

I Jornadas Cervantinas Regionales

(Azul, 30 - 31 de octubre de 2008)

Editores

Margarita Ferrer
José Adrián Bendersky

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra, sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Ediciones del Instituto Cultural Educativo del Teatro Español
San Martín 427
Tel/Fax: 54 - 02281 - 430410
Azul, Provincia de Buenos Aires.

© de los textos, sus autores.

Diseño: Q·Bismo Estudio. Azul
Impresión: Bibliográfika
Impreso en Argentina/Print in Argentina

INDICE

Alejandro E. Parada <i>La memoria bibliográfica como relato y aventura: el caso de la “Bibliografía Cervantina editada en la Argentina”</i>	05
Alicia Parodi <i>Don Quijote enjaulado. Un ejercicio de lectura.</i>	21
Jorge Dubatti <i>El teatro de Cervantes en la Argentina: “Numancia” y “Pedro de Urdemalas”</i>	33
María Isabel Zwanck <i>Borges y el Quijote</i>	51
María del Carmen García Rozado <i>El discurso narrativo en la “Novela del Curioso Impertinente” De Miguel de Cervantes Saavedra (1605)</i>	65
Nancy Gallardo <i>“Del Quijote al caballero inexistente de I. Calvino: un itinerario discursivo”</i>	75
María Beatriz Durán <i>Presencia del Romancero en el Quijote de 1605</i>	87
Marisa Fernanda García <i>El caos contemporáneo en la coda del coloquio de los perros</i>	97
Clea Gerber <i>Aproximaciones al testimonio del capitán cautivo</i>	105

Juan Diego Vila	
“Fronteras de la razón / Fronteras del texto:	
<i>Alonso Quijano y la apropiación de la historia del abencerraje”</i>	115
Marcela Soriano	
<i>El caballero de las múltiples figuras</i>	141
Gustavo A. Waitoller	
<i>La primera salida de Don Quijote. Lectura de capítulos 1, 1-7</i>	149
Eduardo Dayan	
<i>¿La lengua de Cervantes traduce la lengua de los vencidos?</i>	169
María Silvina Vazzano	
<i>Orlando y Cardenio:</i>	
<i>Reflejos de Ludovico Ariosto en el episodio de Sierra Morena</i>	177
Marcela Romano	
<i>Seducción y traición: Los poemas de elogio en Don Quijote de 1605</i>	185
Anexo	
Eduardo Dayan	
<i>Crónica personal de las Jornadas Cervantinas de Azul 2008</i>	197

LA MEMORIA BIBLIOGRAFICA COMO RELATO Y AVENTURA: EL CASO DE LA “BIBLIOGRAFIA CERVANTINA EDITADA EN LA ARGENTINA”¹

ALEJANDRO E. PARADA
*Director de la Biblioteca de la
Academia Argentina de Letras*

Recopilar una bibliografía es reconstruir un mundo. A veces se concibe como una herramienta para guiar al lector o al investigador en la peripecia azarosa de la literatura de una disciplina (Romanos de Tiratel, 2005). En otros casos, al igual que en las enciclopedias, la bibliografía tiene los atributos de transformarse en “una de las más importantes obras de referencia de tipo general” (Sabor, 1978: 130). El bibliógrafo, en último término, casi recordando la labor de un demiurgo, tiene que poseer el don de la alteridad para registrar y sistematizar lo que han escrito los “otros” sobre un tema determinado. Su tarea, pues, siempre está vivificada por la estrecha relación entre la unicidad y la otredad. Y ese mundo se transforma en un universo casi incontrolable y, en particular, caótico, cuando el contenido concierne a la obra cervantina.

No se trata, en esta ocasión, de establecer una definición de Bibliografía, pues es una disciplina cuyos significados han mutado con el tiempo. Su amplio espectro polisemántico y, a veces, retórico, hoy representa el cruce de distintas

¹ *Bibliografía cervantina editada en la Argentina: una primera aproximación* / Alejandro E. Parada; presentación Pedro Luis Barcia. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 2005. 304 p. (Prácticas y Representaciones Bibliográficas; 1). [La *Bibliografía* está formada por 1786 asientos]. Contenido: I. Obras de Cervantes (1-214) II. Obras sobre Cervantes (215-1702) III. Adenda (1703-1786) Índice de autores y nombres. Índice temático (palabras y conceptos significativos de los títulos). Láminas (reproducción facsimilar de portadas).

tendencias que, a lo largo de la historia, transcurren desde la práctica primitiva de su imagen etimológica representada en la labor del amanuense, cuya mano elaboraba pacientemente el texto manuscrito, hasta las modernas concepciones de la bibliografía material (Gaskell, 1999) y la bibliografía sociológica de los textos (McKenzie, 2005).

No obstante, al pensar en un repertorio de Cervantes y sobre él es necesario tener en cuenta dos aspectos imbricados entre sí: la necesidad de identificar y ordenar la producción textual dispersa en todo tipo de soportes y, en un segundo paso, la posibilidad de poseer una obra de referencia selectiva, analítica y crítica sobre esa vastísima producción. Finalmente, luego de estos pasos iniciales, trazar el mapa de las disparidades temáticas y, sin duda, señalar los “vacíos” que aún restan por relevar. En este contexto, la *Bibliografía cervantina* editada por la Academia Argentina de Letras con motivo del cuarto centenario de la aparición del *Quijote* (Parada, 2005) constituye, tal como reza en el subtítulo, una “primera aproximación” que intenta detectar, en bruto, aún sin selección ni juicio crítico alguno, el extraordinario aporte argentino sobre el notable escritor español del Siglo de Oro.

Por lo tanto, esta bibliografía se encuentra en una etapa preliminar y lejos de representar una contribución selectiva y crítica de los trabajos escritos hasta la fecha. Empero, estos comienzos que se caracterizan por registrar la totalidad de su edición en nuestro país son, en principio, imprescindibles, ya que para ejercer el análisis selectivo y el juicio ponderativo sobre los registros que incluye un repertorio, inequívocamente, es fundamental intentar conocer, con cierto rigor exhaustivo, el conjunto de lo escrito sobre ese tópico.

La *Bibliografía cervantina editada en la Argentina*, entonces, es un volumen provisional, que intenta llenar esta primera etapa de identificación extensiva y no intensiva, para luego, en un futuro, intentar acceder a otros niveles más importantes de la bibliografía moderna. Por otra parte, es oportuno mencionar que este libro se encuadra dentro de otros emprendimientos internacionales recientes para gestionar el control bibliográfico cervantino: *Proyecto Cervantes 2001*, que incluye la *Bibliografía electrónica internacional cervantina* [BEIC] (*Cervantes International Bibliography Online*) y el *Anuario bibliográfico cervantino* [ABC], editado por Eduardo Urbina; *Bibliografía del Quijote: 1900-1997*, de carácter universal, confeccionada por Jaime Fernández (1995); *Ensayo de una guía de bibliografía cervantina*, de José María Casasayas (1995); etcétera. A estos deben agregarse dos fuentes similares, una de carácter enciclopédico, como la imprescindible *Gran enciclopedia cervantina* (2005-), y la otra como reflejo de un extraordinario plantel de ediciones, el *Catálogo de la colección cervantina*

de la Biblioteca Nacional: ediciones del "Quijote" en castellano (2006).

En este contexto se impone una pregunta: ¿cuáles fueron los criterios y las decisiones que se tomaron para confeccionar la *Bibliografía cervantina* editada por la Academia Argentina de Letras? En primer término se planteó el tópico del "alcance" de la obra. El "alcance" constituye la esencia medular de una secuencia de asientos, pues define los límites de un aparato bibliográfico. Además, en sentido amplio, es la frontera que se establece sobre los registros y su materialidad en cuanto a la variabilidad de los soportes. Una frontera que, en la medida de lo posible, no debe ser móvil, ya que su permeabilidad atenta contra la lógica del quehacer bibliográfico, ceñida al orden, la normalización y el control. El problema tenía su complejidad. Nuevas interrogantes coadyuvaban a un replanteo de la duda inicial.

¿Solo se incluiría a los autores argentinos en desmedro de los extranjeros? ¿Era correcto excluir la producción editorial que reproducía también los textos de escritores no nativos? Si se hacía a un lado a estos últimos, ¿el repertorio reflejaría, realmente, nuestra contribución a los estudios cervantinos?

La República Argentina se caracterizó, durante buena parte del siglo XX y aún en la actualidad, por poseer una pujante industria del libro. Incluso su papel de liderazgo o de competencia se extendió por el ámbito iberoamericano en el período de 1937 a 1957. La Guerra Civil Española (1936-1939) tuvo como inmediata consecuencia la inmigración de importantes intelectuales y, al mismo tiempo, el establecimiento de casas editoriales en Buenos Aires (Diego, 2006; Sagastizábal, 1995). Ocultar esta visibilidad impresa extranjera en nuestro territorio, en definitiva, desembocaba en una aporía sin resolución. Una nación formada, a partir del último tercio del siglo XIX y parte del XX, en sus disímiles segmentos sociales, por lo que José Luis Romero denominó "la era aluvial" del proceso de inmigración (1986), debería incorporar, tratándose en este caso del mayor escritor español, la multiplicidad de los registros que lo identificaban con las numerosas vertientes culturales de nuestra compleja identidad nacional.

Es importante destacar, asimismo, que esta decisión señala otro cuestionamiento vital: la cuestión de decidir la representatividad, calidad e impacto intelectual del conjunto de los trabajos cervantinos. Y en esta encrucijada, como en toda bibliografía, nos encontramos en el punto de inflexión decisivo: la oportunidad o intencionalidad de reunir "el todo" para luego, en términos de selección bibliotecológica, "desbrozar y desmalezar" aquello que se considera un aporte menor o de amplia redundancia no significativa.

De modo que, ante esta perspectiva, se optó por una empresa de largo aliento

y se incluyeron en la obra el conjunto de los trabajos de Cervantes y sobre él editados en nuestro territorio, cualesquiera fueran sus autores en cuanto a su nacionalidad. Así pues, era factible recuperar el esfuerzo de los editores e impresores en su difusión. Al mismo tiempo se decidió registrar todas las publicaciones que mencionaran en sus portadas a lugares o editoriales con sucursales en la Argentina, aunque hubieran sido confeccionadas fuera del país. En esta primera etapa, caracterizada por la intencionalidad de capturar nuestro universo tipográfico cervantino, la compilación se extendió a libros, congresos, homenajes, publicaciones periódicas, artículos de revistas, monografías, capítulos de libros, reseñas, ensayos, prólogos, notas, comentarios, contribuciones periodísticas, conferencias, adaptaciones literarias, ilustraciones, antologías, fragmentos, ediciones abreviadas, videos, etcétera. En cuanto a los recursos electrónicos mencionados en Internet, en la presente instancia prácticamente no fueron tomados en cuenta debido a su frecuente variabilidad.

Tal como se observa, dada la magnitud de los textos involucrados, la *Bibliografía*, en último término, no podía pretender un carácter exhaustivo, pues para ello sería necesario otro tipo de organización e infraestructura que, más adelante, se señalará oportunamente. En relación con el origen de los asientos, fue necesario, ante la imposibilidad de cotejar todos los trabajos, inclinarse por una compilación mixta. Es decir, por una combinación de textos de primera y segunda mano.

En este segundo momento es significativo detallar los repositorios que se eligieron para su compulsión de primera mano, pues constituyen las fuentes más importantes para detectar las existencias cervantinas. Ellos fueron: la Biblioteca Nacional, la Biblioteca del Congreso de la Nación, el acervo de la Academia Argentina de Letras, el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), y los archivos de los diarios *La Nación*, *La Prensa*, *La Razón* y *Clarín*.

Otro aspecto inherente a la organización de esta clase de obras de referencia se vincula con la división clásica de los asientos en dos grandes secciones: “Obras de Cervantes”, con las correspondientes ediciones, ordenadas cronológicamente, de cada título; y “Obras sobre Cervantes”, donde se agrupó una amplia gama de escritos, tales como los libros, ensayos, artículos, prólogos, notas, comentarios, conferencias, y trabajos anónimos dedicados al autor. En el caso de Cervantes un tópico peculiar mereció especial atención: la notable cantidad de recreaciones literarias que originó su obra. Una interacción discursiva que no podía estar ausente, ya que manifestaba la estética de la

recepción de los textos cervantinos en la Argentina (Warning, 1989; Mayoral, 1987; Jauss, 1992).

También es oportuno señalar la presencia de un problema fundamental: el modo como se resolvió el acceso temático en la compilación. Una bibliografía sin referencia a las materias o descriptores de su contenido constituye una guía con serias limitaciones, pues entre varios aspectos decisivos, no puede contestar, por ejemplo, a la demanda siguiente: ¿sobre qué temas y en qué intensidad se investigó a Cervantes en la Argentina? La situación era aún más compleja, ya que el repertorio, en gran medida, incorporaba registros de segunda mano, es decir, contribuciones mencionadas por fuentes diversas, pero no vistas y analizadas. La solución salomónica, limitada y parcial, fue optar, además del índice de autor de rigor, por otro de carácter temático formado por *palabras y conceptos significativos de los títulos*, que hacían mención a un asunto conceptual de la inmensa producción literaria sobre Cervantes. De este modo, aunque parcialmente, se pudo dar respuesta a lo que se podría denominar la "duda de acceso temático" a la presente *Bibliografía*.

Luego de esta necesaria descripción formal y panorámica de la *Bibliografía* editada por la Academia Argentina de Letras, sin duda, se impone una serie de reflexiones y, por qué no, de propuestas, cuya realización dependerá de distintas variables. Nos referimos a la proposición de un *programa bibliográfico cervantino de carácter preliminar* basado, en el macrodiseño, en la experiencia acumulada durante la ejecución de la *Bibliografía cervantina editada en la Argentina*. Una experiencia que se ha enriquecido gracias a algunos hallazgos, pero también por sus limitaciones. A fin de establecer un orden en esta especie de exposición de los innumerables registros sobre Cervantes en nuestra geografía, es importante enumerar esas posibles sugerencias en el contexto de una prospectiva provisional.

En primer término se presenta, nuevamente, la cuestión del alcance. Pero en esta oportunidad se trata de una decisión de *planificación política* y no de un asunto de intensidad bibliográfica en cuanto a la extensión de la cantidad y diversidad de los materiales incluidos en su corpus. ¿Qué significa la expresión *planificación política*? Su intención se centra en el problema de la representación federal en la recopilación de la ingente producción cervantina a lo largo y lo ancho de la Nación. Sería un error abocarse, en el momento de la nueva compulsa, en forma exclusiva, a la producción porteña o bonaerense. Ya hemos visto que la *Bibliografía* de la Academia se vio reducida, en la urgencia de su ejecución, a bibliotecas y archivos de la ciudad de Buenos Aires.

¿Qué sabemos de la producción editada en periódicos y revistas del interior que incluyen notas y artículos de Cervantes y sobre él? Hasta la fecha, en líneas

generales, poco y nada. Es por ello que la necesidad de controlar la producción de nuestro país en este tópico requiere, sin reparo alguno, de un *diseño bibliográfico federal*. La redacción de un plan de estas particularidades, entonces, demanda una representatividad bibliográfica de magnitud interprovincial. Entre otras medidas a instrumentar en este debate abierto, se deberá designar, en cada provincia, a un responsable de sección geográfica, con el objeto de crear un equipo encargado de dar forma y reglamentar al “Grupo Nacional de Bibliografía Cervantina Editada en la Argentina”, formado por bibliotecarios, filólogos y egresados en Letras.

La discusión palpitante sobre el tema del “alcance cervantino” no solo consiste en agrupar a los bibliógrafos que recopilen el material impreso disperso en una multitud de publicaciones e iniciativas editoriales en las provincias. Cervantes y sus creaciones, tomemos como icono al personaje de don Quijote, se han caracterizado por su *multiplicidad de soportes*. No hay artefacto cultural que no se haya apropiado, en la representación (imágenes) y en la corporeidad (objetos), de su imagen visual y material. Los futuros ejecutores de este repertorio ideal, no deberán dudar en incluir esta casi infinita mutabilidad de los personajes cervantinos. Un breve listado de algunas de estas figuraciones se torna abrumador, tales como fotos, dibujos, pinturas, estampas grabadas, diseños en porcelanas, monedas, objetos de arte, monumentos, nombres de editoriales y entidades culturales, etc. Este punto no es algo menor, ya que esas imágenes son insoslayables en el momento de estudiar la inserción del universo cervantino en la vida cotidiana y, lo que es más significativo, constituyen una fuente de primera mano para reconstruir la microhistoria social y la historia de las imágenes de Cervantes en nuestro país.

A este cosmos definido por “el tacto y la manipulación”, donde la vista y la mano corren parejas su carrera de fondo, debe agregarse ese Nuevo Mundo ageográfico (los no-lugares oculares [Augé, 2005]), de índole fantasmal, donde el imperio de la visión, de los ojos como órganos de apropiación omnimoda y omnipotente se convierten en una imposición trascendental: nos referimos a la necesidad de capturar la virtualidad cervantina en las páginas web con dominio en la Argentina. El desafío de esta futura *Bibliografía*, en su amplia gestión, tiene visos de empresa ingobernable. Empero, es importante volver a insistir en el motivo central: recopilar el todo (al menos alentar este intento de índole utópica) para luego seleccionar, controlar, y dar un juicio crítico; esto es, definir el pasaje gradual del macrocosmos bibliográfico al campo definido por su particularidad en el registro.

La urdimbre cervantina no se detiene en este curso de vicisitudes taxonómicas. Su potencia y sustancia, en un vocablo de préstamo aristotélico,

involucra otras dimensiones aún inexploradas. Nos referimos a los nuevos ámbitos de la "ephemera" (Ramos Pérez, 2003). La literatura cervantina se traslada de los umbrales literarios a los usos y prácticas de la sociedad y, paradójicamente, se instala entre nosotros como pauta comercial en su abigarrada realidad mercantil. Así surgen licores, marcas de cigarrillos, entidades de comercio que se "adhieren" a ese proceso de colonización cervantina (Barcia, 2008). De ahí la necesidad de identificar estos sí-lugares donde lo efímero reclama ingresar al grupo privilegiado de los asientos sobre el ilustre Manco de Lepanto.

Las obras de referencia tienen un don único y, en muchos matices, nada angelical: señalan las ausencias, las lagunas por llenar. ¿Cuáles son algunas de las carencias que deberá colmar el libro que estamos imaginando, a partir de lo que nos enseña la *Bibliografía* editada por la Academia?

Ante todo, la falta de un *catálogo colectivo* de las obras de Cervantes y sobre él existentes en nuestro territorio. Su concreción, en el actual contexto de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TIC), no sería una tarea dificultosa; en forma similar, por ejemplo, a la base de datos en línea denominada "Catálogo nacional unificado de libros y facsímiles de libros editados antes del año 1800 actualmente existentes en la República Argentina", o al conocido recurso electrónico "Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español". En un principio, esta especie de cooperativa de obras cervantinas, podría incluir los ricos acervos de la Biblioteca Pública de la Universidad de La Plata (*Aventuras*, 2005), de la Biblioteca Popular de Azul "Bartolomé J. Ronco" (Ronco, 1932; *De la Mancha a la Pampa*, 2004), de la Biblioteca Nacional (1947 y 2005), etcétera.

Además, y este punto es de especial importancia, estaríamos en condiciones de encarar un *catálogo retrospectivo* sobre los títulos de Cervantes que existieron en bibliotecas particulares y de congregaciones religiosas, desde el período hispánico hasta la actualidad. Pero aun esto resultaría insuficiente. Ya que se deberían incorporar las menciones a notables colecciones como la que formó Carlos Pueyrredón (1941) o la que fuera del bibliófilo Ricardo Olivera (1950), tan solo por citar dos acervos privados entre muchos. También sería apropiado tener en cuenta la importancia de los catálogos de venta comerciales para reconstruir ámbitos bibliográficos de Cervantes hoy desaparecidos (Suárez, 1999), en donde el estudio de los coleccionistas argentinos y sus ventas en el exterior descubriría, en el tema que nos ocupa y en otros rubros de arte, una sangría bibliográfica que linda con la pérdida irreversible de nuestro patrimonio cultural.

Todo este esfuerzo de control bibliográfico, en definitiva, redundaría en dos

aspectos: a) la concreción de un “Catálogo retrospectivo y patrimonial actual de las existencias cervantinas en la Argentina”; y b) generar las bases documentales necesarias para elaborar una “Historia general de Cervantes en la Argentina”, que actualizaría la heteróclita y dispersa bibliografía sobre dicho asunto en América (Rodríguez Marín, 1911; Carilla, 1951; *El Quijote visto*, 2005; Correa-Díaz, 2006; Vélez-Sainz y Romero Díaz, 2007; Lerner, 2007; Lucía Megías y Bendersky, 2008).

No obstante, este tipo de trabajos posee sus compensaciones. Y si bien las lagunas son significativas, por contrapartida, los hallazgos son también preeminentes. En este último caso se presenta la posibilidad, a partir del análisis de los asientos de la *Bibliografía cervantina editada en la Argentina*, de identificar algunas tendencias de los aportes autóctonos a esta temática y, además, de llevar a cabo ciertas *aproximaciones cuantitativas*.

A modo de ejemplo ilustrativo, entre los nuevos tópicos que abordan los investigadores nativos figuran varios temas de primera actualidad en la literatura universal sobre Cervantes, tales como la influencia de la nueva historia de la cultura y su rica confluencia con los lectores y sus usos de la civilización impresa, la marcada visibilidad de los estudios de género, las distintas articulaciones de los lenguajes en los espacios de intertextualidad, la ecdótica y reconstrucción de los textos cervantinos a partir de diversas representaciones, por citar algunos ejemplos (Romanos, 1999; Parodi y Vila, 2001; Parodi, 2002; Parodi, D'Onofrio y Vila, 2006).

Igualmente el universo cuantitativo, representado por la Bibliometría, permitiría rastrear las distintas redes de citas de los autores argentinos (tanto en el plano nacional como en las publicaciones editadas en el exterior), la frecuencia de sus menciones por otros autores extranjeros, las características formales de las ediciones publicadas en nuestro país, y los diversos grados de intervenciones textuales por parte de editores intelectuales y comerciales. Por añadidura, estaríamos en condiciones de identificar y de analizar algunas de las contribuciones paradigmáticas en nuestra historia cervantina, desde los trabajos iniciales del análisis literario femenino de Rosa Bazán de Cámara (1924) hasta la rigurosa crítica de Arturo Marasso, tan solo por mencionar dos autores entre tantos.

La abundancia de citas que integran la *Bibliografía* de la Academia Argentina de Letras (alrededor de 1800 entradas) manifiesta la inusitada riqueza de estas producciones en nuestro espacio. Esta proliferación, encuadrada en un proceso de larga duración hermenéutica, adelanta y prefigura uno de los hitos más importantes de su historia: la notable edición anotada que editara a fines de la década del sesenta la editorial Eudeba (1969), con textos de

Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, y considerada por Luis Andrés Murillo (1978) como un modelo en cuanto a su equilibrio e investigación léxica en el campo americano.

Aún resta una contribución metódica y panorámica sobre las publicaciones nacionales con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes en 1947 que, aunque heterogéneas y dispersas, constituyeron uno de los homenajes más importantes llevados a cabo en América Latina. En el ámbito de las periódicas faltan bibliografías razonadas relacionadas con los modos de apropiación de la crítica literaria argentina de los textos cervantinos, por ejemplo, en las publicaciones siguientes: *Revista de Filología Hispánica* (1939-1943), bajo la dirección de Amado Alonso; *Boletín de la Academia Argentina de Letras* (1933); *Filología* (1949), creada durante la gestión de Alonso Zamora Vicente (Instituto de Filología-FFyL-UBA); y el número especial de *Realidad: Revista de Ideas*, editada en octubre de 1947. A esta variedad de fuentes deben agregarse algunas curiosidades muy poco conocidas pero meritorias, como el caso de las numerosas menciones y textos referidos a don Quijote y Sancho Panza en la prensa periódica del siglo XIX; o ya en nuestra época la importante edición del *Quijote* por la editorial porteña Codex, con las anotaciones completas de Diego Clemencín (1953); o la edición en miniatura de la Casa Escasany (1916), formada por seis volúmenes, hoy buscada por bibliófilos y coleccionistas.

Se puede ser más osado en la concepción del ejemplar que esbozamos en un tiempo cercano. El quehacer bibliográfico puede ir más allá de su acontecer tradicional. La conjunción entre la historia y la literatura argentina brinda una oportunidad relevante. En primer término, la indagación en la *historia oral cervantina* depararía hechos inesperados y de una vigencia sorpresiva, pues los relatos folclóricos o los recuerdos en las celebraciones populares e institucionales (festejos de carnaval, espectáculos escolares, música y letras de canciones) podrían ser el punto de partida de un archivo sonoro de la obra de Cervantes.

La futura *Bibliografía* incluiría, entonces, entre varios soportes electrónicos, una selección de estas voces en contrapunto con el silencio de los registros bibliográficos. En segunda instancia, a pesar de las numerosas recreaciones literarias que se han escrito, carecemos de un *índice bibliográfico general cervantino* que remita a las menciones que de su obra se encuentran en la narrativa argentina. Aunque este repertorio constituye un índice y no propiamente una bibliografía *stricto sensu*, su intencionalidad bibliográfica suma una gran cantidad de textos que de otra forma pasarían, ineludiblemente, desapercibidos.

Detrás de la frialdad de los estudios bibliométricos es posible desentrañar otros aspectos de la bibliografía cervantina. La asociación de los registros enumerados, casi hasta la extenuación, uno en pos del otro, visualiza el diseño político de la Nación. La bibliografía surge así como una prueba del centralismo editor de Buenos Aires en comparación con otros lugares de la República. La dimensión geográfica no se agota en esta instancia, pues su cartografía presenta otros lugares fuera de la capital, identificados con las monografías y revistas publicadas por las universidades nacionales. Si bien existe una notable concentración en la edición porteña, no es menos factible observar importantes áreas de producción en el interior.

De modo que no estaríamos lejos de plantear la existencia, gracias a estos estudios, de una especie de sociobibliografía de Cervantes en la Argentina. Pues la Bibliografía, tal como lo han resaltado sus teóricos e historiadores actuales, posee una larga tradición dentro del campo de la historia del conocimiento académico y popular (Grafton, 1998; Burke, 2002). Incluso hay autores que plantean que dada su capacidad gregaria en la integración de los saberes, debe definirse como una metaciencia (Keresztesi, 1982), es decir, nos hallaríamos ante los umbrales de la metabibliografía. Una constelación de ideas que, por cierto, no sería extraña a la inmemorial literatura cervantina.

Todos estos elementos nos demuestran que la elaboración de una guía de estas características no implica, exclusivamente, un conjunto de asientos más o menos ordenado según determinadas pautas sistemáticas. Las recopilaciones bibliográficas son, dentro de este marco, las “antesalas instrumentales” con las que se obtiene una nueva producción textual antes inexistente. Esto significa que su modelo disciplinar se erige, siguiendo los términos de Balsamo, en “uno de los campos de actividad del complejo sistema de comunicación social” y en “un mecanismo particular de la memoria secundaria de la información” (Balsamo, 1998: 11, 16). Los asientos bibliográficos, entonces, encubren, en forma solapada, vertientes epistemológicas, sociales y políticas que, inequívocamente, trascienden el ámbito hierático de su mero formalismo. Es por ello que no puede imaginarse a la Bibliografía como una materia aislada de los procesos comunitarios de generación del conocimiento. Su carácter distintivo, acaso único, es el de unir, como un tejido nutricional, a los diversos componentes de la nueva historia cultural.

La *Bibliografía cervantina editada en la Argentina* no es una excepción a estas características. Esta primera aproximación constituye una imagen parcial, y aún muy modesta, de lo que se ha escrito sobre el tema en nuestro medio. Empero, si en un futuro no muy lejano se lograra dominar esa totalidad, no solo contaríamos con la posibilidad de visualizar la vasta “superficie topográfica”

del mundo cervantino, sino que además estaríamos en condiciones de trazar, hasta en sus más mínimos detalles, como se ha señalado, la historia de Cervantes en la Argentina.

Muchos se preguntarán si no es ocioso, o quizás redundante, insistir nuevamente en una compilación relacionada con un escritor que ha generado tantos impresos y documentos secundarios que anegarían varias bibliotecas. Por supuesto que este trabajo lucha contra este concepto apócrifo y contrahecho. Todos sabemos que la obra cervantina es una cosmogonía autosuficiente: en ella moran los trabajos y los días de todo lo conocido y por conocer, un género casi biológico y una síntesis flagrante del hombre y sus cosas. ¿Acaso el propio Cervantes, al escribir el escrutinio de la librería del famoso hidalgo, no nos remite, desde el discurso remoto de su escritura, a su conformidad por la enumeración de títulos? (I, 6). Al enlistar los "cien cuerpos de libros", la mayoría de caballería, que ocasionaron la locura de Alonso Quijano, no solo pueden "desprenderse ciertas preferencias literarias de Cervantes", como bien lo señala Francisco Rico (Cervantes, 2001: 76-77), sino que, además, tal vez por un destino transitivo inevitable, el autor del Quijote se transforma en el bibliógrafo de sus propias lecturas. En este sentido metafórico, la Bibliografía no le era ajena a Cervantes, más bien formaba parte de sus prácticas en el momento de la redacción.

Las consideraciones desarrolladas en esta contribución nos llevan a una síntesis final de lo expuesto. La elaboración del nuevo repertorio cervantino argentino, tomando como base la *Bibliografía* publicada por la Academia Argentina de Letras, tendrá que ser una obra de referencia colectiva, federal y orquestal, cuyo producto final, indudablemente, excederá la "forma y el contenido" de una bibliografía tradicional. Así pues, se deberán tener en cuenta los aspectos siguientes: a) establecer un programa básico para crear el "Grupo Nacional de Bibliografía Cervantina Editada en la Argentina"; b) captar la multiplicidad de los soportes cervantinos manuscritos, impresos, electrónicos y visuales; c) relevar el universo de Cervantes en la vida cotidiana, la microhistoria, la historia de la imágenes y los registros identificados como publicaciones efímeras; d) instrumentar los estudios bibliométricos aplicados a las citas cervantinas de autores nativos; e) alentar la redacción de un catálogo patrimonial de libros de Cervantes y sobre él, tanto en curso como en su seguimiento histórico en distintos tipos de bibliotecas desde el período colonial; f) implementar un proyecto de estudios orales cervantinos; y g) compilar un índice bibliográfico del universo de Cervantes en la narrativa argentina.

Una empresa que implica la construcción de un artefacto cultural de

propiedades multiformes. No se trata, dada la complejidad y difracción del tema abordado, de propiciar una mitomanía sobre el mayor escritor de la lengua española. Ante este dédalo de asientos y citas hay que apelar a una normativa rigurosa a través de un mimetismo o un proceso de empatía con su creador y con la imposición del aparato crítico que lo asedia. En esta instancia, el repertorio que imaginamos también puede metamorfosearse en un texto bibliográfico con aspectos de itinerario narrativo, vertical y diagonal a la vez en la recolección de registros comentados. Entonces, probablemente, casi sin darnos cuenta, tendremos la posibilidad de asistir al nacimiento de la bibliografía cervantina como memoria, relato y aventura.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- *Anuario Bibliográfico Cervantino: 1994-1995* [ABC]. 1996. [Editor Eduardo Urbina]. Granville, Ohio: Cervantes Society of America; Alcalá de Henares; Centro de Estudios Cervantinos, 1996-
- AUGE, MARC. 2005 [1992]. *Los "no lugares", espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa. 125 p.
- *Aventuras del Quijote en la UNLP: 75 joyas de la Colección Cervantina de la Biblioteca Pública: Catálogo*. 2005. En conmemoración del I Centenario Universidad Nacional de La Plata [1905]. IV Centenario de la Edición Princeps del Quijote [1605]. La Plata: Universidad Nacional de la Plata. 117 p.
- BALSAMO, LUIGI. 1998 [1984]. *La Bibliografía: historia de una tradición*. Gijón: Trea. 214 p.
- BARCIA, PEDRO LUIS. 2008. "Dos aspectos de la presencia del Quijote en la Argentina". En Lucía Megías, José Manuel y José Adrián Bendersky, eds. 2008. *Don Quijote en Azul (Actas de la I Jornadas Internacionales Cervantinas, Azul, 21-22 de abril 2007)*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos; Azul, Provincia de Buenos Aires: Instituto Cultural y Educativo del Teatro Español. pp. 9-38.
- BAZAN DE CAMARA, ROSA. 1924. *El alma del Quijote (Homenaje a la raza)*. Prólogo de Adolfo Bonilla y San Martín. Buenos Aires: Peuser. 153 p.

