_V/cg_V_34.pdf
- Montero Reguera, José (2003), “*Entre tantos adioses*: una nota sobre la despedida cervantina del *Persiles*”, en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, 721-735. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_V/cg_V_37.pdf

- Nieto García, M. Dolores (2003), “Estructura funcional y moral cristiana en el *Persiles*”, en *Actas V de Cervantistas*, pp.737-751. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_V/cg_V_38.pdf
- Parodi, Alicia (2007), “San Pablo en el *Persiles*”, en *Para leer a Cervantes II. Las Ejemplares, el Persiles*, coord. Alicia Parodi, Buenos Aires, Eudeba, 223-232.
- Rey Hazas, Antonio (2008), “La palabra ‘católico’: cronología y afanes cortesanos en la obra última de Cervantes” en *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, eds. A. Dotras Bravo, J.M. Lucía Megías, E. Magro García y J. Montero Reguera, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 87-133.
- Riley, E. C (1966), *Teoría de la novela de Cervantes*, Madrid, Taurus.
- Santa Cruz, Melchor de (1790), *Floresta española*, Casa Real de Impresores y libros del reino. Última consulta: 22/10/2016. Disponible en: <https://archive.org/stream/florestaespaola02mejogoog#page/n236/mode/2up>
- Sbarbi, J. (1922), *Diccionario de refranes, adagios, proverbios, modismos, locuciones y frases proverbiales de la lengua española*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, tomos I y II.
- Zalba, Verónica Marcela (2015), “La mujer y la gallina, por andar se pierde aína: el toque femenino en el refranero de *Persiles*” en *Don Quijote en Azul 7. Actas de las VII Jornadas Internacionales Cervantinas de Azul*, eds. J. D’Onofrio y C. Gerber, Azul, Editorial Azul, 196-206.

LITERATURA Y ENSEÑANZA

REFLEXIONES PEDAGÓGICAS

LA ENSEÑANZA DEL *QUIJOTE* EN LA ESCUELA HOY. UN DESAFÍO POR DEMÁS INTERESANTE

MARÍA DE LOS ÁNGELES CALVO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA
GLISO

Como sabemos, no es posible establecer un correlato directo entre proceso de enseñanza y proceso de aprendizaje. No se trata de algo lineal, no todo proceso de enseñanza implica un proceso de aprendizaje. Para que logremos los resultados deseados existen tres condiciones indispensables: interés/ motivación, conocimientos previos y estabilidad emocional. Dejaré de lado este último aspecto que no atañe exclusivamente a la problemática propuesta, pero no hay que olvidar que un contexto emocionalmente positivo es imprescindible para que un alumno aprenda; si se percibe estrés, peligro o ansiedad el filtro del sistema límbico de nuestro cerebro no permite el acceso de una nueva información en los circuitos de la memoria.

Me centraré pues en los otros dos aspectos mencionados (interés/motivación y conocimientos previos) para establecer una suerte de diálogo con tres preguntas que resultarán nuestro disparador en esta charla: *por qué, qué y cómo* enseñar el *Quijote* hoy.

La primera pregunta se emparenta con el interés y la motivación. La motivación es lo que mueve a una persona en una dirección y con una finalidad determinada, y es sin duda uno de los factores que condiciona la capacidad de aprender. Puede ser extrínseca (realizar una tarea para conseguir un premio o evitar un castigo) o intrínseca, que depende de la experiencia que produce la realización misma de la tarea. Como profesores de literatura debemos aspirar sin duda a lograr una motivación intrínseca, de qué serviría que una obra con la riqueza formal y humana del *Quijote* se transformara para nuestros alumnos en un contenido aprendido por obligación y olvidado prontamente sin que haya dejado en ellos huella alguna.

La educación sufre hoy una profunda crisis (y no hablo únicamente de nuestro país), todos los sabemos, pero de algún modo somos privilegiados aquellos que trabajamos en el campo del arte y de la literatura, los tiempos cambian pero seguimos siendo interpelados y conmovidos por ambas disciplinas. Quienes somos docentes del área seguramente podremos relatar alguna anécdota que hace referencia a esos momentos en que la lectura de un cuento o un poema ha generado situaciones en las que nos sentimos realmente dichosos de ser docentes; y ni hablar del teatro, que nos permite atrapar aún a los alumnos más difíciles. Pero los que transitamos las aulas bien sabemos que esto no siempre sucede, y considero que la enseñanza de un texto de la envergadura del *Quijote* puede tornarse una empresa imposible si no tenemos en cuenta algunas cuestiones antes de abocarnos específicamente a actividades o propuestas didácticas. Los conocimientos que pretendemos impartir deben ser significativos para el alumno, la ausencia de sentido elimina el interés y la motivación, e incrementa la sensación de obligación. En el caso de la literatura y el arte, lograr sólo la motivación extrínseca es, como dije anteriormente, casi una derrota educativa. Si logramos en nuestros alumnos la motivación intrínseca, es decir, que superen el aburrimiento, se emocionen, busquen información espontáneamente,

en definitiva, que sean capaz de autorregular su proceso de aprendizaje, podremos sentir que hemos conseguido nuestro objetivo.

Y para conseguir esta motivación en este caso el rol del docente es particularmente significativo; la novela es extensa, de difícil acceso, lejana cronológicamente. Como sabemos, la falta de significado y la imposibilidad de superar dificultades influyen negativamente sobre la motivación. El profesor debe atrapar al alumno, lograr que se interese, que sienta curiosidad, e idealmente que se enamore de este loco genial, tan cuerdo y tan humano, y para eso quien debe enamorarse primero es el docente. No son tiempos fáciles en la escuela, escuchamos en reiteradas oportunidades que a los chicos hoy no les interesa nada, que se aburren, molestan. Es momento de buscar nuevas estrategias, es necesario que estemos convencidos de que enseñar algo vale la pena para poder persuadir a nuestros alumnos. Si no nos entusiasmos nosotros mismos, ¿cómo pretendemos hacerlo con esos chicos, que en buena parte de los casos están allí porque sus padres y la sociedad les dicen que deben estudiar, sin comprender bien por qué ni para qué?

De algún modo estamos rondando dos de las preguntas propuestas inicialmente: qué y cómo enseñar el *Quijote*. Ambas se encuentran íntimamente relacionadas con la necesidad de poseer ciertos conocimientos previos indispensables para generar un proceso de aprendizaje exitoso, y no hablo sólo de los alumnos. Los docentes de literatura no siempre llegamos a las aulas con un conocimiento firme de esta novela. En los años de formación hacemos un estudio formal de la lengua y de la literatura en general. El marco teórico, el bagaje crítico, nos facilita el acceso a los textos siempre, pero la lectura de autores latinoamericanos o argentinos contemporáneos es sin duda más fácil para nosotros, latinoamericanos y argentinos del siglo XXI, que abarcar y poder transmitir a nuestros alumnos una novela como el *Quijote*, que posee una riqueza y complejidad tal que desde hace cuatrocientos años habilita nuevas lecturas y abordajes.

La primera de mis preguntas, ¿por qué estudiar el *Quijote*?, tiene múltiples respuestas para un estudiante del profesorado: es una de las obras literarias más famosas y difundidas del mundo, su calidad e importancia han sido reconocidas por millones de lectores de todos los países y épocas desde su publicación, sus personajes han pasado a formar parte de la cultura de nuestro tiempo, su originalidad y novedad fueron planteadas desde su publicación.

La bibliografía al respecto es interminable, algunos críticos como Foucault y Gilman le asignan la paternidad de la novela moderna; otros afirman que es el punto de partida, el texto clave que determina cuáles serán los lineamientos que el género desarrollará más tarde.

Posee características que marcan un antes y un después en la narrativa universal como su carácter de obra cerrada, conformada como estructura completa, autónoma y autosuficiente en la que cada elemento cobra sentido dentro del sistema y en relación con los demás elementos (lo que se advierte fundamentalmente en la segunda parte).

Presenta un mundo ficcional realista que se rige exclusivamente por las leyes del mundo natural, los hechos narrados son posibles y verosímiles. Este código ficcional inaugurado por el *Quijote* se configura definitivamente con la novela del XVIII y, especialmente, con la novela realista decimonónica.

Es una obra intertextual porque incluye referencias a otros géneros o incluso los fusiona. El universo ficcional realista es el punto de referencia, el marco, la base sobre la que se integran otros mundos ficcionales.

Lúkacs define la novela, por oposición a la epopeya, como la *historia de un héroe problemático en un mundo problemático*. Cervantes consigue construir una obra de ficción en la que un

personaje en principio nada heroico es el protagonista absoluto, anticipando algunas claves de la novela moderna al erigir como personaje principal a un ser de carne y hueso alejado de los estereotipos heroicos. Otra característica moderna es la complejidad de los personajes, que cambian y evolucionan a lo largo de la obra rompiendo con el espíritu monolítico de los héroes de caballerías.

La novela moderna, como explica Mijaíl Bajtín, es un diálogo, una obra polifónica, en la que conviven diferentes voces. La complejidad que confiere Cervantes al esquema autoral es un rasgo de modernidad en la novela, ya que proporciona mayor verosimilitud a la historia: mediante el pluriperspectivismo se logra una visión más completa y variada de los hechos.

Otro de los aportes cervantinos a la configuración de la novela moderna es el carácter metatextual de la obra; se habla de la literatura en y desde la literatura. La novela resulta una suerte de poética que aborda los tres grandes géneros literarios: la narrativa, la lírica y el teatro. Como sabemos, Cervantes además de un gran escritor era un gran lector, de allí que conoce y hace una crítica de la literatura de su época: en algunos casos, ficcionalizando situaciones en las que los personajes hablan y opinan acerca de la poesía, la comedia, las novelas de caballerías, etc.; otras veces recurre al humor, con la parodia como procedimiento privilegiado (tal es el caso de las novelas de caballerías).

Podríamos seguir enumerando aspectos que servirían de respuesta a la pregunta propuesta cuando se trata, repito, de alumnos terciarios o universitarios que se sienten atraídos por la literatura, que han decidido estudiarla y que poseen ya una motivación previa. Pero nada significan estas cuestiones para estudiantes secundarios o primarios. Es allí donde creo tenemos una respuesta simple que puede resultar apropiada: estudiamos el *Quijote* sencillamente porque es una gran obra que además es divertida y que fue leída en sus épocas como una obra cómica. Podríamos empezar hablándoles del protagonista, un hombre viejo para la época, de aspecto muy particular, que decide abandonar su apacible vida de hidalgo rural para convertirse en caballero andante y recrear un mundo heroico inexistente; montado en su flaco caballo y ataviado con un atuendo anacrónico y ridículo parte en busca de aventuras, dispuesto a ayudar a pobres y menesterosos y adquiere poco a poco una dignidad extraña y paradójica; contarles que este loco proponía defender a los desvalidos, ayudar a quienes lo necesitasen, defender la vida humana y la libertad como bien supremo, cuestionando los tormentos y la crueldad de la supuesta justicia en épocas en que aún faltaban muchos años para que se dictase por primera vez la Declaración Universal de los Derechos del Hombre y del Ciudadano. En nuestro tiempo las injusticias siguen existiendo, son muchos los pobres y menesterosos, y seguimos discutiendo acerca de la función de la pena y el castigo; estas cuestiones podrían convertirse tal vez en una suerte de puente, creando una comunidad de problemas e intereses que desdibuja fronteras temporales y geográficas.

Cuando se tiene la fortuna de ser azuleño la cosa es distinta, los chicos conviven con don Quijote, es parte de su vida cotidiana, su nombre se repite en carteles, su figura se yergue en estatuas y murales. Existe un caso semejante en Canarias, donde hay un Museo (que podríamos relacionar claramente con la Casa Ronco) en el que se encuentra la obra traducida a más de setenta idiomas y posee ediciones y versiones de diversa índole.¹ El gobierno de la isla ha publicado un interesante trabajo que toma como punto de partida la visita de los alumnos al

1 El Museo *El Quijote en el mundo* en el IES Mencey Acaymo de Guímar en la isla de Tenerife alberga traducciones en más de 70 idiomas, además de toda clase de ediciones y versiones en diversos formatos.

museo iniciando una serie de actividades detalladas en una propuesta didáctica que consta de cuatro cuadernos destinados a cada uno de los niveles educativos escolares (Infantil-Primaria, Primaria, Secundaria Obligatoria y Secundaria Obligatoria-Bachillerato). Éstos vienen acompañados de un cuaderno-guía para el docente, que incluye una explicación detallada de cada una de las tareas y actividades con sus objetivos, competencias básicas que desarrollan, metodología recomendada y materiales necesarios para su realización. Resumiendo, han hecho de este Museo el centro de irradiación de múltiples actividades didácticas destinadas a la enseñanza del *Quijote*.

Pero no siempre se cuenta con una Casa Ronco o un Museo especializado y debemos generar interés por un ser del siglo XVII, que habla de manera rara, que vive en un mundo que en una primera apreciación resulta demasiado lejano para chicos argentinos del siglo XXI, en realidades áulicas donde ya no se advierte ese “efecto de institución” del que habla Tenti Fanfani.² El docente debe crear un puente imprescindible para motivar al alumno porque, repito una vez más, sin motivación no hay aprendizaje posible.

Un buen aditamento es acceder al texto desde la lectura en alta voz, dramatizada, atrapan-te. Esta lectura compartida, social, es una herramienta eficaz porque de algún modo nuestros chicos son una suerte de analfabetos funcionales ante una obra de estas características. La selección de los primeros fragmentos va a depender del profesor; como dije antes, para emocionar, conmover y entretener el docente debe haber sentido primero como lector aquello que quiere generar. Obviamente no todos sentimos emoción ni nos interesan las mismas cosas, pero es indispensable atraer a ese otro lector potencial que no ha decidido estar allí ni estudiar lo que le proponemos. En una segunda instancia es posible proponer distintos pasajes de acuerdo a los intereses e inquietudes de cada uno.

El capítulo primero es muy significativo porque permite conocer al personaje, entender su metamorfosis, pero los conocimientos previos juegan un rol fundamental; si no reponemos cierta información no lograremos nuestro objetivo; si no sabemos que el carnero era más caro en la época que la vaca y que la mesa de los nobles adinerados se componía fundamentalmente de carne no entenderíamos que es un hidalgo pobre; y si no sabemos que en la época era infamante para el estamento nobiliario realizar ciertos trabajos no podremos entender la frase “los ratos que estaba ocioso (que eran los más del año)” (I, 1, 24): el hidalgo no era un vago, simplemente era un hidalgo; hay que contarles quién era Amadís y como era presentado el héroe de las novelas de caballerías para que comprendan el elemento paródico; el alumno debe saber que el lenguaje de don Quijote era ya anacrónico para la época y que eso provocaba la risa de los lectores contemporáneos, y que por la novela transitan los hombres y mujeres de la España de la época que además, de manera innovadora, hablan como lo hacían entonces. La lista es extensa, a modo de ejemplo sirvan los citados para entender a qué me refiero al hablar de conocimientos previos. Recurriendo una vez más a las neurociencias, se sabe que los datos que pasan los filtros cerebrales son codificados en patrones que se conectan a circuitos neuronales preexistentes, cuanto más experiencias tengamos, más conexiones podrá generar el cerebro para incorporar los conocimientos nuevos.