- *Bibliografía electrónica internacional cervantina* [BEIC].
[http://www.csd1.tamu.edu/cervantes/esp/bibliografia/The Cervantes Project.htm](http://www.csd1.tamu.edu/cervantes/esp/bibliografia/The_Cervantes_Project.htm)
[Consulta: 30 abril 2008].
- BIBLIOTECA NACIONAL (ARGENTINA). 1947. *Ediciones del Quijote en la Biblioteca Nacional*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. 62 p.
- BIBLIOTECA NACIONAL (ARGENTINA). 2005. *Un caballero de 400 años: muestra de ediciones del Quijote en la colección de la Biblioteca Nacional*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. [s. p.].
- BURKE, PETER. 2002. *Historia social del conocimiento: de Gutenberg a Diderot*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós. 321 p. (Paidós Orígenes; 32).
- CARILLA, EMILIO. 1951. *Cervantes y América*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Sección de Literatura Iberoamericana. 70 p.
- CASASAYAS, JOSE MARIA. 1995. *Ensayo de una guía de bibliografía cervantina*. Relación ordenada y compuesta por José M.^a Casasayas. Palma de Mallorca: J. M. Casasayas. v. [5]. Contenido: vol. 5: *Ediciones castellanas del Quijote hasta su tricentenario (1605-1915)*.
- *Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español*.
<http://www.mcu.es/patrimoniobibliografico/cargarFiltroPatrimonioBibliografico.do?cache=init&layout=catBibliografico&language=es> [Consulta: abril 2008].
- *Catálogo de la colección cervantina de la Biblioteca Nacional: ediciones del "Quijote" en castellano*. 2006. Coordinación, Pilar Egoscozabal Carrasco; catalogación, Pilar Egoscozabal Carrasco, Elena Laguna del Cojo, Isabel Moyano Andrés. Madrid: Biblioteca Nacional. 348 p.
- *Catálogo nacional unificado de libros y facsímiles de libros editados antes del año 1800 actualmente existentes en la República Argentina*.
<http://www.bibnal.edu.ar/paginas/BASE1800.HTM> [Consulta: abril 2008].
- CERVANTES, MIGUEL DE. 1916. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Casa Escasany [Tall. Tip. de José Tragant]. 6 v. Notas: Incluye un prefacio de A. Herrero Miguel.
- CERVANTES, MIGUEL DE. 1953. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Comentado por Diego Clemencín; prólogo al comentario por Alberto Lista; prólogo especial por Luis Astrana Marín. Buenos Aires: Codex. 4 v.
- CERVANTES, MIGUEL DE. 1969. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ilustraciones: Roberto Páez; edición y notas: Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner; prólogo: Marcos A. Morínigo. Buenos Aires: Eudeba. 2 v.
- CERVANTES, MIGUEL DE. 1978. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Luis Andrés Murillo. Madrid: Castalia. 3 v.

- CERVANTES, MIGUEL DE. 2001. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Francisco Rico; con la colaboración de Joaquín Forradellas, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, prólogos de Jean Canavaggio, Sylvia Roubaud, Anthony Close. Barcelona: Crítica. cxxiv, 1325 p.
- CORREA-DIAZ, LUIS. 2006. *Cervantes y América, Cervantes en las Américas: mapa de campo y ensayo de bibliografía razonada*. Kassel: Edition Reichenberger. 96 p. (Teatro del Siglo de Oro. Bibliografías y Catálogos; 44).
- *De la Mancha a la Pampa. 2004*. Exposición Cervantes. En conmemoración del IV Centenario de la edición de la Primera Parte de “El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha”: en adhesión al III Congreso Internacional de la Lengua Española (Rosario). Teatro Español de Azul. 18 al 25 de noviembre de 2004. Azul: Biblioteca Popular de Azul “Bartolomé J. Ronco”, Asociación Española de Socorros Mutuos de Azul. 92 p.
- DIEGO, JOSE LUIS DE, dir. 2006. *Editores y políticas editoriales en Argentina: 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 267 p. (Libros sobre Libros).
- *El Quijote visto desde América*. [2005]. Prólogo de Teodosio Fernández; selección de textos Jesús García Sánchez. Madrid: Visor Libros. 356 p. (Biblioteca Cervantina; 5).
- FERNANDEZ, JAIME. 1995. *Bibliografía del Quijote: 1900-1997*. Centro de Estudios Cervantinos. <http://cervantes.tamu.edu/V2/Bibliografias/biblquijot/A.htm> [Consulta: 30 abril 2008].
- GASKELL, PHILIP. 1999 [1972]. *Nueva introducción a la bibliografía material*. Gijón: Trea. xxxi, 540 p. (Biblioteconomía y Administración Cultural; 23).
- GRAFTON, ANTHONY. 1998. *Los orígenes trágicos de la erudición: breve tratado sobre la nota al pie de página*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. 178 p.
- *Gran enciclopedia cervantina*. 2005-. Director Carlos Alvar; coordinadores Alfredo Alvar Ezquerro, Florencio Sevilla Arroyo. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos; Madrid: Castalia. v.
- JAUSS, HANS ROBERT. 1992. *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus. 446 p. (Humanidades; 336. Teoría y Crítica Literaria).
- KERESZTESI, M. 1982. “The Science of Bibliography: Theoretical Implications for Bibliographic Instruction”. pp. 1-26. En: OBERMAN, CERISE Y KATINA STRAUCH, eds. *Theories of Bibliographic Education*. New York: R. R. Bowker. viii, 233 p.
- LERNER, ISAIAS. 2007. “El Quijote y el lector americano”. En: VELEZ-SAINZ,

- JULIO and NIEVES ROMERO-DIAZ, eds. *Cervantes and/on/in the New World*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs. pp. 255-266 (Documentación Cervantina; 29).
<http://home.medewerker.uva.nl/a.sanchezjimenez/bestanden/Cervantes and the New World.pdf>.
- LUCIA MEGIAS, JOSE MANUEL Y JOSE ADRIAN BENDERSKY, eds. 2008. *Don Quijote en Azul (Actas de la I Jornadas Internacionales Cervantinas, Azul, 21-22 de abril 2007)*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos; Azul, Provincia de Buenos Aires: Instituto Cultural y Educativo del Teatro Español. 206 p.
 - MAYORAL, JOSE ANTONIO, comp. 1987. *Estética de la recepción / P. Bürger... [et al]*. Madrid: Arco/Libros. 293 p. (Bibliotheca Philologica. Serie Lecturas).
 - MCKENZIE, D. F. 2005. *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid: Akal. 143 p. (Akal Universitaria. Historia Moderna; 238).
 - [OLIVERA]. 1950. *Biblioteca del doctor Ricardo Olivera. Obras selectas de Literatura, Arte e Historia, ediciones originales, encuadernaciones lujosas*. Rematarán en conjunto para esta subasta Ungaro y Barbará [y] O. Ramos Oromí, en el Hotel de Ventas [de] Rodríguez Peña 1874. Buenos Aires. 269 p. Notas: La Biblioteca poseía más de 70 obras de Cervantes de extraordinario valor.
 - PARADA, ALEJANDRO E. 2005. *Bibliografía cervantina editada en la Argentina: una primera aproximación*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras. 304 p. (Serie Prácticas y Representaciones Bibliográficas; 1).
 - PARODI, ALICIA Y JUAN DIEGO VILA, eds. 2001. *Para leer el Quijote*. Buenos Aires: Eudeba, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 278 p. (Ensayos).
 - PARODI, ALICIA. 2002. *Las Ejemplares: una sola novela: la construcción alegórica de las Novelas ejemplares de Miguel de Cervantes*. Buenos Aires: Eudeba, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 234 p. (Ensayos).
 - PARODI, ALICIA; JULIA D'ONOFRIO Y JUAN DIEGO VILA, eds. 2006. *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires: Asociación de Cervantistas. 925 p.
 - *Proyecto Cervantes 2001*. <http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/esp/index.html> [Consulta: 30 abril 2008].
 - [PUEYRREDON]. 1941. "La colección de Quijotes del Dr. Carlos Pueyrredón". En: *Saber Vivir*. Nº 6, pp. 16-20.
 - RAMOS PEREZ, ROSARIO. 2003. *Ephemera: la vida sobre papel. Colección de la*

Biblioteca Nacional. Madrid: Biblioteca Nacional. 542 p.

- RODRIGUEZ MARIN, FRANCISCO. 1911. *El "Quijote" y Don Quijote en América. Conferencias leídas en el Centro de Cultura Hispano-Americana los días 10 y 17 de marzo de 1911*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando. 118 p.
- ROMANOS DE TIRATEL, SUSANA. 2005. *Itinerarios bibliográficos en la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. (Cuadernos de Bibliotecología; 20).
- ROMANOS, MELCHORA, coord. 1999. *Para leer a Cervantes: estudios de literatura española del Siglo de Oro Vol. I*. Editores Alicia Parodi y Juan Diego Vila. Buenos Aires: Eudeba, Instituto de Filología y Literatura Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras (UBA). 366 p. (Ensayos).
- ROMERO, JOSE LUIS. 1986 [1978]. *Breve historia de la Argentina*. 7ª ed. Buenos Aires: Huemul. 226 p.
- RONCO, BARTOLOME J. 1932. *Exposición Cervantes*. Azul: Biblioteca Popular de Azul. [12 p.].
- SABOR, JOSEFA E. 1978. *Manual de fuentes de información*. Prefacio de Roberto Juarroz. 3.ª ed. corr. y aum. Buenos Aires: Marymar. 351 p. (Bibliotecología y Documentación).
- SAGASTIZABAL, LEANDRO DE. 1995. *La edición de libros en la Argentina: una empresa de cultura*. Buenos Aires: Eudeba. 184 p.
- SUAREZ, MICHAEL F. 1999. "English Book Sale Catalogues as Bibliographical Evidence: Methodological Considerations Illustrated by a Case Study in the Provenance and Distribution of Dodsley's *Collection of Poems, 1750-1795*". En *The Library*. 6th ser., vol. 21, no. 4, pp. 321-360.
- VELEZ-SAINZ, JULIO and NIEVES ROMERO-DIAZ, eds. 2007. *Cervantes and/on/in the New World*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs. 326 p. (Documentación Cervantina; 29). [http://home.medewerker.uva.nl/a.sanchezjimenez/bestanden/Cervantes and the New World.pdf](http://home.medewerker.uva.nl/a.sanchezjimenez/bestanden/Cervantes%20and%20the%20New%20World.pdf)
- WARNING, RAINER, ed. 1989. *Estética de la recepción*. Madrid: Visor. 314 p.

DON QUIJOTE ENJAULADO. UN EJERCICIO DE LECTURA.

ALICIA PARODI
Universidad de Buenos Aires

En los pasajes más claros se debe aprender el
modo de entender los oscuros
San Agustín, *DC, III, XXVI*, 37¹

Nuestro oficio de lectores tiene bases muy antiguas, como se puede leer por el epígrafe. No hay otro secreto: dada una cadena de motivos que se repiten y varían en forma aparentemente inconexa, a la luz de la ocurrencia menos opaca, restablecer la unidad de los restantes.

Hemos elegido el de la jaula porque tiene la peculiaridad de llevarnos desde el Prólogo de la Primera parte hasta el último capítulo de la Segunda. Antes de presentarnos a sus personajes, Cervantes nos habla del libro, un hijo “seco, avellanado, antojadizo, y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como que se engendró en una cárcel” Prólogo,7)². La cárcel, entonces, está en su misma concepción, y deberemos tener respeto a esta marca inicial.

En cierto sentido, ella parece poner a prueba el ícono cultural que nos devuelve en grabados, portadas, estatuas, estatuillas y souvenirs, la imagen del airoso caballero que se lanza, armado de pies a cabeza, -menos ¡ay! la celada de encaje-, en pos de las aventuras que le depararán eterno nombre y fama. Y junto con él, el abultado Sancho Panza, en quien se cifran “las gracias escuderiles”. Y

¹ *De Doctrina Christiana*, en *Obras de San Agustín*, Madrid, BAC, MCMLVII, v.XV, 235.

² Cito por la segunda edición de Eudeba, prologada por Marcos A. Morínigo y anotada por Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner. Buenos Aires, 2005. Entre paréntesis, van los números de capítulos, y si es necesario, los de página, ambos en arábigo. La indicación de la Primera Parte (1605) o la Segunda (1615), se deduce del texto.

ya decimos que la falta de celada fue remplazada por cartón *con barras de hierro*.

La tres salidas el héroe van a estar moduladas por prisiones de distinta índole, aunque jaulas, específicamente jaulas, hay una al final de la segunda salida, en el capítulo 46 de 1605; un par de jaulas encierra a locos en el cuento del barbero en el capítulo 1 de 1615, una suerte de diagnóstico del estado de salud mental de don Quijote; una más, antes de la tercera salida, en el capítulo 6 de 1615; la jaula de leones, en el capítulo 17, también de 1615, y por fin la última, en el penúltimo capítulo de la obra, la jaula de grillos.

I. 1605 La primera y segunda salida: las jaulas del camino

La primera salida culmina en incendio de “cuerpos de libros”, y un aposento tapiado para evitar en lo futuro esas lecturas que enloquecieron a su dueño. No obstante, damos vuelta la página y ya está allí la promesa de la siguiente salida. Lejos de prevenir nuevas aventuras, esta prisión vacía deja afuera el virus ya inoculado. La locura suma ahora un personaje más, el escudero Sancho Panza, para reivindicar todos los apetitos el cuerpo. Una señal para leer a don Quijote: podemos adivinar, entonces que éste deberá ser purgado.

No es casual que esta imagen de las rejas, metáfora más que conocida del cuerpo como cárcel del alma, articule penitencia e iluminación durante el trayecto de la segunda salida.

Las rejas purgativas aparecen en esta segunda salida, en la rápida reseña de la vida del caballero aventurero que don Quijote hace a Sancho, en el capítulo 21, pretendiendo convencerlo de que, no obstante los infortunios pasados que le molieron el cuerpo, la conquista del yelmo de Mambrino es garantía de una vida colmada de éxitos. La ilusión está puesta en el casamiento con la princesa, y su futura coronación como rey. En aras de ese ideal, un caballero aventurero como los que cuentan los libros, buscará aprobación demostrando su valor en peligrosísimos encuentros, guerras encarnizadas, conquista de ciudades, batallas y otras hazañas. Pero para reencontrarse con la princesa, a quien dejó tras la reja de su aposento, después de infinitas lágrimas y suspiros, debería tener un nombre. El nombre, en el caso de don Quijote es casi del todo inventado; de modo que no habría otra solución que robarla para forzar la situación. Como se ve, este micro-libro de caballerías, termina en novela picaresca. La reja es símbolo del límite imposible de transgredir en esta etapa de purgación hasta que la penitencia sea definitiva.

Durante esta etapa, antes del capítulo 25, el cuerpo de don Quijote ha ido

mortificándose, y hasta descuartizándose. Primero pierde media oreja, luego los dientes, y, además de las doloridas costillas, lo persiguen el hambre y la sed. Pero en el capítulo 25, don Quijote decide asumir la penitencia, y la de Sierra Morena es penitencia gratuita, como la califica Avalle-Arce³. Allí comienza, aun sin saberlo él, su regreso a la aldea. El nuevo escenario, interrumpida su penitencia, será la venta de Juan Palomeque el Zurdo, tan averiada que deja ver las estrellas a través del techo. Es que avanzamos hacia un interior iluminado. Allí se anudarán los rotos hilos de los casos de amor desastrado de los personajes encontrados en Sierra Morena, allí aparecerán nuevos personajes con sus historias, y hasta se leerá toda una novela, *El curioso impertinente*. Entre los nuevos huéspedes de la venta están el cautivo y Zoraida.

El capitán cuenta su historia de liberación y a la vez la de su salvadora, la mora Zoraida, su prometida, que no sólo ha traspasado las rejas de la ventana de su riquísima casa, sino el mar entero. La del capitán es prisión el cuerpo, pero prisión caprichosa, porque en la batalla en que lo tomaron prisionero, Lepanto, fue una jornada inolvidable para el mundo cristiano, no para él. La de la mora, en cambio, es prisión del alma. Convertida al cristianismo, sólo desea vivir su fe en suelo español. Así se lo explica a su desolado padre, que todavía en la orilla africana intenta detener la fuga de su hija:

Plega a Alá, Padre mío, que ha sido la causa de que yo sea cristiana, ella te consuele en tu tristeza. Alá sabe bien que no pude hacer otra cosa de la he hecho, y que estos cristianos no deben nada a mi voluntad, pues aunque quisiera no venir con ellos y quedarme en mi casa, me fuera imposible, según la priesa que me daba mi alma, a poner por obra ésta que a mí me parece tan buena como tú, padre amado, la juzgas por mala (41, 372).

Conocemos a los personajes ya libres de sus ataduras. Es importante recalcar que este relato autobiográfico encierra el nombre del autor que figura en la tapa, ya que uno de compañeros de cautiverio, el tal de Saavedra, hubiera sido un sujeto de relato más entretenido y admirable que el de su propia historia. Como si el relato del capitán cautivo fuera una metáfora posible de las aventuras silenciadas del “tal de Saavedra”, el escritor. Pero volveremos al final sobre esta idea.

El capitán cautivo, en el relato intercalado, parece reponer aquellas

³V. “Don Quijote”, en *Suma cervantina*, ed. de E.C.Riley y J.B.Avalle Arce, London, Tamesis, 1973, 47-79.

aventuras protagonizadas por el tal de Saavedra. Pero ahora agregamos un grado mayor de visibilidad, las aventuras de don Quijote. Y ocurre que, éstas parecen repetir en forma paralela e invertida las del capitán cautivo. Porque mientras todos los visitantes de la venta se reconcilian y triunfa el amor, sólo don Quijote, como el capitán cautivo, va a caer en la jaula que, montada sobre un carro, lo devolverá aparentemente a la monótona vida de la aldea.

Ésta es exactamente prisión de jaula. Pero, ¿qué pasó desde Sierra Morena a la venta? Resumo: el cura y el barbero, han decidido curar a don Quijote homeopáticamente. Esto es, fingir una historia al modo de los libros de caballerías que lo enloquecieron. Ya habían inventado otra ficción, y en parte la habían puesto en escena: se trata de la de la princesa Micomicón de Etiopía, cuyo reinado, de Micomicón y Etiopía, había caído en poder del gigante Pandafilando de la Fosca Vista, pero la actriz que debía representarla, Dorotea, encuentra en la venta al olvidadizo esposo, y aunque don Quijote cree haberlo vencido, de repente aparece de la nada otro libreto: don Quijote deberá aceptar un provisorio enjaulamiento sobre el carro encantado, si quiere casarse con aquella más divina que humana, Dulcinea del Toboso. La jaula va acompañada de profecía, que, contra todo lo previsto para una prisión, parece auspiciosa:

¡Oh Caballero de la triste Figura! No te dé afincamiento la prisión en que vas, porque así conviene para acabar más presto la aventura en que tu gran esfuerzo te puso. La cual se acabará cuando el furibundo león manchado con la blanca paloma tobosina yoguieren en uno, ya después de humilladas tan altas cervices al blando yugo matrimoñesco; de cuyo inaudito consorcio saldrán a la luz del orbe los bravos cachorros, que imitarán las rumpantas garras del valeroso padre. Y esto será antes que el seguidor de la fugitiva Ninfa faga dos veces las visitas de las lucientes imágenes con su rápido y natural curso. (46, 411).

¡Casarse y formar una familia! La cárcel del cuerpo promete amor y descendencia. ¿Cómo, un ideal tan sedentario? Sin embargo, si recordamos la micronovela del caballero aventurero, en el capítulo 20, no podemos decir que esté fuera del modelo caballeresco. Tampoco en la autobiografía del soldado español, ya que el desposorio con Zoraida es condición de la liberación del capitán cautivo. Esta jaula matrimonial, auspicia, por lo tanto, un futuro luminoso.

Pero cuando se cierra el *Quijote* de 1605, nada de esto se ha cumplido. Las noticias de la muerte del héroe nos llegan desde lejos: unos manuscritos casi ilegibles nos dan la pésima noticia de que don Quijote ha muerto. Es cierto que antes ha realizado una salida más. Queda entonces una esperanza. Porque si la profecía asegura el cumplimiento de lo prometido antes de que transcurran dos

“vegadas” del viaje de Apolo, el sol, por los cielos, quizás podamos traducir el críptico lenguaje profético a dos salidas de su héroe solar, don Quijote. La iluminación se ha producido, y nosotros nos preparamos para recibirla. Con alegría, abrimos la Segunda Parte, la de 1615, donde se nos cuenta la última salida.

II. 1615 La última salida: las jaulas artificiales

Todo 1615 se pregunta por el estado de salud mental de don Quijote, desde el capítulo 1, donde el cuento de locos enjaulados nos avisa, en una comparación explícita, que don Quijote todavía está loco, hasta el último capítulo, donde, “libre de las sombras caliginosas de la ignorancia”, finalmente se reconoce como Alonso Quijano, el bueno, prueba de haber vuelto a “su entero juicio” (I, 469).

El primer párrafo nos recuerda la llegada de don Quijote a la aldea en el carro encantado. Ésta es una victoria espiritual. No vemos ya su cuerpo enjaulado, sino que *entre las líneas* que nos cuentan los cuidados deparados al enfermo, aparecen las potencias del alma: la memoria, el corazón y el cerebro, y la voluntad. Y así, todos los acontecimientos de esta segunda parte, se teñirán de ese halo espiritualista, que emana del cuestionamiento al juicio de don Quijote.

Muchos dudan de su cordura, con diagnósticos más o menos parecidos (loco entreverado, entremetidas razones, loco con intervalos de cuerdo). Entre ellos, el caballero del Verde Gabán. Justamente, poco después de encontrarlo, acomete una de las más bravas muestras de su valeroso corazón, desafiando a un temible león enjaulado que, portado sobre un carro como otrora don Quijote, viaja a la Corte, acompañado de su consorte.

El gesto temerario del caballero no deja de despertar admiración, tanto que en lo futuro llevará el epíteto de “El caballero de los leones”. Hubiéramos esperado ver batirse a un Ricardo Corazón de León. Pero, la indiferencia del rey de la selva niega el combate, y con ello el espectáculo del desempeño físico. Don Quijote, puro espíritu, puro nombre, se parece más a su contrincante, un esposo enjaulado. La profecía comienza a cumplirse, aunque de otra manera de la prevista.

El no-combate con el león se realiza en medio del campo. Dos interiores subsiguientes, el palacio de los duques y la casa de don Antonio Moreno nos proporcionarán nuevas modulaciones de la metáfora de la jaula.

En casa de los duques, la metáfora del cuerpo como cárcel -o jaula- del alma, el motivo de la jaula recibe una nueva impronta. La duquesa ha leído la Primera

Parte del *Quijote*, y decide prolongar la actividad creativa del autor sometiéndolo a aventuras de su propia invención⁴. Verde, insaciable cazadora, intenta reencarnar en la bien llamada “casa de placer” (30, 663) las páginas de la tan divertida Primera Parte. Algo así como representar una comedia. Advertimos que en el caso de la farsa de la princesa Micomicona y en la del carro encantado, no hay un libreto escrito: apenas algunas apuntaciones del cura tracista. Aquí sí la hay, y el protagonista es nada más ni nada menos que nuestro héroe. El objetivo tampoco es el mismo: el cura y el barbero quieren curar a don Quijote; la duquesa, sólo reírse un rato. Como si se tratara de una comedia.

La mimesis es perfecta. El narrador nos dice que cuando don Quijote entró en el palacio de los duques “aquel fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero y no fantástico” (31, 666-7). Parece olvidarse del desastrado episodio del encantamiento de Dulcinea, que ahora luce en la apariencia de una rústica labradora.

Dulcinea es -no hace falta decirlo- la clave de bóveda de la existencia de don Quijote, porque un caballero andante sin amores “era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma”(I, 32), según dice en el momento de convertirse en don Quijote. Ahora encantada, don Quijote, para ser quien es, debe abstraer a Dulcinea de esa horrible apariencia material. Es por eso que cuando la duquesa, en tren de re-presentar la primera parte, le pide que *delinease y describiese*, pues parecía tener felice memoria, la hermosura y facciones de la señora Dulcinea del Toboso...”, don Quijote contesta :

Si yo pudiera sacar mi corazón, y ponerle ante los ojos de vuestra grandeza, aquí, sobre esta mesa, y en un plato, quitara el trabajo a mi lengua de decir lo que apenas se puede pensar, porque vuestra excelencia le viera en él toda *retratada*; pero ¿para qué es ponerme yo ahora a *delinear y describir* punto por punto y parte por parte la hermosura de la sin par Dulcinea, siendo carga digna de otros hombros que de los míos, empresa en quien se debían ocupar los pinceles de Paraíso, de Timantes y de Apeles, y los buriles de Lisipo, para *pintarla y grabarla en tablas, en mármoles y en bronces*, y la retórica demostina para alabarla? (32, 677, subrayados míos).

Sin duda, Dulcinea, alma de caballero andante, es para don Quijote

⁴En este sentido, ver, de Mercedes Alcalá Galán, “Aspectos de la metafictionalidad de don Quijote: la novela de 1605 como espacio habitado por los personajes-lectores de la segunda parte”, en *El 'Quijote' en Buenos Aires*, ed. Alicia Parodi, Julia D'onofrio y Juan Diego Vila, Eudeba, Universidad, 2006, 139-146.

indescribible, Pero en este momento en que su prístina hermosura padece el asedio de la materia que la envuelve en innoble apariencia, no sólo no accederá al deseo de la duquesa de exteriorizar a Dulcinea, sino que por el contrario, se precipita a protegerla con su mismo cuerpo. No falta quien, entre los burladores, la imagine en ese dificultoso tránsito hacia el interior del caballero. Todo depende de que el culpable, Sancho, acceda a castigar sus posas.

Si así sucede, el alma del caballero, Dulcinea, en sin igual peregrinación, podrá salirse por la boca o volverse al estómago. De momento, permanecerá inmóvil, “atravesada en la garganta, como una nuez de ballesta” (35, 699-670).

La acción de “comer a Dulcinea” se va a prolongar en una homóloga a la que propone la duquesa, *delinear* o *describir*, y en materia dura. Es el último paso de esta secuencia. Don Quijote está encerrado en su aposento, ya en soledad de Sancho, cuando su firmeza amorosa es asediada por la más sagaz de las criadas de la duquesa, la pícara y despiadada Altisidora. Ante sus requerimientos amorosos, que lo devolverían al proyecto de la duquesa de reencarnarse comedia, don Quijote abre -apenas- la reja de esta nueva jaula penitencial para confirmar que “Dulcinea del Toboso/ del alma en la tabla rasa, tengo pintada de modo, que es imposible borrarla” (46, 760). Bien le decía la sobrina, cuando todavía no había abandonado la aldea, que era un “poeta”, de los que podían construir casas como jaulas (6, 506). Quizás ahora no necesitaría pedir a Sansón Carrasco que, como poeta, le compusiese versos a su señora Dulcinea del Toboso, con las letras de su nombre en cada comienzo de verso, a riesgo de comprimir alguna letra en redondillas de a cinco (4, 495).

Y esto del alma escrita parece despedirlo definitivamente de la ilusión de corporizar en pleno siglo XVII la andante caballería, y aun la de la duquesa de corporizar las páginas de la Primera Parte. Como si renaciera de un útero dantesco, o merlinesco, don Quijote, fuera del palacio, estalla en la conocida alabanza de la libertad (58). La comedia de los duques se le vuelve ingrata. No es una jaula adecuada. Se trata, como vemos, de un renacimiento espiritual, pero no deja de operar ciertos cambios en la materia.

En el mismo capítulo 58 alaba a las cuatro imágenes de santos de relieve y entablatura que parecen presidir este último trecho del camino, una suerte de Apocalipsis. Al contrario, sabe que debe rechazar -también en el capítulo 58- a las amabilísimas doncellas de la Arcadia fingida que lo invitan a enredarse en la verde comedia de la Égloga II de Garcilaso. De ahora en más, precisamente desde el capítulo 59, en que se entera de la existencia de “otro don Quijote” circulando en papel, el apócrifo de Avellaneda, su única obsesión será sindicarse este libro como “falso” y verlo condenado en el infierno. Cosa que logra, a través de Altisidora, en el capítulo 72.

Sucede que, escrita Dulcinea en su corazón, don Quijote, asumirá poco a poco su verdadera identidad. Seguramente, no será ya personaje para ser representado en comedia. La derrota final en las playas de Barcelona es el hito decisivo. La comedia ha recibido su golpe de gracia. Cuando le alzan la visera a don Quijote, “hallárosle sin color y trasudando” (64, 887). Hasta está por dejar sus armas en un árbol, “en lugar de ahorcado” (66,894), como despedida a este recubrimiento imprescindible en ocasión de transformarse en caballero andante, en el primer capítulo de la obra.

La derrota ocurre en la estancia de don Antonio Moreno, donde, como se podía prever por su nombre, la negrura de los artificios mecánicos -la cabeza encantada, la imprenta- nos presentan un héroe con un letrero a la espalda, muy lejos ya de las burlas representadas por los criados de la verde duquesa.

III. Las jaulas y el cuerpo

Cuando llegamos a la derrota corresponde hacer un alto, y recorrer la secuencia de las imágenes corporales de don Quijote, ya que su cuerpo, ahora cárcel de Dulcinea, parece buscar una nueva sustancia.

Todas las burlas, en realidad, denuncian un cuerpo mortificado, que debe revestirse para salir a escena. De hecho, está comprimido en las poderosas garras de un diseño artificial, ideado por el burlador. En realidad, invertiríamos la imagen platónica: el cuerpo no es cárcel del alma, sino el alma del cuerpo. Y este cuerpo que llega enjaulado a la Segunda Parte, se ha resecaado como el cerebro: “seco, amojamado, como carne momia”, así lo ven el cura y el barbero cuando van a visitarlo.

Pensemos, como dice Marisa García, que don Quijote comienza y termina la Segunda Parte, tendido en la cama. Sería útil recordar ahora los regresos de don Quijote, en palabras del ama, en el capítulo 7, antes de que se produzca la tercera salida:

La vez primera nos le volvieron atravesado sobre un jumento, molido a palos. La segunda vino en un carro de bueyes, metido y encerrado en jaula, adonde él se daba a entender que estaba encantado; y venía tal el triste, que no le conociera la madre que le parió: flaco amarillo, los ojos hundidos en los últimos caramanchones del celebro. (7, 507).

En verdad, el cuerpo cuaresmal de don Quijote nunca ha suscitado demasiados entusiasmos, como bien lo demuestra la comedianta Dorotea ya desde la Primera Parte de 1605, ante el inminente desnudamiento del héroe para la comprobación de la existencia del lunar de predestinado (I, 30, 268); también

cuando don Quijote, vence del gigante Pandafileando de la Fosca Vista, el espectáculo de su cuerpo la obligaba a apartar la mirada.

En la Segunda Parte, en casa de la duquesa, seis doncellas desvisten a don Quijote al modo en que los pajes desvestían a los caballeros andantes. La descripción aquí se extiende en didascalias:

Quedó don Quijote, después de desarmado, en sus estrechos gregüescos, y en su jubón de camuza, seco, alto, tendido, con las quijadas que por de dentro se besaba la una con la otra: figura que a no tener en cuenta las doncellas con disimular la risa...reventaran riendo (31, 36).

Pero en la ciudad de Barcelona, en el sarao de damas en casa de don Antonio, el bailaror ejercicio le molió “no sólo el cuerpo, sino el ánima. Era cosa de ver la figura de don Quijote, largo, tendido, flaco, amarillo, estrecho en el vestido, desairado y, sobre todo, no nada ligero” (62, 869). Des-airado, pesado, amarillo..., el cuerpo de don Quijote, ¿no se parece al artificio de la cabeza encantada (62, 872), o a los “cuerpos de libros” que muelen el del autor cuentapropista en la imprenta (62, 874), más que a una comedia?

IV. La jaula alegórica

Como aconsejan los Padres de la iglesia, volvamos al lugar más claro, que sin duda es esa jaula del segundo regreso a la aldea, ya que va acompañada de profecía. Ha recibido dos líneas de interpretaciones.

Salvador Fajardo, por ejemplo, asocia el carro de bueyes al de Saturno, símbolo de la finitud de los tiempos de la Edad de Oro⁵, y además del tiempo que está por llegar a su fin para don Quijote. Otros, yo misma en otra oportunidad, recuerdan el carro de la humillación en que viaja Lancelot en *Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes⁶.

⁵ “The enchanted return: on the conclusión to *Don Quijote I*”, *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 16, 2 (1986), 233-251.

⁶ Ver, de Martín de Riquer, “Cervantes y la caballerescas”, en *Suma cervantina*, 273-392. De Florencia Calvo, “Otros modos de llevar a los encantados: Cervantes y Chrétien de Troyes: el libro no leído ni visto ni oído por don Quijote”, en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. por Giuseppe Grilli, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995, 379-386. Mi trabajo, “La estructura alegórica del *Quijote* de 1605”, está en el mismo volumen, 431-446.

Sin embargo, ahora veo que la imagen es más complicada, justamente porque el carro lleva una jaula. Otro carro tirado por bueyes, nos va a ayudar a dar cuenta de la jaula: viene del Éxodo; es el que lleva el Arca de la Alianza con las Tablas de la Ley a la ciudad de David (2 *Samuel*, 6). Y el Arca de la Alianza que guarda las Tablas de la Ley es prefiguración de la Eucaristía. Y la Eucaristía está simbolizada por los Padres de la Iglesia por una jaula. El “Ilimitado que se limitó”, primero al cuerpo humano, y luego al pan Eucarístico.

Teodoro el Estudita, nos propone una imagen del Señor muy parecida a la de don Quijote, “sentado en una jaula, las manos atadas, tendidos los pies, y arrimado a las verjas” enjaulado (47, 415). Dice así:

Cristo se hizo hombre, y se encerró como por verjas de todas estas cosas. El que era inabarcable se clausuró en el seno virginal; el que era inmenso se hizo pequeño; el que trasciende todo sitio, se sienta, se reclina; y el que está más allá de todo lugar fue puesto en un pesebre; y el que es más antiguo que todo tiempo, crecía en verdad y progresaba; el que es *sin figura*, fue visto en figura de hombre; y el que es incorpóreo, tomando cuerpo, dijo a sus discípulos: *tomad, comed, esto es mi cuerpo*. (Anttirrheticus III, I, 13; PG99,396); subrayado, mío)⁷.