2 El autor sostiene que antes el maestro era escuchado y respetado por el sólo hecho de ser miembro de una institución socialmente autorizada a enseñar. En la actualidad, en cambio, las cosas han cambiado y se torna cada vez más importante la proporción de autoridad que el maestro debe construir con sus propios medios.

Recordemos además que la información que ingresa del mundo exterior pasa por una serie de filtros y procesos que le permiten llegar a transformarse en un conocimiento o aprendizaje. Ya hemos dicho que el estrés o las emociones negativas bloquean estos filtros, en cambio las situaciones de placer o la motivación intrínseca desbloquean las puertas del sistema límbico y se procesa la información teniendo grandes posibilidades de que se convierta en memoria a largo plazo, ¿y qué mejor herramienta que el humor para lograr un ambiente placentero en el aula? Porque no olvidemos que el *Quijote* es profundamente divertido y la comicidad generada desde distintas fuentes atraviesa toda la obra. ¿Qué nos podría animar más que lograr que los alumnos lleguen a reírse abiertamente de la ironía, la desmesura, el contraste entre lo real y lo imaginario que transitan por los capítulos de la novela? Los disparadores del humor son múltiples y requieren competencias lectoras de mayor o menor grado de complejidad, confundir un molino con un gigante, o las humoradas escatológicas de Sancho pueden ser comprendidas sin mayores dificultades; la parodia en cambio necesita la reposición de ese texto primero parodiado para que provoque la risa.

Los alumnos deben procesar la información a través de diferentes estrategias: dándole sentido, contextualizándola, repitiéndola, conectándola con otros saberes, categorizándola, etc., para que pueda ser almacenada en la memoria a largo plazo y no perderla; debe cobrar significado, y aquí no creo poder hablar de recetas infalibles, cada grupo es diferente, y el docente necesita conocerlo para determinar las estrategias didácticas a seguir. Una obra tan rica como ésta brinda un amplio abanico de posibilidades, pero para ello previamente el docente tiene que poseer un buen manejo de la obra, tenerla estructurada, darle un sentido, porque si no se convierte en un maná inabordable. Conocerla no significa saber el argumento, una obra literaria es mucho más que su argumento, de allí que personalmente no me siento cómoda trabajando con versiones o adaptaciones. En síntesis, si no se poseen determinados conocimientos, el estudio y la enseñanza del *Quijote* será un desafío imposible o desalentador.

No es mi intención proponer actividades específicas. Abundante material se encuentra disponible en internet sobre posibles tareas, o propuestas pedagógicas.³ Estas líneas deben ser comprendidas como una reflexión previa a cualquier planificación o propuesta de trabajo. Muchas de las dificultades que encuentra el docente en el momento de enseñar el *Quijote* son comunes a cualquier otro proceso de enseñanza, creo que la gran diferencia radica en que se trata de una obra del siglo XVII que además es compleja. Supongo que nuestra mayor expectativa de logro es que vuelvan a la novela, que la lean entera y que como nosotros, la releen a lo largo de los años y la disfruten, que se rían a carcajadas aún en la soledad y que encuentren nuevas lecturas e interpretaciones. La literatura en general es mucho más que un eje de trabajo o un mero contenido curricular, no podemos permitirnos sacarle al *Quijote* esa frescura que lo mantiene vivo desde hace cuatrocientos años y debería interesarnos más que generar buenos alumnos, generar buenos lectores. La educación no es una sumatoria de datos, es una herramienta fundamental de transformación individual y social. En un mundo donde podemos observar impávidos por televisión la muerte, la guerra y las hambrunas, qué falta nos hace que este loco nos interpele con su defensa de los desvalidos y los menesterosos. Porque, como dijo Eduardo Galeano: “(Don Quijote) Cada día cabalga con más ganas, y no sólo por

3 Cito un ejemplo que propone en un solo sitio 15 posibles actividades 15 recursos para acercar *El Quijote* a los alumnos | Educación 3.0 www.educacionrespuntocero.com/recursos/recursos-acercar-el-quiote. Otro sitio interesante es www.buenosaires.gov.ar en el que desde la Secretaría de Educación del gobierno de la Ciudad se plantean en el 2005 propuestas didácticas sobre el *Quijote*. Pero repito, son muchos los sitios al respecto.

la manchega llanura. Tentado por los caminos del mundo, el personaje se escapa del autor y en sus lectores se transfigura”.⁴

Enseñar el *Quijote* es sin duda un desafío difícil, pero apasionante. Empuñemos la novela, subamos a nuestro Rocinante, acometamos contra un mundo escolar alicaído y tratemos de que el viejo hidalgo rural se filtre por las paredes del aula emocionando, divirtiendo y haciéndonos añorar una Edad de Oro tan necesaria como siempre.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2010), *El cerebro que aprende. Una mirada a la Educación desde las Neurociencias*, Buenos Aires, Aique Educación.
- Cervantes Saavedra, Miguel 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, Miguel de (1983), *El Ingenioso Caballero don Quijote de la Mancha*, edición y notas Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, Buenos Aires, Abril.
- Foucault, Michel (1968), *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI.
- García-Bedoya M., Carlos (2005), “Cervantes y la novela moderna. Reflexiones desde la Narratología y la teoría de la novela”, en *LEIRAS*, año LXXVI, 109-110, 27-36.
- Gilman, Stephen (1993), *La novela según Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Lukács, G. (2010), *Teoría de la novela: un ensayo filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Buenos Aires, Ediciones Godot.
- Paz Gago José María (1998), “*El Quijote*: de la novela moderna a la novela posmoderna (nueva incursión en la Cueva de Montesinos)”, en Jules Whickler (coord.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, University of Birmingham, 108-120.
- Rodríguez Hernández, Juan de la Cruz M. (2011), *El Quijote en el mundo. Propuestas didácticas y cuaderno de actividades*, Canarias, Gobierno de Canarias, Dirección General de ordenación innovación y promoción educativa.
- Tenti Fanfani, Emilio (2009), “La seducción pedagógica”, en *Escribiendo. Revista pedagógica* N° 14, México, Servicios integrados al Estado de México, 2-9.

4 “Don Quijote de las paradojas”, diario Página 12, febrero de 2005.

DON QUIJOTE DE LA MANCHA ENTRE LA REPRESENTACIÓN Y LA SIGNIFICACIÓN DEL SIGNO

LILIANA PAZO
ISP “DR. JOAQUÍN V. GONZÁLEZ”
ILSE

Esta experiencia didáctica fue desarrollada en el ISP “Dr. Joaquín V. González” en la carrera de Lengua y Literatura en la cátedra de Semiología de 1° año.

El objetivo fue ejemplificar en la novela *Don Quijote de La Mancha* las diferencias entre la noción clásica del signo y la noción moderna. La teoría clásica hace hincapié en la capacidad de representar y la teoría moderna valora la significación que produce un signo.

Por otro lado, es la literatura quien manifiesta la reaparición del ser vivo del lenguaje, porque, al principio, la existencia del lenguaje se basaba en la representación, en hacer signos, nombrar y designar con otros nombres que marcaban una presencia diferida, el signo segundo, lo retórico. Luego, la literatura va a resaltar el ser del lenguaje pero sin punto de partida y sin recorrido fijo, ya que la obra literaria escribe cada día un nuevo recorrido para alcanzar la significación. Así, la literatura constituida por un significante y un significado es sustituida por la literatura como signo que suma la noción de *interpretante* (signo potencial) y para Foucault, con quien compartimos el pensamiento, es la novela *Don Quijote de la Mancha* quien representa el cambio fundamental.

La concepción clásica que hace del signo una cosa que representa a otra cosa y la concepción moderna del signo en tanto elemento semiótico son diversas porque tienen diferente dominio de aplicación. Benveniste distingue dos dominios de investigación lingüística: el semántico y el semiótico. La teoría clásica del signo corresponde al nivel semántico y la teoría moderna corresponde al semiótico. El signo semántico y el signo semiótico son dos objetos de estudio independientes.¹

Para los clásicos todo el pensamiento es signo, cuando pienso en un objeto tengo en el espíritu una idea de ese objeto y esa idea que tengo en el espíritu representa al objeto. Por lo tanto, la idea es un signo, una cosa que representa otra cosa. Conocemos el mundo externo por intermedio de esos signos que son las ideas; la palabra idea posee una acepción mayor porque abarca, para ciertos filósofos, las sensaciones. A partir de la concurrencia de sensaciones infiero los signos, esa inferencia es automática e inconsciente, por ejemplo cuando leo no tengo conciencia de los caracteres, sólo tengo conciencia de las ideas, cuyos signos son los caracteres conformados en palabras, y sin embargo, no accedo a esas ideas más que por intermedio de los signos.

1 Esta distinción de Benveniste es fundamental para lograr nuestro objetivo. Puede encontrarse en *Problemas de Lingüística General*, Tomo II, Capítulo II. Madrid, Siglo XXI Editores, 1997.

Por lo tanto, cuando leemos un libro no prestamos atención a los caracteres, sino a lo que ellos representan. Por el contrario, si prestamos atención a los caracteres en sí mismos, entonces perdemos de vista lo que ellos representan. Hay en esto algo de paradójico: por un lado, para acceder a la cosa representada, debemos recurrir al signo, a la cosa representante, pues no conocemos la cosa representada más que por su intermedio. Pero, por otro lado, debemos hacer abstracción del signo, de la cosa representante, para acceder a lo que ella representa, hacemos como si el signo no existiera y lo tratamos como si no fuera nada. El signo debe estar a la vez presente y ausente para representar a la cosa significada. Esta paradoja es muy apreciable en toda la literatura clásica: es la paradoja de la presencia-ausencia del signo. Es preciso que el signo esté presente para representar la cosa significada; pero, si está muy presente, termina por esconder la cosa que debía revelar. Para acceder a la cosa significada, debemos pasar por el signo pero no detenernos en él. En consecuencia, sabemos que el signo posee un carácter doble, es opaco y transparente, descubre y oculta a la vez la cosa significada.

Con el pensamiento moderno, el signo comienza a significar. Así como antes la interpretación se basaba sólo en la relación de similitud entre los signos y las cosas representadas, ahora, el mundo necesitará de los signos como instrumentos de análisis y marcas de identidades y diferencias en la semejanza **murmurante** de las cosas. El signo empezará a significar dentro del interior del conocimiento y ligado al sentido. Los signos lingüísticos representarán el pensamiento, pero no representar como traducir sino como oír. La diferencia entre la época clásica y la moderna es que en la época clásica no se ve en el signo un acto esencial de significación sino solo de representación.

La literatura manifiesta la capacidad de significar del signo lingüístico más allá de la representación y, como hemos dicho, *Don Quijote de la Mancha* refleja ese sentido fundamental. Para fundamentar lo dicho, se trabajó con los alumnos el “Capítulo 3, Representar, Don Quijote” de *Las palabras y las cosas* de Foucault.

El autor se refiere a la obra de Cervantes como frontera indiscutible entre la relación de semejanza y la relación de significación que vinculan en forma diferente a los signos y las cosas en la literatura (relación de *representamen* y objeto):

Largo grafismo flaco como una letra, acaba de escapar directamente del bostezo de los libros. Todo su ser no es otra cosa que lenguaje, texto, hojas impresas, historia ya transcrita. Este hecho de palabras entrecruzadas; pertenece a la escritura errante por el mundo entre la semejanza de las cosas (...) Las novelas de caballería escribieron de una vez por todas la prescripción de su aventura. Y cada episodio, cada decisión, cada hazaña serán signos de que Don Quijote es, en efecto, semejante a todos esos signos que ha calcado. Pero si quiere ser semejante a ellos, tiene que probarlos, porque los signos (legibles) no se asemejan ya a los seres (visibles). Todos estos textos escritos, todas estas novelas extravagantes carecen justamente de igual: nada en el mundo se les ha asemejado jamás: su lenguaje infinito queda en suspenso, sin que ninguna similitud venga nunca a llenarlo; podrían arder por completo, la figura del mundo no cambiaría. (Foucault, 2012:63)

Entonces, don Quijote debe vestir de realidad los signos del relato. Las semejanzas entre rebaños–ejércitos, sirvientas–damas y posadas–castillos se frustraron y solo provocan burla.

La magia, que permitía el desciframiento del mundo al descubrir las semejanzas secretas bajo los signos, solo sirve ya para explicar de modo delirante por qué las analogías son siempre frustradas [...] los signos del lenguaje no tienen ya más valor que la mínima ficción de lo que representan. **La escritura y las cosas ya no se asemejan.** Entre ellas, Don Quijote vaga a su ventura. **Sin em-**

bargo, el lenguaje no se ha convertido en algo del todo impotente. Detenta, de ahora en adelante, nuevos poderes que le son propios (Foucault, 2012:64, destacado nuestro).

Ese nuevo poder le permitirá, en la obra cumbre de Cervantes, construir el sentido de lo que significa la ficción. Su verdad, desde ahora, será el lenguaje literario abriéndose para que los lectores puedan entrar en esa cueva de Montesinos, donde todo es posible al igual que para los personajes de la novela que empiezan a formar parte de las aventuras del caballero andante. El lector y los personajes comprenderán que no se puede sacar a la ficción de su mundo, pero sí entrar en él.

La verdad de *Don Quijote* no está en la relación de las palabras con el mundo, sino en esta tenue y constante relación que las marcas verbales tejen entre ellas mismas. La ficción frustrada de las epopeyas se ha convertido en el poder representativo del lenguaje. Las palabras se han encerrado de nuevo en su naturaleza de signos. **Don Quijote es la primera de las obras modernas [...] porque en ella el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para penetrar en esta soberanía solitaria de la que ya no saldrá, en su ser abrupto, sino convertido en literatura;** porque la semejanza entra allí en una época que es para ella la de la sinrazón y de la imaginación (Foucault, 2012:64, destacado nuestro).

El análisis de este texto nos permitió distinguir la representación y la significación del signo a partir de una obra literaria. La semejanza de don Quijote con los caballeros ya solo provoca burla y la magia a la que el protagonista alude, como excusa recurrente, permite demostrar cómo las analogías se frustraron. La escritura y las cosas ya no son semejantes, pero el lenguaje lejos de transformarse en algo nulo para representar al mundo se va a resemantizar para buscar significarlo.

Así la obra de Cervantes se centrará en el lenguaje literario, en lo que significa la ficción para los lectores² como un juego en el que entramos sin darnos cuenta. La ficción ya no representará al mundo por analogía sino que lo significará otorgándole nuevos y plurales sentidos.

En este momento de la secuencia didáctica, se llevó a cabo una comparación entre el cambio en la noción de signo y el cambio en el concepto de la figura retórica más representativa: la metáfora. Para ello, se citó a Umberto Eco y se comparó la definición que propone el semiólogo con la noción presentada por la concepción clásica. Se ejemplificó la diferencia con metáforas de *Don Quijote de la Mancha*.

Nos nos interesa la metáfora como adorno, porque si sólo fuera tal (decir con términos agradables lo que puede decirse de otra manera) podría explicarse cabalmente en el marco de una teoría de la denotación. Nos interesa como instrumento de conocimiento que *añade y no que sustituye* (Eco, 1995: 170).

Las metáforas seleccionadas fueron las del Capítulo XIII que permiten describir a Dulcinea. Por ejemplo, para referirse a que es rubia, se dice que “*sus cabellos son de oro*”, para hablar de la belleza de sus cejas, se indica que “*son arcos del cielo*”. También, se señala que “*sus ojos son soles*” y que “*sus dientes son perlas*”.

De esta forma llegamos a la conclusión de que como el signo tiene una función mayor que la de representar por analogía, asimismo la metáfora no solo sustituye un término por otro por la belleza formal, sino que añade significación como lo hace el signo.

2 Vargas Llosa en el Prólogo al *Quijote* (2005) se refiere a la obra de Cervantes como símbolo de la ficción.

En el debate, surgió una nueva comparación, los alumnos relacionaron el hacer del poeta y el hacer del loco (don Quijote) y llegaron a algunas ideas en común. El loco y el poeta oyen otro discurso, más profundo, no el de la simple similitud entre las cosas y los signos, sino un lenguaje que no deja de producir signos alegóricos³ que significan otros sentidos que están vivos y por eso se recrean en cada acto particular de interpretación.

En todo momento de la secuencia didáctica, se intentó presentar un “aperitivo” de la obra que despertara en los alumnos, futuros docentes, el apetito por leerla en forma completa.

Para finalizar, trabajamos con “ecos literarios”, es decir, textos referidos a *Don Quijote de la Mancha* presentes en la revista *Proa* de la Edición Homenaje al IV Centenario de la Primera Edición. Después de debatir y comentar varios textos, se les pidió a los alumnos que seleccionaran, por grupos de cuatro, un “eco” y lo analizarán en no más de doscientas cincuenta palabras. La intención fue interpretar el ser vivo del lenguaje a partir del reconocimiento de la semiosis infinita que la significación potencial del texto primero pone en movimiento en cada acto de lectura y reescritura.

A modo de ejemplo, se presenta una producción de reescritura de uno de los grupos como cierre de la secuencia. El poema seleccionado fue “Un soldado de Urbina” de Jorge Luis Borges.

Sospechándose indigno de otra hazaña
 Como aquella en el mar, este soldado,
 A sórdidos oficios resignado,
 Erraba oscuro por su dura España.
 Para borrar o mitigar la saña
 de lo real, buscaba lo soñado
 y le dieron un mágico pasado
 los ciclos de Rolando y de Bretaña.
 Contemplaría, hundido el sol, el ancho
 campo en que dura un resplandor de cobre;
 se creía acabado, solo y pobre,
 sin saber de qué música era dueño;
 atravesando el fondo de algún sueño,
 por él ya andaban don Quijote y Sancho.

Producción:

Esta reescritura nos permite reflexionar sobre el ser vivo del lenguaje literario. La obra de Cervantes significa un sentido potencial, que más allá de representar a su protagonista como modelo de la España del siglo XVII, otorga nuevos significados por el poder de actualidad constante que pone en funcionamiento un interpretante.⁴

En todo acto de lectura se pondrá en marcha una nueva significación que tiene como único límite al texto y permite producir nuevos textos con nuevas significaciones si se logra escuchar **lo que el texto murmura**.

3 A pesar de la relación que los alumnos establecieron entre loco y poeta por oír otro discurso, cabe señalar que se les indicó la distinción que señala Foucault. Para el filósofo, el loco está perdido, confunde causas y efectos, parecidos e identidades, formas y contenidos. Confunde y se confunde, mientras que el poeta, en cambio descubre, desenmascara y denuncia.

4 El *interpretante* es el tercer vértice de la tríada que construye al signo para Peirce, formado por un *representamen* que representa a un objeto para un tercer elemento del signo, un signo segundo, el *interpretante*.

En este poema de Borges observamos que el yo lírico se detiene particularmente en el sentir del autor del *Quijote*. En el poema, Cervantes es símbolo de su contexto ya que el adjetivo sórdido que califica al soldado funciona como una clara hipálage de la España sociopolítica del siglo XVII. Además, el autor argentino construye un campo semántico que refleja la oscuridad de la patria y del soldado (indigno - resignado - dura - saña - hundido - acabado - solo - pobre) Estos subjetivismos marcan una atmósfera de tristeza de la que el autor del *Quijote* quiere escapar. La salida parecerá estar en las páginas de la obra literaria a través de un viaje a un pasado mágico, porque el autor desconoce aún que ya es padre de dos hijos prodigios: Quijote y Sancho, a quienes parece concebir por casualidad.

El signo primero tuvo una significación abierta que permitió la reescritura del poema que creó una nueva significación.

La experiencia permitió analizar la noción de signo y reconocer que la literatura es un signo que resignifica el pensamiento del hombre. Es algo evidente (la anécdota) que permite ver algo no evidente (el sentido). La literatura se vale de signos lingüísticos, que son las palabras, pero toda ella en su conjunto también es un signo. Un signo formado por un significante que es su forma de representar y un significado que es lo que quiere representar. Tiene un objeto como vimos y su significado está más cerca del interpretante de Peirce que del concepto de Saussure, porque es un signo potencial y abierto a diferentes significaciones.

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* (atributo) determinado. El lector lee la obra como signo del mundo e interpreta su significación para producir nuevos sentidos en la semiosis infinita que todo texto literario, como signo, pone en marcha, ya que la característica principal del signo consiste en su capacidad de estimular interpretaciones (Eco, 1995:71).

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (1999), *El Susurro del Lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- Benveniste, Emile (1997), *Problemas de Lingüística General*, Tomos I y II, Madrid, Siglo XXI.
- Cervantes, Miguel (2004), *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV Centenario RAE.
- Eco, Umberto (1995), *Semiótica y Filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen.
- Foucault, Michel (2012), *Las Palabras y las Cosas. Una Arqueología de las Ciencias Humanas*, México, Siglo XXI Editores.
- 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.
- Proa, (2005), *El Quijote en América*, Edición Homenaje al IV Centenario de la Primera Edición, Buenos Aires
- Todorov, Tzvetan (1993), *Teorías del Símbolo*, Caracas, Monte Ávila.
- Vargas Llosa, Mario (2004), "Una novela para el siglo XXI" en *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV Centenario RAE.

POR UNA LITERATURA SIN PROTOCOLOS: EL PROFESOR DE LITERATURA COMO AUTOR, UNA ALTERNATIVA A LOS ABORDAJES MANUALÍSTICOS DEL *QUIJOTE*

LUISINA VALENTI
ISP 2 JOAQUÍN V. GONZÁLEZ
FUNDACIÓN LÚMINIS

La literatura como objeto de estudio en la Escuela Secundaria presenta problemáticas inherentes tanto a su abordaje didáctico como a su canon y recorte teórico. Los manuales escolares de distintas editoriales se han difundido como una solución práctica a esta problemática; sin embargo, su implementación en los procesos de enseñanza exige leer críticamente sus recortes bibliográficos y propuestas.

Como alternativa a los diseños manualísticos –descontextualizados, aplicacionistas y totalitarios–, se propone la profesionalización y autoría del profesorado como diseñador de sus propias experiencias lectoras, contextualizadas y planificadas para cada grupo en particular.

Dimensionar al profesor como *autor* del *guión de clase* para propiciar procesos significativos en los estudiantes, supone dimensionar a la Literatura –en este caso, *El Quijote*– como un objeto que puede ser leído, interpelado, contrastado y/o puesto en diálogo a partir de trayectos de lectura contruidos en la interacción de diferentes discursos y manifestaciones artísticas y del lenguaje.

“El capitán Jonathan, / a la edad de dieciocho años, / un día captura un pelícano / en una isla del Extremo Oriente. / El pelícano de Jonathan, / por la mañana, pone un huevo muy blanco / del cual sale un pelícano / que se le parece extraordinariamente. / Y este segundo pelícano / pone, a su vez, un huevo muy blanco / del que sale, inevitablemente, / otro que lo mismo hace. / Esto puede durar mucho tiempo / si antes no se hace una tortilla.”

Robert Desnos,
Chantefleurs, Chantefables.

VI. Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir
Ítalo Calvino.

1. LITERATURA/ ENSEÑANZA/ SOCIEDAD

La pregunta por la enseñanza de la Literatura plantea, en un principio, dos cuestiones fundamentales: la definición de *lo literario* como objeto de disputas y debates, y la pregunta por la posibilidad de su enseñanza.

A partir del proyecto del formalismo ruso de establecer una ciencia literaria a principios del siglo XX, muchas fueron las teorías que aportaron al debate en torno a la definición de la literatura hasta la actualidad (cfr. Eagleton, 1998; De Diego, 2012). La teoría y la crítica literaria, expresiones por momentos afines y por otros en disputa, se han ocupado desde entonces en interpelar e interpretar aquello que se denomina literatura. Resultado de estas tensiones ha sido la conformación no sólo de un *canon literario* como expresión de aquello que se considera literatura –fuertemente arraigado a la *tradicción selectiva*¹ que lo sustenta y lo reproduce– sino un vastísimo corpus de obras en torno a esta, centradas en la estética y la producción artística literaria, y teorías interpretativas a partir de las cuales se han establecido *modos de leer*.

Este aparato textual devenido históricamente en torno a la producción artística literaria configuró una compleja red de intertextos que se proyectan sobre su referente y pugnan por definir lo literario. Entre estos, lejos de posturas autonomistas, se encuentran quienes entienden la producción literaria como una manifestación en tensión tanto con su contexto de producción como de recepción:

Si no se puede considerar la literatura como categoría descriptiva objetiva, tampoco puede decirse que la literatura no pasa de ser lo que la gente caprichosamente decide llamar literatura. Dichos juicios de valor no tienen nada de caprichosos. Tienen raíces en hondas estructuras de persuasión al parecer tan inmovibles como el edificio Empire State. Así, lo que hasta ahora hemos descubierto no se reduce a ver que la literatura no existe en el mismo sentido en que puede decirse que los insectos existen, y que los juicios de valor que la constituyen son históricamente variables, hay que añadir que los propios juicios de valor se relacionan estrechamente con las ideologías sociales. En última instancia no se refieren exclusivamente al gusto personal sino también a lo que dan por hecho ciertos grupos sociales y mediante lo cual tienen poder sobre otros y lo conservan. (Eagleton, 1998: 14)

Es preciso señalar que Eagleton define el modo de producción y recepción como instancias ligadas a la ideología, esta entendida como “el modo en que los hombres viven su rol en la sociedad de clases, los valores, las ideas, las imágenes que los sujetan a su función social y les impide un verdadero conocimiento del conjunto de la sociedad” (Eagleton, 2013: 57). Así, la construcción del corpus denominado “literatura” está fuertemente ligada a los actores que legitiman el canon, mientras que su recepción no puede estar exenta de esto, a razón de estar, en tanto discurso, ya mediada por la selectividad canónica.

En cuanto a su articulación didáctica, los interrogantes en torno a la enseñanza de la literatura no revisten menor complejidad. Entendida como un lenguaje estético y político, una expresión a la vez subjetiva y social en un momento determinado, la posibilidad de ser enseñada supone algunas consideraciones respecto a su abordaje.

La enseñanza de Literatura en la Escuela Secundaria y el Polimodal en nuestro país ha oscilado –asumiendo también la presencia de prácticas significativas y destacables (Bombini, 2001)– entre posturas que proponían o bien un análisis diacrónico y evolutivo de las “Bellas

1 Empleamos el término *tradicción selectiva* (Williams, 1988) como la expresión de una síntesis de valoraciones hegemónicas sobre toda la vida social que se ejerce mediante la acción de las instituciones sociales y responde al interés de la dominación de una clase específica. La tradición selectiva otorga sentido al pasado y configura el presente a partir de la consolidación del proceso activo de la constitución hegemónica, en la que tienen lugar elementos dominantes, residuales y emergentes, que establecen relaciones dinámicas e internas al aparato hegemónico.

Letras”, rótulo asociado a la noción de literatura como expresión de la alta cultura, o se circunscribían a acotar, mediante conceptos de diversas teorías literarias, “movimientos” artísticos que nucleaban, según diferentes criterios, un corpus de obras. En ambos casos, el afán de estas propuestas de enseñanza era ordenar una serie de textos incluidos en el canon, o clasificar el mismo corpus de acuerdo a diferentes criterios teóricos. Otra corriente, en las antípodas a las mencionadas, fue la denominada “anti-intervencionista”, cuya metodología consistía en promover el encuentro de los lectores y los textos, evitando en lo posible toda mediación entre el profesor y la experiencia de lectura. Producto de esta propuesta fueron las instancias de “Lectura por placer” promovidas en las escuelas, aunque su mayor impacto se vio evidenciado en la educación no formal, en actividades de promoción de la lectura y animaciones culturales.

La enseñanza de la Literatura en la escuela plantea, entonces, una serie de interrogantes que implican tanto la selección bibliográfica como el abordaje que se hace de esta y los supuestos subyacentes que sustentan esas relaciones. Proponer la lectura literaria exige poner en tensión el concepto de lo literario —en relación con el canon, con la tradición literaria, con las teorías, con el lenguaje, con la idea misma de enseñanza— para interpelarlo en relación a aquello que se quiere “enseñar”.

Problematizada la literatura como un objeto complejo, parte del murmullo de discursividades que componen el entramado social, deja de ser entendida como un discurso unívoco, desborda el significado y se manifiesta como palabra polisémica; activa su mecanismo intertextual, dialógico, que busca al lector no como un receptor pasivo, sino como aquel capaz de reescribir el texto, de *leer levantando la cabeza* (Barthes, 1994: 35).

Así, por fuera de metodologías aplicacionistas, detecciónistas y de sinécdoque lingüística (Gerbaudo, 2010: 22) se inauguran nuevas reflexiones en torno a las prácticas en el aula de literatura, repensadas como eventos singulares y convocantes de múltiples situaciones que configuran su identidad: contextos, sujetos, cuerpos, textos. Entonces, la pregunta por la enseñanza es plural: ¿Qué es lo “enseñable” de la Literatura? ¿Qué pretendemos “transmitir” en las clases de letras? ¿Qué saberes entendemos entran en juego cuando proponemos la lectura literaria? ¿Qué supuestos y definiciones del profesorado se ponen en juego en la clase, y de qué manera? ¿Cómo se articulan los saberes de los profesores y de los estudiantes en el espacio? ¿Cómo se construyen las significaciones en la interacción entre los textos, los estudiantes y los profesores? ¿Es que hay lugar para lo simbólico, la metonimia del significante? ¿O se persiguen significados, lecturas anquilosadas y dirigidas por los modos de leer del canon?

La mayoría de las veces nos preocupamos por los contenidos en la enseñanza de la lengua y la literatura. Pero la tarea no se centra solamente en los contenidos; se centra también en la relación, en la cohabitación entre los cuerpos [...] Frente a una clase, mi gran angustia sería saber *qué se desea*. No se trataría de querer liberar los deseos, ni siquiera de conocerlos, sino de plantear la pregunta “¿Es que hay deseo?” (Barthes, 1992: 72).

Pensar el deseo como uno de los componentes didácticos de la clase de literatura, preguntarse por él, interpelarlo, supone necesariamente la contextualización de la enseñanza, exige atender a la singularidad del aula y diseñar estrategias, situaciones, contextos en los cuales permitir a los estudiantes habitar como sujetos. Entender al estudiante como sujeto (histórico, político, social) es una decisión ética que implica el compromiso de proyectarlo no como receptor, sino como interlocutor de las prácticas del profesor.