Don Quijote se está convirtiendo en libro escrito. No es la primera vez que se homologan escrituras y Eucaristía. Orígenes, que vivió entre el siglo II y III, equiparó la sacralidad del pan eucarístico con la de las Sagradas Escrituras. Su teología parece haber prestado argumentos a los monjes que en el siglo VIII y IX defendieron la representación de la divinidad en imágenes, frente al poder de los iconoclastas. Gran parte de esas pequeñas tablitas pintadas que llamamos íconos fueron quemadas, pero el Concilio de Nicea dio la razón a los artistas. La polémica iconoclasia resurgió con la iconoclasia de la reforma luterana, en época de Cervantes, y volvieron a repetirse los argumentos teológicos de la doble limitación divina, que justificaban la representación de Dios por parte del hombre⁸. Así, la Eucaristía deviene, a su vez, figura de una poética que enfatiza el valor sagrado de la escritura.

La España contrarreformista, enfrentada por la reforma luterana que negaba el carácter sacramental de la Eucaristía, proliferó en una riquísima cultura

⁷ Citado en *El ícono, esplendor de lo sagrado*, Buenos Aires, Gladius, 1991, 81-82.

⁸ Curtius las llama “poéticas teológicas”: ver su excursu XXII “La teoría teológica del arte en la literatura española del siglo XVII”, en pp.760-775 de su *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1955. Para la Eucaristía en Orígenes, ver *Orígenes*, del P.Jean Danielou, Buenos Aires, Sudamericana, 1958.

eucarística⁹. Todos conocemos las elaboradísimas custodias, las numerosas iglesias dedicadas al Santísimo, las fiestas de Corpus con sus Autos. El *Quijote* puede contextualizarse en ella. No debemos olvidar, además, que Cervantes perteneció durante muchos años a la Cofradía del Santísimo Sacramento.

Podemos ahora sacar las cuentas: al final de la primera salida el aposento se cierra, los libros se queman y aparece un cuerpo. A lo largo de la segunda salida, el cuerpo, purgado e iluminado, entra en la jaula, a título de “encantado” (primera autolimitación de Cristo, la Encarnación sacrificial de Dios en la cárcel del cuerpo humano); tercera salida, el cuerpo es dominado por una cárcel espiritual, artística, primero bajo la forma de comedia en la casa de los duques, y una vez *comida* y *escrita* Dulcinea en el corazón de don Quijote y -desde ya-caído el disfraz de caballero andante, absorbe la materialidad dura que caracteriza la construcción artificial de la estancia barcelonesa (segunda limitación del cuerpo de Cristo en pan Eucarístico). Pero, falta una jaula, la jaula de grillos.

V. La jaula de grillos y el final

Enigmáticos augurios presiden el tercer regreso de don Quijote a la aldea. Algún trabajo de decodificación produce la corporal liebre¹⁰, que don Quijote devuelve al cazador. La alineamos en la simbología de la comedia, como las burlas propiciadas por la duquesa cazadora. En cuanto a la jaula de grillos, podemos apostar: si la liebre es el cuerpo, la jaula se tratará del Espíritu.

A diferencia de la liebre, entregada a los cazadores, don Quijote recibe la jaula. En cuanto “jaula de fin de salida”, es equidistante a la que lleva el cuerpo de don Quijote a la aldea al final de la Primera Parte¹¹. Y entra en la oposición artificio corporal, comedia/artificio duro, libro. Pero ¿por qué 'grillo'? Juan

⁹ Ver “El arte al servicio del dogma”, 145-154 de *Contrarreforma y Barroco*, de Santiago Sebastián, Madrid, Alianza, 1989. También allí, el arca de la Alianza como prefiguración eucarística (1919) y las Sibilas en los programas dedicados al sacramento (180). Ver 72-86 de *L'art religieux après le Concile de Trente*, de Émile Mâle (Paris, Colin, 192), algunos de los símbolos como el carro, los leones en las representaciones eucarísticas, así como los tapices y cartones usados para su confección, dado que don Quijote es comparado con ellos (41, 729; ver también, en clave alegórica: 62, 874).

¹⁰ Ver, de Augustin Redondo, “Las tradiciones hispánicas de la 'estantigua' (Cacería salvaje o *Mesnie Hellequin*) y su resurgencia en el *Quijote*” en *Otra manera de leer el 'Quijote'*, Madrid, Castalia, 1997, 101-119.

Diego Vila retoma la interpretación de Trueblood como cigarra¹² y agrega, asociada a ella, la figura de la Sibila. Y creo que voy a aceptar esta interpretación porque esta Sibila que eternamente profetiza guardada en pequeño espacio, me explica el final de la novela.

Una vez muerto don Quijote, sorpresivamente vemos aparecer otra vida, como si la jaula se abriera un poco. Es la misma, pero vista desde otro ángulo, nos devela una suerte de *back stage* del libro. Allí, el autor, Cide Hamete Benengeli, hace hablar a su pluma. Por ella, conocemos el secreto que vive *transubstanciado* en cuerpo de papel. Sus palabras afirman un destino ineludible, como el de Zoraida: “para mi sola nació don Quijote y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno”.

De este modo, la pasiva pluma le devuelve la actividad autoral a don Quijote, como había predicho la sobrina, y así coloca en el centro de su metamorfosis el acto de comer y escribir a Dulcinea¹³. Es más, en un anillo más que compromete el nombre de tapa con el Cautivo y éste con don Quijote, estas palabras que vienen del Cantar de los Cantares (6,3; 7,11) subrayan el amor sponsal que vuelve posible la creación artística¹⁴. La profecía del barbero se ha cumplido. El grillo, desde su jaula, no hace otra cosa que anunciar la dimensión eterna del artificio humano¹⁵.

¹¹ Alan S. Trueblood (“La jaula de grillos (*Don Quijote*, II,73, en el *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, coord. por Adolfo Sotelo Vázquez y editado por María Cristina Carbonell; Barcelona, Departamento de Filología española, facultad de Filosofía, 1999)” las pone en relación por su tamaño en la línea de interpretación estoica del héroe.

¹² Trueblood, en el citado artículo; Vila, en “Eternidad y finitud de Alonso Quijano: don Quijote, la Sibila y la jaula de grillos”, en *Filología*, XXVI, 1-2 (1993).

¹³ El excelente artículo de Riley ya había notado la interferencia en la novelación de los augurios de la jaula de grillos y la liebre: Symbolism in *Don Quixote*, Part II, Chapter 73.

¹⁴ Ver en 61-91, “El simbolismo místico”, en el citado libro de Santiago Sebastián.

¹⁵ El *Dictionnaire des Symboles*, de Chevalier et Gheerbrant (Paris, Seghers, 1974), s.v. 'grillon' nos dice que en la tradición china el grillo es símbolo de muerte y resurrección. Cosa que se ajusta a nuestra interpretación. Nos inquieta pensar, sin embargo, que esta jaula de grillos se anudaría a la extraña Dedicatoria al Conde de Lemos, donde finge un viaje no realizado, por estar enfermo, a la China para enseñar la lengua española. Diríamos que el libro, como una caja china donde yacen el espíritu y la lengua de don Quijote y su autor, suple el viaje.

EL TEATRO DE CERVANTES EN LA ARGENTINA: “NUMANCIA” Y “PEDRO DE URDEMALAS”

JORGE DUBATTI
Universidad de Buenos Aires

Son numerosas las investigaciones dedicadas a la recepción que la obra literaria de Cervantes ha tenido en la Argentina¹. Siguen siendo escasos los trabajos vinculados a la presencia del teatro de Cervantes en los escenarios argentinos, o las adaptaciones y reescrituras escénicas de sus obras no teatrales (especialmente *Don Quijote*) en nuestro teatro. Enmarcada en nuestra investigación sobre la recepción del teatro de Miguel de Cervantes en la Argentina², esta conferencia analiza las resoluciones de puesta en escena de *El cerco de Numancia* concretadas por los directores Jorge Petraglia (Córdoba, 1961, Teatro Rivera Indarte³) y Daniel Suárez Marzal (Buenos Aires, 2005, Teatro Nacional Cervantes), y las correspondientes a la puesta en escena de *La*

¹ Véase Alejandro E. Parada, *Bibliografía cervantina editada en la Argentina. Una primera aproximación*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2005; véanse además los estudios de Pedro Luis Barcia y María Mercedes Rodríguez Témperey en José Manuel Lucía Megías y José Adrián Bendersky (eds.), *Don Quijote en Azul*, Azul, Ediciones del Instituto Cultural y Educativo del Teatro Español/Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

² Véanse nuestros “El teatro de Miguel de Cervantes Saavedra en escenarios argentinos”, *Revista de Literaturas Modernas*, Universidad Nacional de Cuyo, n. 25, 1992, pp. 99-117; “*Numancia* en la Argentina: observaciones comparatistas sobre las versiones escénicas dirigidas por Jorge Petraglia y Daniel Suárez Marzal”, en *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Alicia Parodi, Julia D’Onofrio y Juan Diego Vila (editores), Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Facultad de Filosofía y Letras y Asociación de Cervantistas, 2006, pp. 859-866. También en *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (Tandil), n. 15 (2005), pp. 53-62.

³ Teatro del circuito oficial de la Ciudad de Córdoba, capital de la provincia argentina del mismo nombre. Por su actividad y por la calidad de su producción, Córdoba es el segundo centro teatral más importante de la Argentina, después de Buenos Aires.

famosa comedia de Pedro de Urdemalas que el director Leónidas Barletta preparó para el Teatro del Pueblo (Buenos Aires, 1966). Trabajamos con los parámetros teórico-metodológicos de la poética comparada (análisis de texto espectacular) y la recepción comparada, como áreas internas del Teatro Comparado, disciplina que estudia los fenómenos teatrales en contextos territoriales, de internacionalidad (España-Argentina) y/o supranacionalidad⁴. Primero nos centraremos en la puesta en escena de Petraglia⁵, y luego realizaremos observaciones comparatistas respecto de la dirigida por Suárez Marzal. Finalmente nos referiremos al trabajo de Leónidas Barletta, fundador del teatro independiente en la Argentina.

“Numancia” según el director Jorge Petraglia

En 1961 Jorge Petraglia, entonces director escénico de la Comedia Cordobesa, fue convocado por la Dirección General de Cultura de dicha provincia para dirigir *El cerco de Numancia*. La versión cordobesa tuvo su estreno el 12 de agosto de 1961 en el Teatro Rivera Indarte. Escenografía y vestuario estuvieron a cargo de Leal Rey colaborador junto a Petraglia desde la creación del Teatro Universitario de Arquitectura en Buenos Aires-, y la música fue compuesta por Mario Perini, quien a su vez se desempeñó como director de orquesta. Luego de su presentación en Córdoba, *Numancia* fue llevada en gira a San Miguel de Tucumán (provincia de Tucumán, en el Noroeste argentino) y a Buenos Aires. Las tres presentaciones (en Córdoba, Tucumán y Buenos Aires) totalizaron once funciones: respectivamente seis, dos y tres.

Se trató de un espectáculo de gran despliegue: un centenar de artistas entre actores, ballet, coro y orquesta. En el elenco intervinieron los actores del elenco estable de la Comedia Cordobesa, junto a alumnos del Seminario del Departamento de Arte Dramático (dirigido por Adelaida Castagnino) y un representante de la Escuela de Niños Cantores, así como integrantes del cuerpo de Ballet de la Dirección General de Cultura de Córdoba.

⁴ Véanse “El campo de los estudios de Teatro Comparado”, en nuestro *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel, Col. Textos Básicos, 2002, Cap. VIII, y *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2008, Caps. I y II.

⁵ Valgan estas líneas como homenaje al director y actor brillante, notable intermediario del teatro europeo de Posguerra en la Argentina, fallecido en 2004.

El programa de mano del estreno cordobés incluye valiosos metatextos dedicados a exponer claves de concepción del texto espectacular⁶. En "Sobre la puesta en escena de *Numancia*" Jorge Petraglia ofreció un conjunto de observaciones estéticas que definen las líneas centrales de su concretización directorial. A partir de *Meditaciones del Quijote* de Ortega y Gasset, refuta a quienes sostienen que el teatro español debe ser hecho sólo por actores españoles y rescata la posibilidad de construir nuevas apropiaciones de los textos clásicos. Según Petraglia, una lectura desde la Argentina revela "otros problemas" de las obras. Petraglia creyó en la necesidad de "actualizar" *Numancia* y para ello recurrió a la adaptación que Rafael Alberti, entonces en Buenos Aires, realizó para la memorable puesta madrileña de 1937. En sus observaciones Petraglia retoma las palabras de Alberti que implican un juicio estimativo sobre la vigencia de las convenciones teatrales de la pieza cervantina:

"Ninguna obra clásica más necesitada de retoque que ésta de Cervantes para su posible representación. Nuestra sensibilidad ha cambiado, la paciencia del espectador también".

A los cambios realizados al texto por Alberti, Petraglia incorporó otros desde la reescritura escénica. En la puesta, la distinción del adentro y el afuera de la muralla numantina es resuelta en forma elíptica a partir de la rotación de tres guardias, de frente o de espaldas al público. Petraglia, en consecuencia, no realiza su versión a partir de una especulación arqueológica sobre el modelo de una puesta original -la no comprobada de 1584-, o sobre las estrictas convenciones históricas del teatro español del siglo XVI, sino que concreta una relectura -con el apoyo de sus colaboradores artísticos- acorde a la disponibilidad cultural del pueblo argentino y a las convenciones del teatro contemporáneo, de las que Petraglia era profundo conocedor.

Alberti también escribió unas palabras para el programa. Destaca allí el lazo que vincula la versión "modernizada" de 1961 y la madrileña de 1937 bajo la dirección escénica de María Teresa León y la artística de Santiago Ontañón. En

⁶ Conservado en el Archivo personal de Jorge Petraglia. Agradecemos la colaboración generosa del director para nuestra investigación. Estos metatextos aparecen por primera vez en el periódico cordobés *Los Principios*: Leal Rey, "Numancia: escenografía y trajes" (9 de agosto de 1961); Jorge Petraglia, "Sobre la puesta en escena de *Numancia*" (11 de agosto de 1961); Mario Perini, "La música de escena de *Numancia*" (12 de agosto de 1961).

el metatexto de Alberti, más allá de la necesidad de adaptar la pieza, se valora la tragedia cervantina como “piedra fundamental” en la historia del teatro español, “la más grande de sus cimientos sustentadores del inmenso edificio levantado luego por Lope de Vega y rematado solemnemente por Calderón”. Sus palabras evidencian autenticidad de valoración, y no mera concesión a la ocasionalidad del estreno cordobés.

También en el programa cordobés, Leal Rey publica el metatexto “*Numancia: escenografía y trajes*”. Reflexiona sobre la dificultad que implica, para el diseño de estos códigos de puesta, la ausencia de indicaciones en las didascalias cervantinas. De acuerdo con lo expresado por Petraglia, sostiene que “si se quiere obtener de los clásicos su real vigencia, su actualidad, es necesario aproximarlos a la sensibilidad contemporánea”. El principio constructivo de su concepción escenográfica fue

“permitir la máxima agilidad de acción tal como sucedía en la época de su estreno- mediante un dispositivo escénico que sugiera el elemento principal del texto: el asedio y la muralla omnipresente”.

Con respecto al diseño del vestuario, plantea el desafío que implica inscribir un vínculo entre la época del hecho histórico del sitio -133 a.C.-, la correspondiente a la escritura cervantina (fines del siglo XVI) y el tiempo presente de la puesta. Rey rechaza la actitud de restauración histórica y opta por una reelaboración en la que

“se han intentado aunar el carácter ibérico del pueblo numantino y la clásica rigidez romana, con la línea renacentista”.

Leal Rey explicita el intertexto plástico de dos pinturas de El Greco: *El martirio de San Mauricio* y *La legión tebana*, en las que, según Manuel B. Cossío, “los extraños romanos adquieren un inconfundible aire español contra un fondo abstracto y monocromo”.

Mario Perini detalla claves de su composición en el metatexto “La música de escena de *Numancia*” y reconoce el estímulo de los conocimientos históricos disponibles sobre la música de los romanos y numantinos hacia el siglo II a.C.:

“Como en el arte nada debe ser el producto de la improvisación, los elementos vivos que yo imperiosamente necesitaba en la elaboración de la partitura debían ser los más cercanos posibles a esa época, trasladados por mi propia imaginación en supuestas imágenes sonoras y adaptados al instrumental que la orquesta moderna posee en la actualidad”.

Perini partió de un estímulo histórico: indagó sobre la música romana para el ejército (instrumentos de percusión y de viento forjados en metal) y estableció una relación genética con instrumentos de la orquesta contemporánea (timbales, trompetas, trombas, trombones, cornos). Así el "tema romano" estuvo a cargo de una trompeta. Según Perini la suma de todos los instrumentos de percusión, con la apoyatura del conjunto sinfónico, "dan el realismo frenético de la tempestad". Perini afirma:

"La primera intervención sonora de la obra es alusiva al ejército romano: sus instrumentos *a percusio* (grandes tambores, timbales de todo tamaño, tambores rullante, vasco, tamboril); sus grupos de *buccine* (cornos, trompas y trombones) unidos a sonajas, cascabeles, liras, cítaras, se aúnan en una progresión instrumental que culmina en una poderosa explosión sonora".

Con respecto al pueblo numantino, compuesto de pastores, sus instrumentos históricos son las flautas de caña o madera, los cuernos de carnero y rudimentarios de cuerdas tañidas o frotadas. Perini busca contrastes de claroscuro entre la tímbrica de los instrumentos romanos y numantinos. El "tema de Numancia" está representado por el corno inglés que evoca el rudimentario cuerno de carnero y genera para Perini una ambientación eglógica de amistad y paz. Entre los numantinos, un solo de violoncelo construía la imagen de las madres desoladas; las cuerdas con sordina, arpa y sistro combinadas con el corno inglés sugerían congoja y frustración. La fuerza de los metales y la percusión del "tema romano" se oponía a la pastoril humildad del pueblo celtíbero.

Las funciones cordobesas se extendieron entre el 12 y el 17 de agosto, algunas de ellas destinadas al público estudiantil con previa introducción sobre la obra y su autor. La crítica cordobesa destacó la puesta como un acontecimiento. Nos detendremos brevemente en algunas observaciones críticas sobre el sentido de *Numancia* en el contexto argentino. *La Nación*⁷ halló en "el eco de libertad de hondo alcance simbólico" una metáfora de la caída de Perón en la Revolución Libertadora. Tanto *La Nación* como *El Mundo*⁸ percibieron una exaltación de la libertad con inflexión "antibelicista". En *Clarín*⁹ se vinculó el motivo de la destrucción de Numancia con una supuesta

⁷ "En Córdoba se vio *Numancia*", *La Nación*, 19 de agosto de 1961, sin firma.

⁸ Dora Lima, "Magnífico debut del elenco oficial cordobés", *El Mundo*, 16 de agosto de 1961.

⁹ "La destrucción de Numancia", *Clarín*, 15 de agosto de 1961, sin firma.

constante de la literatura cervantina sobre el “derrumbe de España” y, en esta línea de interpretación, la pieza teatral es vinculada al *Quijote*:

“Así como en el *Quijote* se ríe y burla melancólicamente de una ilusión que ya no puede ser, en *Numancia*, obra juvenil, lleva la ilusión a estrellarse y aniquilarse contra una implacable fuerza superior. Las andanzas y desencantos de Miguel de Cervantes hombre oscilan entre esas dos versiones de una misma tragedia. En *Numancia* tiene ya la lucidez desesperanzada pero antes de pintar al arquetipo que se deshace entre molinos y carneros, maritornes y bachilleres y el ancho horizonte de La Mancha, lo instala aquí en toda su densidad carnal frente al destino y lo lleva a quemarse, fulgurar y consumirse en la afirmación rabiosa de sí mismo. Va contraponiendo dos grandezas, alternando al pie de la muralla la respectiva proyección de un sino y de otro y hace estallar el de los suyos de tal manera que el espectáculo de la derrota se impone al vencedor con la fuerza de una venganza”.

*La Voz del Interior*¹⁰, sin embargo, cuestiona el espectáculo por la incorporación de los alumnos del Seminario, a los que considera aún sin la formación necesaria. La objeción se extiende además a la Comedia Cordobesa: duda de su capacidad para hacer frente a una obra tan compleja por su teatralidad ancestral. Esta única crítica negativa (de un medio cordobés), pero que rescata el desempeño del director, del escenógrafo y el músico, detecta en su balance “la poca comunicación entre la obra y el público”, en marcada oposición a los elogios de las restantes reseñas. En *Los Principios*¹¹, aunque con menor acento, se habla también de algunas limitaciones en la actuación. Llama la atención que el diario *Córdoba*, en un adelanto del estreno¹², relaciona la temática de *Numancia*, a partir de la fecha de su estreno cordobés, con el aniversario de la Reconquista de Buenos Aires durante la Primera Invasión Inglesa (12 de agosto de 1806). Esto otorga una inédita inflexión local a la tragedia cervantina: *Numancia* representaría al pueblo porteño y los romanos tendrían su correlato en Inglaterra, pero todo ello desde un espectáculo localizado en la capital mediterránea.

Numancia fue llevada en gira a San Miguel de Tucumán, donde se representó los días 26 y 27 de agosto de 1961 en el Teatro San Martín. Se

¹⁰ "El sitio de Numancia: una aventura escénica", *La Voz del Interior*, 16 de agosto de 1961, sin firma.

¹¹ "Rotundo esfuerzo: *Numancia*", *Los Principios*, 14 de agosto de 1961, sin firma.

¹² "El estreno de *Numancia* de Cervantes", *Córdoba*, 11 de agosto de 1961, sin firma.

incorporaron al elenco actores del Teatro Estable de Tucumán y alumnos de la Escuela de Arte Dramático. El exigente crítico y dramaturgo- Julio Ardiles Gray publicó en *La Gaceta*¹³ un comentario crítico donde califica la presentación como "la mejor puesta en escena que ha visto Tucumán en los últimos años". Ardiles Gray insiste en que "los diferentes niveles de actuación son el punto débil de *Numancia*" pero esto le parece un aspecto menor "frente a la lección de buen gusto dada por el elenco oficial cordobés y sobre todo por Petraglia y Leal Rey, principales responsables de esta magnífica puesta en escena".

En Buenos Aires la Comedia Cordobesa realizó tres funciones entre el 10 y el 12 de octubre de 1961 en el Teatro Municipal General San Martín. El entonces crítico teatral Kive Staiff publica dos comentarios sobre el espectáculo en *Correo de la Tarde* y en la revista especializada *Talia*¹⁴. Staiff destaca "la belleza del lenguaje" de la tragedia cervantina pero señala "una estructura imperfecta porque [la obra] está construida sobre el reiterado replanteo de una única situación inicial. Sus virtudes están precisamente en elementos circundantes, no concurrentes". A pesar de que evalúa el resultado de la puesta "digno y serio", Staiff observa en la elección de *Numancia* una desproporción presuntuosa respecto de las posibilidades reales con que cuenta el elenco oficial cordobés de reciente formación:

"La inexperiencia de casi todos los actores de la Comedia Cordobesa, dominados aún por problemas básicos de dinámica escénica, de elocución y composición, resultó tan notoria que se impone una conclusión: se ha mirado demasiado alto, hacia cimas todavía inalcanzables, se han sobreestimado los recursos, se ha obrado sin modestia y se ha tomado a *Numancia*-espectáculo como una manifestación afirmativa de principios burocráticos".

La Prensa¹⁵ y Clarín¹⁶ realizan críticas favorables en las que se destaca la grandeza creadora de Cervantes, incluso en materia teatral. Solidario con estas afirmaciones, Jaime Potenze¹⁷ sostiene la plena vigencia de *Numancia* y la

¹³ Julio Ardiles Gray, "Teatro: *Numancia*", *La Gaceta de Tucumán*, 28 de agosto de 1961.

¹⁴ Kive Staiff, "La Comedia Cordobesa dio *Numancia*", *Correo de la Tarde*, 11 de octubre de 1961; "*Numancia*", *Talia*, n.20, 1961.

¹⁵ R. U., "*Numancia*: ponderable esfuerzo del Teatro de la Comedia Cordobesa", *La Prensa*, 13 de octubre de 1961.

¹⁶ R. P., "*Numancia: canto cervantino a la libertad*", *Clarín*, 13 de octubre de 1961.

¹⁷ Jaime Potenze, "*Numancia*", *Criterio*, XXXIV, n. 1390 (26 de octubre de 1961).

califica de “monumento de la literatura dramática de todos los tiempos”. En *El Mundo Dora Lima*¹⁸ apunta una lectura cristiana de *Numancia*, que la lleva a interpretar el suicidio colectivo de la siguiente manera:

“De un lado se hallaba el imperio incontrolado de la fuerza, del otro se alzaba la inexpugnable concepción cristiana del heroísmo en aras del amor a la patria, a la familia y a la dignidad del hombre”.

Observaciones comparatistas con la puesta de Daniel Suárez Marzal.

Por razones de extensión nos limitaremos a la comparación contrastiva de las diferencias más destacadas entre las versiones de Petraglia y Suárez Marzal, aspectos que permiten calibrar concepciones diversas de puesta en escena. El libreto conservado en el Archivo del Teatro Nacional Cervantes¹⁹ se abre con un metatexto del director que lleva por título “Razonamientos sobre la necesidad de una versión de *Numancia*”. Allí Suárez Marzal explicita su actitud frente al original de Cervantes. Lo transcribimos a continuación, en tanto lo consideramos un documento fundamental para el estudio de la adaptación del texto²⁰:

“Confluyen en esta adaptación-versión algunas razones de distinta especie. Todas son sin embargo concordantes con la posibilidad de hacer de esta Tragedia un espectáculo que llegue a unos oídos y unas prisas de nuestro siglo, diferentes a los del de su origen, y que además acomoden las distintas circunstancias fácticas en punto a una realización teatral a 400 años de distancia. Así, los 64 personajes del original, parecen inclinar a considerar esta obra dentro de las 'imposibles'. Sin embargo, ni bien se investiga se ve que el recorrido trágico se alinea sobre una decena de personajes solamente; más las Alegorías (España, Duero, Guerra, Fama, Enfermedad, Hambre que parecen irrenunciables por componer un género de acusadísimo propio perfil).”

“A nuestro favor, y no en contra como podría parecer- está el carácter episódico, casi de rasgos cinematográficos por la velocidad de cambio tempo-espacial, que lejos de imponernos cambios escenográficos, parecen recomendarnos la casi ausencia de una

¹⁸ Dora Lima, “*Numancia*, un espectáculo de jerarquía”, *El Mundo*, 14 de octubre de 1961.

¹⁹ Agradecemos la copia de la adaptación facilitada por el Teatro Nacional Cervantes, y especialmente la colaboración documental de Rubén Ballester.

²⁰ Mantenemos la redacción, la puntuación y las mayúsculas originales.

escenografía como hoy la pensamos.”

“El otro tema es el idioma, tema que se nos plantea constantemente al visitar el Teatro Clásico en general. En este sentido, me sentí partidario de utilizar algunos elementos que neutralicen las diferencias y que a modo de ejemplo hagan prácticamente desaparecer las conjugaciones demasiado estentóreas de la segunda persona del plural, y con respecto a la primera persona, llevarla por caminos que eviten el presente del indicativo a través del futuro o de la no enunciación del pronombre 'tú' en el caso de la segunda persona aligeran enormemente el distanciamiento.”

“Y por fin la extensión: Si bien son respetadas todas las instancias dramáticas, incluso el asesinato de hijos y mujer de Teógenes a manos de él, por dar un ejemplo, lo que supondría un agregado de personajes episódicos quizá algo obvio, preferí conservar el relato que el mismo Teógenes hace de ese acontecimiento. Así los versos pasan de los 2439 a los 1186, evitando repeticiones que para el público de hoy resultarían algo retóricas”.

Proponemos a continuación una síntesis de nuestras observaciones en ocho registros de análisis:

1. Texto dramático: A diferencia de Petraglia (quien recurrió a la adaptación de Rafael Alberti y trabajó con un amplio elenco, junto a bailarines, coro y músicos en vivo), Suárez Marzal realizó su propia adaptación trabajando directamente sobre el original de Cervantes. Realizó tres operaciones fundamentales de reescritura: reducción considerable de la pieza; desplazamiento de textos de lugar (en cuanto a orden de los parlamentos y a su atribución a los personajes); preservación del verso y la rima, pero con cambios léxicos, formas pronominales y verbales, así como actualización del castellano y localización de la lengua de los personajes con matices más cercanos a la dialectalidad argentina. Redujo los 64 personajes de la obra a 19, y adaptó estos al desempeño de 14 actores.

2. Duración aproximada del espectáculo: Si Petraglia redujo, de la mano de Alberti, la duración de la pretendida puesta modelo (estimada aproximadamente en tres horas) a unas dos horas²¹, Suárez Marzal buscó una mayor síntesis temporal: *Numancia* se extendió en el Teatro Nacional Cervantes alrededor de una hora y veinte minutos.

3. Espacio escénico: La concepción simbolista de Petraglia -la puesta en

²¹ Dato ofrecido por el director Petraglia en entrevista con el autor de este trabajo.

escena del texto literario como enunciación metafísica y no registro de lo histórico-real- se reformula en Suárez Marzal con un texto espectacular teatralista, que autoseñaliza su naturaleza teatral. La versión del Cervantes trabajó sobre un espacio vacío, en el que era posible reconocer la pared del fondo del escenario de la Sala María Guerrero. Los recortes espaciales se construyeron con iluminación y humo, escasos accesorios, más la inclusión de carros procesionales, montes de flores y un araceli, que remitían al deliberado intertexto del fasto cortesano de Felipe II y a la celebración de Semana Santa en Sevilla.

4. Vestuario: La estilización simbolista de motivos realistas de los guerreros romanos y los pastores numantinos de Leal Rey fue, en la puesta de Suárez Marzal, desarrollada por Mini Zuccheri con una concepción ideoplástica: tono bronceo y estilización de túnicas para los romanos; color piedra -por su conexión con la tierra- y estilización de ropas campesinas, para los numantinos.

5. Música: Suárez Marzal se valió, de acuerdo al intertexto de celebración de la Semana Santa en Sevilla, de marchas sevillanas (en banda sonora grabada, no tocada en vivo) y del *Triste España sin ventura* de Juan del Encina, interpretada por los actores.

6. Poéticas actorales: Petraglia trabajó con los actores profesionales de la Comedia Cordobesa y los principiantes del Seminario con las técnicas del “buen decir” y la interpretación literaria del verso. Por el contrario, Suárez Marzal incorporó en actores como Víctor Laplace y Rubén Stella una tensión entre la artificiosidad convencional del verso literario y la interiorización actoral strasberguiana. Si en el caso de Walter Santa Ana esa tensión conseguía un notable equilibrio entre el decir y la expresión interna, en el caso de Laplace y Stella -por ejemplo- la composición interior era deliberadamente antepuesta a lo literario, produciendo un efecto de intensificación de realismo.

7. Semántica: Petraglia y Suárez Marzal coinciden en resaltar el sufrimiento de los sometidos y la soberbia de los sometedores. Si Petraglia potenció polisémicamente la lectura de *Numancia* sin voluntad reduccionista, apelando a una dimensión universalista de temas como la libertad y el avallamiento, para Suárez Marzal la pieza plantea un mensaje universalista pero también se centra en la lucha antiimperialista en tiempos de globalización y belicismo norteamericano. La lectura contextualizada en 2005 convierte a *Numancia* en metáfora de Irak invadida. En un plano sinfrónico, Suárez Marzal destaca el rol de los débiles ante el imperialismo, una parábola de la resistencia frente al ataque de los más fuertes en un mundo en el que se ha desintegrado el mapa político binario del siglo XX.

8. Recepción crítica: En el estreno de 2005 se consideró un vínculo institucional con el año cervantino aniversario de los cuatro siglos de la edición del *Quijote* de 1605- y se establecieron relaciones complementarias con la lectura del director- con la Guerra de Irak.

“Pedro de Urdemalas” en el Teatro del Pueblo

Bajo el nombre de Teatro Independiente surgió en la Argentina, hacia 1930 y por iniciativa del escritor y teatrista Leónidas Barletta, una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia política y teorías estéticas propias. El Teatro Independiente tuvo un desarrollo orgánico entre 1930 y hasta aproximadamente 1970, pero proyectó un fuerte legado en el teatro argentino de las décadas siguientes, hasta hoy²².

Respecto de la situación en que se encontraba el teatro en Buenos Aires en 1930, la iniciativa independiente significó una vigorosa puesta en práctica de pensamiento alternativo al servicio de la generación de una nueva dinámica dentro del campo teatral -primero en Buenos Aires, luego irradiada a las provincias y a los países latinoamericanos, en especial Uruguay-. Para comprender el teatro independiente hace falta confrontarlo con las formas de producción profesional, comercial, filodramática y gubernamental. Los independientes diseñaron una nueva política teatral enfrentada a concepciones vigentes:

1) se levantaron contra los grandes artistas cabezas de compañía del “teatro de arte” en el circuito profesional, porque éstos imponían al trabajo teatral una estructura jerárquica de raíz ancestral, sustentada en la primera figura, el narcisismo, la excepcionalidad del “genio” y el divismo. Los “independientes” negaron el concepto de *vedette* (originado en Occidente durante el Renacimiento y asentado en los siglos XVIII y XIX con la “dictadura del primer actor”) para dar lugar a una forma de asociación horizontal, concertada, de roles rotativos y decisiones colectivas surgidas de la discusión y la aprobación general de los integrantes del grupo, generalmente a través de asambleas.

²² Si bien La Ley Nacional de Teatro N° 24.800 (que implementa la creación del Instituto Nacional de Teatro) y muchos grupos actuales preservan el nombre “teatro independiente”, lo hacen para designar concepciones diversas a las del período histórico 1930-1970.