2. ACERCA DE LOS MANUALES DE LENGUA Y LITERATURA PARA LA ESCUELA SECUNDARIA²

Los libros escolares han estado presentes, en nuestro país, desde la consolidación legal del sistema nacional de educación pública. Estos se han establecido a partir del afianzamiento del sistema gradual y cíclico que supone la enseñanza homogénea, colectiva y simultánea impartida desde el aparato estatal. Bajo estas premisas, la enseñanza del patrimonio cultural y la instrucción cívica hallaron en los libros escolares, con su propuesta uniforme, específicamente dedicada a la instrucción, una herramienta eficaz como respuesta a la necesidad educativa (Carbone, 2003: 15).

Estos dispositivos, diseñados en función de las normativas legales del sistema educativo oficial y los tópicos expresados en las currículas, se han posicionado como una guía y acompañamiento de las prácticas docentes, al punto de ser instalados en las clases como material de trabajo casi exclusivo.

La sanción de la Ley Federal de Educación N° 24195, en 1993, constituyó para la enseñanza de la Lengua y la Literatura en las escuelas un cambio paradigmático: supuso el establecimiento de un enfoque comunicativo y lingüicista para el abordaje de las temáticas del área. Este enfoque –cuyo objetivo último es la adquisición por parte de los alumnos de la competencia comunicativa– propone el análisis de textos, pertenecientes a diferentes esferas de la vida social, como ordenadores sociales y manifestaciones comunicativas, a partir de un corpus teórico orientado tanto a la observación del sistema (lengua) como al uso (habla), integrado por teorías de géneros discursivos, lingüística textual, gramática textual, teoría de la relevancia, entre otras (cfr. Gerbaudo *et al.*, 2006).

Así, la didáctica de este enfoque proponía el trabajo con todo tipo de textos mediante un corpus teórico que hacía hincapié en el análisis estructural del relato, la identificación de niveles y unidades en el texto, el reconocimiento de tipos de texto y la contextualización de estos en tanto praxis lingüística. En esta línea, el texto literario aparecía como un tipo de texto *más* a abordar según las lógicas del enfoque.

En el marco de las nuevas tendencias en la enseñanza de la lengua, conocidas de manera general como ‘enfoque comunicativo’ [...] Se ha privilegiado la necesidad de establecer parámetros de clasificación de los tipos de texto, y se ha recurrido a varias formas de tipologización [...] A la hora de clasificar un texto literario, la cuestión fundamental es comprobar si ese sistema clasificatorio constituye un conocimiento significativo sobre la literatura y si, a la vez, se presenta como un buen instrumento estratégico útil en una posible práctica de lectura. (Bombini, 2001: 74).

Este cambio tuvo lugar en el sistema educativo a través de los Contenidos Básicos Comunes (CBC) del Ministerio de Educación y de la adaptación que de estos hicieron los manuales escolares para el Tercer Ciclo de la EGB (séptimo, octavo y noveno grado) y el Polimodal.

2 En el presente trabajo nos abocaremos al análisis de las propuestas manualísticas en soporte papel. En un próximo abordaje nos ocuparemos de las propuestas digitales y multimediales para la Escuela Secundaria.

El nuevo paradigma en torno a la enseñanza en el área Lengua³ supuso la abrupta incorporación de nociones y conceptos teóricos pertenecientes al campo de la Lingüística que no estaban contemplados en la formación del profesorado. La desorientación y pretendida desactualización de los profesionales de la educación argüida por el gobierno de turno habilitó “la apelación al manual o al libro de texto como elemento decisivo en la planificación anual ante la exacerbada cantidad de contenidos y la falta de un proyecto fuerte que acompañara la instalación de nuevas agendas didácticas en las instituciones educativas” (Gerbaudo, 2006: 87).

La constitución de los manuales escolares como insumo para el trabajo en las aulas despojó al docente de su labor principal (el diseño, la puesta en práctica y evaluación de instancias de aprendizaje significativas) y lo subordinó al lugar de un mero ejecutor de tareas, un transmisor de propuestas planificadas por el aparato editorial, presentadas en llamativas ediciones con diversos tipos de insumos didácticos como antologías adaptadas, carpetas de gramática y normativa, apartados de ortografía y puntuación, CDs con material interactivo, entre otros.

Este desplazamiento no sólo implicó la desprofesionalización del profesorado, sino que, además, constituyó la publicación desmedida de manuales que, en más de una ocasión, presentan yerros conceptuales, desajustes teóricos, ambigüedades y, sobre todo, la institucionalización de propuestas descontextualizadas, pensadas por fuera de la realidad del aula y de la singularidad de cada grupo de estudiantes.

Si bien la sanción de la Ley Nacional de Educación 26206 y la implementación del Plan Nacional de Lectura han logrado desplazar el protagonismo de los manuales y promover la lectura literaria mediante la disposición de material bibliográfico de calidad, las propuestas didácticas editoriales continúan siendo utilizadas en las prácticas de enseñanza de Literatura en la Escuela Secundaria.

3. ANÁLISIS: ANVERSO Y REVERSO DEL *QUIJOTE* EN LOS MANUALES

Es propósito de este trabajo analizar algunas propuestas de lectura de diferentes manuales para escuelas secundarias que aborden *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra.

El *corpus* de libros seleccionado comprende cinco manuales de diferentes editoriales, todos ellos publicados en el período 2005-2015.⁴ Además, se ha procurado dotar el *corpus* de propuestas de diferentes lugares del país, siendo analizadas cuatro propuestas de editoriales de Buenos Aires (CABA) y una de la Ciudad de Córdoba.

A fin de acotar el análisis, expondremos de modo general las conclusiones a las cuales arribamos luego de la observación del *corpus*. Para llevar a cabo el estudio del material seleccionado analizamos las prácticas discursivas que tienen lugar en los libros escolares, tanto en

3 Los Contenidos Básicos Comunes definen como Lengua al espacio curricular hoy denominado Lengua y Literatura. Esto obedece al corte lingüicista devenido de la implementación del enfoque comunicativo. Para ampliar ver Gerbaudo (2006).

4 El período seleccionado corresponde al abarcado desde el último año de la implementación de la Ley Federal de Educación 24195/93 hasta el presente, en vigencia de la Ley Nacional de Educación 26206/06.

el texto literario como en las informaciones textuales y paratextuales del manual, el *anverso* y el *reverso* de estos textos-producto (Kuentz, 1992: 64).

3.1. ANVERSO: DE LA NOVELA AL FRAGMENTO

En este primer apartado nos abocaremos al análisis de los fragmentos de la novela de Cervantes incluidos en los manuales. Atenderemos, para ello, a las operaciones discursivas que se realizan sobre el texto literario a fin de hacer posible su inclusión en el manual.

3.1.A. Fragmentación

A fin de acotar la propuesta de lectura, los manuales escolares presentan, sin excepción, los textos literarios fragmentados. Estos fragmentos pueden estar constituidos por uno o varios capítulos, o bien por una fragmentación “por poda” del texto original.

Si bien la lectura del *Quijote* en la escuela constituye un caso particular, dado que, considerada su extensión, resulta casi imposible el abordaje del texto completo, es importante atender a los modos en que operan las fragmentaciones sobre esta novela.

En primer lugar, toda fragmentación supone la abstracción del texto respecto a su contexto de producción. De este modo, el texto literario no se muestra como texto, sino como cita, aislada, aséptica del entorno en el que fuera producida. Esta operación se traduce en la neutralización del texto, es decir, la eliminación de las tensiones entre la producción estética y su contexto, el canon, el concepto de literatura legitimado en la época. En este sentido, es notorio señalar que ninguna de las propuestas analizadas contempla la lectura de los prólogos, siendo éstos fundamentales para comprender y resignificar la obra de Cervantes en relación a las disputas literarias y artísticas que se daban al momento de la aparición de la primera y la segunda parte de su novela.⁵

En otro plano, la fragmentación se sostiene sobre la idea de una oportuna sinécdoque textual: el fragmento seleccionado “refleja” la esencia del texto. Esta esencia, veremos más adelante, no es ontológica del texto literario, sino que se instituye mediante el aparato discursivo que articula el manual. De esta forma, en la fragmentación queda implícita la idea de que el texto literario se articula en, por lo menos, dos planos: el de las *páginas inmortales*, esenciales, y el de los *fragmentos desdeñables*, “de relleno” (Kuentz, 1992: 42).

Finalmente, la presentación de los fragmentos consolida la canonización del texto. Este efecto se logra a través de la organización y el montaje de todo el aparato discursivo del manual. A partir de la relación entre los fragmentos seleccionados y los aportes paratextuales, el texto se consolida como una *pieza de museo*, un objeto organizado según los criterios de la muestra, en la cual participa de forma armónica en la evolución homogénea de la historia de la Literatura:

[El libro] Permite considerar al proceso de canonización como a un proceso natural, que el autor del manual se limita a registrar. En definitiva, él selecciona los “buenos autores” mediante una suerte de sedimentación que elimina los autores secundarios y solo deja emerger las luminarias. La función de la canonización, consiste en construir el universo de la “literatura”. Este universo, como se puede ver, es el de la *antología*. (Kuentz, 1992: 44).

5 Para indagar las lecturas de los prólogos de 1605 y 1615, ver Gerber (2009) y Gerber (2015), respectivamente.

3.1.B. Selección

De las cinco propuestas analizadas, tres de ellas coinciden en la selección de fragmentos, a saber: capítulo I: “Que trata de la condición y ejercicio del famoso hidalgo Don Quijote de la mancha”; capítulo VII: “Del buen suceso que el valeroso Don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación”; Capítulo LXXIV: “De cómo Don Quijote cayó malo, y del testamento que hizo y su muerte”. Las restantes propuestas sólo proponen un capítulo: una el capítulo XXV: “Que trata de las extrañas cosas que en Sierra Morena sucedieron al valiente caballero de La Mancha y de la imitación que hizo a la penitencia de Beltenebros”; otra, el capítulo XXII: “De la libertad que dio Don Quijote a muchos de los desdichados que, mal de su grado, los llevaban donde no quisieran ir”.

Como puede verse, las selecciones de las propuestas manualísticas congregan las páginas más conocidas de la novela de Cervantes, pero no logran convocar, a partir de ellas, la dimensión real del texto en contacto con el sistema literario, los lectores, las teorías, la lectura. De esta forma, la lectura del *Quijote* se acota a la identificación de los personajes, la retención de la anécdota (en todos los casos, la locura) y el contacto con los modos del lenguaje de la producción. De esta forma, todo lo que quede “por fuera” del fragmento seleccionado, será repuesto por los discursos paratextuales del manual, encargados de guiar al lector en la “correcta” lectura del fragmento.

3.2. REVERSO: DEL DISCURSO MANUALÍSTICO AL LIBRO TOTAL

Como mencionamos anteriormente, la propuesta de los manuales se construye a partir del montaje de fragmentos y el *discurso secundario* del libro de texto. Pierre Kuentz agrupa bajo este rótulo todas las informaciones y textualidades propias de la instrucción escolar que el manual pone en relación con el texto literario: notas, glosarios, títulos, apartados, cuestionarios, imágenes. La voz de los autores constituye ese discurso secundario que, tras formas impersonales de enunciación –como si fuese la misma historia de la literatura que se narra a sí misma–, completan los vacíos informacionales dejados por la fragmentación y selección del texto literario. De esta forma, el discurso secundario del manual opera, con aparente objetividad, sobre el texto literario (ya recortado), guiando su interpretación hacia la búsqueda de un significado, “un mensaje”, un sentido unívoco.

De esta forma, los enunciados no sólo enmarcan, sitúan, anclan los fragmentos, sino que guían una lectura única (una “buena lectura”) tutelada por todo el aparato discursivo del autor: fragmentos, paratextos, notas y cuestionarios dirigen al lector hacia una interpretación *correcta* del texto literario.

En cuanto a nuestro análisis, la batería de enunciaciones que conforman el discurso secundario de los manuales analizados ha sido coincidente en todos los casos: en las cinco propuestas, bajo distintos rótulos, pudieron identificarse glosarios, encabezamientos, información biográfica del autor, apartados de reposición de contexto histórico, notas, aportes de diversas teorías y críticas literarias y cuestionarios.

Respecto a estos últimos, es ostensible la relación directa que se plantea entre los conceptos teóricos presentados y la orientación de las preguntas del cuestionario, las cuales exigen tomar como instrumento de análisis del fragmento las categorías propuestas por la

teoría. Así, los cuestionarios tienen el objetivo de fijar la lectura propuesta por el manual, en tanto “define la actitud que debe adoptar el consumidor con respecto al producto-texto. Determina cómo debe ser consumido el fragmento elegido, imponiendo un cierto ‘habitus’ literario” (Kuentz, 1992: 51). Estas prácticas aplicacionistas, propias del enfoque comunicativo, plantean la relación entre teoría y literatura como la aplicación de las categorías desarrolladas por la lingüística textual, la teoría y la crítica literaria a los textos, transpuestas al aula.

Ejercicios de reconocimiento de núcleos narrativos y catálisis, confección de modelos acaciales, recuperación del contexto histórico (acotado y presentado por el mismo manual) e identificación de rasgos psicológicos de los personajes –sin otra propuesta que los completamente y habilite la reflexión sobre las conclusiones a las que mediante ellos se llega– son las propuestas de lectura que plantean los manuales. Este pretendido saber académico, a partir del cual se imparte la buena lectura del fragmento, a menudo aparece acompañado de notas explicativas que restituyen la relación entre la teoría y el fragmento, omitida en el recorte realizado.

De este modo, el objetivo pareciera torcerse: el “placer por el texto” ya no es un fin en sí mismo, sino que el estudiante debe dar cuenta de los motivos que producen ese placer estético; es decir, debe reponerse –pero sin hacerlo explícito– el motivo de su canonización en la historia de la literatura. Así, no es extraño encontrar, tras las voz de los autores, muchas veces sin referencias explícitas (ninguno de los manuales analizados posee referencias bibliográficas), “ecos” de las lecturas de Leo Spitzer, Dámaso y Amado Alonso, Giovanni Pappini, Miguel de Unamuno, entre otros.

Si la teoría y la crítica literaria no dialogan con el texto, no producen instancias de reflexión y producción metalingüística y metaliteraria, se convierten en clasificadores, nomencladores, cuyo objetivo clausura la misma lectura, produciendo un saber vacío (Gerbaudo, 2006: 75).

Como resultado de las operaciones discursivas señaladas, los manuales escolares terminan constituyéndose en un *libro total*, un corpus textual clausurado sobre sí mismo que agota la lectura en los componentes de su montaje discursivo, en tanto

El manual fue construido como si fuera una *gran tienda*: el consumidor puede encontrar en un mismo lugar todos los productos terminados que necesite para asimilar lo que se debe asimilar de la ‘literatura’ para hacer un buen papel. Frecuentar un manual de este tipo *evita* cualquier otra lectura. [...] Clasificar es la función esencial de este discurso. Podemos retomar aquí también la imagen de las grandes tiendas: para el autor del manual el problema más grande que se le plantea es el de la organización de las distintas secciones (Kuentz, 1992: 55).

Estos protocolos, formas altamente normativizadas y reguladas por el discurso secundario del manual, constituyen verdaderos directorios de lectura: como un circuito cerrado, sus partes remiten unas a otras, clausurando otros itinerarios lectores que pudieran emerger en el contexto de la clase.

Finalmente, y luego del análisis realizado, cabe repensar la pregunta barthesiana que formuláramos al inicio: ¿Es que hay lugar, en la propuesta totalitaria del manual, para el deseo? ¿En qué páginas se inscriben las lecturas, las experiencias, las subjetividades? ¿Qué lugar tiene la palabra poética en el museo del manual? ¿Puede allí el texto literario reescribirse, diseminarse en la intertextualidad y la polisemia?

4. POR UNA LITERATURA SIN PROTOCOLOS: EL PROFESOR DE LITERATURA COMO AUTOR

El diseño de la clase de literatura implica pensar el modo en que se relacionan los distintos componentes didácticos en el espacio complejo y diverso que constituyen las aulas de la escuela secundaria. La práctica áulica, desde esta perspectiva, implica construir un espacio común de interacción en el cual los sujetos, los cuerpos, los discursos, y las teorías entren en diálogo, un diálogo que permita el encuentro con el otro y con uno mismo, la formulación de preguntas, el (re)conocimiento de la voz propia, del *yo*, en ese espacio colectivo. La enseñanza de la literatura, entonces, problematiza la relación entre un objeto cuya experiencia se presenta intransferible, inefable, indecible sino en sus propios términos, y la posibilidad de compartir su pulsión inyectiva, transformadora, con los sujetos presentes.

En esta encrucijada, la literatura no es un texto *más*, sino que proyecta un haz de *envíos* (Gerbaudo, 2006: 18) a citas, reescrituras, intertextualidades, discursos, teorías: cine, literatura, discursos de circulación social, arte, polémicas, debates, modos de ver.

En este contexto, el docente de literatura se posiciona como un actor cultural, un sujeto social, ético y político que propone itinerarios de lectura abiertos, diversos. Desde este punto de vista, la clase, en tanto diseño del profesor, se construye sobre el posicionamiento del docente respecto a la enseñanza como práctica y al objeto de esa enseñanza: así, cuando se “enseña” literatura, se enseña también un modo de leer, de pensar e interpretar, de experimentar la literatura.

En esta línea, la teoría literaria debe consolidar un marco teórico que le permita al docente reflexionar sobre su objeto de enseñanza y no una batería de categorías vacías que los estudiantes deben memorizar. La teoría y la crítica constituyen entonces propuestas de abordaje que permiten al docente problematizar el objeto literario y trazar posibles itinerarios que resulten significativos en la lectura de los estudiantes.

Así, el diseño de la clase, la escritura de la clase, supone un profesor autor que firme su texto, un sujeto que se posicione y articule, en función de sus saberes y decisiones, el mapa de lecturas que transitará con sus estudiantes. El género de esta escritura es el *guión conjetural*:

El guión conjetural es al mismo tiempo un ejercicio de imaginación y de toma de decisiones en el que los saberes disciplinares son pensados desde el lugar de la enseñanza y en contexto; su autor hipotetiza en un aula concreta con sujetos concretos, entre los que está él mismo, y, desafiando el lugar común de la neutralidad del saber escolar (Bombini y Labeur, 2013: 22).

El guión es entonces la materialización de la escritura personal del profesor; no es un texto acabado, sino un espacio de reflexión en el cual construir y desandar la práctica áulica. En esta escritura narrativa argumental, el docente se enuncia como autor, expresa sus posturas pedagógicas, epistemológicas, éticas y didácticas y su concepción crítica y teórica respecto al objeto de su enseñanza.

En este sentido, el guión conjetural se construye como un *metatexto*, una construcción textual que cita, discute, tensiona el corpus discursivo que articula su propuesta. La clase como metatexto supone la reflexión crítica y situada respecto a la literatura, su condición artística y social, la recepción y su contexto, la problematización por su lugar –o no– en el canon, los envíos que desde ella y hacia ella pudieran producirse.

Desde esta perspectiva, la escritura de un guión de clase para acercar a los estudiantes de la escuela secundaria el *Quijote* supone una serie de operaciones metacognitivas y metaliterarias que tienen como núcleo el problema de la enseñanza de la literatura.

Así, la escritura del guión deviene en una búsqueda de construcción de significados que implica una serie de movimientos desde su escritura: revisar el lugar de Cervantes y su producción en el contexto en el cual desarrolló su escritura; analizar los mecanismos lingüísticos y estéticos que ponen en funcionamiento la máquina literaria del *Quijote*; indagar los modos de construcción de discursividades que se proponen a partir del trabajo con el lenguaje; citar reescrituras, relecturas, debates y tensiones⁶ que plantea el texto cervantino en la tradición literaria y en relación a las críticas y teorías que propician otras lecturas; problematizar y repensar la obra en sus diversos contextos de recepción y los envíos que puedan proyectarse.

Ese guión, diseñado para *esos* estudiantes, en *esa* clase de Literatura puede leerse, también, como una resistencia: ante la aplanadora homogenización de la propuesta editorial, la búsqueda de la voz propia, la invitación a experimentar la literatura, el arte, es un acto liberador.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (1992 [1975]), "Literatura/ Enseñanza", en Gustavo Bombini (comp.), *Literatura y Educación*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Barthes, Roland (1994), *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós.
- Bombini, Gustavo (2001), "La literatura en la escuela", en Maite Alvarado (coord.), *Entre Líneas. Teorías y enfoques en la enseñanza de la escritura, la gramática y la literatura*, Buenos Aires, FLACSO Manantial.
- Bombini, Gustavo y Labeur Paula (2014), "Escritura en la formación docente: los géneros de la práctica", *Enunciación*, Vol.8 (1), 19-29.
- Carbone, Graciela (2003), *Libros escolares: una introducción a su análisis y evaluación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Eagleton, Terry (1998), *Una introducción a la teoría literaria*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Eagleton, Terry (2013), *Marxismo y crítica literaria*, Buenos Aires, Paidós.
- De Diego, José Luis (2012), "El objeto de los estudios literarios: setenta años de itinerancia", en Beatriz Bixio et. al., *Lengua y Literatura: Teorías, formación docente y enseñanza*, Buenos Aires, Biblos.
- Gerbaudo, Analía (2006), *Ni dioses, ni bichos: profesores de literatura, curriculum y mercado*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Gerbaudo, Analía et. al. (2006), *Los alumnos, los docentes y los textos. Comprender y producir escritos en el aula*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Gerbaudo, Analía [dir.] (2010), *Objetos que importan. La lengua y la literatura en la escuela secundaria argentina*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

6 Omitimos el término *influencia* en tanto consideramos las relaciones entre los distintos textos del *corpus* literario no como filiaciones o vínculos patronímicos, sino como diálogos que se establecen entre los textos, redes a modo de rizoma.

- Gerber, Clea (2009), “Bajo la advocación de Urganda la desconocida: continuidad, ruptura y cambio en los protocolos de lectura del *Quijote*”, disponible en línea: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17441>, [consultado el 24/4/2017].
- Gerber, Clea (2015), “De locos, perros y libros: el arte de la secuela en el prólogo al *Quijote* de 1615”, *e-humanista/Cervantes*, vol.4, 159-177, disponible en línea: http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volume4/10%20humcerv4.gerber.pdf, [consultado el 30/4/2017].
- Kuentz, Pierre (1992 [1972]), “El reverso del texto”, en Gustavo Bombini (comp.), *Literatura y Educación*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Williams, Raymond (2001), *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Ediciones Península.

EXPERIENCIAS EDUCATIVAS

RELATO DE UN REENCUENTRO EN EL MARCO DE UN *QUIJOTE* PARA NIÑOS ILUSTRADO POR LOS NIÑOS DE AZUL¹

PRIMERA PARTE

EL QUIJOTITO, UNA EXPERIENCIA EDUCATIVA DE LARGO ALIENTO

Margarita Ferrer

En el año 2007, cuando Azul fue declarada “Ciudad Cervantina de la Argentina”, las instituciones tuvieron la oportunidad de revalorizar el patrimonio cultural de la ciudad, de estudiar la máxima obra de la lengua española que ha dado la literatura universal, de trabajar en red con otras instituciones, de intercambiar experiencias, de investigar con otros, de participar en proyectos creativos, de descubrir contextos sociales diferentes, de recrear nuevas aventuras quijotescas, de descubrir y vivenciar los altos valores de la obra de Cervantes y, por sobre todo, de sentirse partícipes de un proyecto cultural local de trascendencia internacional.

En la trama de proyectos articulados alrededor de la obra de Cervantes, se gestó y se desplegó, por espacio de cuatro años, el proyecto educativo “*Un Quijote para niños ilustrado por los niños de Azul*”, organizado por el Instituto Cultural del Teatro Español con el auspicio de la Municipalidad de Azul, con la participación de todos los actores de las Escuelas primarias de gestión públicas y privada de nuestro distrito.

El proceso de realización del proyecto y los resultados del mismo fueron una experiencia educativa de largo aliento. La idea original corresponde a José Manuel Lucía Megías, y la coordinación del proyecto implementado por un equipo de gestión importante estuvo a mi cargo, con la participación de mucha gente e instituciones intermedias y el invalorable sostén de la Escuela de Estética a través de sus directivos y docentes.

El proyecto se concretó en dos etapas: la primera, años 2007-2008, culminó con la publicación de un libro –*Las aventuras de don Quijote de la Mancha y de su escudero Sancho Panza*–, ilustrado por los niños de las escuelas primarias del distrito de Azul, editado por Alfaguara. En la segunda etapa, años 2009-2010, se incluyó la segunda parte del *Quijote* especialmente adaptado para esta ocasión. El libro, “*El Quijotito*”– ilustrado por los niños– fue publicado por Editorial Azul. En él participaron unas 40 escuelas primarias del distrito. En las dos partes del proyecto tuvimos los mismos objetivos generales:

- Fortalecer las escuelas primarias como centros que trabajan en un proyecto común con proyección nacional e internacional.

1 Se puede acceder a los materiales complementarios de esta comunicación en la web de la Cátedra Cervantes: www.der.unicen.edu.ar/catedracervantes/actas

- Contribuir al desarrollo de la imaginación creadora de los niños.
- Potenciar el diálogo, la tolerancia y las estrategias de cooperación comunicativa como vehículo de comprensión.
- Capacitar a los docentes en la interdisciplinariedad a partir de talleres en encuentros voluntarios: El *Quijote*, el contexto histórico de la obra, la escritura creativa, los lenguajes artísticos.
- Fortalecer la cultura local y lograr un nexo cultural con otras comunidades del mundo.

Los pasos que seguimos para lograr esos objetivos fueron los siguientes:

1. Elaboramos el proyecto, lo presentamos al equipo de Inspectores de Primaria, Artística y al Intendente del distrito de Azul, quienes nos acompañaron en una presentación pública en la Escuela N°2, destinada a directores, maestros, bibliotecarios y comunidad en general con explicaciones detalladas de lo que íbamos a hacer.
2. Acordamos con las inspectoras la dinámica de trabajo: inscripción voluntaria de las escuelas, comunicación directa de la coordinación con directores y maestros que elegirían el proyecto. Se inscribieron, voluntariamente, 40 escuelas primarias.
3. El diario *El Tiempo* de Azul publicó miles de ejemplares del texto con el que trabajarían los niños. En la primera etapa se hizo en la Escuela N°13 un sorteo público de Escuelas y Capítulos utilizando dos bolilleros: uno que contenía los números de los capítulos, y el otro, los números de las escuelas participantes. A cada escuela le tocaba ilustrar un solo capítulo y el trabajo con el texto lo decidían institucionalmente. En la segunda parte del proyecto, fuimos nosotros quienes les adjudicamos los capítulos.
4. Se hicieron cuatro Talleres de capacitación voluntaria para los docentes, realizados fuera del horario escolar. Mónica Weiss, una especialista en la ilustración de libros para niños, tuvo a su cargo cuatro jornadas de capacitación para todos aquellos que trabajarían en el proyecto orientando en la ilustración de los textos. Los recursos humanos para la realización de otros encuentros –talleres para abordar la novela de Cervantes, el texto adaptado que sería ilustrado, el contexto histórico y social de la época del *Quijote*– fueron de la comunidad: profesores del nivel terciario del Profesorado de Azul. Los docentes de escuelas primarias participantes conformaron un grupo de distintas procedencias, con trayectos profesionales diferentes.
5. A cada escuela se le entregó una bolsa de variados materiales para ilustración: pinceles, lápices, acrílicos, acuarelas, hojas, etc., con el objetivo de que no hubiera diferencias entre escuelas que tienen más o menos posibilidades económicas para comprar esos materiales.
6. Cada una de las escuelas se apropió del texto y trabajó libremente como quiso. Intervinieron maestros de lengua, de artes plásticas, bibliotecarios, directivos y, fuera de las aulas, los padres también leyeron y participaron en actividades que las mismas escuelas organizaban, ya que el proyecto se incluyó como parte del Proyecto Educativo Institucional de cada uno de los Centros. Durante el proceso, registramos lo que se iba haciendo en gran parte de los centros educativos y pudimos comprobar la variedad y riqueza de estrategias utilizadas y el compromiso que se generó en la comunidad educativa en general y en los docentes directamente involucrados, en particular. Las di-

ferentes actividades se concretaron en expresiones teatrales, exposiciones y muestras, conferencias, proyectos especiales en las escuelas, todos relacionados con el *Quijote*.

Filmamos parte del trabajo que se hizo, entrevistamos a los docentes, a los niños, a los responsables de las Instituciones organizadoras; hicimos registro de algunas clases y unos 1400 trabajos se expusieron durante cuatro días, a fines del año 2008, en los salones de la Cruz Roja; se invitó a las escuelas a visitar la exposición, acordamos un cronograma de visitas y alumnos del Profesorado de Lengua y Literatura hicieron la visita guiada explicando qué sucedía en cada capítulo cuyas ilustraciones se exponían.

El trabajo que llevaron a cabo los maestros con los niños en las aulas fue invaluable. Desde la lectura de un texto investido de significados plurales, los juegos con bocetos y los dibujos, las técnicas para pintar, la composición y la verbalización de lo que se iba haciendo, el manejo de las metáforas, la doble lectura y la apropiación de significados y valores culturales, todos saberes fundamentales a la hora de interpretar la complejidad del mundo en que vivimos. Imposible reflejar en un texto acotado la riqueza de todo lo que se hizo. El hecho de haber trabajado en las aulas, con un marco institucional importante, para la publicación de dos libros ilustrados por los propios alumnos constituyó un hecho sin precedentes en el país. Se trató de un encuentro multiescolar y pluricultural, en un movimiento que iba de la ciudad al campo y de éste a pueblos del Partido de Azul; una actividad estratégica para la dinámica de desarrollo personal y social, con igualdad de oportunidades para todos, desarrolladas en y desde la escuela, en el espacio privilegiado del libro por excelencia: *El Quijote*.