2) contra los empresarios y artistas del circuito comercial, que repetían con algunas variaciones la estructura jerárquica de los profesionales pero, para mayores males, descuidaban el “teatro de arte” y apostaban a una escena conformista y reaccionaria, sin calidad ni trascendencia pedagógica, que halagaba los gustos populares para conseguir caudalosa convocatoria y producir ganancias de taquilla, y en consecuencia rebajaba el valor del teatro a los números de la recaudación y transformaba la escena en negocio redituable.

3) contra la vertiente de los elencos no profesionales, vocacionales o filodramáticos, que reproducen, en escala degradada, en los márgenes del campo teatral, las formas de organización profesional y comercial.

4) contra los funcionarios del teatro oficial/gubernamental, identificado por los independientes con el proselitismo y el *statu quo* político vigente de acuerdo al gobierno de turno. En tanto los colectivos del movimiento independiente eran militantes en la izquierda o simpatizaban con la tendencia filoizquierdista (salvo contadas excepciones), consideraban el teatro gubernamental como herramienta de ratificación del pensamiento de la derecha y el centro derecha en la Argentina. El rechazo a esta línea se acentúa notoriamente en los años del peronismo (1946-1955).

En suma: el teatro independiente propone una dinámica sustentada en la asociación grupal, la horizontalidad, la militancia progresista, el rechazo del mercantilismo, la promoción del teatro-escuela (la escena como *Biblia Pauperum*, espacio de ilustración y progreso social), la accesibilidad de la gente al teatro (ya sea por las entradas económicas para el público, por la apertura del hacer teatro a todo el mundo), la búsqueda de conexión con las tendencias internacionales y el rescate de formas del pasado teatral nacional. El Teatro del Pueblo, alentado por Barletta a partir de la traspolación nacional de las propuestas del *Teatro del Pueblo* de Romain Rolland, fue el grupo inicial y sus planteos constituyeron el punto de partida y el modelo de equipos posteriores, pero los procesos de desarrollo del teatro independiente fueron diversificándose, al punto de dar como resultado formaciones con rasgos diversos: además del mencionado Teatro del Pueblo, cabe mencionar entre los más activos a La Cortina, Teatro Libre Evaristo Carriego, Tinglado Libre Teatro, La Máscara, Teatro IFT, Teatro Libre Florencio Sánchez, Teatro Fray Mocho, Telón Teatro Independiente, Nuevo Teatro, Los Independientes y Teatro Payró, y en Uruguay, entre muchos, El Galpón, cada uno de ellas con rasgos diferenciales, especialmente en el armado de sus repertorios, en la elección de autores y obras, en materia de concepciones de puesta en escena y formación de los actores. No se ha insistido hasta hoy lo suficiente en la importancia de marcar esa diversidad dentro de la unidad del movimiento. Una

coincidencia sobresaliente de las formaciones del teatro independiente fue su interés por modernizar el teatro nacional a través del advenimiento de una nueva dramaturgia, por cuya edición bregaron.

Difundir el teatro de Cervantes encuadraba en la misión cultural y educativa que el Teatro Independiente se atribuyó. Cuando en 1935 Barletta traslada su Teatro del Pueblo del pequeño local de Corrientes 465 al nuevo, más amplio, de Carlos Pellegrini 340, esta sala es incluye el montaje de tres entremeses cervantinos: *El juez de los divorcios*, *Trampagos*, *el viudo*²³ y *El retablo de las maravillas*, repetidos en 1936. En 1937 Teatro del Pueblo es desalojado y se traslada a Corrientes 1530, donde se presentan otros entremeses: *El hospital de los podridos*, *La guarda cuidadosa*, *Los habladores* y *El viejo celoso*²⁴. Poco antes del estreno de la comedia *Pedro de Urdemalas* en Teatro del Pueblo, el periódico-hoja *Propósitos* (fundado por Barletta y dirigido por él durante casi 25 años) publicará una nota en la que el Teatro del Pueblo dice honrarse de haber estrenado de Cervantes en Buenos Aires "sus nueve [sic] entremeses famosos"²⁵. En 1947 Teatro del Pueblo organiza un *Homenaje a Cervantes 1547-1947* en el que se dictan conferencias sobre el autor (entre ellas la de José Luis Romero, "Cervantes y su tiempo") y se representa *Los habladores*.

Además de Teatro del Pueblo, otros grupos independientes expresaron su admiración por el teatro cervantino a través de puestas en escena. En 1947, también con motivo del Cuarto Centenario del nacimiento de Cervantes, el Teatro La Cortina realizó un *Homenaje a Cervantes (entremeses)* con dirección y trajes de Irene Lara. El Tinglado Libre Teatro, en 1947, presente en la Casa del Teatro, con dirección de Susana Ferreti y Guillermo Palá, una selección de entremeses: *La cueva de Salamanca*, *El hospital de los podridos* y *El viejo celoso*. Este mismo grupo participará en 1949 en la *Primera Muestra de la FATI* (Federación Argentina de Teatros Independientes) con una reposición de *El viejo celoso*. En 1952 Oscar Ferrigno dirige una versión de *Los dos habladores*

²³ En realidad se trata de *El rufián viudo*, con el título cambiado.

²⁴ Desde hace décadas se considera que sólo pertenecen fehacientemente a Cervantes los ocho entremeses incluidos en la edición de 1615. Véanse al respecto, entre otros trabajos, la introducción de Eugenio Asensio a su edición de *Entremeses* (Madrid, Castalia, 1978, pp. 14-16), el reciente estudio de Jesús G. Maestro ("Miguel de Cervantes", en Javier Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2004, pp. 763-770) y nuestro estudio preliminar a *Entremeses de Cervantes* (Buenos Aires, Atuel, 2008).

²⁵ *Propósitos*, 1966, recorte incluido en los biblioratos correspondientes a Teatro del Pueblo en la Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

[sic] para el Teatro Fray Mocho. Además de las obras dramáticas de Cervantes, los creadores del Teatro Independiente seleccionaron otras obras teatrales vinculadas con la obra literaria de Cervantes: Enrique Agilda, director del elenco de adultos del Teatro Juan B. Justo, pone en escena *El Quijote libertado* de A. Lunacharsky y al frente de la Asociación Libre y Circulante de Arte y Cultura Siembra dirige *Sancho Panza en la Ínsula Barataria* de Alejandro Casona, en 1938 y 1945 respectivamente. En 1954 Teatro Estudio, con dirección de Roberto Durán y escenografía de Guillermo de Torre, representa *Dulcinea* de Gastón Baty.

En 1966 Teatro del Pueblo decide realizar, con motivo del 350 aniversario de la muerte de Cervantes, un nuevo *Homenaje a Cervantes*. Prepara entonces la puesta de la acaso más vigente de las ocho comedias cervantinas: *Pedro de Urdemalas*, no representada hasta entonces por elenco nacional en Buenos Aires²⁶. En el adelanto antes citado del periódico *Propósitos* (ver nota 25), se lee:

“Este año de 1966 cúmplense 350 años de la muerte del más grande de los ingenios de habla castellana, don Miguel de Cervantes Saavedra. El Teatro del Pueblo, que estrenó en Buenos Aires sus nueve [sic] entremeses famosos, rendirá homenaje al autor del *Quijote* en la forma y carácter que hubiere placido a don Miguel si viviere. No con honras funerarias, que no corresponden a quien se mantiene vivo en la conciencia universal con el fino estilete de sus burlas, sino representando una de sus famosas comedias que tan escasamente ven los tablados. Y ha elegido para tales honras la *Comedia de Pedro de Urdemalas* y en breves días la estrenará. Ya muy avanzados los ensayos llega a Buenos Aires la noticia de que en Montevideo también Margarita Xirgu ha elegido esta obra para llevar a escena en la vecina orilla”.

La comedia se estrenó en octubre de 1966 en el local del Teatro del Pueblo ubicado en Diagonal Norte 943. Se compuso para la ocasión un programa de veinte páginas en el que, uso poco frecuente en el grupo, se detalla el reparto, la distribución de los personajes y el actor asignado. El programa incluye además una extensa declaración de los principios de Teatro del Pueblo, unas líneas con motivo del aniversario y dos fragmentos de *Numancia* y *Viaje del Parnaso*. *Pedro de Urdemalas* fue interpretado por veinte actores, Antonio Piscicelli asumió el rol protagónico. Beatriz Berho tuvo a su cuidado los trajes y los

²⁶ La hizo Margarita Xirgu, también en 1966, en el Teatro Solís de Montevideo. Véase Jorge Pignataro, *Directores teatrales del Uruguay*, Montevideo, Editorial Proyección, 1994, pp. 223-229.

decorados fueron compuestos por Bernardo Condou. Es sabido por testimonios de los espectadores históricos que las puestas de Teatro del Pueblo no solían estar a la altura de sus intenciones. Hemos encontrado dos comentarios críticos de la presentación: de *Propósitos*²⁷ y *La Nación*²⁸. En el primero, favorable, a cargo de Beatriz Hilda Grand Ruiz, se señala que el texto fue puesto en escena sin adaptación, en su versión original. Se destaca además el valor didáctico que cumple el Teatro del Pueblo. La crítica de *La Nación*, sin firma, cuestiona la actitud histórica de la puesta de Barletta, lamentando que no se haya realizado una reescritura:

“Es una lástima que esta simpática institución no haya emprendido el reajuste impuesto por los años. Esto nos ha obligado en muchas ocasiones a ser severos, ya que un teatro sólo se justifica por su calidad, no por razones cronológicas de precedencia o por un socorrido pero equivocado propósito de 'difusión cultural'”.

Luego encadena una serie de observaciones sobre los problemas estéticos de la versión, ratificando la sospecha ya planteada sobre la escasa resonancia en el medio teatral porteño:

“Este *Pedro de Urdemalas* del Teatro del Pueblo presenta un cúmulo tal de desaciertos que enumerarlos nos llevaría mucho espacio. Baste señalar la arbitrariedad con que se han elegido los actores para los distintos personajes; el primario juego escénico que predomina en la mayoría de ellos; la inconcebible disonancia de algunas voces; la torpeza con que se recitan los versos y el concepto anticuado de la puesta en escena y los decorados. El Teatro del Pueblo suele reprochar la indiferencia que le dispensan algunos críticos, pero se olvida cuánto hay en ello de resistencia a la censura demasiado fácil”.

Desde el periódico *Propósitos*, pocos días después, Teatro del Pueblo contestaría airadamente²⁹. Lo cierto es que este homenaje cervantino no parece haber tenido la resonancia esperable. El público tampoco acompañó a Teatro del Pueblo. Nuevamente en *Propósitos* leemos que, aunque los precios de las entradas han sido disminuidos,

“nos comunica la administración de este teatro independiente que el público es

²⁷ Beatriz Hilda Grand Ruiz, “Pedro de Urdemalas”, *Propósitos*, 27 de octubre de 1966.

²⁸ “Se estrenó una comedia de Cervantes”, *La Nación*, 5 de diciembre de 1966, sin firma.

²⁹ “Pedro de Urdemalas”, *Propósitos*, 8 de diciembre de 1966, sin firma.

escaso. Cervantes ha sido desplazado por Bonavena. Un diario de los llamados serios, se resentiría ante sus lectores si no hiciese la crónica detallada de los sopapos que se dan dos boxeadores. O de lo que le aconsejó el DT a Garrincha; o del tambo que posee Palito Ortega para mitigar su tristeza; o del estilo en que ganó Anunciado en el cotejo Provincias Unidas; o si a Cabalén le fallaron los frenos... Pero se puede ignorar en esas páginas que en Buenos Aires se está representando una de las más famosas y divertidas obras de Cervantes”.

FUENTES DOCUMENTALES

- ARCHIVO PARTICULAR Y TESTIMONIOS (recogidos en entrevista) del director Jorge Petraglia.
- ARCHIVO DEL TEATRO NACIONAL CERVANTES: libreto de puesta en escena, metatexto del director, críticas y video del espectáculo.
- ARCHIVO DEL INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDIOS DE TEATRO.
- Revistas METROPOLIS, CONDUCTA, PROPOSITOS, TALIA, TEATRO XX.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA (no indicada en notas)

- AGILDA, ENRIQUE, *El alma del teatro independiente*, Buenos Aires, Intercop, 1960.
- ASQUINI, PEDRO, *El teatro que hicimos*, Buenos Aires, Editorial Rescate, 1990; *El teatro, ¡qué pasión!*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2003.
- BARLETTA, LEONIDAS, *Viejo y nuevo teatro*, Buenos Aires, Eurindia, 1960; *Teatro. Manual del director*, Buenos Aires, Stilcograf, 1969.
- CALATAYUD, OSVALDO, *Bonorinoalsetecientos*, Buenos Aires, Catari, 2000.
- FOSTER, DAVID W., *The Argentine Teatro Independiente (1930-1965)*, York, South Carolina, Spanish Literature Publishing Company, 1986.
- LARRA, RAUL, *Leónidas Barletta, el hombre de la campana*, Buenos Aires, Ediciones Conducta, 1978.
- MARIAL, JOSE, *El teatro independiente*, Buenos Aires, Alpe, 1955.
- MIRZA, ROGER, "El Galpón: cuatro décadas de ejemplar trayectoria", en Moisés Pérez Cotterillo (dir.), *Escenarios de dos mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica*, ed. cit., tomo IV, pp. 208-211.
- MOSET, JOSE, *Trotatablas. Eugenio Filippelli*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Actores, 1994.
- OBARRIO, ESTELA, *Teatro Fray Mocho (1950-1962)*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 1998.
- ORDAZ, LUIS, *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Futuro, 1946; segunda edición ampliada: *Leviatán*, 1957; "El teatro independiente" (tres fascículos), en AAVV., Capítulo. Historia de la literatura argentina, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, más tarde reeditados en su *Historia del teatro argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 1999, pp. 331-406.
- PELLETTIERI, OSVALDO, *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997; dir., *Historia del teatro argentino*, tomo IV, Buenos Aires, Galerna, 2003; dir., *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*, Buenos Aires, Galerna/Fundación Somigliana, 2006.
- PIGNATARO, JORGE, *El teatro independiente uruguayo*, Montevideo, Arca, 1968.
- RISETTI, RICARDO, *Memorias del Teatro Independiente Argentino 1930-1970 Buenos Aires*, Buenos Aires, Corregidor, 2004.
- ROLLAND, ROMAIN, *Teatro completo*, Buenos Aires, Hachette, 1959, Tomo I.

BORGES Y *EL QUIJOTE*

MARIA ISABEL ZWANCK

Fundación Litterae, Buenos Aires
Instituto Literario y Cultural Hispánico, California

*“Cervantes se complace en confundir
lo objetivo y lo subjetivo,
el mundo del lector y el mundo del libro”*
Borges: “Magias parciales del Quijote”

Sabido es que Jorge Luis Borges comenzó su carrera como autor de ficciones con el cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”¹. Las circunstancias en que surgió esta original escritura también son conocidas y ya han sido detalladas numerosas veces por la crítica y por el autor. Pero la presencia de la gran novela de Cervantes no se limita a ese único ejemplo, sino que acompaña el recorrido de la obra borgesiana desde sus primeros pasos, a la vez que se pliega -en cierta forma- de acuerdo con los géneros tradicionales reconocidos por la crítica. En efecto, es posible trazar una línea continua entre numerosos textos que, ya bajo la forma de ensayo, narraciones o poemas, se recortan nítidamente dentro del corpus de Borges.

El sentido de este trabajo es analizar la presencia del Quijote como motivo reiterado que le da a Borges la ocasión de desarrollar sus temáticas tradicionales con respecto a la postulación de la realidad.

Comencemos con un breve marco biográfico.

Borges fue un niño precoz, como lector y como escritor, y *El Quijote* lo acompañó en ambas actividades desde temprana edad. Como escritor, con sólo

¹Otras versiones sostienen que su primer cuento fue “Hombre de la esquina rosada”.

siete años redactó una pieza breve a la que llamó “La visera fatal”. En el cuento, que constaba de unas cinco páginas, imitó el estilo arcaizante de Cervantes.

Como lector, nos confiesa en *Autobiografía*:

La primera novela que leí completa fue *Huckleberry Finn* (...) También leí (...) *La isla del tesoro*, Dickens, *Don Quijote*. (...) Todos los libros que acabo de mencionar los leí en inglés. Cuando más tarde leí *Don Quijote* en versión original, me pareció una mala traducción. Todavía recuerdo aquellos volúmenes rojos con letras estampadas en oro de la edición de Garnier. En algún momento la biblioteca de mi padre se fragmentó y cuando leí el *Quijote* en otra edición tuve la sensación de que no era el verdadero. Más tarde hice que un amigo me consiguiera la edición de Garnier, con los mismos grabados en acero, las mismas notas a pie de página y también las mismas erratas. Para mí todas esas cosas forman parte del libro; considero que ese es el verdadero *Quijote* (Borges: 1999 25-6).

En tan temprano testimonio² ya están presentes dos características del autor: su pasión por los libros en su carácter de bibliófilo, y su concepción de que, diferentes lecturas del mismo libro modifican el mensaje del texto, incluso su falsedad o veracidad. Esta última característica preanuncia “Pierre Menard”.

El poema “Lectores” (*El otro, el mismo*) alude a su pasión infantil por la lectura y homologa a Borges con Alonso Quijano, quien permanecía leyendo en su casa para así poder soñar la novela. De esta forma el verdadero autor del Quijote es el “hidalgo de cetrina y seca tez y de heroico afán” (Borges: 1974 892) y no Cervantes. Este fue también el destino del autor argentino: “*tal es mi suerte*”, exclama Borges-poeta quien luego concluye:

... Sé que hay algo
inmortal y esencial que he sepultado
en esa biblioteca del pasado
en que leí la historia del hidalgo.
Las lentas hojas vuelve un niño y grave
Sueña con vagas cosas que no sabe.

El paralelo los unifica en su visión de la realidad. Borges-niño lee el *Quijote* y lo imita: se recluirá en su biblioteca, en el mundo de la palabra, desde donde producirá su obra que, al igual de la de Quijano, es obra de “Lectores”.

² Julio Ortega opina que Borges no leyó el Quijote primero en inglés, sino que ese dato sólo fue una broma que parodia las palabras de Byron según las cuales él leyó a Shakespeare en italiano. (Ortega 102).

En otro testimonio declara su predilección por la Segunda Parte de *El Quijote*:

“Además de Kipling y de Bernard Shaw, también releo el Quijote de Cervantes. La primera parte no tiene gran importancia, ya que es una sucesión de penurias; pero la segunda parte tiene un poder mágico insondable. Desde chico releo la segunda parte (Gasió 92).

Resulta interesante cotejar aquí la opinión de Ricardo Piglia quien comenta la lectura inicial y “desplazada” que Borges realizó del *Quijote* en inglés, y señala su enorme influencia sobre la escritura posterior:

Quando uno piensa en el cruce de dos lenguas recuerda por supuesto de inmediato a Borges, el español de Borges, preciso y claro, casi perfecto. (...) Borges lleva a la perfección un estilo construido a partir de una relación desplazada con la lengua materna. Tensión entre el idioma en que se lee y el idioma en que se escribe que Borges condensó en una sola anécdota (sin duda apócrifa). (...) ¿Cómo leer el español como si fuera el inglés? O mejor: ¿cómo escribir en un español que tenga la precisión del inglés pero que conserve los ritmos y los tonos del decir nacional? Cuando resolvió ese dilema Borges construyó una de las mejores prosas que se han escrito en esta lengua desde Quevedo (Piglia: 2005 76).

Con respecto a los ensayos, son numerosas las veces en las que Borges alude a la novela de Cervantes, ya sea bajo la forma de breves ejemplos, o en un trabajo más amplio. Nos ocuparemos de estos últimos³, siguiendo un orden cronológico a fin de destacar la persistencia de la admiración del autor por el caballero de La Mancha, pero señalando al mismo tiempo las diferencias que incorpora el transcurso personal.

El primer texto que enfoca el tema que nos ocupa data del año 1926 y está incluido en su libro *El Tamaño de mi esperanza*. Se trata del artículo titulado “Ejercicio de análisis” y en él Borges analiza con detenimiento los dos primeros versos de un soneto que Lotario personaje de la novela insertada “El curioso impertinente” dedica a una fingida Cloris que lo desdeña⁴ (Cervantes 429).

³ Borges alude a “El Quijote” en sus ensayos “Del culto a los libros” y “El primer Wells” (en *Otras Inquisiciones*), “Indagación de la palabra” (en *El Idioma de los argentinos*), “Prólogo” (en *Textos Recobrados 1919. 1929*), “La vuelta de Martín Fierro”, “Dos antiguos problemas” y “La pesadilla de Kafka” (en *J. L. B. Textos recobrados. 1931. 1955*), “Culturalmente somos un país atrasado” y “El taller del escritor” (en *J.L.B. Textos recobrados 1956. 1986*).

⁴ El mismo soneto fue incluido por Cervantes en la Jornada Tercera de su comedia *La casa de los celos*.

Borges comienza preguntándose a sí mismo sobre la poesía y declara que no sabe “*lo que es la poesía, aunque soy (es) diestro en descubrirla en cualquier lugar*” (Borges: 1993 99). Y cita los versos del capítulo 34 de la primera parte. A continuación los analiza palabra por palabra con calibración de gramático destacando la función de los sustantivos elegidos por Cervantes. En este temprano estilo ya se perfilan características de sus ensayos posteriores; primero Borges enuncia una tesis general, luego la justifica con ejemplos extraídos de la más vasta historia de la cultura, (desfilan en este artículo Virgilio, Plinio, Juan Evangelista, Carlyle, Maeterlinck y Hugo junto con San Juan de la Cruz y Güiraldes), continúa con su propia opinión y cierra con una conclusión siguiendo el estilo de las antiguas enciclopedias. Al respecto, termina Borges sosteniendo la prioridad del lenguaje por encima del autor:

Pienso que no hay creación alguna en los dos versos de Cervantes que he desarmado. Su poesía, si la tienen, no es obra de él; es obra del lenguaje. La sola virtud que hay en ellos está en el mentiroso prestigio de las palabritas que incluyen. Idola Fori, embustes de la plaza, engaños del vulgo (...) y de ellos vive la poesía. (...) ¡Qué vergüenza grande, qué lástima! (Borges: 1993 104)

El mismo capítulo trigésimo cuarto de la Primera Parte de *El Quijote* es también analizado cinco años más tarde en el ensayo “La postulación de la realidad” (1931). Allí Borges cita otro fragmento en que enfoca a Lotario tratando de conseguir los favores de su amada Camila. Reconoce Borges que Cervantes sólo ha notificado en forma general “*los hechos que importan*”, pero señala la paradoja de que los procedimientos cervantinos “*son eficaces dentro de su notoria ineficacia*” (Borges: 1974 218). De todas formas, el extenso ejemplo de *El Quijote* le ha servido a Borges para describir la postulación clásica de la realidad.

Un año antes del ensayo anterior, en 1930, Borges publica “La superstición ética del lector”. En él critica a algunos lectores que “*entienden por estilo no la eficacia o la ineficacia de una página, sino las habilidades aparentes del escritor*” (Borges: 1974 202). El autor afirma que el mayor valor de la epopeya de Alonso Quijano reside en su aspecto psicológico y no en sus “*dones de estilo*”. Y cita opiniones de Baltasar Gracián, de Leopoldo Lugones y de Paul Groussac para justificar el siguiente juicio de valor: “*Prosa de sobremesa, prosa conversada y no declamada es la de Cervantes, y otra no le hace falta*”. (Borges: 1974 203). A continuación Borges esboza una idea que tal vez prefigura el núcleo temático de “Pierre Menard”, al oponer a la página perfecta la página que puede ser inmortal:

La página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba. No se puede impunemente variar (así lo afirman quienes restablecen su texto) ninguna línea de las fabricadas por Góngora; pero el Quijote gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión (Borges: 1974 204).

Eficacia y variación o ductilidad para soportar versiones, dos ideas ya claramente asentadas más de un lustro antes de concebir “Pierre Menard”.

En octubre de 1933 Borges visita la ciudad bonaerense de Azul y allí da una conferencia en la Biblioteca Popular que luego será editada por su Boletín. (En Borges: 2001 62-65). La exposición recibe el nombre de “Una sentencia del Quijote” y en ella Borges llama la atención sobre un pasaje del capítulo vigésimo segundo de la Primera Parte, cuando Don Quijote libera a los galeotes interpretando elementalmente uno de los fines de la caballería andante. Borges afirma que lee y relea ese episodio y no puede evitar detenerse a meditar en las palabras del héroe cuando exclama: “*Señores guardas: estos pobres no han cometido nada contra vosotros: allá se la haya cada uno con su pasado. Dios hay en el cielo que no se descuida de castigar al malo ni de premiar al bueno, y no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres no yéndoles nada en ello*” (Cervantes 291).

Borges analiza las peligrosas implicancias sociales de semejante afirmación en las que cree distinguir un rasgo distintivo tanto de españoles como de argentinos. Opone estos dos grupos humanos a los norteamericanos, que se sienten atraídos por dos pasiones: la aventura y el orden. Esta idea acerca de la falta de respeto por las instituciones jurídicas será luego retomada por Borges en su ensayo “Nuestro pobre individualismo” (1946). Al continuar analizando el capítulo 22 Borges cree “*reconocer en la amonestación la voz de Cervantes*” (Borges: 2001 65). Y por último cierra Borges su conferencia describiendo con ironía el abanico de situaciones a las que lo ha llevado la enorme popularidad de la novela cervantina:

... El Quijote (...) ha sido denigrado a libro de texto, a ocasión de banquetes y de brindis, a inspiración de cuadros vivos, de suplementos domingueros en rotograbado, de obscenas ediciones de lujo, de libros que más parecen muebles que libros, de alegorías evidentes, de versos de todos tamaños, de estatuas. Pero hay algo peor. La Gramática que es el presente sucedáneo español de la Inquisición- se ha identificado con el Quijote, nunca sabré por qué. El purismo, no menos inexplicable y violento lo ha hecho suyo también- pese a las aficiones itálicas de Cervantes (Borges: 2001 65).

En 1947 Borges publica en la Revista *Realidad* un artículo titulado “Notas sobre el Quijote”. En él critica la interpretación europea de la novela de Cervantes según la cual “*el hidalgo y su escudero simboliza(n) las dos faces, ideal y material, del homo duplex, opuestas e inseparables como el anverso y el reverso de una medalla*” (Borges:2001 252). Al respecto, reconoce que ambos personajes, en cierta forma, se han convertido en mitos de la Humanidad junto con “Sherlock Holmes, Chaplin, Mickey Mouse y Tarzán”, o en símbolos, ya que “*están hechos de palabras entrelazadas*”. Sin embargo, Borges rescata por encima de todas estas consideraciones el hecho de que don Quijote es ante todo un individuo y como tal “*ha ganado la amistad del género humano, desde que ganó hace tres siglos, la del valeroso y pobre Cervantes*”. (Borges: 2001 253). El triunfo del personaje sobre la obra se abre paso por encima de las consideraciones lingüísticas o éticas en las numerosas interpretaciones de nuestro autor.

En 1952 Borges publica *Otras Inquisiciones* e incluye el artículo “Magias parciales del Quijote”. En él sostiene como hipótesis de trabajo el carácter realista de la novela cervantina, especialmente si se la compara con los clásicos (Homero, Dante y Shakespeare). Sintetiza el autor argentino que Cervantes contrapone al mundo imaginario y poético de la tradición caballeresca el mundo real y prosaico de Castilla en su oscuro y conflictivo siglo XVII. “*El plan de la obra le vedaba lo maravilloso*” asegura Borges, de tal forma que “*el Quijote es menos un antídoto de esas ficciones que una secreta despedida nostálgica*” (Borges: 1974 667). Cree nuestro autor que Cervantes íntimamente amaba lo sobrenatural y escribió su novela para despedirse. Pero la segunda idea es más rica en implicaturas. Sostiene Borges: “*En la realidad, cada novela es un plano ideal; Cervantes se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro*”. Y cita dos ejemplos, ambos extraídos de la Primera Parte: el capítulo sexto donde el cura y el barbero realizan el inventario de la biblioteca de Alonso Quijano, y el noveno donde Cervantes-autor afirma que “*la novela entera ha sido traducida del árabe y que Cervantes adquirió el manuscrito en un mercado de Toledo*”⁵.

Más adelante Borges destaca que estas “ambigüedades” culminan en la Segunda Parte, ya que los personajes incluidos en *El Quijote* de 1615 leen el

⁵ Ambos episodios (1,6 y 1,9) serán tratados por Borges en sus microrrelatos “Un problema” (*El Hacedor*) y “El acto del libro” (*La cifra*).

libro homónimo de 1605. De esta forma Cervantes deliberadamente confunde el mundo del libro con el mundo del lector, tal como Borges demuestra con otros ejemplos extraídos de *Las mil y una noches*, *Hamlet* y el *Ramayana*⁶. El breve ensayo culmina con la peligrosa consecuencia para todos los lectores, que está presente en la vasta obra de Borges:

“¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. (Borges; 1974 669)

Como último ejemplo de la atención que merece la temática quijotesca en los ensayos de Borges, citaremos el importante análisis que realiza del último capítulo de la Segunda Parte, aquel que narra el testamento y muerte de don Quijote. El ensayo fue publicado en el año 1956 en la revista de la *Universidad de Buenos Aires*, e incluido en *Textos recobrados III. 1956-1986*. En este artículo contrapone su análisis “*párrafo por párrafo*” al realizado previamente por Miguel de Unamuno en su *Vida de don Quijote y Sancho*. Destaca Borges que a esta altura de la novela, el Quijote no es ya una ficción de Cervantes sino “*un individuo, un mortal, un hombre que tiene que morir*”. Justifica la vuelta a la cordura de Alonso Quijano, precisamente durante el sueño, razón por la cual, al terminar el libro, volverá “*a la mera y prosaica realidad*”, redactará su testamento, se confesará y cancelará sus deudas. Borges enfoca especialmente al personaje despidiéndose de sus lecturas, de la misma forma como Cervantes- y nosotros, sus lectores- nos despedimos de la novela. Y aquí destaca uno de sus temas predilectos: el instante de la muerte como revelación final del sentido de toda una vida. Sin embargo, Cervantes lo concentrará en su famoso: “*quiero decir que se murió*”. Borges analiza este brusco cambio de tono justificándolo de la siguiente forma: “*Cervantes nos da con indiferencia la tremenda noticia. Es la última crueldad de las muchas que ha cometido con su héroe; acaso esta crueldad es un pudor y Cervantes y don Quijote se entienden bien y se perdonan*” (Borges: 2003 25).

Sintetizando las ideas expuestas por Borges a lo largo de estos ensayos, podemos individualizar dos aspectos: aquellos relacionados con la escritura tal

⁶ Con respecto a estos ejemplos, Lucien Dällenbach sostiene que Borges ha sintetizado en este ensayo los tres tipos de *mise en abyme*: la reduplicación simple (*Hamlet*), la reduplicación paradójica (*Don Quijote*, *Las mil y una noches* y *Ramayana*) y la reduplicación ilimitada (el mapa de Inglaterra). (Dällenbach 201).

vez deficiente desde el punto de vista gramatical pero altamente eficaz en su función dentro de la trama de la novela cervantina, y aquel que destaca la perduración del personaje Quijote como verdadero hombre de carne y hueso y “*amigo de la Humanidad*”. Este segundo aspecto se abre a viejas predilecciones de Borges o a elementos centrales en la construcción de la intriga borgesiana : la consideración de la realidad como el sueño de su creador, el hecho de que lectura, libros y biblioteca- según la postura de Piglia con frecuencia conducen a la enfermedad y la muerte, (Piglia: 2000 91), la estructura especular del texto que hace que se pliegue y repliegue sobre sí mismo en una auténtica *mise en abyme* (Bravo 231), y las interrelaciones entre los siguientes términos de toda obra literaria: autor-lector y escritura-reescritura y traducción.

Veamos ahora cómo estas constantes surgen en sus narraciones. De la misma forma como Borges comenzó a escribir a los siete años recreando el primer capítulo del *Quijote* (“La visera fatal”), el escritor inaugura su obra de ficción con “Pierre Menard, autor del Quijote”. Mucho se ha escrito sobre este temprano texto, obra clave en el pasaje de la prosa de Borges del ensayo al cuento y momento iniciático como narrador, compuesto luego de una septicemia que lo tentó “ a escribir algo nuevo”. Según la historia, Pierre Menard se propone escribir los capítulos 9 (donde alude a Cide Hamete Benengeli como el autor) y el 38 (que incluye el célebre “Discurso de las armas y las letras”) de la Primera Parte del Quijote y un fragmento del capítulo veintidós. (episodio de los galeotes), haciendo coincidir “*palabra por palabra y línea por línea (el suyo) con las de Miguel de Cervantes*” (Borges: 1974 446). Cuando Charbonnier le pregunta sobre la paradoja que Pierre Menard presenta al copiar un capítulo y luego darlo por suyo, Borges le contesta: “*No copia, en realidad. Lo olvida y lo reencuentra en sí mismo. Ahí habría un poco la idea de que no inventamos nada, de que se trabaja con la memoria o, para hablar en una forma más precisa, de que se trabaja con el olvido* (Charbonnier 77).