En el año 2008, con la publicación de *Las aventuras de don Quijote de la Mancha y de su escudero Sancho Panza*, José Manuel Lucía Megías, en la contraportada del libro se preguntaba y escribía lo siguiente: “¿Cómo se imagina un niño a don Quijote y Sancho Panza? ¿Cómo sus aventuras, ilustradas por cientos de artistas a lo largo de los últimos cuatro siglos, se convierten en líneas y colores en su imaginación?”. La respuesta a esta pregunta ya la han dado las ilustraciones de los dos libros publicados, el segundo de los cuales –recordamos– es *El Quijotito* (2010). En los dos se confirma que don Quijote y Sancho siguen cabalgando también por las pampas argentinas.

Nueve años después de haber iniciado esta aventura educativa quijotesca, nos volvemos a hacer otra pregunta: ¿Cómo puede proyectarse esta experiencia en la vida de un joven que de niño participó en la ilustración del *Quijotito*? Una de las respuestas posibles puede estar en el relato de este caso.

SEGUNDA PARTE

RELATO DE UN ENCUENTRO: EL QUIJOTITO Y LA VIDA

Guadalupe Gárriz, Ma. Laura Maggiori y Florencia Simini

En primer lugar, lo que venimos a presentar hoy es el relato de una experiencia de trabajo. No es cualquier experiencia, sino que se trata de una experiencia que ponderamos por sobre otras. La subrayamos, por una confluencia de motivos, pero sobre todo porque apostamos a que, a través de ella, podamos transmitir los efectos de destino que implica tomar decisiones (en nuestro trabajo cotidiano) a partir de lo que constantemente se presenta de manera inesperada, no programada, azarosa, casual. Porque el punto de partida fue una circunstancia casual que se tornó causa de un trabajo que se pudo desplegar, es que nos interesa contarla.

En segundo lugar, la experiencia existe en la articulación de dos instituciones: Centro de Contención Tandil y Sala Abierta de Lectura Infante Juvenil. Brevemente describiremos en qué consiste cada una, ambas de la ciudad de Tandil.

1. El Centro de Contención Tandil es una institución estatal que se enmarca en el sistema de responsabilidad penal juvenil. Aloja jóvenes que tienen entre 16 y 18 años de edad que se encuentran en situación de cumplimiento de una medida judicial. Esta institución depende del Organismo de Niñez y Adolescencia de la Provincia de Bs. As. Posee características de una institución abierta, y de perfil socioeducativo, lo que significa que le compete brindar un espacio en el cual el joven pueda trascurrir la transición entre la privación de la libertad y una medida alternativa, buscando una articulación con la sociedad y posibilitando de esta forma la realización de actividades externas. Cuenta con un equipo técnico de profesionales y un área de educación que trabajan de manera articulada. En particular, cabe mencionar que cada paso dado en este camino fue acompañado, sostenido y enriquecido por la mirada técnica profesional de la psicóloga interviniente.
2. La Sala Abierta de Lectura Infante Juvenil es una Biblioteca Popular Municipal de gestión mixta (pública y privada) con casi 28 años de trayectoria y cuyos pilares de acción giran en torno a dos propósitos: acercar libros y lecturas; y la capacitación de mediadores. En este marco, genera prácticas lectoras de las más variadas y comprometidas mediante proyectos de intervención social y educativa en los barrios tanto como en instituciones educativas, en el esfuerzo de hacer llegar la literatura a todos los rincones posibles.

A los fines de poder evidenciar el proceso de trabajo y articulación enunciado más arriba, nos situaremos como punto de inicio en la actividad de fin de año del Taller de Arte del Centro de Contención Tandil, donde se realiza una jornada de cierre que es, sin duda, una oportunidad para mostrar lo que los jóvenes estuvieron haciendo en su paso por este taller. El año pasado, nuestro cierre lo llevamos a cabo en la Sala Abierta de Lectura. En esa oportunidad, ambientamos el lugar con fragmentos de canciones, poesías (algunas propias, otras inventadas) y dibujos. Compartimos un material de soporte audiovisual en donde mostramos las actividades que hicimos, recordamos a chicos que ya no estaban, pasamos revista a cosas que habíamos hecho antes. Hicimos memoria y lo hicimos público.

Una semana antes de este evento, ingresa al Centro de Contención un joven que llamaremos M, quien se suma en la búsqueda de frases que resulten significativas para compartir en el cierre. Lo hace muy entusiasmado. El día de la muestra, M conoce la Sala Abierta de Lectura. Le damos una tarea como para ayudarlo en ese momento, en donde casi todo es desconocido y es muy importante que se sientan cómodos y bien, aunque se trate de un espacio nuevo. Así, nos ayuda a organizar algunas cosas comestibles que compartiremos al final del encuentro. Conversando con él en la cocina, nos cuenta que una vez hizo un dibujo para el *Quijote*. Como M viene de la ciudad de Azul, enseguida asociamos lo que estaba contando con el libro *El Quijotito* y se lo mostramos. La sorpresa de encontrarse con el libro en sus manos, lejos de la ciudad y con algo que viene a su vez de lejos en el tiempo, fue muy grande. Esta actividad de cierre fue para él un nuevo comienzo. M se encontró con su dibujo publicado, en un libro, en una biblioteca, en otra ciudad. Incorporamos este elemento de azar en el en-

cuentro de cierre, lo mostramos y lo compartimos. Hasta aquí, el significativo momento de encuentro de M con el libro.

En lo que sigue haremos mención al volumen de *El Quijotito* dedicado especialmente a M por José Manuel Lucía Megías, el primer encuentro generado para la entrega del libro y los posteriores acontecimientos. José Manuel Lucía Megías² es quién realiza la adaptación del *Quijote* y el responsable del proyecto *El Quijotito*, ilustrado por los niños de Azul. El nombrado catedrático, luego de su participación en la 43ª Feria internacional del libro de Buenos Aires, visita la ciudad de Tandil en el marco de una conferencia que brinda en la UNICEN. Habiéndose enterado del encuentro casual de M con el libro, le dedica muy especialmente un ejemplar. De puño y letra le dice: *Nunca dejes de soñar*. Pero además, comenta sorprendido que M sea justamente el autor de esa ilustración en particular, que fue una de las alternativas para el diseño de tapa aunque finalmente se optó por otra, dada la potencia en la mirada del personaje que, consideraron, podía ser más adecuada para un texto destinado a público adulto.

Con este motivo, se organiza el primer encuentro con M en la Sala Abierta de Lectura en donde Laura Maggiori, desde su función de mediadora de lectura, reconstruye los caminos previos y le hace entrega del libro dedicado. A partir de aquí, se emprende un minucioso camino de exploración del libro sobre su confección, sobre su edición, sobre los compañeros que participaron, y sobre todo con un fuerte trabajo de reconstrucción a partir de los recuerdos que se le iban presentando a M sobre aquellos tiempos. Es allí donde aparecen por primera vez los nombres de Griselda y Margarita, las docentes con las que participó en el proyecto de ilustración.

Volvemos a encontrarnos 15 días después. En esta ocasión, Laura le entrega al joven una copia del intercambio de mails donde ella comparte con José Manuel la entrega del libro y le envía fotos. José Manuel escribe entusiasmado, instando a M a seguir pintando porque *“ese chico tiene algo muy especial ahí dentro, y es necesario que lo compartas...”*. A raíz de esto, le proponemos entonces conocer a José Manuel a través de una entrevista que se le hiciera en el programa *Vidas Consagradas* del Canal televisivo de Azul. Lo vemos, M conoce aún más sus pensamientos, y volvemos una y otra vez sobre *El Quijotito*, la Casa Ronco y la ciudad de Azul. Su familia, su casa, sus maestras, Salamone, Mateo Banks (y la cárcel de Ushuaia...), evidenciando un gran conocimiento y apropiación de bienes culturales vinculados con su ciudad y sus experiencias de vida. Ha sido un encuentro con mucho trabajo de historización.

Sucesivamente fueron acordándose nuevos encuentros con M que, por causas ajenas a él o por decisión propia, no se concretaron. Mientras tanto, Laura se entrevista en la ciudad de Azul con las docentes de M para tratar de recuperar sensaciones y percepciones de aquella experiencia de ilustración y puntualmente del vínculo con él. Se les pidió a las maestras que contaran anécdotas o experiencias acerca del proyecto y se les fue nombrando niños hasta llegar a M. Los recuerdos brotaron. Al final de la entrevista se les contó que estábamos en contacto con aquel niño, hoy un joven.

2 José Manuel Lucía Megías es Vicedecano de Biblioteca, Cultura y Relaciones Institucionales y Catedrático de Filología Románica en la Universidad Complutense de Madrid, además de Presidente de honor de la Asociación de Cervantistas, Vicepresidente de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval y Titular de la Cátedra Cervantes de la Universidad Nacional del Centro (Argentina). Entre otras distinciones, ha sido nombrado Bachiller de honor de Argamasilla de Alba, es Miembro del Patronato de la “Fundación Amigos de la BNE” y Asesor científico de la Comisión Nacional Cervantes 2016.

Casi tres meses después, concretamos el tercer encuentro con M. En esa ocasión, Laura comparte nuevos mails de José Manuel donde le cuenta que el *Quijotito* formó parte de la exposición en homenaje a Cervantes en Brasilia y que el ejemplar se exhibió abierto en la página donde se encuentra su ilustración. La expresión de José Manuel en el mail decía: “*M triunfa en Brasilia!!*” Se le entregan copias del mail y fotos de la exposición.

Gracias a las referencias que le diera M en relación al capítulo que le tocó ilustrar en aquella ocasión (V de la 2da parte), Laura le propone leer juntos el capítulo nuevamente para recordarlo, a lo que accede gustoso. Al finalizar la lectura, M comenta que ya lo había buscado y leído anteriormente por su cuenta en el libro que le regaláramos.

A continuación, Laura le cuenta del encuentro que tuvo con sus maestras de Azul y reproduce la grabación donde las docentes hablan con mucho afecto de él, tienen recuerdos muy agradables y se muestran emocionadas al evocarlo. Se genera un momento intenso de emoción y recuerdos, de historicidad de su propia vida.

Estimulado por su facilidad para el dibujo y como oportunidad para generar movimientos de apertura, se le propone participar de un Taller de Historieta que se realizaría en la Sala de Lectura a los 15 días. M participa y dibuja muy entusiasmado en esta jornada de historieta.

Con todo este camino recorrido, quisimos participar de las Jornadas Cervantinas de Azul con el propósito de compartir esta historia pero, muy especialmente, para coronarla con el encuentro entre M y José Manuel Lucía Megías.

Finalmente, cerramos nuestra ponencia leyendo y reflexionando sobre un fragmento del prólogo del libro *La venganza del cordero atado* del poeta César González³ que dice:

De “pibe chorro” a poeta; de César González a Camilo Blajaquis; de “Todo Piola” a su primer libro de poesía... ¿Irá, por este camino, de canillita a campeón? En realidad, no lo sabemos, pero tampoco nos interesa a donde “llegue”, porque como dicen que dijo don Quijote, lo importante es el camino, no la posada. Aquí me interesa destacar el camino emprendido ya que pareciera que César sería poeta aunque no escribiera versos, porque está intentando hacer de la vida un poema; hacer del odio acumulado, amor a crear; del rencor por la injusticia sufrida, tesón por ser justo; a la promiscuidad y la grosería, oponerles el desarrollo de la estética; frente a la vulgaridad y la

3 César González, quien utilizaba el seudónimo “Camilo Blajaquis” (Morón, 28 de febrero de 1989), es un poeta y director de cine argentino. Tuvo una juventud difícil, donde cayó en las drogas y la delincuencia. En el año 2005, con 16 años de edad, ingresó primero en el Instituto de Menores Luis Agote y luego en la cárcel de Marcos Paz, entre otros institutos, purgando una condena como cómplice de un secuestro extorsivo. Fue en ese momento cuando, mediante la ayuda de Patricio Montesano, una persona que dictaba talleres en la prisión, comenzó a acercarse a la lectura y a interesarse por temas políticos, filosóficos y por obras poéticas. Estuvo preso desde los 16 años hasta los 21. Al salir de la cárcel, comenzó a cursar la carrera de Filosofía en la UBA y a los 21 años publica su primer libro, *La venganza del cordero atado*, que ya lleva tres ediciones. En noviembre del 2011 presentó en la Biblioteca Nacional su segundo libro, *Crónica de una libertad condicional*. En el 2012, comenzó a conducir un ciclo televisivo llamado *Alegría y dignidad*, en el canal Encuentro. La primera emisión contó su historia, sucediéndose luego más casos similares donde surgieron diferentes expresiones artísticas en ámbitos marginales. En julio del 2013 debutó como director, al estrenarse la película *Diagnóstico esperanza*. En diciembre del 2014 estrena su segundo largometraje, llamado *¿Qué puede un cuerpo?* Trabaja en la Secretaría de Cultura de Morón, organizando talleres literarios en el Barrio Carlos Gardel, donde vive, y en otros barrios del municipio.

chabacanería, la salvación por el arte; a la complicidad mezquina, responderle con la amistad y la generosidad.

Esta cita que compartimos nos la hacemos propia para pensar nuestras líneas directrices de trabajo y para considerar que trabajar interdisciplinariamente, cuando se comparten miradas, es un horizonte posible.

SOBRE LA VITALIDAD DEL CLÁSICO: VERSIONES Y SUBVERSIONES DEL *QUIJOTE* EN LA ESCUELA SECUNDARIA¹

CLEA GERBER
COLEGIO NACIONAL DE BUENOS AIRES
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

En el marco de las diversas actividades organizadas desde el Colegio Nacional de Buenos Aires (UBA) por la conmemoración de los cuatrocientos años de la muerte de Cervantes, el *Quijote* ha sido protagonista absoluto de las clases de literatura española de cuarto año. Y como broche final de un ciclo lectivo dedicado de modo especial al análisis y discusión de esta novela, los alumnos realizaron distinto tipo de recreaciones, transposiciones y reversiones, que viajaron a la ciudad cervantina de Azul para dar un nuevo testimonio de la vitalidad del clásico. No solo los docentes del Departamento de Castellano y Literatura tuvimos la oportunidad de presentar en las Jornadas cervantinas las reflexiones que surgieron como corolario del trabajo, sino que además quince alumnos, representantes de las quince divisiones de cuarto año, pudieron conocer la Ciudad cervantina y participar del debate en torno a sus trabajos y el de sus compañeros.²

Mi comunicación busca dar cuenta de esta experiencia didáctica, en la que los debates y propuestas se fueron transformando a lo largo del camino recorrido junto a los estudiantes, y donde el foco estuvo puesto en las producciones gestadas por ellos. El eje que orientó la actividad fue la apropiación personal del texto por parte de cada lector, por lo que se buscó alentar el disfrute de la lectura y alivianar el “peso” y la solemnidad de “texto canónico” de un libro que, como demuestran los trabajos de los alumnos, todavía puede hablar de nuestros sueños e inquietudes de hoy.

Comenzaré, si se me permite, por un desvío. Entre las actividades organizadas por el CNBA durante el 2016, se destacó una charla en la que tuve oportunidad de participar junto al escritor Carlos Gamerro, quien se refirió, entre otras cosas, a su trabajo con los textos de Shakespeare y Cervantes para la escritura de su última novela. Llegado el turno de las intervenciones del público, se oyó la siguiente pregunta, formulada por un alumno: “¿Qué

1 Se puede acceder a los materiales complementarios de esta comunicación en la web de la Cátedra Cervantes: www.der.unicen.edu.ar/catedracervantes/actas

2 Dejo sentado el profundo agradecimiento a las Instituciones y personas de Azul –María Laura Maggiore, Estela Cerone, docentes y directivos de los establecimientos educativos visitados– que acogieron con entusiasmo al contingente de alumnos y profesores y colaboraron en generar un espacio de intercambio que se sumó al de las Jornadas: la visita a dos escuelas azuleñas –la Escuela Nro 19 y el Instituto San Francisco de Asís– cuyos alumnos expusieron su propio trabajo con el *Quijote* y atendieron al de los estudiantes del CNBA, en un fructífero diálogo.

encuentra usted en Shakespeare y Cervantes, qué lo atrapa tanto, particularmente del *Quijote*, que a muchos de nosotros nos ha parecido tan...aburrido?”. Tras la reacción entusiasta del resto de los estudiantes, que aplaudieron la osadía de semejante cuestionamiento, el invitado se dispuso a responder y, tras mirarme con gesto culposo, lanzó el sincericidio: “Y...yo creo que el *Quijote* no es un texto para leer en la escuela secundaria”. Luego de especificar que lo decía sobre todo por la experiencia frustrante de tener que leerlo “cortado” –algo a lo que el docente se ve ciertamente obligado si pretende dar algún otro texto o autor durante el ciclo lectivo– se ocupó de aclarar que no lo decía porque fuera “difícil”, ya que no apoyaba la idea de que la lectura tuviera que ser algo “fácil”: por el contrario, el placer de sortear un escollo, de allanar alguna dificultad, es algo inherente a la mayoría de los placeres de la vida (escalar el Aconcagua fue su ejemplo: no daría tanta satisfacción hacerlo si no costara bastante). Su intervención apuntaba a señalar que la institución escolar no funciona habitualmente como ámbito propicio para gestar el placer de leer la novela cervantina.

Esa idea quedó resonando en mi cabeza, puesto que Carlos había formulado algo que yo misma me planteé muchas veces: ¿cómo dar el *Quijote* en secundario de modo tal que se pueda transmitir a los alumnos la frescura de este texto? ¿Cómo evitar que quede solidificado como “monumento de la lengua” o de la literatura española o universal, reponiendo en cambio la vitalidad y movimiento que caracterizan las aventuras del manchego? Dado que es un texto al que dediqué mi tesis de doctorado –vale decir, seis años de mi vida–, no me hace ninguna gracia la idea de contribuir a su “momificación”.

Fue precisamente durante el 2016, en un ciclo lectivo atípico en el que la efeméride cervantina propició que le dedicáramos un tiempo inusitado al *Quijote*, cuando pude encontrar un camino y me sentí plenamente satisfecha con el modo en que los estudiantes se relacionaron de manera personal con el texto y pudieron apropiárselo, encontrarse con y en él. Así pues, además de compartir un breve detalle de las producciones de mis alumnos de 4to 4ta,³ me parece importante destacar las condiciones que fueron necesarias para lograrlo. Puedo sintetizarlo básicamente en tres elementos: respeto de los tiempos propios de la actividad de lectura de una novela larga y compleja (lo que implica necesariamente asumir que se restará tiempo a otros puntos del programa oficial de contenidos); innovación en los abordajes propuestos a los alumnos y apoyo pleno desde la institución de enseñanza para poder llevar a cabo la inmersión en esta “aventura”. El tiempo y la libertad para la innovación hace, de tal modo, su recorrido: desde el colegio a los docentes y desde nosotros a los alumnos.

El proyecto dio sus frutos. Las producciones resultantes fueron un audiolibro infantil, una canción con videoclip, un segmento de programa radial, un cortometraje y una novela visual: esta última, que destacó por lo original de la propuesta, consistía en una suerte de videojuego de impronta similar a la vieja serie de libros *Elige tu propia aventura*, ya que el jugador podía seleccionar al personaje de don Quijote o bien al de Sancho y tomar decisiones sobre sus respuestas o su recorrido. Los alumnos trabajaron por equipos –donde cada estudiante debía tener un rol específico, consignado en el primero de los sucesivos guiones a entregar a la docente durante el proceso– y fueron presentando avances en etapas, beneficiándose de la devolución para seguir adelante.

3 Los trabajos de los alumnos podrán verse en el sitio web vinculado a las Jornadas cervantinas de Azul. www.der.unicen.edu.ar/catedracervantes/actas

Desde el comienzo, tuvieron que elegir un eje de lectura o foco de interés en el texto cervantino, y este punto fue central para que la actividad implicara una apropiación y reelaboración consciente de la novela. Así, los interesados en armar un producto destinado al público infantil reflexionaron sobre la conveniencia de destacar en su adaptación los aspectos cómicos del *Quijote* y prestaron atención a la composición de pistas musicales o sonidos especialmente acordes a cada momento narrado. Quienes compusieron la canción, titulada sugestivamente “Yo sé quién soy”, enfocaron el tema de la locura ligado al de la identidad y destacaron además el valor de la amistad, desarrollándolo de modo elocuente tanto en la letra como en la actuación propuesta en el videoclip. El segmento radial tomó como punto de partida algunas preguntas que podrían hacerse los lectores sobre la novela e involucró diferentes voces y personajes en las respuestas, poniendo de realce la polifonía del texto. El grupo que armó la novela visual se interesó por el contrapunto de miradas de los protagonistas, lo que dio lugar a la creación de dos caminos alternativos para el original dispositivo de lectura que idearon. Finalmente, quienes hicieron el cortometraje imaginaron escenas de la vida contemporánea enfocadas a partir de la presencia tutelar de don Quijote, tales como una secuencia de “enamoramiento a primera vista” en un subterráneo de Buenos Aires en la que ninguno de los protagonistas habla y una voz en *off* cita un fragmento de la novela en la que el manchego explica qué significa para él Dulcinea. Este trabajo destacó por la fina e inteligente lectura del texto: particularmente ingeniosa fue la vinculación del concepto de cábala o amuleto (representado a partir de un hinchado de Boca viendo jugar a su equipo de fútbol) con la discusión sobre la bacía/yelmo de Mambrino.

No quiero dejar de resaltar que en los cinco casos los estudiantes propusieron trabajos que involucraron modernas tecnologías: nadie pensó lisa y llanamente en un texto escrito, pese a que desde luego era una de las opciones. Esto sugiere la necesidad de que los docentes de literatura reinventemos los puentes para propiciar diálogos con nuestros alumnos, que tienen otros modos de apropiarse del patrimonio cultural, desde nuevas herramientas e intereses, pues cuando se los anima a desplegarlas, el resultado es gratificante para todos. Nada mejor que los clásicos para hacer visible este problema, ya que son textos que siempre están experimentando reversiones: siempre se está pensando cómo “actualizarlos”. Quizá se piensa más en cómo actualizar y vivificar los clásicos que en cómo actualizar y vivificar la docencia. Agradezco a la novela cervantina haberme invitado a transitar ese doble camino, y a mis alumnos por lanzarse gustosos al recorrido.

PROYECTO “EL QUIJOTE VA A LA ESCUELA”: ACCIONES, RESULTADOS Y ALGUNAS DECISIONES DE LA INVESTIGACIÓN¹

ALEJANDRA SILES – GUADALUPE FICOSECO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE JUJUY

EL QUIJOTE VA A LA ESCUELA es un proyecto de investigación impulsado por la cátedra de Literatura Española de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy en el año 2015, con el propósito de sumarnos, desde Jujuy, a las celebraciones de los 400 años de la publicación de la Segunda parte de *El Quijote de la Mancha*, y el cuarto centenario del fallecimiento de su autor. El objetivo central del mismo es diseñar material didáctico² impreso destinado a la enseñanza de la novela en las escuelas secundarias de la provincia.

¿Por qué celebrar después de 400 años una obra como ésta? ¿Qué importancia tendría sumar a la FHyCS con un proyecto que se ocupe de volver al *Quijote* para renovar sus lecturas en el ámbito escolar? Como respuesta, hemos rescatado dos de las potencialidades de la novela de Cervantes: por un lado, el valor del *Quijote* como texto literario *per se*, que desde hace décadas es estudiado, pero que sigue ofreciendo vetas a explorar; por otro, la importancia del libro como texto transido del ideal humanista encarnado en sus personajes principales.

En el primer aspecto, el carácter de “Novela Mundo”³ del *Quijote* permite mejor que cualquier otro texto trabajar con la ficción y su “dimensión antropológica” (Iser, 1997); sobre todo cuando los lectores son jóvenes que, como tales, poseen gran capacidad lúdica, inventiva y creativa y pueden encontrar respuestas a sus inquietudes personales, comprender las tragedias o enfrentar un fracaso, pues toman conciencia de que todo esto ya fue vivido por otro u otros. Como dice Goodman (1990), entender “que no hay un único mundo sino que creamos nuevos mundos a partir de otros viejos y todos coexisten” permite presentar la literatura a los estudiantes como un campo de experimentación de lo vital en el que podrán ensayar otras realidades, otras identidades.

Dentro del otro aspecto mencionado, debemos recordar que la literatura tiene siempre como protagonista al ser humano y sus vicisitudes; ilustra a través de sus personajes sistemas

1 Se puede acceder a los materiales complementarios de esta comunicación en la web de la Cátedra Cervantes: www.der.unicen.edu.ar/catedracervantes/actas

2 Según Cabero (2001) existe una diversidad de términos para definir el concepto de materiales didácticos, tales como “Medios”, “Medios auxiliares”, “Recursos didácticos” etc. A pesar de esta variedad, hay coincidencias en entender a los materiales didácticos como dispositivos de distinta índole diseñados y elaborados con la intención de facilitar un proceso de enseñanza.

3 Usamos el sintagma “Novela Mundo” en un sentido metafórico para dar cuenta de la complejidad narrativa del texto.

de valores y antivalores que los estudiantes pueden identificar y discutir –a partir de una adecuada transposición didáctica– para acercarse o distanciarse de ellos. En este punto, vale aclarar que cuando aludimos al ideal humanista de los personajes quijotescos no estamos pensando en el humanismo como doctrina, sino como un ideal y una actitud que orientan la conducta del hombre hacia la integración de los valores “humanos”, es decir, aquellos que hacen a la dignidad de la persona. El hombre es considerado bajo esta óptica como un ser racional capaz de practicar el bien y encontrar la verdad.

Entre los muchos aspectos que se han valorado de la gran novela de Cervantes, el más recurrente ha sido que sus personajes, don Quijote y Sancho, encarnan esos valores humanos: justicia, honor, valor, libertad, fidelidad, constancia, lealtad. Dice María Elena Tarbine (2006): “Quizás Cervantes quiso decirnos en el siglo XVII o en el XXI que el mundo necesita hombres que no sólo se llenen la boca de palabras como justicia, honor, valor, fidelidad, sino que, además, y pese a todo, busquen armadura, la remienden con cartón y salgan a darles cumplimiento y a defenderlas”.

En este sentido, el modelo de conducta humanista que propone Cervantes es un buen argumento para fundamentar la importancia de enseñar el *Quijote* en la escuela, sobre todo en un mundo donde los valores han girado hacia lo utilitario y materialista, y donde es necesario reinstalar una visión más humanizada de la conducta y la vida humanas. Pero para ello se hace necesario un trabajo de mediación que ayude a los alumnos a sortear la distancia temporal y cultural que separa su mundo del universo representado en la novela y, sobre todo, que proponga vías para resignificar los trayectos de lectura desde la propia circunstancia vital y contextual.

Teniendo en cuenta lo que hasta aquí enunciamos, formulamos nuestro problema de investigación y algunas hipótesis a seguir; delineamos objetivos específicos y un plan de actividades en tres fases: diagnóstico/ejecución/publicación.⁴ El propósito de la primera fase fue “conocer el campo” y recabar las opiniones de quiénes serían los destinatarios de la publicación. Por ello, realizamos encuestas tanto a alumnos como a docentes de algunas escuelas secundarias de Jujuy, e hicimos lectura analítica de manuales con los que se enseña el *Quijote*. A través de las encuestas conocimos qué aspectos se enseñan de la obra y cómo se lo hace; también pudimos confrontar las elecciones y prioridades de los docentes con los gustos e inquietudes de los alumnos, los puntos de encuentros y desencuentros.

Entre las respuestas de los alumnos hemos observado que en las clases no se utiliza el libro, sino una selección de fotocopias de capítulos escogidos por la/el docente; también que el trabajo en el aula está centrado fundamentalmente en la realización de cuestionarios y en breves explicaciones orales de los capítulos de la novela. Un dato positivo es la valoración que hacen del *Quijote*, pues ninguno respondió que la obra sea “nada interesante”. Rescatan el humor de la historia entre los aspectos de mayor gusto y también la locura del personaje y sus causas. En este sentido, hay coincidencias con las respuestas de los docentes. Las diferencias son interesantes en dos puntos: la cuestión de los valores de la novela y los contextos de la historia ya que, mientras los docentes se preocupan por enmarcar históricamente el texto y mostrarlo como representativo del Barroco, los alumnos tienen una gran confusión al respecto.⁵ Con respecto a los valores humanos que encarnan los personajes, en las respuestas de los alumnos

4 Con un poco más de detalle nos referimos a lo mencionado en el material adjunto en PowerPoint.

5 Este dato está consignado en la filmina N° 15 del material en PowerPoint

se advierte que el 22% considera el tema como uno de los que les ha gustado;⁶ los docentes, en cambio, no hacen referencia a los mismos pues, cuando hablan de valores, se refieren a los aspectos estéticos/literarios.

La lectura de los manuales⁷ se hizo siguiendo la propuesta de autores que estudian el género y la enseñanza de la literatura (Colomer, 2010; Castillo, 2005; Cuesta, 2010; Bórtoli, 2013), y de ella nos interesa mencionar la idealidad de sus destinatarios y la universalidad de las propuestas. Esto es obvio si tenemos en cuenta que se trata de publicaciones pensadas y diseñadas en Buenos Aires, mientras que uno de los nortes de nuestra tarea es situar la enseñanza en el contexto local: “Los materiales didácticos son recursos ya mediados pedagógicamente pero cuyos beneficios no tienen, necesariamente, validez universal pues deben estar siempre sujetos al análisis de los contextos de aplicación” (Cabero, 2001).

Para concluir, diremos que a partir de 2017 el equipo está abocado a la fase de ejecución, es decir, a la producción del contenido a publicar, que se hará en fascículos de aproximadamente 30 páginas cada uno. El primero tiene como eje transversal “la libertad” en *El Quijote de la Mancha* en los siguientes aspectos: libertad e identidad, libertad civil, libertad y vuelo imaginativo. Se acudió para ello al rastreo y estudio de bibliografía de distintos campos como la crítica literaria, la filosofía, la sociología, la psicología, etc. Con estas lecturas estamos ensayando las primeras escrituras del material que aspiramos se publique hacia fines del presente año.