Del cuento “Pierre Menard autor del Quijote” queremos puntualizar algunos aspectos que condicen con nuestra línea de análisis⁷:

- Continuando la técnica presente en *Historia Universal de la Infamia*, “Pierre Menard” puede ser considerado como una reivindicación desviada del plagio (o del “parasitismo”, según el conocido concepto de Doll⁸). Esta

⁷ Remitimos a la abundante bibliografía al respecto, especialmente a los excelentes ensayos de Noé Jitrik, Guillermo Boido, Daniel Balderston, Ezequiel de Olaso, Rafael Gutierrez Girardot y Beatriz Sarlo.

obra inaugural destruye la idea de la identidad fija de un texto al mostrar la posibilidad de seguir escribiendo libros que parecían cerrados para siempre. No es casual que Borges elige “continuar” las novelas fundantes de la Literatura Española- *El Quijote*- y de la Literatura Argentina- el *Martín Fierro* en “El fin” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”

El cuento-ensayo “Pierre Menard” anticipa el rol del lector en la transformación de la obra literaria, eje de la “Teoría de la Recepción” en la década de los sesenta. Como afirma Víctor Bravo, “*Pierre Menard*” señala “*el cruce en distintos tiempos de horizonte del texto y horizonte del intérprete (lo que) engendra distintas posibilidades de lectura*” (Bravo: 2005 350). De acuerdo con este punto de vista, Cervantes se convierte en contemporáneo del lector, y el relato inaugural cumple los dos postulados presentes en el texto: el “*anacronismo deliberado*”, que aúna un texto del siglo XVII con otro del siglo XX, y “*las atribuciones erróneas*” que pulverizan el concepto de autor. En realidad, Pierre Menard ya es un ciudadano de Tlön.

También el texto problematiza toda traducción. De acuerdo con el punto de vista de Maurice Blanchot:

En una traducción tenemos la misma obra en un doble idioma; en la ficción de Borges tenemos dos obras con una misma identidad lingüística y, en esta identidad que no lo es, el fascinante espejismo de la duplicidad de los posibles. Ahora bien, cuando hay un duplicado perfecto, el original, y hasta el origen, se borran. De este modo, el mundo, si pudiera ser exactamente traducido y duplicado en un libro, perdería todo principio y todo fin y devendría ese volumen esférico, finito y sin límites, que todos los hombres escriben y en el que están escritos” (Blanchot 213).

- Beatriz Sarlo pone el acento en el particular proceso de enunciación que “Pierre Menard autor del Quijote” postula. De acuerdo con su visión, el cuento muestra una paradoja cómica pero también un escándalo de la lógica: el sentido de un texto se construye en un espacio de frontera entre el tiempo de la escritura y el tiempo de la lectura, y no está enlazado a las palabras sino a los contextos de las palabras. O sea que el proceso y las condiciones de la

⁸ Nicolás Helft y Alan Pauls sostienen que “Pierre Menard” es la respuesta de Borges a Ramón Doll, que 5 años atrás lo había acusado de dar por inédito a *Don Quijote*. (en Pauls, Alan y Helft, Nicolás 121n).

enunciación modifican el enunciado. (Sarlo 78 y ss.)

Paradoja, crisis de la representación, poética de la lectura, caricatura oculta de Roger Caillois o de Paul Groussac, parodia de la práctica de la escritura o de la crítica literaria, en “Pierre Menard” Borges funda su ficción transgrediendo expresamente las categorías básicas de la Literatura encarnadas en el texto canónico por antonomasia de la lengua española, *El Quijote*.

Pasemos ahora a los minicuentos. Enfocaremos tres: dos incluidos en *El Hacedor* y uno en *La Cifra*.

El primero de ellos se titula “Parábola de Cervantes y de Quijote” (Borges: 1974 799) y fue escrito en enero de 1955 en una Clínica de Devoto, donde probablemente se repondría de alguna operación ocular. Este hecho, unido al apogeo del gobierno de Perón lo llevan a sublimar la realidad adversa con la creación poética y es precisamente entonces cuando el narrador se equipara con Cervantes-autor (“*harto de su tierra de España*”) quien también se refugiará en la creación literaria (“*buscó el solaz en las vastas geografías de Ariosto*”). El personaje engendrado “*murió en su aldea natal hacia 1614*” y su autor lo sobrevivió apenas dos años. Tales los hechos planteados en la historia. A continuación Borges, siguiendo su técnica del cuento-ensayo, da su interpretación final donde borra la oposición entre Realidad y Literatura y aún en un solo conflicto la vida del creador con la de su criatura, o la del soñador con su soñado. Una brevísima coda refuerza la prioridad del discurso: “*Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin*”.

Jaime Rest enfoca esta “Parábola” y, luego de analizar su contenido destacando la oposición entre lo cotidiano y lo real por un lado y los prodigios de las narraciones caballerescas por el otro, concluye subrayando el hecho de que “*no es posible en modo alguno que la realidad logre penetrar o arraigar en el mundo de la ficción, a menos que la naturaleza de esa realidad sufra una transformación radical*” (Rest 107). Y así ambos, Cervantes y Quijote, ingresan en la dimensión del mito.

El segundo microrrelato se titula “Un problema” (Borges: 1974 794) y partiendo del mismo hecho del capítulo noveno (I Parte) donde se descubre un papel escrito en arábigo atribuido a Cide Hamete Benengeli, el narrador postula la hipótesis de que Don Quijote ha matado a un hombre. El resto del texto será un análisis de las cuatro probables consecuencias de ese hecho con respecto a la culpabilidad o inocencia del hidalgo de La Mancha. A lo largo del desarrollo de las cuatro conjeturas se entrecruzan temas predilectos de Borges: la oposición armas-letras y la con-fusión realidad-literatura, soñador-creatura soñada y locura-cordura. Finaliza el texto diluyendo el conflicto de conciencia del

Quijote en un profundo nihilismo, ya que el Quijote “*sabe que el muerto es ilusorio como lo son la espada sangrienta que le pesa en la mano y él mismo y toda su vida pretérita y los vastos dioses y el universo*”. En esta conjetura final surge nuevamente la particular postulación de la realidad de Borges.

El último minicuento se titula “El acto del libro” y fue incluido en *La cifra* (1981). El narrador comienza aludiendo al ya comentado capítulo noveno (I Parte) y enfoca el momento en que un soldado recibe un libro mágico en el Alcana de Toledo escrito en lengua arábica. El libro contiene toda la futura historia del Quijote, pero fue quemado por “*un cura y un barbero*” (alusión al capítulo sexto, I Parte). A pesar de que el *hombre* no lo leyó -queda expresamente excluido el término “personaje”-, este cumplió fielmente con “*el destino que había soñado el árabe y seguirá cumpliéndolo, porque su aventura ya es parte de la larga memoria de los pueblos*” (Borges: 1989 294). El último párrafo borra con una dudosa pregunta de índole metafísica la posible adjudicación de la categoría de irrealidad al Quijote al igualar la novela cervantina con El Corán y La Biblia: “*¿Acaso es más extraña esta fantasía que la predestinación del Islam, que postula un Dios, o que el libre albedrío, que nos da la terrible potestad de elegir el infierno?*”.

Para finalizar, enfoquemos tres poemas donde Borges reitera su interés por la temática quijotesca.

El primero de ellos fue publicado en *El otro, el mismo* (1964) y recibe el nombre de “Un soldado de Urbina”. En este soneto Borges alude a la etapa más desdichada de Miguel de Cervantes, luego de su estadía en Italia, de su intervención en la batalla de Lepanto y de ser rescatado de su cautiverio en Argel⁹. Abandonadas sus esperanzas de viajar a América y de volver al ejército, “*comenzó a escribir sus primeras obras que malvendió para agenciarse algún dinero*” (Alborg 33). Borges recrea en los dos cuartetos de su soneto esta difícil situación donde “*se creía acabado, solo y pobre*”. Sin embargo la lectura de “*los ciclos de Rolando y de Bretaña*” (Borges: 1974 878) le provoca un sueño en el que tomarán vida Don Quijote y Sancho. Borges enfoca así el momento psicológico de Cervantes abrumado por la conciencia del fracaso, propia del Barroco, y lo proyecta como germen ideal para su obra mayor.

⁹ Miguel de Cervantes Saavedra viajó a Italia en 1569 formando parte del séquito del cardenal Giulio Acquaviva. Permaneció en la península aprendiendo el idioma y recorriendo numerosas ciudades -de allí la zona de Urbino- hasta que sentó plaza de soldado en 1570 y participó en la memorable batalla de Lepanto (1571).

El mismo tema del sueño pero en una versión especular origina el soneto “Sueña Alonso Quijano” (en *El oro de los tigres*, 1972). Si en el poema anterior Borges nos presentaba a Cervantes soñando a su personaje, aquí trabaja a la inversa ya que “*Quijano duerme y sueña. Una batalla: / los mares de Lepanto y la metralla*”(Borges: 1974, 1096). La con-fusión entre mundo de la vigilia y mundo del sueño es total y la realidad se diluye en su versión onírica de tal forma que:

El hidalgo fue un sueño de Cervantes
Y don Quijote un sueño del hidalgo.
El doble sueño los confunde...

Y el personaje en su mejor versión unamuniana sueña a su autor. Sin embargo, el influjo de Miguel de Unamuno es más evidente en el último poema que nos ocupa y que se titula “Ni siquiera soy polvo” (en *Historia de la noche*, 1977). Asumiendo la voz del personaje cervantino, Borges postula un problema de identidad. Y escuchamos a Alonso Quijano cuando, asolado por la rutina de su hogar de hidalgo decadente, se dedica por completo a la lectura; luego enumera las aventuras caballerescas que descubre en los libros y que intenta proyectar en su sueño, para finalmente descubrir con horror que (su) “*cara (que no he visto) no proyecta una cara en el espejo*”. La revelación es equivalente a la del mago de “Las ruinas circulares” cuando toma conciencia de que las llamas no lo queman, ya que su cuerpo es incapaz de entrar en combustión. También el protagonista podría haber repetido el título del poema: “Ni siquiera soy polvo”. Y al igual que en el famoso cuento de *Ficciones*, el poeta concluye parafraseando el epígrafe de Lewis Carroll y exclama:

Para que yo pueda soñar al otro
cuya verde memoria será parte
de los días del hombre, te suplico:
mi Dios, mi soñador, sigue soñándose.

Esta última similitud del poema con el resto de los textos trabajados nos permite concluir que la línea trazada por todos ellos en esta aproximación a *El Quijote* según Borges es una muestra aún más cabal de la cohesión interna presente en el vasto corpus de la obra borgesiana.

OBRAS CITADAS

- ALBORG, JUAN LUIS. *Historia de la literatura española*. Tomo II. Madrid: Gredos, 1967.
- BALDERSTON, DANIEL. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996.
- BLANCHOT, MAURICE. “El infinito literario: *El Aleph*”. En Alazraki, Jaime. *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 1976.
- BOIDO, GUILLERMO. “Pierre Menard mentor de la educación científica”, en Pagliani, Lucía et al. *Borges y la ciencia*. Buenos Aires: EUDEBA, 2004.
- BORGES, JORGE LUIS. *Arte Poética. Seis conferencias*. Traducción de Justo Navarro. Prólogo de Pere Gimferrer. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.
Autobiografía. Traducción de Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.
El tamaño de mi esperanza. Buenos Aires: Seix Barral/Biblioteca breve, 1993.
Jorge Luis Borges. Textos recobrados 1919-1929. Buenos Aires: Emecé Editores, 1997.
Jorge Luis Borges. Textos recobrados 1931-1955. Buenos Aires: Emecé Editores, 2001.
Jorge Luis Borges. Textos recobrados 1956-1986. Buenos Aires: Emecé Editores, 2003.
Obras completas. Vol. I. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
Obras completas. Vol. II. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.
Prólogos con un prólogo de prólogos. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1975.
- BRAVO, VICTOR. *El orden y la paradoja*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
“Humorismo y reflexividad en Jorge Luis Borges”. En Cittadini, Gabriela(comp.) *Borges y los otros. Jornadas I-II-III*. Buenos Aires: Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2005.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE. *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. Tomo I. Buenos Aires: Kapelusz, 1973.
- CHARBONNIER, GEORGES. *El escritor y su obra*. México: Siglo XXI Editores, 1967.
- DÄLLENBACH, LUCIEN. *El relato especular*. Madrid: Éditions du Seuil, 1977.

- DE OLASO, EZEQUIEL. “Sobre la obra visible de Pierre Menard”. En Kaminsky, Gregorio (comp.) *Borges y la filosofía*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 1994.
- GASIO, GUILLERMO. *Borges en Japón*. Buenos Aires: EUDEBA, 1988.
- GUTIERREZ GIRARDOT, RAFAEL. “Borges el Hacedor”. En *Jorge Luis Borges*. Paris: Cahiers L’Herne, 1964.
- HELFT, NICOLAS Y PAULS, ALAN. *El factor Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.
- ORTEGA, JULIO. “El Aleph y el lenguaje epifánico”. En *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- PIGLIA, RICARDO. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Editorial Planeta/ Seix Barral, 2000.
Formas breves. Buenos Aires: Anagrama, 2005.
- REST, JAIME. *El laberinto del universo*. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1976.
- SARLO, BEATRIZ. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Espasa Calpe-Ariel, 1998.

EL DISCURSO NARRATIVO EN LA “NOVELA DEL CURIOSO IMPERTINENTE” DE MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA (1605)

MARIA DEL CARMEN GARCIA ROZADO
Universidad Nacional de Rosario
Institutos Superiores de Formación Docente N° 45 y N° 108
(Rosario, Santa Fe)

I. Introducción

Se plantea en este trabajo el tratamiento de un texto canónico en el sistema escolar, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra¹, para analizar las posibilidades de su abordaje desde la matriz narrativa, una de las dos grandes formas discursivas de los enunciados en prosa (la narración y la argumentación).

Se selecciona, dentro del vasto mundo de esta novela, uno de los relatos intercalados: la *Novela del curioso impertinente*, que abarca los capítulos XXXIII, XXXIV y XXXV, de la primera parte publicada en 1605. La necesaria brevedad de esta ponencia obliga a circunscribir el análisis al capítulo XXXIII en el que comienza la novela y en el que aparece explícito el contenido elegido.

El objetivo de estas páginas es reconocer las posibilidades de su utilización en la práctica pedagógica con alumnos de los últimos años del nivel polimodal y de los profesorados para EGB 3 y Polimodal en Lengua y Literatura.

II. “Novela del Curioso Impertinente”

Este relato -como hace notar Martín de Riquer²- es totalmente independiente de la acción principal e incluso de tono y ambiente completamente distintos, pues desarrolla una materia grave y una trama situada en Florencia un siglo antes de las aventuras de Don Quijote.

Se ha dicho que *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* es un claro ejemplo de escritura barroca, entre otras cosas, por su estructura rizomática, compleja, donde al carácter episódico del relato se suman los juegos de cajas chinas, de espejos en los que un discurso repite y/o distorsiona a otros, y por las interpolaciones de relatos y poemas. Lo dicho para la obra completa rige también y se ejemplifica en esta novela intercalada.

El capítulo XXXII del *Quijote* transcurre en la venta de Juan Palomeque; mientras el protagonista descansa, los venteros, su hija y Maritornes conversan con el cura y el barbero acerca del placer con que, en el tiempo de la siega, escuchan leer ciertos libros y papeles olvidados por su dueño en la venta tiempo atrás y a quien el mesonero espera poder reintegrárselos algún día. Libros y papeles que guarda, comopreciado tesoro, en una maletilla vieja, cerrada con una cadenilla. El posadero la trae; dos son libros de caballería, otro es una Crónica, y los restantes, *unos papeles de muy buena letra, escritos de mano* (pág 404): ocho pliegos bajo el título de *Novela del Curioso Impertinente*. Atraído por la curiosidad, lee el cura para sí algunos renglones que bastan para despertar su interés en leerla toda y quizás, incluso, copiarla. Ante la insistencia de los presentes, a quienes se les suman Dorotea, Cardenio y Sancho, inicia la lectura en voz alta. Así, pues, nos hallamos leyendo una novela marco -*El Quijote*- en la cual un personaje lee en voz alta frente a un atento auditorio, integrado por otros personajes, unos papeles extraviados (según relata el ventero) por un individuo desconocido, que constituyen a su vez una novela, manuscrita por un copista o autor anónimo.

La *Novela del curioso impertinente* es, además, una novela-palimpsesto, tal como cataloga Genette³ al *Quijote*: una literatura de segundo grado por la relación hipertexto / hipotexto. Dice Martín de Riquer: "La *Novela del Curioso impertinente* desarrolla un conflicto que, con elementos mágicos y caballerescos, se encuentra en el canto XLIII del *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, que a su vez aprovechó Cristóbal de Villalón en su *Crotalón*".

¹En este trabajo se cita según la edición de Ed. Kapelusz, GOLU, Buenos Aires, 1973.

²Riquer, Martín de, edición y notas. [En: Cervantes Saavedra, M., *"El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha"*; Bs. As., ed. Kapelusz, 1973].

³Genette, G., *Palimpsestos*, ed. Taurus: "[...] entiendo por hipertextualidad toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un relato anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario".

Discurso narrativo

La novela presenta un narrador en predominante 3ª persona, con secuencia cronológica y apertura convencional canónica: circunstancias espacio-temporales, presentación de personajes, planteamiento del conflicto.

El lugar está claramente especificado (la rica y afamada ciudad de Florencia en la provincia de Toscana, en Italia), no así el tiempo, cuyos datos precisos sólo aparecen en los párrafos finales de la novela. En efecto, en la última página del capítulo XXXV, con ocasión de referir la muerte de Lotario en Nápoles, a las órdenes del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba, hace clara alusión a la batalla de Ceriñola de 1503.

El retrato de los protagonistas es escueto: de los hombres únicamente menciona el nombre de pila -omitiendo los apellidos-, riqueza, soltería, afición de uno a las mujeres y del otro al deporte de la caza, pero hace hincapié en la fuerte amistad que los une. En pocas líneas llega a la joven Camila, la tercera de la tríada protagónica, a quien presenta con similar concisión: hidalguía, belleza, bondad.

En esta situación inicial reinan la armonía y el equilibrio; la complicación emergerá páginas más tarde.

La categoría de **Tiempo** toma distintas configuraciones, no siempre coincidentes con el tiempo real en cuanto a la **duración** de los hechos, pero respeta el **orden cronológico** natural de los acontecimientos. Recurre a la forma de la **elipsis** cuando suprime toda referencia a nacimiento, infancia, educación; ausencia de acontecimientos que evidentemente han tenido lugar en la historia pero que no se narran. Condensa en forma **sumaria** el tiempo real de la historia: enamoramiento, pedido de mano, boda y primeros días de la vida de casados de Camila y Anselmo ocupan apenas un párrafo; así un relato de pocas líneas hace avanzar la historia en semanas o quizás meses. Luego el tiempo del relato se vuelve mayor introduciendo un ritmo que se aproxima al de la **escena**: la historia se demora en la narración en estilo indirecto de las quejas de Anselmo y de las excusas de Lotario, reticente a frecuentar la casa de los recién casados.

En todos los casos se trata de un relato **singulativo** (respecto de la **frecuencia**) en cuanto que narra una sola vez cada suceso sin reiterarlo: paridad entre las veces que un hecho se produce y que se lo refiere.

Estas dos páginas iniciales han sido -desde la categoría de **Modo** y en lo relativo a la **distancia**- un **relato de acontecimientos** por parte del narrador, más sucinto cuando mencionó episodios, y más moroso cuando resumió reproches y disculpas de uno y de otro.

Pero cuando llega el momento de desarrollar el conflicto, se transforma en

un **relato de palabras**, asume el carácter de escena en la cual los personajes dialogan entre sí y sus dichos aparecen en estilo directo; ya no es discurso referido por el narrador, sino que éste da un paso atrás, borrándose, y emergen por primera vez al primer plano las voces de los protagonistas; el lector tiene entonces la impresión de asistir a una representación teatral. En un principio oímos sólo la voz de Anselmo, quien con circunloquios alude a deseos secretos, angustias y locuras. Un narrador omnisciente nos revela el estado de desconcierto, suspenso y *agonía* en que queda su amigo Lotario al escuchar este largo preámbulo, *revolviendo en su imaginación* erróneas suposiciones, como nos anticipa casi imperceptiblemente en un sutil movimiento de **prolepsis**: *y aunque iba revolviendo en su imaginación qué deseo podría ser aquel que a su amigo tanto fatigaba, dio siempre muy lejos del blanco de la verdad* (pág. 411-412). Vuelve por un momento al discurso referido para abreviar la respuesta de Lotario, y reanuda el discurso directo para poner ante nuestra vista, sin intermediarios, el desatinado planteo de Anselmo y el plan que ha urdido con el fin de comprobar la fortaleza y honestidad de su mujer. Reaparece brevemente el narrador para referir primero la silenciosa estupefacción y el espanto con que Lotario se descubre inconsultamente involucrado, y para introducir luego su atinada respuesta.

A partir de este momento inicia este personaje un largo y sensato parlamento -brillante en su retórica argumentativa y rico en analogías, ejemplos, referencias bíblicas y mitológicas, e inclusión de poemas- con el que busca persuadir a su amigo, al mismo tiempo que se niega a ser su cómplice e *instrumento de tu deshonra y desventura* (pág. 419). Se suceden, a lo largo de varias páginas, los argumentos y refutaciones con que ambos protagonistas debaten sus posiciones con exclusión casi completa del narrador.

Recupera su voz el narrador para revelarnos las reservas mentales con que Lotario cede finalmente ante la obcecación de Anselmo; sintetiza el acuerdo alcanzado por ambos, resume en breves pinceladas las acciones accesorias siguientes y los primeros tramos de la puesta en marcha del plan convenido por los dos y del urdido secretamente por Lotario; el discurso referido le posibilita compendiar diálogos y engaños bienintencionados. Se permite incluso interpelar al lector u oyente, al modo de los antiguos juglares: *mirad si era razón que le temiera Lotario* (pág. 421).

Regresa al discurso directo en boca de Anselmo cuando éste adelanta un paso más en su propósito: poner a prueba la honestidad de su esposa tentándola con joyas. El narrador apaga la voz de su personaje y reanuda su función acostumbrada: narra la respuesta de su personaje glosándola, y recapitula los sucesos siguientes hasta arribar al momento en que Anselmo descubre la

artimaña. Retorna una vez más -la última de este capítulo- al estilo directo para reproducir la fuerza exclamativa e interrogativa de la desilusión y reproche de Anselmo: *Ah -dijo Anselmo-, Lotario, Lotano, y cuán mal correspondes a lo que me debes y a lo mucho que de ti confío! Ahora te he estado mirando por el lugar que concede la entrada desta llave, y he visto que no has dicho palabra a Camila; por donde me doy a entender que aún las primeras le tienes por decir: y si esto es así, como sin duda lo es, ¿para qué me engañas, o por qué quieres quitarme con tu industria los medios que yo podría hallar para conseguir mi deseo?* (pág. 423). Parafrasea la avergonzada contestación de Lotario quien, al verse sorprendido en su patraña, resuelve finalmente acceder a las exigencias de su compañero.

A partir de aquí, y hasta el término de este capítulo XXXIII, no vuelve a darle la palabra a sus personajes.

Analizando en este texto la presencia del **procedimiento de cita**, se observa la preferencia por el estilo directo cuando pretende hacer más dramático el relato, incorporando las voces de dos de los protagonistas (a Camila sólo se la escucha a partir del capítulo siguiente). A Lotario únicamente se lo oye en el prolongado parlamento antedicho, cuando intenta persuadir a su amigo con la vehemencia y la convicción de sus argumentos; en cambio, abundan las apariciones de las palabras de Anselmo, con su entonación propia, con sus sentimientos, ofrecidas al lector para que éste las interprete, sin la neutralización que implica el estilo referido. En este caso el narrador toma mayor distancia y no se hace cargo de lo que el otro dice.

Por el contrario, cuando transmite lo dicho por Lotario, opta casi exclusivamente por el estilo indirecto, más apto para comunicar no solamente palabras sino pensamientos y percepciones que constituyen su contenido de conciencia. El narrador, en esos casos, asume la responsabilidad, tanto de la retransmisión como de la interpretación⁴: *No dijo más Anselmo; pero bastó lo que había dicho para dejar corrido y confuso a Lotario; el cual, casi como tomando por punto de honra el haber sido hallado en mentira juró a Anselmo que desde aquel momento tomaba tan a su cargo el contentalle y no mentille, cual lo vería si con curiosidad lo espiaba* (pág. 423).

⁴ Reyes, Graciela (1995). *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, Madrid, Arco Libros (págs. 45/6).

Descubierto su ardid, el fiel y sensato amigo se resigna a colaborar con el designio de Anselmo, tal como estaba pactado. El narrador recurre al sumario para condensar en pocos renglones las acciones llevadas a cabo por el insensato marido para ausentarse de su casa por ocho días.

El narrador asume luego un papel preponderante, introduciéndose en la trama de la novela en un extenso párrafo con voz propia, para interpelar al personaje, como pretendiendo un diálogo, y dejando vislumbrar un presagio funesto: *¡Desdichado y mal advertido de ti, Anselmo! ¿Qué es lo que haces? ¿Qué es lo que trazas? ¿Qué es lo que ordenas? Mira qué haces contra ti mismo, trazando tu deshonra y ordenando tu perdición. Buena es tu esposa Camila; quieta y sosegadamente la posees...* (pág. 423). Se permite enjuiciar, interrogar, amonestar, advertir... Reitera el modo de argumentar de Lotario con analogías, sentencias, ejemplos y transcripción de versos de un poema. El presente del narrador se reconoce por las marcas de enunciación; una de esas marcas está constituida por la diferencia en los tiempos verbales del texto. En el fragmento citado, el narrador se dirige a su personaje en presente, mientras que los hechos del relato están narrados en pasado.

Retoma luego el hilo de la historia; refiere diálogos entre los esposos en estilo indirecto; aporta a través de ellos datos sobre los sentimientos y preocupaciones de Camila; presenta, en un fugaz movimiento de **analepsis**, a un nuevo personaje -Leonela, doncella y compañera desde niñas de la joven casada-, relatando así sumariamente el transcurrir de los tres primeros días.

El ritmo se torna moroso al describir el proceso de enamoramiento que poco a poco se va dando en el corazón de Lotario, sus dudas y vacilaciones, sus sentimientos de culpa, su resentimiento contra el loco amigo que lo colocó en tal ocasión, su lucha interior, hasta la victoria del afecto por sobre la razón, que lo induce a *requebrar a Camila, con tanta turbación y con tan amorosas razones, que Camila quedó suspensa* (pág. 425); da por concluido el capítulo en conjunción con la finalización de esta primera fase de la historia: el triunfo de la honestidad y la lealtad de la esposa que resuelve no dar nueva oportunidad a quien debió ser el resguardo de la honra de su amigo; escribe esa misma noche una carta a su marido, cuyo contenido introduce pero deja en suspenso; el capítulo concluye así curiosamente con un signo de puntuación (:), los dos puntos que anuncian y preceden a la carta, con que se inicia el capítulo XXXIV.

Ya desde el inicio de la novela emerge la presencia del narrador en los hechos. Respecto de la categoría de **Voz**, es un narrador **homodiegético** que no limita su función a **narrar** sino que de a ratos explica, juzga o justifica las acciones de sus personajes haciendo oír claramente su voz y manifestando su **ideología**: *como es razón que parezca a todos los que fueren discretos* (pág.

409); *decía él; y decía bien...* (pág. 410).

No vacila en evidenciar las huellas de un narrador en primera persona: *Pero ¿dónde se hallará amigo tan discreto y tan leal y verdadero como aquí Lotario le pide? No lo sé yo, por cierto* (pág. 410).

Todo el Quijote se halla repleto de explicaciones continuas del narrador-autor ante los episodios de interpretación diversa y conflictiva, episodios en que cada personaje implicado dará una visión subjetivizada-mediatizada de lo ocurrido, mientras que Cervantes dirá de modo escueto y rotundo: *y así era la verdad; y así fue; como, en efecto, lo eran* Una realidad objetiva que viene marcada, precisamente, por la existencia de la naturaleza y sus leyes, y por la inserción del ser humano en esa naturaleza de la que forma parte.

Uno de los aspectos básicos del pensamiento de Cervantes, es el de la llamada "doctrina del error": se trata de una infracción del orden natural, y los infractores son castigados por la propia naturaleza, no por fuerzas sobrenaturales; toda una galería de criaturas cervantinas equivocadas a diferentes niveles y por diferentes motivos sufrirán las consecuencias ineluctables de sus acciones erróneas⁵. Pieza maestra en este aspecto es lo ocurrido al Curioso impertinente: *Rindióse Camila; Camila se rindió; pero ¿qué mucho, si la amistad de Lotario no quedó en pie? Ejemplo claro que nos muestra que sólo se vence la pasión amorosa con huilla, y que nadie se ha de poner a brazos con tan poderoso enemigo, porque es menester fuerzas divinas para vencer las suyas humanas* (cap. XXXIV, pág. 427). En ocasiones como ésta, el narrador no se limita a contar las acciones de la historia; en su enunciación desborda la función de narrar y deja lugar a evaluaciones sobre lo que está narrando o realiza reflexiones más generales; su opinión no se presenta como una cuestión en debate sino como una aserción; en estas intervenciones discursivas aparece explícita la ideología del texto.

En cuanto al **punto de vista o perspectiva** (también desde la categoría de **Modo**), en narraciones extensas suelen presentarse diferentes tipos de percepción reconocibles en el relato; el propio narrador se impone restricciones del campo perceptivo, una especie de recorte de la información que deja pasar. En líneas generales, en la *Novela del Curioso Impertinente* el agente focalizador está fuera de la fábula y ve por detrás, desde una cierta superioridad

⁵ Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas, Zavala (2000). *Historia Social de la Literatura Española*, ed. AKAL, Madrid 3ª ed, Vol. 1 (págs. 338/339).

y un punto de vista abarcador, tan panorámico que no parece una focalización y no coincide con ninguno de los personajes; es el tradicional narrador omnisciente del relato clásico **-focalización cero-**, conocedor de lo que sus personajes piensan y sienten.

Sin embargo, su posición perceptiva no es exactamente igual frente a todos ellos: el narrador parece mucho más interesado en penetrar en la interioridad de Lotario, y en la de la misma Camila, que en la de Anselmo, se interna en aquellos mucho más hondamente y con mayor frecuencia que en este último; frente al esposo, se ubica en una posición de testigo bastante ignorante -¿o desinteresado?- de lo que fluye en su intimidad. Contribuye de este modo a alejar más al lector del 'curioso' e imprudente marido, distanciándolo racional y afectivamente, al mismo tiempo que lo aproxima a la incipiente pareja dando a conocer su preocupación y sus angustias, con lo cual despierta la conmiseración y una cierta simpatía.

Asistimos, así, al despertar del amor de Lotario: *...porque si la lengua callaba, el pensamiento discurría y tenía lugar de contemplar, parte por parte, todos los extremos de bondad y de hermosura que Camila tenía, bastantes a enamorar una estatua de mármol, no que un corazón de carne.*

Mirábala Lotario en el lugar y espacio que había de hablarla, y consideraba cuán digna era de ser amada; y esta consideración comenzó poco a poco a dar asaltos a los respetos que a Anselmo tenía, y mil veces quiso ausentarse de la ciudad y irse donde jamás Anselmo le viese a él, ni él viese a Camila; mas ya le hacía impedimento y detenía el gusto que hallaba en mirarla (pág. 425).

En el capítulo XXXIV, más profundamente que en el capítulo que se está analizando, el narrador refleja el discurrir de pensamientos y sentimientos de Camila, al mismo tiempo que evalúa su decisión -evaluación que señala la subjetividad del narrador- y desliza un presagio funesto: *... ni se atrevía a estar en su casa, ni menos irse a la de sus padres; porque en la quedada corría peligro su honestidad; y en la ida, iba contra el mandamiento de su esposo.*

En fin, se resolvió en lo que le estuvo peor, que fue en el quedarse, con determinación de no huir la presencia de Lotario por no dar que decir a sus criados, y ya le pesaba de haber escrito lo que escribió a su esposo, temerosa de que no pensase que Lotario había visto en ella alguna desenvoltura que le hubiese movido a no guardalle el decoro que debía. Pero, fiada en su bondad, se fió en Dios y en su buen pensamiento, con que pensaba resistir callando a todo aquello que Lotario decirle quisiese, por no ponelle en alguna pendencia y trabajo (pág. 426/427).

III. A modo de cierre

No se ha pretendido realizar un estudio teórico ni agotar el análisis de este discurso, sino ilustrar los avances para un acercamiento factible a esta obra genial como una estrategia que, al permitir un enriquecimiento en su interpretación, facilite el goce y el placer de su lectura.

“DEL QUIJOTE AL CABALLERO INEXISTENTE DE I. CALVINO: UN ITINERARIO DISCURSIVO”

NANCY GALLARDO

*Instituto Superior de Formación Docente N° 32
(Balcarce, Pcia. de Buenos Aires)*

La lectura crítica de *El Quijote*, como texto de gran complejidad, requiere una mirada siempre acotada, no abarcativa de todas las múltiples- inagotables- líneas que encaminan posibles recorridos de lectura. En ese trabajo hemos elegido trazar un itinerario que nos lleve de algunas estrategias discursivas utilizadas en *El Quijote* hacia *El caballero inexistente*.

Los aspectos a tener en cuenta en este recorrido serán:

- El Quijote como genotexto en el Caballero inexistente
- El ser y el parecer
- El idealismo
- La distancia paródica

1. El Género:

Los libros de caballerías: que el *Quijote* nace por inspiración de esta literatura y con el propósito deliberado de contribuir a su definitivo desprestigio, es evidente, y además está declarado por el autor varias veces, desde el “Prólogo” de 1605 hasta las palabras finales de 1615:

“...pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento las fingidas y dispartadas historias de los libros de caballerías...” (II, 74)

El hecho de que rebese muy ampliamente este propósito no invalida que Cervantes se valió de la novela de caballería, eligiendo la parodia, como confrontación constante entre los textos parodiados y el parodiante, que requiere una conciencia de género y se establece con los rasgos esenciales de él. Se parodia al mismo protagonista, su caballo, su armadura, su amada, el

escudero, el protocolo de armarse caballero, las aventuras, el supuesto autor y el estilo. Sería erróneo, de todos modos, simplificar esta novela como una gran parodia, pues la comicidad, que prevalece en un principio, se va desdibujando a medida que el personaje se ennoblece y que sus ideales adquieren solidez.

Para Jorge Luis Borges, *Don Quijote* es un libro de caballería, porque, aunque se trata de una sátira de *Tirano el Blanco*, *Orlando furioso* o *Amadís de Gaula*, al fin y al cabo, no es sino una novela construida en gran parte bajo los esquemas de tal género. Otra cosa bien distinta es que, usando esos patrones, logre concebir un retrato nuevo, al menos en apariencia. Lo que Cervantes hace no es sino poner de relieve la farsa de una supuesta realidad por las ficciones derivadas de ella.

Por otro lado, ni Alonso Quijano es un caballero andante, ni en su época existen tales figuras, ni tampoco nadie lee en 1605 tantas novelas de caballería como para erigir un ataque demoledor contra ellas, tal que fuesen el virus endémico de entonces¹. Realmente, varios géneros literarios sirven de armazón (y de necesaria excusa) con el que levantar el edificio de esta farsa, sobre todo los relatos acerca de hidalgos nobles, dragones, encantamientos y princesas hermosas y enamoradas. Lo extraordinario del caso es que los mecanismos de dicho género acaban dominando a una supuesta realidad objetiva, en principio impertérrita a los absurdos del loco; que la ficción de esos libros caballerescos, causa de su demencia, se materializa en el mundo «externo» con sus propias aventuras. Así, esa ficción de los libros de caballería se adentra, a veces de forma sigilosa, en ese espacio fenoménico contra el que lucha el loco y su obeso mayordomo de fatigas. Como en un juego de muñecas rusas, las farsas, unas mayores que otras, se van ensamblando poco a poco, de tal modo que lo que vemos como resultado definitivo no es sino una realidad delirante con algunos matices de cierta verosimilitud. Estos aparecen en el último tramo de la segunda parte, cuando Don Quijote emprende su amargo regreso a casa tras haber sido derrotado por otro falso caballero que no es sino su paisano, el bachiller Sansón Carrasco, y sobre todo cuando ya reposa en el lecho de muerte y hace balance de sus errores: su negación final del alter ego quijotesco supone su propio fin como

¹ El éxito de estas obras literarias fue grande durante gran parte del siglo XVI, y se dice que la propia Santa Teresa de Jesús era una lectora fervorosa de las mismas, pero ya en la primera década del siglo siguiente la moda por este género empieza a menguar, de tal forma que cuando surge la primera parte de la novela cervantina el interés público ya no es el que era. Decididamente el auge por la novela caballerescas casi ha desaparecido una década más tarde, cuando aparece la segunda parte, en 1615.

personaje; justo cuando se desprende de su personalidad imaginaria, producto de la ficción caballeresca, es cuando desaparece en ese supuesto mundo real aunque ignoto. Y como último tramo de las farsas, se superpone la mayor de todas, obra no exclusiva del genio auténtico de Cervantes: la existencia real, no derivada de una ficción cervantina, de un falso Quijote. El Quijote de Avellaneda es donde articula el núcleo de la obra de Cervantes, pues no hace sino reforzar el discurso de las apariencias y juegos de artificio de la imaginación humana.

Publicado en 1959, *El caballero inexistente* de Calvino junto a *El vizconde endemoniado* y *El barón rampante* culmina una trilogía de emblemáticas figuras, casi un árbol genealógico del hombre contemporáneo. En ella Ítalo Calvino se ha internado más en los siglos y su novela desarrolla entre los paladines de Carlomagno, en esa Edad Media ajena a cualquier verosimilitud histórica y geográfica, típica de los poemas caballerescos. En este texto, la sátira comparte con la parodia el mismo objetivo: producir un efecto cómico. Lo característico del procedimiento utilizado en *El caballero inexistente* es que no señala directamente como negativo aquello que critica; sino, por el contrario, lo presenta mediante procedimientos de contraste entre lo real y lo no ideal. Es el lector quien construye su significado.

Prescindiendo de todos los significados posibles, se lee los sucesos de Agilulfo y de su escudero Gurdulú, con la aguerrida amazona Bradamante y el joven Rambaldo, con el sombrío Turrismundo, con la maliciosa Priscila y con la plácida Sofronia, en plena sucesión de hallazgos bufonescos, de batallas y duelos. Su fe en las autoridades (los libros de caballerías) es completa.

La parodia y la imitación satírica: formas intertextuales que requieren la confrontación con el texto o género del que son derivaciones. Y La ironía como un mecanismo presente tanto en la parodia como en la imitación satírica que requiere de la capacidad del lector para entender lo que se dice y sustituir el sentido.

2. La Conformación de Figuras Textuales:

El autor y el narrador

Los fragmentos considerados a continuación tienen distintos tipos de narradores. En el caso de *Don Quijote* se trata de un narrador externo que se manifiesta, por ejemplo en el uso de la tercera persona gramatical en los verbos introductorios de los discursos de los personajes. “-¿Qué gigantes?- dijo Sancho Panza.

El narrador en el caso del *Quijote* es omnisciente pues cuenta las circunstancias externas y también lo que les pasa interiormente a los personajes. Sin embargo, en el fragmento considerado, el narrador parece observar la escena, primero, desde un punto abarcador; luego, acompaña a don Quijote, posteriormente, a Sancho, para, finalmente, mirar la escena en su totalidad.

En *El caballero inexistente*, en cambio, el narrador está en primera persona. El personaje narrador presenta siempre los hechos desde su punto de vista. Esta máscara o persona, adoptada por Calvino para escribir su sátira, como si no hubiera sido escrita por él, le permite encarar los hechos desde las perspectivas de un individuo que pone en evidencia, con aparente ingenuidad, las verdades más desagradables y sus aspectos más ridículos.

La construcción en profundidad con las narraciones interpoladas que amplían el mundo de la novela, tanto espacial como temporalmente, y que constituye uno de los caracteres barrocos más destacables del *Quijote*, se consigue también mediante la fingida existencia de un “verdadero autor”, Cide Habete Benengli (a partir de I, 9), cuya obra, traducida por un moro aljamiado de Toledo, provee a Cervantes de la narración “documental” que él retocará para convertirla en obra de arte. Si bien el procedimiento de crear un autor ficticio, del cual el verdadero se finge traductor o intérprete, se encuentra en la novela de caballerías y en la bizantina, Cervantes, al adoptarlo, lo utiliza con fines estructurales.

En la novela de Calvino la verdadera identidad de la narradora se va conformando y develando ante el lector a lo largo de la historia; el enmascaramiento y el juego de identidades falsas van armando desde múltiples puntos de vista el entramado de los hechos:

“Yo que cuento esta historia soy sor Teodora, religiosa de la Orden de San Columbano. Escribo en el convento, deduciendo de viejos papeles, de charlas oídas en el locutorio y de algún raro testimonio de gente que existía. Nosotras, las monjas, ocasiones de conversar con los soldados tenemos pocas; lo que no sé trato de imaginármelo, pues, ¿cómo haría, si no? Y no todo en la historia me resulta raro. Debéis disculpar: somos muchachas del campo, aunque nobles, siempre vivimos retiradas, en perdidos castillos y después en conventos; fuera de funciones religiosas, triduos, novenas, trabajos del campo, trillas, vendimias, fustigaciones, de siervos, incestos, incendios, ahorcamientos, invasiones de ejércitos, saqueos, violaciones, pestilencias, no hemos visto nada. ¿Qué puede saber del mundo una pobre hermana? Así, pues, prosigo trabajosamente esta historia que he empezado a narrar como penitencia. Ahora Dios sabe cómo haré para contaros la batalla, yo que de las guerras, Dios me libre, siempre he estado lejos, y salvo los cuatro o cinco choques campales que se han desarrollado en la llanura bajo nuestro castillo y que de niñas

seguíamos entre las almenas, en medio de calderones de pez hirviendo (¡cuántos muertos insepultos quedaban pudriéndose luego en los prados y los encontrábamos al jugar, al verano siguiente, bajo una nube de abejorros!), yo de batallas, decía, no sé nada. (42)

A partir de esta presentación desde la voz narradora como comentario, se entrelazan, se cruzan el tiempo y el espacio de la historia y los del relato en un auténtico juego metaliterario.

“Bajo mi celda está la cocina del convento. Mientras escribo oigo el choque continuado de los platos de cobre y estaño: las hermanas fregonas están aclarando la vajilla de nuestro magro refectorio. A mí la abadesa me ha asignado una tarea distinta de la suya: escribir esta historia, pero todas las faenas del convento, tendentes como son a un único fin, la salvación del alma, es como si fueran una sola. Ayer escribía sobre la batalla y en el rumor del fregadero me parecía oír entrechocar lanza contra escudos y corazas, resonar los yelmos golpeados por las pesadas espadas; del otro lado del patio me llegaban los sones del telar de las hermanas tejedoras y a mí me parecían un batir de cascos de caballos al galope; y así, lo que mis oídos oían, mis ojos entornados lo transformaban en visiones y mis labios silenciosos en palabras y la pluma se lanzaba por la hoja en blanco, persiguiéndolas. (53)

Luego aparece un personaje guerrero femenino: Bradamante, nombre en común que refiere tanto al *Orlando furioso* de Ariosto como al *Quijote*. (I, 25)²
En *El caballero inexistente*:

”Esta historia que he empezado a escribir es aún más difícil de lo que yo pensaba. He aquí que me toca representar la mayor locura de los mortales, la pasión amorosa, de la que el voto, el claustro, y el natural pudor me han librado hasta ahora. (...) De modo que también del amor, como de la guerra, diré por las buenas lo que consigo imaginarme: el arte de escribir historias está en saber sacar lo poco que se ha comprendido de la vida todo lo demás, pero acabada la página se reanuda la vida y una se da cuenta de que lo que sabía es muy poco.” (63)

Y más adelante:

“(...) Es hacia la verdad hacia donde corremos, la pluma y yo, la verdad que siempre

² *Orlando furioso* fue escrita en 1516 por el afamado escritor de novelas de caballería Ariosto, autor también de su no menos célebre *Orlando enamorado*. *Amadís De Gaula*, inspirada, según parece, por las novelas francesas del ciclo artúrico, fue publicada en 1508 por García Rodríguez de Montalvo.

espero que me salga al encuentro, del fondo de una página en blanco, y que podré alcanzar sólo cuando a rasgueos de pluma haya conseguido enterrar todas las desidias, las insatisfacciones, el rencor que estoy pagando aquí encerrada.” (83)

Termina la historia desenlazando la doble identidad de la narradora personaje, sor Teodora y Bradamante:

“Sí, libro. La sor Teodora que narraba esta historia y la guerrera Bradamante somos la misma mujer. A veces galopo por los campos, entre duelos y amores, a veces me encierro en los conventos, meditando y pergeñando las historias que me han ocurrido, para tratar de entenderlas.” (126)

Los diversos planos que aparecen en *El Quijote* (el relato del autor, la traducción, la recopilación, los diversos personajes e historias) manifiestan la multiplicidad de perspectivas que la obra presenta. La realidad está conformada por el punto de vista que cada personaje en su circunstancia pose acerca de ella; por lo tanto, el mundo adquiere cantidad de significados, de acuerdo con el cristal con que se lo mire. También, la ironía contribuye a crear un nuevo punto de vista. El “gran Toboso”, por ejemplo, tiene un significado literal para don Quijote, que espera encontrar ahí el palacio de su amada. Pero tiene un sentido irónico para el lector que sabe que es una simple aldea.

El narrador en tercera persona es, desde la perspectiva gramatical, un narrador objetivo. Aparentemente, no hace más que contar lo que ocurre. En el caso del *Quijote*, el narrador dice que solo cuenta una historia que ha escrito otro escritor de origen arábigo llamado Cide Hamete Benengeli, inclusive hace comentarios y apreciaciones sobre la veracidad de los hechos y duda de la confiabilidad del “autor”. Esta presencia externa o testimonial que adopta el narrador, que se limita a contar lo que ha leído, es la mejor opción para conseguir una sensación de objetividad, pero no debe pensarse que significa mayor objetividad que el uso de primera persona para contar lo sucedido, y esa elección es subjetiva tanto si elige la primera persona o la tercera persona para la voz narradora.

3. La Representación de la Realidad

En el texto cervantino, la literatura le “secó” el cerebro al *Quijote*, único personaje en la novela incapaz de diferenciar la vida y la literatura. La noción de representación recorre tanto a los personajes, al autor mismo y al lector que ven apariencias, la sombra de la verdad que se oculta, pero esto no es consecuencia

de una falacia de los sentidos; responde a una concepción renacentista del mundo, heredera del idealismo platónico. No hay en ello engaño para nadie, salvo para don Quijote, que no ve la realidad como algo aparente pero aproximado a una idea verdadera, sino trastocada merced a su demencia.

En la fabulosa máquina de la fabulación del texto cervantino como rasgo barroco, el concepto de la realidad ambigua, el antitético dramatismo surge del conflicto del hombre con su mundo, ya interior, o circundante. Barroco es también el dinamismo incontenible de la composición, con sus distintos planos estructurales en constante entrecruzamiento, en los que la vida y la literatura se vierten y revierten una sobre otra en un vaivén constante de ilusión y realidad; de este dinamismo participan muchos personajes con su infatigable trajinar por caminos y ventas, por mar y tierra, en un andar sin pausa que dilata los marcos espacio-temporales y convierte al Quijote en un modelo de novela itinerante; y también la abundancia de escenas de lucha, con caídas y golpes, gritos y descalabraduras. Barroco es el gusto cervantino por la parodia, de la cual es suma y cifra. Y es barroco el sentimiento de desengaño en que se resuelve la acción total; desengaño del mundo de los hombres, de la literatura y, en última instancia, de los rígidos ideales abstractos renacentistas y aun medievales, que alienta en don Quijote: la misión caballeresca y la ambición de fama.

En la novela contemporánea se retoman dichos rasgos:

La realidad ambigua: la voz del caballero Agilulfo llegaba metálica desde dentro del yelmo cerrado, como si no fuera una garganta sino la propia chapa de la armadura la que vibrase. Y es que, en efecto, la armadura estaba hueca. Agilulfo no existía. Sólo a costa de fuerza de voluntad, de convicción, había logrado forjarse una identidad para combatir contra los infieles en el ejército de Carlomagno.

El conflicto con el mundo interior o circundante: el mismo autor explicita en el prólogo sus propósitos: “No me he propuesto ninguna alegoría política, sino tan sólo estudiar y representar las condiciones del hombre de hoy, la forma de su alienación”. (11)

El transcurso entre ilusión y realidad: entre otros numerosos rasgos el caballero inexistente *simula* comer, pero no duerme, ni cambia de ropas, y es inmune a lo corporal; es puro *ideal de ser* erguido dentro de una armadura, hecho con tal sentido de exactitud que consiguió enamorar a la altiva amazona Bradamante.

El itinerario de los personajes: también en el texto de Calvino hay historias de otros personajes: venganzas, enamoramientos, reencuentros, nombramientos, reunidos bajo la idea siempre de desentrañar lo real tras lo aparente.

La misión caballeresca: puesto en duda su condición de caballero, Agilulfo debe salir a probar bajo licencia del emperador Carlomagno.

El *caballero inexistente* es según su mismo autor, “una historia sobre los distintos grados de existencia del hombre, sobre las relaciones entre existencia y conciencia, entre sujeto y objeto, sobre nuestra posibilidad de realizarnos y de establecer contacto con las cosas; es una transfiguración en clave lírica de interpretaciones y conceptos que se repiten continuamente hoy en la investigación filosófica, antropológica, sociológica, histórica”. (10)

“No existo, señor”, dice el caballero de Selimpia Citeriore y Fez a Carlomagno, que está pasando revista a sus paladines ante los muros rosados de París. Dentro de su armadura no hay nada: es un fantasma absoluto, vestido sólo de su “fuerza de voluntad y una gran fe en nuestra santa causa”. La novela pasea a su fantasma a través de un medioevo vivaz y caótico, haciéndolo testigo y protagonista de batallas, entuertos, lances amorosos y derrotas, y probando así que el mero hecho de no existir no nos libera de la común condición humana.

4. Estrategias Discursivas:

En el caso del *Quijote*, el humor surge, fundamentalmente, del contraste entre el universo propio del caballero y la realidad. Los ideales caballerescos todavía no compartidos por Sancho que recién se inicia en su oficio de escudero, son incompatibles con la realidad objetiva. Como ya dijimos, en la parodia, la risa surge de una constante confrontación entre ambos textos, el parodiado y el parodiante. Y como *lo paródico* se establece en relación con otros textos, en este caso, con las novelas de caballerías, es preciso tener cierta conciencia del género para establecer dicha relación. La transformación del pacífico hidalgo en el caballero don Quijote sigue las pautas extraídas del género.

Sancho se encarga de expresar la realidad objetiva:

“-Mire vuestra merced- respondió el Sancho- que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas que, volteadas al viento, hacen andar la piedra del molino.”

Y el contraste cómico está dado por la tozudez del Quijote. Un caballero sin la dignidad de un caballero real y en un contexto en el cual su atuendo y sus ideales, “desfacer entuertos” y “ganar la gloria”, están fuera del lugar.

Los distintos aspectos del contraste cómico pueden verse en el esquema que sigue:

Contraste de personajes: oposición entre don Quijote y Sancho Panza.

Contraste de universos: la realidad vista por el escudero y lo imaginado por el caballero.

Contraste lingüístico: la forma de hablar del caballero y la forma de hablar de Sancho.

La ironía también se hace presente. En el primer capítulo, el narrador ha señalado el verdadero estado del atuendo que viste el pobre caballero: armadura y armas oxidadas por el orín de los perros, enmohecidas y arrumbadas desde la época de sus abuelos en un desván una celada (la pieza de la armadura que servía para proteger la cabeza) reconstruida con cartón, etcétera, y también conocemos la calidad real de su caballo. Sin embargo, si leemos linealmente el avance del caballero, no percibimos el sentido irónico, del texto:

“Y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea pidiéndole que en tal trance le socorriese, bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante.”

En el caso de *El caballero inexistente*, el humor también deriva, en parte, de la comparación o relación con otros textos. Hace falta cierta conciencia del género de las novelas de caballerías, conocer sus características. El autor, a sabiendas de este hecho, incluyó todo el artificio del género.

La relación intertextual de *la imitación satírica* se aprecia en el tono descriptivo, que adopta el personaje narrador, y que remite al modo de las novelas de caballerías.

No obstante, el peso fundamental de la comicidad está en los satíricos comentarios del personaje que, a través de sus “ingenuas” observaciones, pone en evidencia las costumbres criticables de la sociedad y su gobierno.

En el siguiente fragmento, la crítica no está expuesta directamente, pero resulta absurdo el recurso del paso de revista de Carlomagno:

“-Claro, claro, muy bien dicho, así es como se cumple con el deber.”. (18)

Inmediatamente lo relacionamos, por contraste, con la sociedad real y aparece, entonces, nítidamente la burla satírica, que condena la elección de los hombres por mecanismos que nada tienen que ver con su capacidad para ejercer las funciones requeridas.

El ideal, que los hombres sean designados por lo que mejor saben hacer, en contraste con el absurdo método plantado, resulta evidente sin necesidad de explicitarlo.

La ironía tampoco está ausente. En este relato, es el autor quien establece

distancia con su personaje narrador.

Arcaísmos:

Cuando Quijote asume en función caballerescas (sobre todo en la primera parte) utiliza la *f* inicial en lugar de *h*, usa términos, construcciones pronominales, imperativos todos en desuso. Así, dice a las jóvenes que intentan huir de él:

“Non fuyan las vuestras mercedes, ni teman desaguizado alguno, ca a la orden de caballería que profeso non toca ni atañe facerle a ninguno, quanto más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran” (I, 2).

Y también los discursos, especialmente el de la edad de oro, con sus formas retóricas cristalizadas y sus reminiscencias clásicas.

Agilulfo Emo Bertrandino de los Guildivernos y de los Otros de Corbentraz y Sura, Caballero de Selimpia Citerior y Fez, es, como se ha dicho, un caballero de la corte de Carlomagno, el más valiente, cumplidor, ordenado, legal, pero no existe, no es. Dentro de su armadura no hay nada, no hay nadie. Él intenta “ser”, pero no puede pasar de esa “no-existencia” a otro grado. Y junto al escudero que es toda existencia, la existencia total, son todas las personas en una, y el caballero que es mujer, y las tropas de Carlomagno, recorren el mundo batalla tras batalla.

La única condición de existencia está dada por su nombramiento como caballero tras haber rescatado a una doncella de la violencia de dos bandidos, el sostén de esta condición avalada por la virginidad de esta mujer, y su figurada muerte luego de esta prueba mencionada. La palabra, que le dio nombre de *caballero* en el acto heroico realizado, se sostuvo en el paso de revista de las tropas de Carlomagno, y se mantuvo hasta su desaparición final como única posibilidad de su accionar. De la misma manera que don Quijote mediante la artificiosidad literaria afirma las acciones del personaje.

El lenguaje arcaizante, las hipérbolas, la ironía, las formas lingüísticas conjeturales, no son de manera alguna apenas estilos, formas lingüísticas retóricas que como telón de fondo acompañan las acciones de los personajes. En ambas novelas, la distancia paródica que habilita la mirada crítica sobre los hechos presentados se articula primordialmente a partir de la elección de registros lingüísticos, estilos en el lenguaje utilizado es posible. La conformación de un discurso literario parodizante y en extremo retórico abre la posibilidad en el lector de distinguir entre existencia y apariencia, o entre lo real y lo ideal.

BIBLIOGRAFIA.

- CERVANTES, M. DE: (2004): *Don quijote de la Mancha*, RAE, San Pablo.
- CALVINO, I.: (1989): *El caballero inexistente*, Siruela, Madrid.
- VARGAS LLOSA, M.: (2004) *Una novela para el siglo XXI*, RAE, San Pablo.

PRESENCIA DEL ROMANCERO EN EL QUIJOTE DE 1605

MARIA BEATRIZ DURAN
Universidad de Buenos Aires

Es objetivo de este trabajo observar y comentar brevemente en qué contextos aparecen los romances viejos en el *Quijote* de 1605, para arriesgar luego, dado el efecto, una posible función de dicha presencia. Es premisa fundamental de este trabajo que las condiciones de posibilidad del contexto de enunciación del Romancero en el *Quijote* responden a las condiciones de recepción del público y a la propia esencia del género romanceril. Para dicho comentario se recortará el aspecto comunicativo de los romances. El propósito de esta ponencia es, entonces, comentar las situaciones más claras en que aparece explícitamente el Romancero para aplicarlas a un esquema comunicativo a nivel de los personajes, por un lado, y a nivel estructural, por otro. Es necesario aclarar, ante todo, que se analizará la presencia de los romances viejos citados, suponiendo por la suma de estos romances la importancia del Romancero.

Los estudios sobre el Romancero en el *Quijote* solieron estar concentrados en torno a un tema. Menéndez Pidal expuso, en 1920, en *Un aspecto en la elaboración del Quijote*, y luego reiteró en *Romancero hispánico*, la tesis por la cual el *Quijote* tendría una influencia directa del *Entremés de los romances*, y no al revés, como hasta entonces se suponía (ya que asegura que esa obra, si bien fue publicada en 1612, se habría escrito hacia 1595 y Cervantes podría haberla conocido). En el *Entremés de los romances* el protagonista, el labrador Bartolo, se vuelve loco de tanto leer romances:

de leer el romancero
ha dado en ser caballero
por imitar los romances,
y entiendo que, a pocos lances,
será loco verdadero.¹

También expuso Menéndez Pidal que esa influencia inicial de locura a causa de los romances se habría agotado rápidamente, por lo que se desarrolló la locura del hidalgo a causa de los libros de caballerías. Y consideró el motivo de este agotamiento la estimación del propio Cervantes por el género del romance y su propia esencia. Más allá de ser imposible la certeza sobre esta opinión, lo relevante es que permite plantearnos dos importantes cuestiones: cuánto se consideraban los romances por los letrados y por el conjunto de comunidad y cómo se produce en el *Quijote* una interacción genérica que se vuelve principio constructivo de la obra toda. En 1983, Luis Andrés Murillo², entre otros estudiosos cervantinos, sostuvo lo contrario, y dijo que el *Entremés* no puede ser sino consecuencia del *Quijote* y confirió al Romancero una importancia capital en cuanto a la construcción del texto. Los estudios con respecto al Romancero en el *Quijote*, tanto de la corriente de Menéndez Pidal, como la de Murillo, se han centrado, entonces, en el Romancero como otro género causante de locura y en la importancia del *Entremés de los romances* como posible influencia del *Quijote*.

Distinto es el propósito de esta ponencia. Lo que propone este trabajo, repito, es otra mirada sobre la aparición del Romancero, que es considerar su gran auge y dentro de esto, y concretamente en la materialidad del libro, el aspecto comunicativo; más cercano, quizás, por ejemplo, al uso del refranero. Lo que no se discute y se supone lógico es que una vez dada la locura de don Quijote a causa de la lectura excesiva de libros de caballerías, se usará cualquier cosa en favor de ella, incluyendo los romances, pues los utilizados, como era de esperar, tienen la misma temática caballeresca. Parece totalmente lógico que una vez acaecida la locura y posterior puesta en obra por parte del personaje de salir al mundo como caballero andante, don Quijote también use los romances en favor de su locura.

Si consideramos las apariciones de los romances, vemos que un primer criterio para clasificar las apariciones en lo que respecta al esquema comunicativo es el emisor. De este modo, vemos que la mayoría de las veces el emisor de los romances es don Quijote (5 veces), pero también los emiten Sancho, el ventero, el vecino Pedro Alonso (todos una vez y como respuestas a don Quijote) y, por último, el narrador (dos veces). Asimismo, los receptores se

¹ Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero hispánico*, II, 2ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pag. 197-198.

² Murillo, Luis A., "Cervantes y El entremés de los romances", en A. D. Kossoff et al., eds., *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986, II.

multiplican: el ventero, las mozas de partido, el vecino, el cura, un bachiller, Vivaldo, Sancho, el canónigo.

A partir de las apariciones de los romances viejos en el *Quijote* hay, por lo menos, cuatro conclusiones que saltan a la vista:

1. El portador es, la mayoría de las veces, don Quijote,

2. La temática es siempre caballeresca y heroica.

3. Las veces que son citados o mencionados, siempre responden a un deseo de relacionarse, de entablar conversación, de dar a entender mejor algo. Podemos ver también que estos personajes con los que se entabla la comunicación pertenecen a todos los estratos, lo que parece querer indicar que los romances son universales en cuanto a su difusión.

4. Parece significativo que aparezcan numerosos romances al principio de la obra y hasta la mitad, en Sierra Morena. Pero que desde la segunda vuelta a la aldea decaiga la presencia directa y haya una única y última aparición de un romance en el capítulo 49. La cantidad de veces que aparece el Romancero para mencionar tan solo una historia, un episodio, algún personaje (histórico o no) hace suponer y parecería confirmar la importancia y la vitalidad del Romancero en la época.

Para empezar con las conclusiones sacadas, no parece extraño que sea don Quijote el portador mayoritario de las citas directas de romances, dado que es el personaje principal. Y, dado que su locura dice ser desencadenada por la lectura excesiva de libros de caballerías, que use romances de temática caballeresca no debería sorprender en absoluto tampoco. Si llama la atención la frecuencia de aparición del Romancero hasta la mitad de la obra y luego su decaimiento, lo que podría adscribirse a una causa estructural que considere la función comunicativa de los romances, pues en la primera mitad de la obra se produce la presentación del personaje y es cuando más se relaciona con los otros personajes que irán apareciendo, mientras que en la segunda mitad se produce ya el camino de vuelta hacia la aldea, y son las historias intercaladas las que cobran mayor importancia y las relaciones que se establecen con estos personajes parece estar signada por otras cuestiones genéricas.

El Romancero era tan conocido y difundido que muchas veces servía como instrumento de comunicación entre las personas (podemos hacer un paralelismo con los refranes, en este sentido, y ver que el más claro portador de esto es Sancho, pero también ver la importancia que tiene como principio constructivo el refranero, recuérdese la importancia de la coordinada paremiológica en la aventura de Andrés por ejemplo). Menéndez Pidal, en *Los romances de América*, recuerda una sección de una crónica de Bernal Díaz del Castillo, donde ejemplifica cómo eran conocidos los romances y ayudaban a la

comunicación y cita cómo Alonso Hernández Puertocarrero le responde a Hernán Cortés:

“Cata Francia, Montesinos, Cata las aguas del Duero yo digo que miréis las tierras ricas, y sabéos bien gobernar”.	Cata París la ciudad, do van a dar a la mar; Luego Cortés bien entendió a qué fin fueron aquellas palabras dichas y respondió: “Dénos Dios ventura en armas como al paladín Roldán” ³
--	---

En el *Quijote* se destaca, con respecto al uso que hace don Quijote de los romances, esto mismo. Cuando hablando con el ventero, en la primera interacción concreta del libro, inserta un romance, don Quijote está usándolo para comunicarse. En esta primera aparición, el ventero le responde con otros versos del mismo romance:

-Para mí, señor castellano, cualquiera cosa basta, porque
mis arreos son las armas
mi descanso el pelear, etc.
Pensó el hoesped (...) y le respondió:
-Según eso, las camas de vuestra merced serán duras peñas, y su dormir, siempre
velar;⁴

Esto parece indicar, por un lado, el conocimiento expandido de este género, no solo por parte de la gente letrada, sino también por parte de los no letrados. Por otro lado, y lo que es objetivo de esta ponencia resaltar, la importancia a nivel social de la inclusión de romances en una interacción. Considérese, asimismo, que el ventero elige seguir en la frecuencia de don Quijote y seguirle la corriente contestando con los versos restantes. No es casual que el uso directo del Romancero aparezca al principio de la obra y con las primeras personas que entabla relación. Pues inmediatamente se presentará ante las mozas de partido de esa misma venta modificando un conocido romance de la materia de caballerescas:

³ Menéndez Pidal, Ramón, *Los romances de América y otros estudios*, Bs. As., Espasa Calpe, col. Austral, 1939, pags. 8-9

⁴ Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas a cargo de Riquer, M. de, Barcelona, Planeta, 2000: I, 2: 45

Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido
como fuera don Quijote
cuando de su aldea vino:
doncellas curaban dél;
princesas, del su rocino⁵

El uso de los romances que hace este don Quijote parecería apuntar a entablar una comunicación exitosa, siempre en su coordenada de locura y en cuanto los personajes colaboren.

En todos los restantes casos, se puede suponer, y hay pruebas textuales de ello, que los personajes que escuchan los romances en boca de don Quijote, los conocen. Piénsese el vecino, Pedro Alonso, que después de escuchar que don Quijote se cree Valdovinos y lo cree a él el marqués de Mantua, lo lleva a su casa y responde al cura que llegan el Marqués de Mantua y Valdovinos, entrando en la misma coordenada que don Quijote. Asimismo Sancho sigue recordando la promesa de don Quijote de vengarse como lo hiciera el marqués de Mantua y dice los mismos versos que en esa ocasión había dicho don Quijote pero cambia una palabra: “no comer pan a manteles ni con la reina folgar”⁶. En tanto que don Quijote había dicho “con la mujer folgar”⁷. Sin duda, se trata de la famosa contaminación que tenían los romances, y mientras que don Quijote se refería a uno sobre el marqués de Mantua, Sancho estaba citando el de “Jimena pide justicia”. Este ejemplo, tratándose de Sancho, demuestra que debía conocerlos bien. Y otro argumento además de éste es que conocida es la memoria de Sancho (piénsese la carta de don Quijote a Dulcinea) y no es lógico que en el pasaje extenso que va del capítulo 9 al capítulo 19 lo recuerde literalmente.

Don Quijote, ya que no está cuerdo y necesita relacionarse con los demás, hace uso de los romances para que el resto de los personajes entiendan su compostura. Si no pueden entender a don Quijote es por su locura, pero la comunicación queda establecida y los romances ayudan a esto. No es casual que muchos personajes, por discreción, miedo, conveniencia o por otra causa,

⁵ Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas a cargo de Riquer, M. de, Barcelona, Planeta, 2000, I, 2, 46

⁶ Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas a cargo de Riquer, M. de, Barcelona, Planeta, 2000, I, 9, 109

⁷ Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas a cargo de Riquer, M. de, Barcelona, Planeta, 2000, I, 19, 184

decidan seguirle la corriente.

Entonces, trasladándolo a un esquema comunicativo, no es el código el que fracasa (piénsese en cambio en el caso de un galeote, en que no pueden comprenderse con don Quijote por el léxico utilizado, o las mozas de partido que no entienden el lenguaje arcaico que usa el hidalgo), y en cambio sí fracasa muchas veces el referente, pues es un referente que debería ser tomado ficcionalmente y es tomado por don Quijote como real. Don Quijote tiene otra vez el constante problema de no saber pasar de lo particular a lo universal o de lo universal a lo particular. Pero la comunicación se entabla y se entiende, y marca clara de eso es que el primer ventero con el que interacciona en la obra, le responde con otros versos del mismo romance.