BIBLIOGRAFÍA

- Bórtoli, Pamela Virginia (2013), “Literatura y mercado: el caso del ‘manual de literatura’”, *III Congreso internacional Cuestiones críticas: Rosario*, disponible en línea: http://www.celarg.org/int/arch_public/b_rtolipamelacc.pdf, [consultado el 24/11/ 2016]
- Cabero, Julio (2001), *Tecnología Educativa, Diseño y Utilización de Medios para la Enseñanza*, Barcelona, Paidós.
- Gómez Canseco, Luis (2005), *El Quijote, de Miguel de Cervantes*. Madrid, Síntesis.
- Iser, Wolfgang. (1997), “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros.
- Márquez Villanueva, Francisco (1975), *Personaje y temas del Quijote*, Salamanca, Taurus.
- Martín Morán, Jose Manuel (2006), “Autocreación de don Quijote. Tres modelos narrativos para un protagonista”, en Alicia Parodi, Julia D’Onofrio, Juan Diego Vila (eds.), *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas Cervantinas en el Cuarto Centenario*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, 187-198. Disponible en línea: http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_2006/cg_2006_15.pdf, [consultado el 30/10/2016].
- Tarbine, María Elena, Ferrero, Graciela, Teobaldi, Daniel *et al.* (2006), *Vigencia del Quijote (seis enfoques)*, Córdoba, Alción.

6 Es el valor de la amistad el que rescatan los alumnos en la encuesta, razón por la cual el equipo de investigación ha previsto abordar este tema en el fascículo número dos.

7 Confrontar con filminas 16 a 24 del material en PowerPoint.

Vargas Llosa, Mario (2005), “Una novela para el siglo XXI”, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, Asociación de academias de la Lengua Española, XIII-XXVIII.

Vila, Juan Diego [coord.] (2013), *El Quijote desde su contexto cultural*, Buenos Aires, Eudeba.

PROPUESTAS DIDÁCTICAS

ACERCA DE LA RECEPCIÓN DE LA NOVELA CERVANTINA EN LA POESÍA DEL SIGLO XX¹

IRENE MARÍA MORA
ISFDyT N° 156 “DR. PALMIRO BOGLIANO”

Este trabajo pretende contar brevemente una propuesta pedagógica que reúne cuatro poemas de cuatro autores en lengua española del siglo XX. La misma tendrá lugar en el marco de la materia Historia Social y Cultural de la Literatura II, en la que se abordan la mayoría de estos autores. Cabe aclarar que el estudio del *Quijote* se efectúa en la asignatura Historia Social y Cultural de la Literatura I.¹

Los textos elegidos son *Vencidos*, de León Felipe, *La última querrela*, de Miguel de Unamuno, *Soneto en fuga*, de Gerardo Diego y *Sueña Alonso Quijano*, de Jorge Luis Borges. La pretensión es interpretar como actúa la lectura de la novela de Cervantes en ellos, con la ambición de entender el momento y la razón por la que estos escritores decidieron atravesar la frontera de la lectura a la escritura para acceder así, con su peculiar tono de voz, al gran parlamento que constituye la obra de Cervantes.

El trabajo tiene como marco conceptual la estética de la recepción, que considera que la historia de las interpretaciones de una obra de arte es un intercambio de experiencias o, si se quiere, un diálogo, un juego de preguntas y respuestas. Decía Schopenhauer que leer es pensar en un cerebro ajeno, de modo tal que la propuesta intentará que los alumnos lean los textos apoyándose también en la noción de Gadamer, para quien hermenéutica es *el arte de comprender la opinión del otro*.

Asimismo, se exhibirá una presentación multimedia. La misma constituye un recurso didáctico que evidencia una vez más la influencia de la alargada silueta de don Quijote sobre todas las artes. Las manifestaciones iconográficas, que en este caso abarcan desde el siglo XIX hasta el siglo XXI, como así también la musicalización de *Vencidos* efectuada en 1971 e incluida en el álbum *Mediterráneo* de Joan Manuel Serrat extienden el significado de lo literario y, a la par, nos muestran otras lecturas de la obra cervantina.

PRESENTACIÓN DEL AUDIOVISUAL

MOMENTO I: LEÓN FELIPE: *VENCIDOS*.

El trabajo incluye la lectura de material bibliográfico sobre la vida y obra de León Felipe, el análisis del poema *Vencidos* y la relación de este último con el hipotexto *Don Quijote*.

1 Se puede acceder a los materiales complementarios de esta comunicación en la web de la Cátedra Cervantes: www.der.unicen.edu.ar/catedracervantes/actas

MOMENTO 2: MIGUEL DE UNAMUNO: *LA ÚLTIMA QUERELLA*

La estrategia empleada es similar a la anterior, ya que para abordar el momento de producción de este poema y su análisis se consultan diversos materiales bibliográficos, en especial las reflexiones de Eva Morón Olivares sobre la recepción del *Quijote* en la poesía contemporánea (2007).

TERCER MOMENTO: GERARDO DIEGO: *SONETO EN FUGA*

Para comprender el contexto de producción de este soneto y para enriquecer el momento de recepción, se lleva a cabo la lectura de diversos textos procedentes de distintos soportes: sitios web, el *Discurso* de Gerardo Diego pronunciado al recibir el premio Cervantes en 1979 y a la ya mencionada Morón Olivares, entre otros.

CUARTO MOMENTO: JORGE LUIS BORGES: “SUEÑA ALONSO QUIJANO”

En este último segmento, se aborda la lectura y análisis de *Sueña Alonso Quijano*. Se establecen las conexiones entre Borges y Diego: el Ultraísmo, el premio Cervantes compartido en 1979 y el amor por el *Quijote*. De forma similar a la trabajada, se aborda la lectura de material bibliográfico diverso que da cuenta de la relación de Borges con la novela cervantina a lo largo de su vida y de su obra. Como en los casos anteriores, se llevan a cabo actividades referidas al poema.

La aproximación a estos textos permite comprobar una vez más que el *Quijote* es un punto de reunión que trasciende el espacio y el tiempo. Y es también, como expresa Ángel Basanta:

un canto a la libertad, entonado por un genial hidalgo manchego que, leyendo libros, se convirtió en el lector ideal, creyendo cuanto leía y poniéndolo en práctica como don Quijote de la Mancha. Por eso Pedro Salinas propuso nombrarlo santo patrono de los lectores. Que así sea (2005: en línea).

La actividad pedagógica efectuada con estos poemas está desarrollada en formato completo en la página web de UNICEN.

BIBLIOGRAFÍA

- Alifano, Roberto (1982), *Conversaciones con Borges*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor.
- Basanta, Ángel (2005), “Por qué leer El Quijote”, *EL CULTURAL* [Madrid], en línea: www.elcultural.com/revista/letras/Por-que-leer-El-Quijote/11802 [consultado el 24-8-2016].
- Borges, Jorge Luis (1989), *El oro de los tigres. Obras completas II*, Buenos Aires, Emecé.
- Borges, Jorge Luis (1989), *La rosa profunda. Obras completas II*, Buenos Aires, Emecé
- Borges, Jorge Luis (2011), *Mi amigo Don Quijote (una conferencia recuperada)*, edición de Julio Ortega, Madrid, Centro Editores y Fundación Internacional Jorge Luis Borges.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2008), *Don Quijote de La Mancha*, edición de Francisco Rico, Lima, Santillana, Punto de lectura.

- Felipe, León (1983), *Versos y oraciones del caminante* Madrid Visor Libros
- Gadamer, Hans-Georg (1977), *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme.
- García Montero, Luis (2005), *La poesía, señor hidalgo. Antología de poemas cervantinos*, Madrid, Visor.
- Hauser, Arnold, (1982), *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama.
- Jauss, Hans-Robert (1986), *Experiencia estética y hermenéutica literaria: Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus,
- Ertler, Klaus-Dieter y Alejandro Rodríguez Díaz [coords.](2007), *El Quijote hoy: la riqueza de su recepción*, Madrid, Iberoamericana.
- Morón Olivares, Eva (2007), “De tu lanza en la pluma’: en torno a la recepción del *Quijote* en la poesía contemporánea”, en Klaus-Dieter, Ertler y Rodríguez Díaz, Alejandro (coords.), *El Quijote hoy: La riqueza de su recepción*, Madrid, Iberoamericana.
- Nállim, Carlos Orlando (1992), “Borges y Cervantes, Don Quijote y Alonso Quijano”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XL N°2, 1047-1056.
- Pliego, Benito del (2002), *León Felipe*, Madrid, Eneida.
- Suárez Miramón, Ana (2008), “El humanismo de Cervantes y Don Quijote en el *Cancionero* de Unamuno”, en Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (coords.), *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 419-434
- Unamuno, Miguel de (1953), *Cancionero*, Buenos Aires, Losada.

EL QUIJOTE Y SUS REPRESENTACIONES. TEXTOS EN CONTEXTOS¹

VANESA ÁVILA – MORA ALONSO – MILAGROS PUENTE – MALENA GUDIÑO
MARÍA JOSÉ SANTILLÁN – SABRINA BELLO – MARÍA GAILLUR – LUCÍA HERMA
PAULA QUIROGA
ISFDyT N° 156 “DR. PALMIRO BOGLIANO”

El siguiente trabajo fue realizado con el objetivo de reflexionar junto a nuestros alumnos sobre distintas construcciones simbólicas en variados lenguajes artísticos que abrevan en *Don Quijote de la Mancha* y sus personajes. Este trabajo de búsqueda tiene como objetivo concluir en un **plan de clase** destinado a la escuela secundaria. Se requirió de otros lenguajes artísticos, además del literario: un rap cuya temática versa sobre la historia del *Quijote*, un fragmento de una película animada en torno a este personaje, imágenes de Dalí, Picasso, Gustave Doré, Antonio Saura, Spotti y otros, y adaptaciones del libro: una de Walt Disney, sobre la que nos interesa detenernos –aportando elementos sobre la comunicación y el mercado– y también fragmentos de la adaptación de José Manuel Lucía Megías.

Trabajamos con material audiovisual porque, al pensar de *Roger Chartier*:

Las pantallas de nuestro siglo son, en efecto, de un nuevo género. A diferencia de las del cine o la televisión, ellas llevan textos –no solamente textos ciertamente, pero también textos–. A la antigua oposición entre, de un lado el libro, el escrito, la lectura, y de otro la pantalla y la imagen, nos encontramos ante una situación que propone un nuevo soporte a la cultura escrita y una nueva forma de libro (2001, en línea)

Este marco conceptual pretende arribar, tal como señalamos, al análisis de *El Quijote de la Mancha* de Walt Disney (Editorial Tor), existente entre los cientos de ejemplares que atesora la Colección cervantina en la Casa Ronco de Azul y que fuera distribuido masivamente a todos los niños del distrito, como referente valioso, por el diario “El tiempo” de la misma ciudad. Esta masividad en la difusión es la que nos impulsa al análisis.

Partimos de preguntarnos qué es una adaptación. Y sostenemos que una adaptación literaria es la modificación de una obra en otra, de un formato literario en otro, lo que implica cambiar el lenguaje literario e inclusive reformular parte del argumento.

Adaptar un clásico, como en este caso, para el público infantil, permite con su lectura que los niños crezcan con historias. Permite que los lectores conozcan una época a la que no pertenecieron, ampliando su imaginario con un lenguaje más accesible a su comprensión. Además, favorece el acceso a clásicos desde edades más tempranas. Por lo general, estos textos para niños y jóvenes suelen ser propuestos con el destino de ser leídos en voz alta: por lo tanto, se

1 Se puede acceder a los materiales complementarios de esta comunicación en la web de la Cátedra Cervantes: www.der.unicen.edu.ar/catedracervantes/actas

escriben de una forma que contempla los modos ágiles que la modalidad requiere. Partimos de entender que se debería obrar con cuidada reelaboración para que se conserve el argumento y no se distorsionen los elementos culturales que el autor del mismo transmitió, sobre todo si hablamos de clásicos.

Las adaptaciones suelen tener dos elementos fundamentales: la técnica y la creatividad. El hincapié en la técnica tendrá como resultado una obra con el mismo contenido y la misma forma que el texto original, pero más acotada y accesible. El énfasis en la creatividad puede correr el riesgo de que la adaptación se aleje de la obra original a tal punto que resulte otra creación. En ambos niveles de la adaptación, creemos que es imperativo que se respete el sentido original y no se distorsione el tema central (cfr. Werner, 2013)

Para poder arribar al análisis de la adaptación de Disney, (como un ejemplo de la literatura de mercado en la globalización) propusimos lenguajes diversos: dibujos animados, ilustraciones de autores variados² y un rap³. Estas manifestaciones dan cuenta de cómo puede trabajarse una obra con creatividad, pero con la fidelidad que un clásico amerita. Todo ha girado sobre la experiencia de la lectura de materiales diversos. Tal como lo señala Jorge Larrosa: “El texto se convierte en palabra emplazada, en palabra colocada en la plaza, en el lugar público, en el lugar que ocupa el centro para simbolizar lo que es de todos y no es de nadie, lo que es común” (2003, 646).

Durante la elaboración de la propuesta, encontramos estas expresiones artísticas centradas en la temática del *Quijote* y decidimos incorporarlas entendiendo que, en el momento actual, el uso de la multimedia es una forma efectiva para abordar estos temas y así atravesar la supuesta brecha que existe entre los clásicos y el mundo de los jóvenes. De esta manera, a través de los medios audiovisuales, que forman parte de su cotidianidad, se puede despertar el interés de los jóvenes y entablar debates interesantes con variadas producciones, tanto orales como escritas.

BIBLIOGRAFÍA

- Wolman, Susana (2005), *Prácticas del lenguaje: Don Quijote de la Mancha: páginas para el alumno*, Buenos Aires, Secretaría de Educación. Disponible en línea: http://www.buenosaires.gob.ar/areas/educacion/curricula/pdf08/pluri/quijote_a.pdf
- Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand (1972), *Para leer al Pato Donald*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Chartier Roger (2001), “¿Muerte o transfiguración del lector?”, *Revista de Occidente*, N° 239, 72-86. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/muerte-o-transfiguracion-del-lector/>
- Corto de animación *Don Quijote de la Mancha* (1979). Introducción – Quixote (https://www.youtube.com/watch?v=_WyO7yDvaJk)
- Quijote hip hop Zenit, introducción: https://www.youtube.com/watch?v=jPRa_JyEe7M
- Werner, Sara (2013), “Que es una adaptación literaria”, disponible en línea: <http://aprendizajesdesara.blogspot.com.ar/2013/07/que-es-una-adaptacion-literaria.html>

2 Imágenes que nos hablan del mundo de Dalí, Picasso, Miró, etcétera.

3 El Rap surgió como protesta en los sectores marginales y hoy es un tipo de danza urbana acompañada de un recitativo, que es practicada por los más diversos sectores de la sociedad.

Soriano, Marc (1995), *La Literatura para niños y jóvenes*, Buenos Aires, Colihue.

“Donald, el entrañable pato que nunca envejece” <http://www.excelsior.com.mx/funcion/2014/06/08/963900>

Pato Donald, Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Pato_Donald

Mickey Mouse, Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Mickey_Mouse

Granado Palma, Manuel (2013), “El potencial socializador de Disney: de la escuela al imaginario popular”, disponible en línea: <http://imperialismo-cultural.blogspot.com.ar/2013/07/disney-en-la-escuela.html>

Larrosa, Jorge (2003), *La experiencia de la lectura*, México, Fondo de Cultura Económica.