Que el uso de romances sea de temática caballeresca o épica (sea histórica, legendaria o novelesca), responde a su propia realidad (pues se volvió loco y se cree caballero andante), pero también hay que tener en cuenta que está aludiendo a situaciones que la comunidad conoce. Pensemos en una de las cualidades esenciales del Romancero, como es el fragmentarismo y la brevedad: no por nada tiene tales cualidades, pues es su esencia y necesita ser así. Los romances en una comunidad como la española, en esa época, no solo recrean, informan, deleitan y recuerdan sino que también crean un espíritu nacional, unen, enlazan, son instrumento común. Su función literaria, si bien es importante, cede terreno frente al uso comunicativo que se da en este primer Quijote. La cuestión no es que don Quijote se crea o no los romances, el texto nos está diciendo que la causa de la locura son los libros de caballerías, y no los romances. Lo que más bien parece destacarse es que Cervantes, y su obra, como la de tantos otros, demuestra la difusión y el uso que tenía el Romancero en la época y que el uso y función está subordinado a una situación inicial, como es la locura por la excesiva lectura de libros de caballerías sin un marco institucional que lo respalde.

En el último uso explícito que hacen don Quijote y la obra de un romance, para hablarle al canónigo en defensa de los libros de caballerías, este “perdido” romance (pero reconocido por toda la crítica como tal): “destos que dicen las gentes /que a sus aventuras van”⁸, cierra el ciclo de conversaciones exitosas con personajes ajenos a su círculo (pues con el cabrero y con los disciplinantes al no

⁸ Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas a cargo de Riquer, M. de, Barcelona, Planeta, 2000, I, 49, 518

colaborar no podrá más que pelear). Durante la compañía que hace el canónigo en la vuelta, pese a la evidente locura que lo aqueja a don Quijote, el canónigo no puede dejar de pensar que es lo único en que desvaría, y que en lo demás es una persona discreta: “Mirábalo el canónigo, y admirávase de ver la estrañeza de su grande locura, y que de en cuanto hablaba y respondía mostraba tener bonísimo entendimiento; solamente venía a perder los estribos (...) en tratándole de caballería”⁹. Decíamos, entonces, que esta última inserción cierra los actos comunicativos exitosos con personajes nuevos, y que además clausura la inclusión de personajes ficcionales, pues después de este “romance” va a nombrar únicamente a personajes históricos.

Es de destacar que es este mismo romance el que introduce el primer narrador en el capítulo 9. Estos versos se suponen de un romance hoy perdido (y que conocía Cervantes), ya que son en realidad de una muy libre traducción que hiciera Álar Gómez de los *Trionfi*, de Petrarca. Aquí el narrador lo usa para referirse al personaje genérico y para lamentarse de la falta de otra fuente que corta su narración. Es curioso, pues, que en este caso el uso de este romance está partiendo dos fuentes distintas: hasta el capítulo 8 el narrador nombraba a sus fuentes como la recolección de datos de autores y anales, siendo estos los más confiables (“y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha (...)”¹⁰). Por lo tanto tenemos una primera instancia donde habría fuentes confiables y varias. Pero desde el capítulo 9 la instancia narradora pasa a ser la traducción de un manuscrito perteneciente a un moro, Cide Hamete Benengeli. Sin duda, las condiciones del hallazgo, el que sea moro y el que la traducción esté a manos de un tercero, ficcionaliza esta parte como fuente menos confiable. El narrador opera al revés que don Quijote en el capítulo 49: un romance de temática caballeresca divide lo “confiadamente real” de lo “desconfiadamente real”. De esta manera, un mismo fragmento de romance es utilizado dos veces, primero por el narrador y después por don Quijote, y en los dos casos dividen fuentes o personajes verosímiles de fuentes o personajes inverosímiles. Sin duda este romance tiene una importancia estructural en que también entabla una comunicación, pero esta vez con el lector. Y lo que comunica son los artificios literarios que pautan la obra.

⁹ Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas a cargo de Riquer, M. de, Barcelona, Planeta, 2000, I, 50, 515

¹⁰ Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas a cargo de Riquer, M. de, Barcelona, Planeta, 2000, I, 2, 43

Para finalizar, entonces, me parece adecuado retomar aquellos versos de Lope de Vega del *Arte nuevo de hacer comedias*¹¹ y resignificarlos con hechos concretos encontrados a lo largo del *Quijote*, tal fue el propósito. Sin importar diferencias literarias entre los dos autores, los dos comparten este aspecto que los excede, y que es un Romancero con vida propia que llega a regir y pautar la relación entre personajes.

(...)
*Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando.
Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo.*
(...)

¹¹ Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer Comedias*; La discreta enamorada , 2a ed, Espasa-Calpe, Colección austral, Buenos Aires, 1948.

BIBLIOGRAFIA

- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas a cargo de Riquer, M. de, Barcelona, Planeta, 2000, tomo I.
- DIAZ - MAS, PALOMA (ed.), *Romancero*, Barcelona, Crítica, 2001.
- MENENDEZ PIDAL, RAMON, *Romancero hispánico*, II, 2º ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1968,
- MENENDEZ PIDAL, R. [1920], "Un aspecto de la elaboración del Quijote", en: *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1964, 9-60.
- MENENDEZ PIDAL, RAMON [1938], *Flor nueva de romances viejos*, Bs. As., Espasa Calpe, col. Austral, 1993.
- MENENDEZ PIDAL, RAMON, *Los romances de América y otros estudios*, Bs. As., Espasa Calpe, col. Austral, 1939.
- MURILLO, LUIS A., "Cervantes y *El entremés de los romances*", en A. D. Kossoff *et al.*, eds., *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986, II,

EL CAOS CONTEMPORANEO EN LA CODA DEL COLOQUIO DE LOS PERROS

MARISA FERNANDA GARCIA
Universidad de Buenos Aires

El coloquio de los perros, última de las *Novelas ejemplares*, puede ser considerada un centro dado que aparece incrustada en otra historia, *El casamiento engañoso*. A su vez, en su propio centro se encuentra la profecía de la Camacha, texto que es transmitido por ella a la Cañizares y por ésta a Berganza, un can, quien por su parte lo comunica oralmente a su compañero Cipión una noche en que algún milagro u otro acontecimiento no del todo aclarado -y que podría ser incluso la locura e imaginación del Alférez Campuzano, cuya trascripción al papel es la que nos llega a nosotros al mismo tiempo que al Licenciado Peralta- le ha permitido gozar del don del habla, según los dichos de la bruja por ser en realidad un ser humano que, junto a su mellizo, habría sido convertido en perro desde su nacimiento por los celos de una hechicera hacia su madre. Esta profecía indica que dicho animal volvería a su forma verdadera si se cumpliera cierta condición, a saber: que una poderosa mano logre derribar a los soberbios y alzar a los humildes.

Es indiscutible la importancia de este pequeño texto tal vez descriptivo o tal vez adivinatorio -“no quiero llamarlas profecías, sino adivinanzas”, dirá la Camacha-, como hemos visto a partir del gran número de personajes que se sienten encomendados a transmitirlo en principio hasta que llegue al receptor cuyo interés en su conocimiento y cumplimiento debe ser mayor, pero posteriormente este límite es transgredido y va expandiéndose hacia la humanidad en general dado que es puesto por escrito, e incluso duplicado, por el Alférez, quien comienza a exponerlo a la lectura, aún ante la posibilidad de que el mundo no sepa comprenderlo y hasta lo desprecie. A partir de ello, se tematizará el valor de lo bajo, el disvalor de lo enaltecido y la necesidad de una poderosa mano que devuelva el orden al universo, de forma recurrente a través del relato que Berganza hará de su experiencia con cada uno de sus amos, y hasta sería posible realizar una lectura de toda la colección desde esta clave tan

anticipada y dilatada por Berganza desde el comienzo de su exposición. En efecto, desde *La gitanilla* hemos visto desfilar ante nuestros ojos personajes cuyo valor real difería del que la lectura de los hombres les adjudicaba, ya fuera porque su nobleza había sido encubierta por las circunstancias, porque su apariencia se veía afectada por la maldad humana, o, desde el lado opuesto, porque el favor de los demás los encumbraba sin que lo merecieran. Finalizando el libro, y habiendo llegado el relato de las aventuras del can hasta su presente histórico¹, aparecen tres historias a modo de coda en las que se resalta esta relación entre los elevados sin merecerlo y los no escuchados pero valiosos que buscan el poder que les permita trastocar sus roles según su merecimiento. Éstas son en primer lugar la de los cuatro locos del hospital, luego la del involuntario ladrido de Berganza delante del Corregidor cuando creía tener habla, y por último la de la perrilla de falda. Analizaremos en esta ocasión dichos episodios.

Los cuatro “quejosos” reunidos en el hospital por la pobreza, en palabras del arbitrista, tienen en común el ser hombres sin medios para llevar a cabo sus proyectos, pero al mismo tiempo con planes que tienen su algo de genialidad y que tal vez podrían no sólo llevarlos a la fama sino aún salvar a España. El poeta ha escrito una obra a su ver admirable, nueva, deleitable y sustanciosa, pero al no encontrar un “príncipe” merecedor de que se la dirija, no sólo inteligente sino también liberal, es decir, que le permita con su favor sobrevivir gracias a su arte, no puede sacarla a la luz. Si bien la mentada obra se encuentra completamente escrita en sustantivos esdrújulos y sin verbos, con lo que podemos deducir que sería más una locura que un placer leerla, aquí tenemos un primer caso en el que la imposibilidad de hallar una digna “poderosa mano” que lo ayude con su favor a llevar a cabo sus planes, haría que él a pesar de su gran genialidad no sea visto por el mundo, no exista socialmente, venga, como dirá el admirado Berganza, “a morir a los hospitales”. En segundo lugar habla el alquimista, quien piensa que podría haber descubierto cómo crear oro e incluso dado el estado de sus investigaciones con sólo dos meses más podría descubrir la piedra filosofal, si sólo tuviera “instrumento, o un príncipe que me apoye y me dé a la mano los requisitos que la ciencia de la alquimia pide”. El

¹ Para algunos autores esta temática es fiel reflejo de una de las discusiones más importantes de la época: “El neoplatonismo, y particularmente el Cervantes del *Coloquio*, piensa al hombre desde la reflexión sobre su Dignidad y Miseria” (Parodi, A, pg 43)

matemático, por su parte, es el único cuya ventura sólo parece depender de sí mismo y su ingenio; no se queja de la falta de ayuda exterior, aunque es claro que mientras se encuentre pobre y desempleado, lo cual lo condena a morar en un hospital, le resultará inalcanzable semejante hazaña como hallar la cuadratura del círculo y el punto fijo, de la que tan cerca dice estar. Por último se expresa el arbitrista, quien pronuncia: “reniego yo de oficios y ejercicios que ni entretienen ni dan de comer a sus dueños”, lo cual también podría entenderse: cuyo provecho no es para quien la realiza sino para un tercero o la nación misma. Este último personaje dice haber dado a Su Majestad muchos arbitrios, “todos en provecho y sin daño del reino”, y tiene en el presente uno con el cual lograría el saldo de la deuda de España ya que la idea que se le ha ocurrido es “tal que ha de ser la total restauración de sus empeños”. Sin haber hallado persona que le permita acceder a Su Majestad o a sus ministros, es decir, sin haber podido llegar a la poderosa mano que haría posible su designio, decide contar su plan a los tres amigos con los que se ha encontrado en el hospital. Un plan que podría resultar ridículo y sin embargo no lo es tanto, ya que demuestra equidad y protección a los más humildes, y los cálculos resultantes no parecen del todo necios. A su vez obligaría a los habitantes a realizar buenas obras, “porque con el ayuno agradarían al cielo y servirían a su Rey”. Con este arbitrio entonces las arcas del reino volverían a un nivel conveniente, se repartiría justicia entre los habitantes y se contentaría a las dos poderosas manos plausibles de consumir la profecía: la de Su Majestad Real y la de Dios.

Si bien la historia anterior era una continuación del relato autobiográfico ilustrativa de la vida en el hospital², luego Berganza inserta “Dos cosas no más, con que daré fin a mi plática”, dos *flashback* en su historia. En la primera el perro entra a la casa del Corregidor de Valladolid para acompañar a su mayor a pedir limosna. Conocedor de las virtudes de aquél tanto sociales como religiosas -“es un gran caballero y muy gran cristiano”-, intenta hablarle para comentarle la solución que un viejo enfermo del hospital había encontrado a una causa popular. Berganza parece en este caso querer ser el portavoz de un nuevo arbitrio, y creyendo que se trataba de una causa justa, de provecho para los demás, intenta, cuando la ocasión se le presenta, hacerlo llegar a quien tendría el poder para llevarla a cabo. Este breve segmento narrativo se entronca

² Berganza lo hace aparecer como accesorio, pidiendo disculpas a su interlocutor por la breve inclusión, destacando su adecuación: “Perdóname, porque el cuento es breve, y no sufre dilación, y viene aquí de molde”, pg. 355

entonces con la idea que estamos desarrollando para demostrar a la vez feroz y burlescamente la imposibilidad de un cambio en la realidad contemporánea, como veremos, pero también con las historias contadas anteriormente por los locos: Berganza quiere tomar el poder de transmitir los saberes de los humildes y hacerlos llegar a lo más alto de la escala social. Al mismo tiempo permite reconocer la novela anterior como marco, dado que si Campuzano hubiese podido disfrutar de la aprobación de la norma propuesta por el viejo enfermo y casi difundida por Berganza no habría necesitado llegar al hospital luego de haber conocido a su embaucadora esposa. El can, que como vemos cuenta con un gran entendimiento, tal vez porque el enfermo Campuzano así lo delira o tal vez porque realmente sea un ser humano hechizado, piensa que tiene habla como un hombre más pero sólo surgen ladridos de su hocico. Otro ser incomprendido, y además bajo y humilde, tanto que es un simple animal, mucho menos que un humano, y cuyo único logro es que lo echen a palos y cantimplorazos de la casa. La conclusión de Cipión a esta desventura es que

“nunca el consejo del pobre, por bueno que sea, fue admitido, ni el pobre humilde ha de tener presunción de aconsejar a los grandes y a los que piensan que lo saben todo. La sabiduría en el pobre está asombrada; que la necesidad y miseria son las sombras y nubes que la oscurecen, y si acaso se descubre, la juzgan por tontedad y la tratan con menosprecio”

Con esta concepción de la vida que el sensato perro recoge del mundo contemporáneo, los hombres que se encuentran en las posiciones superiores parecen creer saberlo todo despreciando la voz de pobres y “humildes”, es decir que las poderosas manos que podrían devolver la justicia a los hombres, al menos en las capas intermedias -no se habla aquí de un Rey y menos de Dios, sino un Corregidor, y de Príncipes antes-, se corresponderían con los soberbios mismos que es necesario derribar según la profecía. La verdad en voz de los humildes, escondida en el seno como los cartapacios del poeta amo de Berganza, cuya obra es desdeñada, y de Campuzano, cuyo relato se acepta sólo en tanto “fingido”, por ahora, no puede ser escuchada.

Por último, Berganza relata su entrada nocturna a la casa de una señora principal, sin dar explicaciones de por qué ni para qué. La mujer tenía en sus brazos “una perrilla destas que llaman de falda”. A pesar de ser un animal tan bajo como Berganza ya que pertenecía a su misma especie, estaba protegida por la señora y por ello se enorgullecía y ensoberbecía hasta tal punto que no sólo amenaza con ladridos al protagonista sino que se atreve a morderle una pata -o una pierna, que es lo que dice el perro-. Berganza entonces la mira, “con respecto y con enojo”, el primero según la posición social de la perrilla, y sin

hacer nada porque su situación no lo permite, piensa que si estuvieran en igualdad de condiciones, *id est* “en la calle”, podría hacerla pedazos, por tener él más valor que ella (“Consideré en ella que hasta los cobardes y de poco ánimo son atrevidos e insolentes cuando son favorecidos, y se adelantan a ofender a los que valen más que ellos”). Al contrario de lo que ocurría con los personajes anteriores, la perrilla, en sí misma insignificante, sí ha encontrado la poderosa mano que la favorezca, con lo cual su posición social ha ascendido y es intocable mientras se encuentre en brazos de su dueña. La aparentemente intrascendente historia es universalizada dada la comparación del animalejo con “algunos hombrecillos” que en el mundo no valen nada por sí mismos sino por haber logrado el favor de personajes con poder. Es la muestra final de este mundo del revés, en el que los de poco valor pueden y suelen ser favorecidos, lo cual provoca que aún sean “atrevidos”, “insolentes”, o soberbios. Esto será así hasta que una mano poderosa logre devolver el orden al caos que es el mundo, ya sea Dios, ya el Rey... tal vez un caballero, como soñaba don Quijote... o incluso la misma “muerte o otro accidente de fortuna”, como se predica acerca de los hombrecillos. Virtud y buen entendimiento, los que posee Berganza³ y tal vez también los locos del hospital, serán los verdaderos valores, los que prevalecerán, más allá de lo que crea “la estimación de las gentes”, cuando puedan ser comprendidas la obra del poeta y la transcripta por el mismo Alférez y éstos puedan dejar de resguardarlas en su pecho.

Para concluir me referiré brevemente al prólogo de la colección. Se anuncia en ella un “misterio”, un sentido oculto que es necesario buscar por parte de un lector activo. Se genera con ello un suspenso en la lectura que debe encontrar su saciedad, del mismo modo que el fomentado durante el relato de Berganza hasta llegar al episodio de la bruja. Justamente el prólogo busca demostrar el hecho de que esta verdad escondida y fructífera se halle en las *Novelas ejemplares* a partir de que han hallado la poderosa mano para salir a la fama: “Sólo esto quiero que

³ Acerca de estos valores en los canes pero los opuestos en muchos hombres, dirá Molho: “La mutación licantropica produce lobos en el septentrión, y perros en tierras meridionales. Lobos y perros proceden ambos del maleficio o hechizo. De ahí el don de palabra que les es conferido. Ambas especies pertenecen al grupo de los cánidos, diferenciándose por signo negativo o positivo. El animal negativo es el lobo; el positivo, el perro. La negatividad del lobo es indisoluble de su natural fiereza, propia de las partes septentrionales. La positividad del perro que no es sino un lobo atenuado, casero se marca por su fidelidad en servir al hombre, su lucidez canina, que tal vez procede en Cipión y Berganza de su humanidad oculta. ¿No proclama el Coloquio que el perro es más hombre que el hombre y que, en todo caso, no hay más lobo que el hombre? De hecho, no existe lobo alguno en el espacio del Coloquio, pues los lobos por los que tocan a relato no son sino los mismos pastores, como si las dos licantropias, la negativa y la positiva, se excluyesen recíprocamente” (op cit, pg 26)

consideres, que pues yo he tenido osadía de dirigir estas novelas al gran Conde de Lemos, algún misterio tienen escondido que las levanta”. Y esta mano poderosa justamente las eleva, como la profecía esperada decía que ocurriría con los humildes abatidos. Tal vez la lectura pueda no ser tan escéptica sino que demuestre justamente la esperanza de que el mundo ha comenzado a cambiar⁴, y así como el pobre soldado ha logrado alcanzar en pocos años la fama de ser el más grande escritor de la lengua castellana, todo quizá recobre en breve el lugar que se merece. Incluso los perros recuperarían su forma verdadera⁵.

⁴ Si pensamos en la imagen bajtiniana de la cosmovisión de inversión del carnaval trasladada a la literatura, entenderemos que “la parodia carnavalesca está muy alejada de la parodia moderna puramente negativa y formal; en efecto, al negar, aquélla resucita y renueva a la vez”. Denuncia una crisis en tanto crisis, en tanto período dentro de un ciclo: “La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución”. Bajtín, *op. cit*

⁵ La lectura de la doctora Parodi, quien demuestra que el coloquio tiene un “efecto benéfico tan singular aun cuando parece haber sido comprendido parcialmente y, es más, proviene de bocas maléficas” (39) y su idea de un camino apofático marcado en el texto para su acercamiento hacia Dios por la negación, también se puede tomar en este sentido.

BIBLIOGRAFIA:

- ALVAR, CARLOS (dir), Alvar Esquerra, Alfredo, Sevilla Arroyo, Florencio (coord), *Gran Enciclopedia cervantina*, Madrid, ed. Castalia, 2006
- BAJTIN, MIJAIL, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 1990
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, *Novelas ejemplares*, Madrid, Cátedra, 1992
- COVARRUBIAS Y OROZCO, SEBASTIAN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia, ed. de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1995
- ESTREMER, MARIA DENISE, “‘De alzar al cielo la mortal bajeza’. O sobre un gesto que articula la colección de las *Novelas Ejemplares*”, en Parodi, Alicia (coord), *Para leer a Cervantes II. Las Ejemplares, el Persiles*, Buenos Aires, Eudeba, 2007, 79-130
- GARROTE PEREZ, FRANCISCO, “Universo supersticioso cervantino: su materialización y función poética”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, Madrid, 1992
- HUTCHINSON, STEVEN, “Las brujas de Cervantes y la noción de comunidad femenina”, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2, 1992, 127-136
- MOLHO, MAURICIO, “El sagaz perturbador del género humano!: Brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas”, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2, 1992, 21-32
- MONTERO REGUERA, *Materiales del Quijote: la forja de un novelista*, Vigo, Servicio de publicaciones, Universidade de Vigo, 2006
- PARODI, ALICIA, *Las Ejemplares: una sola novela*, Buenos Aires, Eudeba, 2002
- RILEY, EDWARD C., “La profecía de la bruja (*El coloquio de los perros*)”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1989, 83-94

APROXIMACIONES AL TESTIMONIO DEL CAPITAN CAUTIVO

CLEA GERBER

Universidad de Buenos Aires - CONICET

El episodio del Capitán Cautivo y Zoraida ha sido analizado desde las perspectivas más disímiles, pues ha dado pie a los críticos para desarrollar tanto interpretaciones alegóricas (Cammamis: 1977; Parodi: 1995), como abordajes centrados en el cruce de la ficción con la historia y la historiografía españolas, o con la biografía del autor (Oliver Asín: 1947-48; Allen: 1978; Gaylord: 2001).

Sin dudas, la secuencia del cautivo y la mora alberga todo ello y aún más, pues este fragmento de la novela cervantina incluyendo el discurso de don Quijote sobre armas y letras que antecede a la narración de Ruy Pérez, así como la llegada del Oidor y su comitiva como corolario del relato- contiene una llamativa cantidad de temas que *cautivan* poderosamente la atención del lector: una historia de aventuras relatada por su protagonista y referida a la trama siempre conflictiva de cristianos y musulmanes, un cuento de amor en la extranjería, un relato sobre el valor de la libertad, sobre las relaciones entre hombres y mujeres, entre padres e hijos, y aun entre hermanos.

En estas breves páginas sería imposible, por lo tanto, condensar los diversos sentidos que disparan estos capítulos. Me propongo en cambio enfocar un aspecto de este complejo episodio, la narración de Ruy Pérez ante el auditorio de la venta, prestando atención al modo en que arma su relato, a los desvíos que en él pueden hallarse, y al complejo lugar de enunciación desde el cual se produce.

Cabe destacar en primer lugar que un buen número de críticos ha venido señalando, desde distintas perspectivas, la presencia de hiatos, contradicciones o ambigüedades en el discurso del capitán cautivo. En principio, él mismo reconoce que no ha contado “todo” lo pertinente a su extraño caso, ya que finaliza su historia diciendo “que quisiera habérsela contado más brevemente, puesto que el temor de enfadaros más de cuatro circunstancias me ha quitado de la lengua.” (I, 41, 492)¹ Estas palabras abren camino a que puedan trazarse las

más diversas especulaciones acerca de la selección que este narrador ha operado sobre el material que constituye su historia, sobre esos “veinte y dos años” (I, 39, 452) reducidos a un relato que puede equipararse a los que la novela venía acumulando desde el lamento de Cardenio, capítulos atrás, y que narraban sucesos ocurridos en cambio en pocos días.

El relato registra contradicciones en el accionar del capitán cautivo desde el inicio mismo de la historia familiar, cuando escoge la carrera militar de acuerdo al refrán que propone el padre a sus tres hijos: “Iglesia, mar o casa real”. Si bien el poder de sugestión de todo refrán descansa en su valor de frase hecha, inmodificable, registro de una tradición que fijó un precepto a ser transmitido, Pérez de Viedma padre se permite alterar el refrán propuesto, pues explicita su sentido de la siguiente manera: “Quien quisiere valer y ser rico siga o la Iglesia o navegue, ejercitando el arte de la mercancía, o entre a servir a los reyes en sus casas...y es mi voluntad que uno de vosotros siguiese las letras, el otro la mercancía, y el otro sirviese al rey en la guerra, pues es dificultoso entrar a servirle en su casa...” (I, 39, 451, subrayado nuestro). Ruy Pérez elige, sugestivamente, ese miembro alterado del refrán: la guerra, que lo destinará a la misma profesión que siguió su padre, la cual, según él mismo lamenta, le dejó el vicio de ser liberal y gastador. A esta curiosa elección del hijo mayor (que además está renunciando sin protesta a sus derechos de primogenitura, como ha señalado Carroll Johnson [1982]) corresponde un singular trayecto a fin de ponerla en práctica. Ruy Pérez pudo haberse enlistado en el ejército directamente en España, pero elige esperar hasta su llegada a Italia. No va por la ruta más directa, sino que elige un punto de partida (Alicante) relativamente fuera del camino y con menos tráfico. Y no se embarca en un navío militar, sino en un barco mercante. Por otra parte, mudará el propósito inicial para pasar a Flandes y unirse al Duque de Alba, pero al cabo de algún tiempo, justo cuando está a punto de ser promovido a capitán, decide partir hacia Italia, y batallar contra el turco, hasta que finalmente será capturado en Lepanto y luego llevado hacia cautiverio argelino.

Más allá de los distintos modos de considerar las partes en que podría estructurarse el largo discurso del cautivo², queda claro que a partir de la llegada al baño de Argel, el relato experimenta una importante modificación, pues el protagonismo del capitán en la historia se desdibuja, desplazándose en cambio

¹ Utilizo siempre la edición del *Quijote* dirigida por Francisco Rico (1999).

hacia otras figuras. De modo más obvio hacia Zoraida, cuyo deseo de conversión ocasiona el plan de fuga para el cual escoge al capitán como acompañante; pero también hacia el innominado personaje del renegado, que traduce las cartas de la mora, proporciona los datos sobre su identidad y pone finalmente en ejecución el plan que ella ha trazado. E incluso algunos críticos han señalado como verdadero protagonista de la historia al padre de Zoraida, Agi Morato, cuyo abandono en la orilla desierta constituye la escena de mayor patetismo de cuantas se relatan, y que será indudablemente la figura focalizada, intencionalmente o no, por el relato de la huida de Ángel que transmite el cautivo³.

Y no deja de ser significativo, en este punto, que el discurso de Ruy Pérez otorgue voz y perspectiva a la figura del padre moro abandonado. El capitán es un personaje cuya vida, como puntualiza Diego Vila, ha servido por breve, aunque prestigioso lapso, para elaborar la Historia del Estado. Si bien todo en él es múltiples cruces de fronteras, llamativamente, su voz no hace otra cosa que prescribir el retorno a lo uno, o, como expresa Vila, “el sinuoso sendero hacia una identidad encadenada: la del nombre propio que se recupera, la de la familia que se redescubre, la de la propia comunidad que lo protegerá, la de la patria que se alcanza y lo definirá.” (2004: 1834) Y sin embargo este mismo personaje, emblema de la hispanidad, oriundo de la tierra que gestó la Reconquista, representante de esa “recia honradez castellana” que señalara Márquez Villanueva (1975: 96), puede ceder el protagonismo de su propia historia a una figura como la de Agi Morato, delineada bajo el triple signo de la alteridad: el

² Jaime Oliver Asín (1947-48) ha propuesto la estructuración del relato de Ruy Pérez en tres partes: una primera, cargada de materia histórica, en la cual el capitán actualiza el origen de su familia y su carrera militar antes de ser apresado; una segunda, más larga, donde emerge la leyenda de la hija de Agi Morato, ya utilizada antes por Cervantes en la obra *Los tratos de Argel*; y una tercera, donde se narra la odisea de la pareja desde que escapa del baño argelino hasta el retorno a España. John J. Allen (1978), por su parte, brinda una partición diferente: consigna una muy breve primera parte, “de un sabor casi folclórico”, relativa a Pérez de Viedma padre y la división de la hacienda entre sus hijos, una segunda sección a la cual corresponden la carrera militar del capitán y los acontecimientos históricos que menciona, y una tercera parte, “novelesca” y más larga, que refiere sus amores y su huida con Zoraida.

³ Así lo ha expresado Márquez Villanueva: “El mismo relato del cautivo se halla (...) hábilmente disfrazado en aires de ejemplaridad contrarreformista con la conversión y fuga de Zoraida. Pero su verdadero héroe sigue siendo (como siempre) el noble moro cautivo, es decir, el desdichado padre de la fugitiva, cuyo dolor carece de remedio humano, pues no está dispuesto a comprarlo al precio de su conversión...” (246) Asimismo, escribe Ruth Fine: “En efecto, Agi Morato es el héroe de este episodio y no su hija, ni mucho menos Ruy Pérez de Viedma. Suya es la palabra y suyo es el acto; suyo también es el perdón, del que carece el medio circundante”.

extranjero, el moro, y también el arquetipo de lo femenino, pues, como señala Fine, “sus marcas son las atribuidas al débil, al silenciado, a la mujer: el llanto, la humillación, la flaqueza que lo lleva al intento de suicidio y, finalmente y a pesar de todo, al perdón.” (Fine: en prensa)

El desdibujamiento del lugar protagónico en una historia que se pretende autobiográfica es una de las tantas paradojas que caracterizan la vida del capitán, o, más precisamente, la puesta en discurso de esa vida. Esas voces marginales (la mujer conversa, el oscuro renegado, el padre musulmán) que resuenan a través de la voz del narrador, horadando su supuesto protagonismo, introducen una fisura en el discurso del cautivo. Si bien él pretende construirse como testigo fiel de los hechos y su relato apuntaría a entronizar el martirio y el heroísmo del cautiverio, pueden descubrirse en el entramado textual de su discurso ciertos desvíos que desestabilizan algunas de las afirmaciones que pronuncia.

Ahora bien, ¿qué puede significar la insistencia en los desvíos, en las ambigüedades, de este narrador que no se priva de aclarar que ha callado “más de cuatro circunstancias”? ¿En qué sentido podemos considerar que su relato es, como él advierte, “un discurso verdadero” (I, 38, 450)?

Un análisis más detenido de la lógica propia del testimonio puede ayudarnos a comprender las paradojas del discurso de Ruy Pérez. Me serviré para ello de algunas conceptualizaciones propuestas por Agamben en *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, ya que si bien el autor se centra allí en el análisis del testimonio considerando puntualmente relatos de sobrevivientes de campos de concentración en la Alemania nazi Primo Levi especialmente propone una forma novedosa de comprender el fenómeno testimonial, que puede permitirnos iluminar el sentido de los hiatos, omisiones y lagunas que la crítica viene señalando en el relato del capitán cautivo.

Agamben señala en primer lugar que en latín existen dos palabras para referirse al testigo: la primera, *testis*, de la que deriva nuestro término “testigo”, significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes; la segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él (2002:17). Parece claro que el relato del capitán corresponde al último de los sentidos que consignamos: él ha vivido en carne propia el cautiverio entre los moros, y su narración da testimonio de la experiencia atravesada⁴. Ahora bien, importa señalar que existe una “laguna” inherente a todo testimonio: si los testigos son, por definición, los que han sobrevivido, todos han disfrutado, en alguna medida, de un privilegio. Tal como escribe Primo Levi: “El destino del

prisionero común no lo ha contado nadie porque, para él, no era materialmente posible sobrevivir.” (Cfr. Agamben 2002:32) El superviviente no es, pues, “el verdadero testigo”; sin embargo, quienes de verdad han atravesado hasta el final la experiencia, por definición no pueden testimoniar. Otra vez Levi: “Quien lo ha hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarle, o ha vuelto mudo.”

La “paradoja del testimonio”, esa tensión que se halla en el centro de todo testimonio, ya que el testigo habla siempre en lugar de otro que por definición no tiene acceso a la palabra (“por delegación”, como escribe Levi en otro lugar), lleva a Agamben a caracterizarlo como una estructura dual, como diferencia y complementariedad de una imposibilidad y una posibilidad de decir. En este sentido, su planteo es deudor de la *arqueología* de Foucault, cuya novedad radical consistía en tomar como objeto el *poder tener lugar* de los discursos: la propuesta de Agamben opera un desplazamiento, ubicándose ahora entre la lengua y su tener lugar, entre una pura posibilidad de decir y su existencia como tal, cuyo encuentro se da plenamente en el testimonio.

En oposición al “archivo” foucaultiano, que designa el sistema de relaciones entre lo dicho y lo no dicho, Agamben denomina *testimonio* al sistema de las relaciones entre el dentro y el fuera de la lengua, entre lo decible y lo no decible en toda lengua, o sea, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir. Desde esta perspectiva, el sujeto del testimonio está constitutivamente escindido, pues “testimoniar significa ponerse en relación con la propia lengua en la situación de los que la han perdido” (2002: 158).

Este planteo nos resulta iluminador en relación con la extraña construcción de la historia del cautivo. Los hilos sueltos del prolijo hilván de los hechos que arma el capitán -y que todos en la venta creen sin más miramientos- apuntan a las voces silenciadas que asoman, sin embargo, en los pliegues de su relato.

¿De quién son esas voces? ¿Y qué puede significar el testimonio de este cautivo, si él no es el “verdadero” testigo, sino aquellos que cumplirán hasta el fin con dicha experiencia, los que no han sido rescatados gracias a la milagrosa aparición de una “mano poderosa” en la ventana del baño argelino?

Pues bien, si el capitán testimonia en lugar de aquellos que no han vuelto y

⁴ Diego Vila, desde otra óptica, ha señalado una tensión entre estos dos polos (testis-supertes) en el relato del capitán, quien, según él, pretende presentarse de a momentos como un tercero no involucrado.

nunca podrán aportar su palabra, entonces su discurso, con las omisiones y desvíos señalados, da testimonio precisamente del hiato o la no coincidencia entre uno y otros: utilizando la denominación de Levi, entre los *hundidos* y los *salvados*. El testimonio así comprendido refuta la tesis de que no habría palabras para nombrar una experiencia traumática, porque la autoridad del testigo no reside en la coincidencia entre su discurso y la verdad de los “hechos”, sino en la posición que asume al tomar la palabra, testimoniando sobre una imposibilidad de hablar.

Cada una de las palabras del capitán hace visible ante los demás personajes de la venta (y ante los lectores) ese mundo vario que ha dejado allende el mar: musulmanes, moriscos, cautivos, renegados, con todos los problemas de delimitación entre categorías. Con respecto a ello, es notorio que el narrador se referirá todo el tiempo a Ruy Pérez como “el cautivo”, antes de que éste aclare su anterior condición, y mucho después de que, según atestigua su presencia en la venta, ha logrado evadirse de ella. Por el otro lado, la aparición de Zoraida genera enseguida la pregunta acerca de si es mora o cristiana, ya que el traje “a la morisca”, marca compartida por ambos viajeros, resulta significativa sólo para la mujer, puesto que se ve acompañado del silencio (Fine: en prensa). Es el silencio, entonces, el que delata la identidad “que no querríamos que fuese” (I, 37, 440), al decir de Dorotea.

En efecto, si Ruy Pérez es testigo del choque cultural entre cristianos y musulmanes, su contrapartida, la no palabra a partir de la cual puede testimoniar, está representada en el texto por el silencio de Zoraida. Ambos constituyen una y otra cara del modo de decir una experiencia que desestabiliza los lugares de lo ajeno y lo propio. Pero además de ser el portavoz de Zoraida, el único medio a través del cual recibimos las palabras de la mora, el capitán, en su condición de testigo y sobreviviente, remite todo el tiempo al reverso de la moneda, esa otra cara de cautiverio: los “verdaderos” cautivos, los que no volverán, para quienes no habrá reencuentro comunitario feliz ni retorno a la casa del padre. Por más que el capitán no se lo proponga explícitamente, el hecho mismo de haber vuelto y estar en condición de narrar el cautiverio argelino apunta inequívocamente hacia quienes no pudieron hacerlo. Y su llegada a la venta junto a una mujer silente subraya el hecho de que su locuacidad existe allí donde es necesario contar la historia de todos los acallados.

Ciertamente, esta construcción de un personaje en cuyo discurso pueden leerse desvíos de los cuales él mismo no se percata, es producto de la más fina ironía cervantina. Carroll Johnson (1982) ha señalado este mismo rasgo del discurso del capitán, refiriéndose al juicio unívoco que éste pronuncia acerca de

los corsarios franceses, a los cuales califica de “cruels y codiciosos” (juicio que repetirán luego el cura y el Oidor), aunque éstos demuestran en los hechos bastante compasión hacia los capturados, y hasta les ofrecen la embarcación con la cual lograrán el retorno a España. Según expresa Johnson, resulta muy propio del genio cervantino el crear un personaje como Ruy Pérez, que se parece tanto a la propia figura del autor, y luego convertirlo en portavoz de la cosmovisión mayoritaria totalmente incompatible con la suya propia, usando de este modo al personaje para presentar, irónicamente, un mensaje subversivo (1982: 141)⁵.

Creemos, finalmente, que muchos de los hiatos de la historia que el capitán cuenta tienen que ver con la naturaleza escindida del testigo: la voz del narrador Ruy Pérez aparece necesariamente ligada a la no palabra que hace posible su discurso, y que apunta hacia las figuras difuminadas en las fronteras de la España Imperial. Los intentos del capitán por reconducir al lenguaje conocido el nuevo mundo ante el cual se halla luego de su salto hacia la galera enemiga en Lepanto (donde sellará su destino oximorónico “el cautivo entre los libres”) deja ver sus puntos de sutura. No en vano Diego Vila ha calificado a Ruy Pérez como “el gran traductor de la escena”, en tanto se presenta como aquel que puede suturar los hiatos lingüísticos, que comportan, a su vez, hiatos culturales (Vila: 2006). La traducción permitiría crear una continuidad allí donde no la hay, neutralizar el efecto de los cortes. Sin embargo, como expresa Vila: “Toda traducción deja en cada pasaje, figurado tránsito de las tinieblas ajenas a la luz comunitaria, un desperdicio, un excedente, un quantum intransmisible y no significable por diferencias culturales que, por ende, quedará condenado a vagar eternamente en la calígene de lo innombrable” (Vila: 2006).

Desde otra perspectiva, Diane Sieber ha propuesto entender el relato de Ruy Pérez a la luz de las narraciones etnográficas, como la “crónica de un cruce”, en palabras de Michel De Certeau: una narrativa de la confrontación con la alteridad, una exploración etnológica de los nuevos mundos que se hallan tras los límites de la conciencia de la Europa moderna a comienzos del siglo XVII

⁵ Johnson va más lejos aún y no duda en calificar de “antiimperialista” el discurso del cautivo, con independencia de la voluntad de su narrador: “The fictional carácter Ruy Pérez de Viedma who transmits Cervantes anti-imperial message, appears to have no idea of the meaning of what he is saying. He continues to believe that the French are greedy and cruel, “nuestros capitales enemigos”, even after he has experienced the reverse.” (1982: 141)

(Sieber: 1998)⁶. Un elemento común a estos modos de entender el relato del cautivo es el asentamiento siempre problemático de su lugar de enunciación, que linda con lo paradójico. En efecto, en el caso del etnógrafo, se trata de relatar un viaje a los confines de la alteridad desde una voz que a su vez se ve necesariamente modificada por la experiencia del contacto con lo *otro*. En cuanto a la traducción, ésta resulta en realidad un intento de aproximación a algo que en sí mismo es imposible, tal sería la traducción exacta o perfecta. Este complejo lugar de enunciación que le cabe al personaje de Ruy Pérez puede comprenderse mejor si consideramos su papel como testigo de un problemático cruce de fronteras, a partir del cual estará para siempre ligado a la alteridad a partir de la cual se produce su discurso.

De este modo, al igual que las transgresiones a los diversos códigos narrativos a nivel del armado textual de su relato, señaladas por Alicia Parodi⁷ (1995) y las transgresiones sugeridas a nivel de la trama en relación con el accionar del personaje, la “paradoja del testimonio” viene a complementar, en el plano de la enunciación, las tensiones, hiatos e intentos de sutura que se evidencian en el discurso del cautivo.

⁶ Es interesante puntualizar desde esta óptica el capitán, en tanto etnógrafo, pasaría de las armas a la letras (su relato podría incluso leerse, según la autora, como las “relaciones de servicio” de quien ya dejó las armas).

⁷ Alicia Parodi ha estudiado la sistemática transgresión de los verosímiles artísticos que se suceden en la historia del cautivo (el cuento folclórico, la crónica, la *novella*, la novela a la bizantina, y la autobiografía que los sostiene a todos), poniendo en relación las transgresiones textuales, como “liberaciones” de diferentes códigos, con el paso de esclavitud a libertad que se da en la trama: “el texto, así des-alienado, cuenta una historia de des-alienación”.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, GIORGIO (2002). *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz (El archivo y el testigo)*, Madrid, Editora Nacional.
- ALLEN, JOHN JAY (1978). "Autobiografía y ficción: El relato del capitán cautivo", *Anales Cervantinos*, 15, pp.149-155.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1999.
- CAMAMIS, GEORGE (1977). "El hondo simbolismo de la 'La hija de Agi Morato'", *Cuadernos Hispanoamericanos*, CCCXIX, pp.71-102.
- FINE, RUTH (en prensa). "Desde el jardín de Agi Morato o el otro rostro de la conversión en el *Quijote*", en Juan Diego Vila (ed.), *El Quijote desde su contexto cultural*, Kassel, Editorial Reichemberger.
- GAYLORD, MARY (2001). "El Lepanto intercalado de Don Quijote", en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Antonio Bernat Vistarini, ed.), Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Tomo I, pp.25-36.
- JOHNSON, CARROLL (1982). "Organic Unity in Ulikely Places: *Don Quijote* I, 39-41", *Cervantes* 2.2, pp. 133-54.
- MARQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO (1975). *Personajes y tema del Quijote*, Madrid, Taurus.
- OLIVER ASIN, JAIME (1947-1948). "La hija de Agi Morato en la obra de Cervantes", *Boletín de la Real Academia Española*, XXVII, pp.245-339.
- PARODI, ALICIA, (1995). "El episodio del cautivo, poética del *Quijote*: verosímiles transgredidos y diálogo para la construcción de una alegoría", en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Giuseppe Grilli, ed.), Nápoles, Società Intercontinentale Gallo, pp.433-441.
- SIEBER, DIANE (1998). "Mapping Identity in the Captive's Tale: Cervantes and Ethnographic Narrative", *Cervantes*, 18.1, pp.115-33.
- VILA, JUAN DIEGO (2004). "Tráfico de higos, regalados mancebos y contracultura: en torno a los silencios y las mentiras del Capitán Cautivo en el *Quijote*", en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas "Peregrinamente peregrinos"* (Alicia Villar Lecumberri, ed.), Lisboa, Asociación de Cervantistas, Tomo II, pp. 1833-1864.
- , (2006). "Hable con ella: Silencio, subjetividad y deseo en el episodio de Zoraida y el Capitán", en María Celia Salgado (comp.), *Siglo de Oro Español en España y América: estudios y ensayos*, Neuquén, Educo, Universidad Nacional del Comahue, pp. 169-194.

“FRONTERAS DE LA RAZON /
FRONTERAS DEL TEXTO:
ALONSO QUIJANO Y LA APROPIACION
DE LA HISTORIA DEL ABENCERRAJE”

JUAN DIEGO VILA
Universidad de Buenos Aires

*A mi prima Rosita,
y a los amigos de los jueves.*

I-

El capítulo 5 de la Primera Parte del *Quijote* parece destinado -en el eje de la voracidad lectora de aventuras y acciones del protagonista recientemente conocido por el público- a la insignificancia. A punto tal que -parecería evidente- el contexto mayor de la fábula coadyuva, indeseablemente, para emplazarlo en incómodo fuera de foco.

Don Quijote se encuentra postrado en anónimo camino de la Mancha. Demasiado cerca, todavía, del propio lugar de nombre velado, como para que resulte verosímil que “Pedro Alonso, su vecino” (I, 5, p.47)¹ lo encuentre molido a golpes, y lejos por demás, aún, del anhelado horizonte protector que le depararía su errancia de haber triunfado.

A mitad de camino, entre el propio pasado que lo alcanza y un futuro que parece resistirse a incluirlo, la narración clausura, sin mayores rodeos ni conatos de resistencia por parte del protagonista, el primer éxodo aventurero

¹ Todas las notas del *Quijote* se realizan por la versión consignada en bibliografía indicando parte, capítulo y página entre paréntesis en el cuerpo del texto.

del confín hogareño.

El capítulo 5 no le entrega al lector jocosas aventuras pues la lógica de una historia querida desde los combates -con los harrieros, Andrés y Juan Haldudo, o con los mercaderes toledanos- se quiebra y en el hito mismo de su primer fracaso conocido se opera el retorno.

Don Quijote -todos lo recordamos- no ha hallado aún el modo idóneo para huir de la propia identidad pasada. Pues si al azar puede imputarse que quien acierte a pasar en la hora trágica de su primera defección sea un conocido, “que venía de llevar una carga de trigo al molino” (I, 5, p.46), no es un dato fortuito, por el contrario, el que el criterio de la asistencia de aquél para con su persona se ordene a partir del poder indiscutido del nombre propio.

Para Pedro Alonso don Quijote no es un desconocido sino “el honrado hidalgo del señor Quijana” (I, 5, p.47). Hasta allí, y quizás aún más lejos, nuestro protagonista resulta conocido no como ese otro en el que soñó convertirse merced a una libresca metamorfosis, sino como aquel cuya certeza y previsibilidad dejó de colmar la propia existencia de sentido y felicidad según lo visto y obrado- mucho antes de lo declarado por el primer narrador.

Nuestro caballero andante no ha logrado quebrar el linde mágico del fantasmático imperio de un nombre no deseado. Don Quijote llega -sin saberlo- hasta una frontera, y su impensada defección figura, en el fuera de foco de la marcha interrumpida, el paradójico más allá en el que el único modo de ser uno mismo sea devenir otro. El territorio anhelado en que el propio deseo, y no lo real, funde la propia existencia.

Volver a esta parcela mínima del relato en tanto ejercicio de lectura compartido en estas Jornadas Cervantinas de Azul es una elección crítica que se funda en dos razones de diversa índole.

En primer término la voluntad de demostrar cómo en el *Quijote*, al igual que en la gran mayoría de los textos, el sentido a producir -y hago hincapié en esta expresión- no debe privilegiar las interpretaciones de otros ingenios antes que la letra del propio texto, ni, tampoco, limitarse a referir -con categorías teóricas variables- una prolija descripción taxonómica de datos que interesen, ya que, por más responsabilidad que se ponga en juego en la tarea de desagregar elementos o conceptos, éstos carecerán siempre de relevancia si no se pone en juego la subjetividad del desocupado lector o del crítico que debería resultar interpelado por la obra.

Respetar autoridades o dogmas teóricos cual salutíferos protocolos de consumo estético no garantizan ni la solvencia en las interpretaciones que se realicen ni, mucho menos aún, el disfrute que cabría esperar de tales prácticas. Máxime si, desde otro ángulo, y en tanto segunda motivación, retenemos que,

no casualmente, un defecto indeseable al interior de los saberes compartidos por toda academia es el del repliegue, bastante obsesivo, sobre lo ya dicho y analizado.

Aquello que se reputa como una certeza suele alentar a la perpetuación de lo mismo. Por cuanto en el reconocimiento mutuo de esa verdad compartida se juega un tráfico perverso de valías y reconocimientos entre la mayoría de los académicos. Y si bien es cierto que también es dable percibir el gesto inverso, aquel en el cual el genio apuntala y acrisola su singularidad por medio del manifiesto cuestionamiento de todo lo aceptado, no puede dejar de afirmarse que para que tal diferenciación ocurra es menester regresar, siempre, a lo que el otro ha dicho.

Una y otra actitud, consecuentemente, jerarquizan un mismo territorio de polémicas en los que el sentido tiene que fundarse, a la par que producen, sin cuestionárselo demasiado, blancos, vacíos de sentido y zonas de irrelevancia. La obra, no obstante, es todo, aquello sobre cuya trascendencia existe cierto grado de consenso cultural, como así también el supuesto excedente o excremento simbólico, parcelas cuya denigración pende del oximorónico imperativo de totalidad que informan las lecturas aceptables.

Y como en los textos, y mucho menos aún en el *Quijote*, no planea la irrelevancia, sino que lo que se constata, empero, son las limitaciones lectoras no me parece forzado retornar, así sea sólo, a la experiencia fronteriza del hidalgo devenido caballero que he referido y que, usualmente, se escamotea de toda interpretación del texto.

-II-

Que el capítulo 5 resultó sacrificado por un sinnúmero de explicaciones y descripciones de la obra es algo que hoy día ya nadie pondría en duda. Para las perspectivas estructurales que seccionan la trama del texto en aventuras, episodios o novelas intercaladas², basta la constatación de la ausencia de cualquiera de estos faros orientadores para alentar su descrédito.

Para ellos es el capítulo 4, en que don Quijote enfrenta a Juan Haldudo y a los

² Un buen ejemplo de esta perspectiva puede encontrarse en Celina Sabor de Cortazar (1987), Edward Riley (1955-1956) o Raymond Immerwahr (1958).

mercaderes, y no el 5 el que debería contar. Punto en torno al cual un dato fidedigno e insoslayable es el que una inmensa parcela de la producción bibliográfica jerarquiza las lides del enajenado paladín porque a partir de ellas pueden predicar la variable constructiva de la locura.

Por ello no asombra, tampoco, el que los momentos previos o posteriores a cada combate -ya se trate de los molinos de viento, el yelmo de mambrino o los rebaños de ovejas- tiendan a ser infravalorados porque lo que suele concitar la atención del exégeta de turno es, efectivamente, el *acmé* de la sinrazón caballeresca. Esa instancia en que el hidalgo devenido caballero sólo puede dialogar con las máximas escriturarias que alteraron su razón, y no por el contrario, o al menos en tasas muy limitadas, con sus eventuales contertulios -ya se trate de Sancho o de cualquier otro viandante-.

Y si esto ocurre con los contextos inmediatos de ocurrencia de los combates en punto alguno debería asombrarnos que palmaria devenga la despreocupación por esos hiatos más amplios entre lid y lid. El capítulo 5, vale la reiteración, es uno de esos segmentos.

La circunstancia de que, a nivel temático, todo él concentre el primer regreso al hogar tampoco obró algún beneficio puesto que, en primer término, el segundo y el tercer retorno -los respectivos finales de cada una de las dos partes de la novela- se privilegian por efectivas clausuras de la narración. El capítulo 5 hace del regreso una falsa conclusión de la peripecia, gesto que, inclusive en un nivel material, puede ser comprobado por hasta el lector menos avezado. Es absolutamente inverosímil que el final de un volumen en 52 capítulos se encuentre allí.

Y tampoco debe minimizarse, como segunda variable, el detalle de que la conclusión de la 2da y de la 3ra salida resultan jerarquizadas por el dispositivo ficcional que, en cada caso, regula a ambas. En ambas dos don Quijote accede a volver porque la literatura -antes que lo real- estarían regulando tales pasos de su gesta (Janín, 2001). En un caso por el cumplimiento de una supuesta profecía que impone su retorno enjaulado y, en 1615, por la promesa de retiro por un año conferida a un enigmático caballero que lo habría vencido en justa singular.

Desde este ángulo, la marcha al hogar que Pedro Alonso decide en nombre de su vecino impone un cierre que resulta ajeno, casi por completo, al pacto ficcional originariamente propuesto: el de un hidalgo que lee el mundo como a un libro ante una sociedad que lo interpreta, desde el extrañamiento generado, como signo extraviado de una cultura perdida.

Pedro Alonso, en esta coordenada, es, sin ambages ni medias tintas, el triunfo de lo real no deseado. Y ello podría leerse, con bastante claridad, en el hecho de que don Quijote ignora por completo qué es lo que está ocurriendo. Y

la historia jamás trasluce que nuestro protagonista resulte conciente ni de estar siendo reconducido a su hogar ni, menos aún, de los presupuestos terapéuticos-disciplinarios respecto de sí que -se sugeriría- informan la intervención del vecino.

Por todo ello, entonces, no llama la atención el que la mira de los críticos se haya dirigido a dos grandes flancos temáticos, a la hora de dar su explicación del capítulo, que penden, tácitamente, de las valorizaciones que se siguen de las limitaciones estructurales o temáticas.

Si el capítulo 5 es paso irrelevante o nulo -para los estructuralistas-, o, en el mejor de los supuestos, caso menor de ejemplos más logrados -para las visiones temáticas-, no desentona el que los comentarios críticos se reorienten, sin afirmarlo, hacia la mengua del ingenio poético. Con lo cual la historia crítica contamina la percepción de muchos lectores de la textualidad del capítulo 5 con perfecto círculo perverso de la limitación.

-III-

Un primer hecho insoslayable de esta historia es que, durante años, la ocasión del capítulo 5 operó como disparador autorizado de dos ideas relativamente afines aunque no necesariamente válidas para dar cuenta del texto. En primer lugar la muy sonada controversia sobre el *Entremés de los Romances*³ -cuya tesitura originaria predicaba la deuda cervantina con esta composición en la ideación mínima del relato desde los lineamientos de esta primera salida- y, en segundo término, los sondeos en torno a un hipotético *Ur- Quijote*, abordaje de lectura que, en la estela del *Ur-Faust*, reflexionaba sobre los pasos de la reescritura de un original primigenio y menor del mismo autor (Bertrand, 1957; Murillo, 1981; Koopen, 1990).

La pregunta por el origen del texto -en desplazamiento sémico evidente pues ya no interesaría la obra sino su composición- informa sendas perspectivas. Y no basta para controvertir este aserto la argucia de supuestas evidencias discursivas que ameritarían, en el capítulo 5 y no en otro, su despliegue.

³ La bibliografía sobre la polémica es inagotable. La tesis de Menéndez Pidal (1948) pareció, durante mucho tiempo, haber sido refutada por Murillo (1986) pero recientemente Pérez Laceras (1988) supo darle un enfoque renovador.

Es cierto que en el capítulo 5 don Quijote muda de identidades ficcionales - como ocurre con el enajenado protagonista del *Entremés*- pero tal acción no es la única que valida el vínculo en los defensores de tal tesis, y si se atiende al punto de contacto con el romancero resultan harto evidentes las hibridaciones previas a lo largo de la primera salida, punto que, por ende, impone cautela a la hora de justificar, en el tiempo del comentario, la emergencia de tal vínculo sólo y precisamente en esta instancia.

Sugerir desde la misma práctica crítica que el *Entremés de los Romances* sólo vendría a cuento en esta parcela ficcional encubre el vacío interpretativo de aquello que acaece en el capítulo 5 pues postular vínculos de dependencia o inventariar hipotéticos precedentes no es interpretar la fábula, y algo no muy diverso acaece cuando se prioriza reflexionar en torno a un eventual primer *Quijote* antes que, por cierto, sobre este problemático interludio.

Dado que predicar que la primera salida habría sido en la mente de Cervantes un primer esbozo de un relato que se prefirió, liminarmente, como novela corta, y, sobre la marcha, resultó reformulado en virtud de potencialidades entrevistas que no se habrían llegado a plasmar, ilumina una serie de presupuestos de muy difícil comprobación y, por otra parte, en un todo irreverentes para la comprensión de lo dicho.

No sólo porque la migración de narración corta a novela resulta un preconcepto no demostrable en general, sino también porque, en el caso concreto de Cervantes se carece de toda apoyatura documental que pudiera refrendar tal hipótesis. Sería claro que muchos intérpretes se sintieron más seducidos por especular sobre qué habría sucedido en la mente del autor antes que en la del personaje que, en este preciso capítulo, se reconoce a sí mismo desde muy variados nombres, e innecesario resulta insistir en que tal enfoque -rememorado desde el atalaya crítica de la primera salida concluida- sugiere que lo valioso no es, precisamente, lo dado, sino lo por venir.

Por qué la crítica interpreta lo que se figura literariamente como un final por medio de la consideración de los inicios de la escritura es algo que, muy difícilmente, pueda entenderse desde la evidencia fáctica de que el tránsito plasmado en la ficción se delinea como un círculo en el que partida y llegada suceden en el mismo hogar⁴. Por cuanto lo que subsiste es la incomodidad del intérprete ante ese falso final y la expectativa artera de subsumir esa angustia por un corte que es y no es desde la evocación cultural de precedentes o desde la postulación mítico-poética de un genio gestador de un origen seguro y reparador ya que un corolario tácito de la hipótesis del *Ur-Quijote* sería, al fin de cuentas, que el autor nos reserva un final con todas las de la ley.

Razón por la cual no asombra que aquellos que sí se preocuparon por partir

del texto, se hayan limitado, cual puntuales anotadores, a declarar la evocación de los dos modelos textuales que se descubren tras las migraciones identitarias del caballero derrotado. Tarea que, dicho sea de paso, no supuso grandes dolores de cabeza puesto que los núcleos imaginarios de Valdovinos y el marqués de Mantua -por un lado- y de Rodrigo de Narváez y el moro Abindarráez -por el otro- resultan explícitamente señalados en el discurso delirante del protagonista.

Ahora bien, si para muchos el capítulo 5 gesta el debate sobre el origen de la ficción, no es muy esperanzador que para tantos otros la cuestión a reponer para interpretar el gesto de escritura sea, precisamente, justificar de dónde saca el protagonista tales alter-egos con notoria prescindencia, al menos en la gran mayoría, de la funcionalidad discursiva de tales hibridaciones: don Quijote devenido Valdovinos, don Quijote cual Abindarráez.

E igualmente relevante resulta, desde otro ángulo, sopesadas que hubieren sido las probables respuestas al interrogante previo no resuelto, el dilema de si, a las claras, la funcionalidad de tales apropiaciones por parte del personaje deben entenderse como circunscriptas a la derrota acaecida o si, por el contrario, declaran, desde el territorio en apariencia contaminado por la irrelevancia, una funcionalidad ideológica muy otra para la interpretación de la totalidad de la fábula.

-IV-

Un reenvío notorio entre circunstancia narrativa vivida y contexto ficcional mimado por el protagonista es lo que justificó, a grandes líneas, la alteración identitaria del caballero. Valdovinos está tan malherido -según las diversas versiones legendarias o romanceriles de su figura- como en análogo tránsito mortuario se siente el desvalido don Quijote. Y éste se imagina tan cautivo como -según se habría predicado en la historia del *Abencerraje*- lo estuvo Abindarráez.

Don Quijote, según estas lecturas, recompone su proyecto vital según un

⁴ El trabajo de Luis A Murillo (1975) es uno de los mejores abordajes sobre las implicancias de la estructura circular del texto. Y, ello no obstante, careció del impacto crítico que a tan gran estudio cabría haberle augurado.

principio constructivo fructífero que la crítica habría relevado tanto en las instancias previas como en las posteriores a esta defección: el gesto de leerse a él y su circunstancia desde la rememoración de una gramática literaria de variados paladines.

Aunque no es menos cierto, con todo, que esta línea de interpretación no resuelve tres aspectos centrales. En primer término el motivo por el cual en esta derrota y no en otra se pierde la alteridad primera que se desea encarnar. Todo lector sabe que don Quijote fracasa en múltiples ocasiones y sólo en ésta se nos revela el cruce con otras figuras. Variación que, por otra parte, se hace extensiva al imaginario del cual se abreva para reorientar la vida. Ni Valdovinos ni Abindarráez son héroes de la caballerescas.

Que ambos dos sean figuras proscriptas del perfecto mundo de los caballeros andantes puede llegar a fundar, por vía negativa -lo que no son-, una continuidad no declarada entre ambas figuras. Valdovinos -desde esa exclusión- se hermana con Abindarráez. Y si bien es cierto que ciertas lecturas afinan ese correlato desde la postulación de otros nexos, cual sería la hipótesis de Di Stefano (1998), de que ambos dos encarnarían protagonistas limitados físicamente que se ven en la coyuntura de ser auxiliados por otros - respetándose, en este caso, el imperativo armónico del tópico “armas y letras” caro al protagonista-, no puede desatenderse que la variación de estas tres identidades poéticas (don Quijote/ Valdovinos/ Abindarráez) colapsa brutalmente desde una visión analógica.

Don Quijote puede sentirse semejante a ellos, encubrir su situación actual desde una particular circunstancia que el reputa semejante, pero libera, sin decirlo, toda otra serie de correlaciones que, por lo general, prefieren ignorarse. ¿Importa sólo el contacto sugerido o el cruce de mundos y circunstancias reveladas por tal virulenta yuxtaposición? ¿Funciona lo no declarado o percibido como pertinente de estas nuevas máscaras (Valdovinos/ Abindarráez) como dato relevante para todo lo callado del protagonista, como clave de lo olvidado y silenciado en la metamorfosis del origen en lugar que se desea anónimo?

Los múltiples alcances de los interrogantes que suscitan tales variaciones suelen cerrar, en la consideración lectora, el horizonte de dudas a la hora de interpretar el capítulo 5 e ignoran, pese a todo, un tercer elemento central que de tan estandarizado en otros contextos no resulta percibido en toda su anormalidad en esta precisa ocasión.

En efecto, la gramática caballerescas tiende a ser presentada como una magno repertorio a partir de lo cual se descodifica lo sucedido. Primero es lo real y luego la pátina ficticia. Pero aquí, sin embargo, ocurre lo contrario. Don

Quijote comienza recordando a Valdovinos y luego, cuando lo encuentra Pedro Alonso, éste se comporta, sin saberlo, como otro Marqués de Mantua.

No se me escapa que la misma voz narrativa se confabula para producir el espejismo de que todo se desarrolla conforme los protocolos de lectura gustados hasta ese entonces, puesto que al cortar el recuerdo de los versos que don Quijote recita del romance con "quiso la suerte que" (I, 5, p.46) para dar entrada al vecino que regresa, se sugiere que el azar se limita, claramente, al encuentro de los vecinos.

Pero no es menos cierto que lo realmente mágico de todo cuanto está sucediendo es, efectivamente, la inversión de causalidades aceptadas. Allí, en esa zona de frontera, en que mundos diversos parecen tocarse, donde todo es y no es, la ficción anuncia, convoca y construye lo real.

-V-

Pensar el pliegue que Valdovinos y Abindarráez obran en el cruce de caminos en que don Quijote y Pedro Alonso se encuentran impone la consideración de los vínculos y zonas de contacto entre sendas producciones al igual que, desde una visión macrotextual, los engarces y anclajes fronterizos con lo previo y lo subsiguiente que tal trazo demarcatorio escribe en la gesta del protagonista.

La crítica -en los contados casos en que se hizo cargo de tal problemática- optó por circunscribir su atención, en la mayoría de los casos, a la zona franca demarcada por las sucesivas alteraciones identitarias, definiendo, quizás sin proponérselo, un confín peculiar de leyes y lógicas propias que debería percibirse como extraño en tanto punto cúlmine poco logrado de la sinrazón del protagonista.

Para muchos -ya lo adelantamos- Valdovinos y Abindarráez pueden espejarse desde la condición particular de ser paladines privados de su potencial guerrero, el en sí que definiría su condición de existencia. La privación violenta de esta esencia en manos de terceros justificaría la deriva entre uno y otro protagonista.

El punto, no obstante, es que la homologación de antecedentes a partir de una única variable limita -desde la percepción de una falsa identificación- el potencial crítico de las diferencias. Hecho que, necesariamente, termina por autorizar la jerarquización de un precedente sobre otro en virtud de un muy opinable criterio de preeminencia en lo que podría definirse como reelaboración temática.

En efecto, es bien cierto que Valdovinos y Abindarráez se asemejan en el punto señalado, pero no es menos evidente que el reflejo de una sobre otra fábula permite reponer mucho de lo no dicho o explícitamente negado en el caso de don Quijote quien, para el caso, es origen y punto de fuga de tales ideaciones.

Y resulta igualmente evidente, por otra parte, el que la gran mayoría de los especialistas aceptó, sin mayores inconvenientes, la preeminencia del núcleo semántico de Valdovinos y el marqués de Mantua por sobre la gesta de Abindarráez y Rodrigo de Narváez por cuanto, según se habría demostrado, una isotopía romanceril ligada a la figura del marqués de Mantua recorre todo el texto del Quijote, muy particularmente su juramento o promesa consigo mismo. De todo lo cual se infiere, en consecuencia, que el punto más velado resulta ser, en definitiva, la de la gesta de los Abencerrajes.

-VI-

Puestos a relevar núcleos de trasvasamiento sémico, zonas en la frontera de sendos relatos que autorizan a postular que las dos alteraciones identitarias conforman una cifra velada de la gesta individual del caballero, cabe enfatizar que aquellas marcas que aquí se señalen, sin ser todas, son aquellas en que, claramente, el vínculo es a tres puntas por cuanto para ser una cifra una tensión con la figura protagónica debe ser postulable.

Un primer hito sobre el cual no se prestó la debida atención es el del vínculo entre tío y sobrino (Vila, 2006). A punto tal que ello aparece remarcado por el doble espejamiento de don Quijote en sendas figuras. Recordemos que en esta secuencia el molimiento propinado por el mozo de los mercaderes toledanos lo emplaza en la figura de Valdovinos, y que luego, cuando se desarrollan la segunda y la tercera salida, nuestro caballero se promete a sí mismo

“de hacer la vida que hizo el grande marqués de Mantua cuando juró de vengar la muerte de su sobrino Valdovinos, que fue de no comer pan a manteles ni con su mujer folgar, y otras cosas que, aunque dellas no me acuerdo, las doy aquí por expresadas” (I, 10, p.76).

Don Quijote oscila entre el malogrado sobrino -en el momento de mayor infortunio en el capítulo 5- y el tío vengador⁵ cuando el fracaso o las afrentas parecen ser subsanables. Entre sobrino y tío -vínculo desviado que señala la ausencia o el borramiento estratégico de padre e hijo- se juegan muchos de los

misterios que las versiones de la historia parecen haber mantenido en la caligine del misterio respecto del protagonista⁶.

Don Quijote, por lo pronto, es un tío aunque tenga sobrina y no sobrino. Y por más que pudiera considerarse que éste es dato sin mayor trascendencia, no debería desatenderse que la inclusión privilegiada en el reticulado social se juega en los vínculos de filiación directa.

El modelo de tío-sobrino no sólo encubre el descrédito por una descendencia negada sino que también libera la mácula genérica latente desde la serie literaria dado que la religación privilegiada en esta ficción es la típica de la celestinesca, ese submundo de mujeres, putas, alcahuetas y brujas que socavan los pilares del orden patriarcal.

De donde, en consecuencia, bien puede resaltarse la incógnita por la cual, a pesar de no tener ninguna limitación para imaginarse a sí mismo como otro, pues al fin de cuentas ser don Quijote y crearse como tal es un delirio sobre el vacío, el caballero no pueda, con todo, soñarse hijo de otro ser superior diverso del que le cupo en suerte y no osa predicar. Don Quijote puede alterar su esencia pero su ideación nada puede con el único certero vínculo que lo define como alguien para un otro en el mundo.

No ignoro que una primera intuición podría sugerir que lo señalado nada tiene que ver con la fábula de Abindarráez, pero a poco que recordemos que la versión del *Abencerraje* es una ideación narrativa elaborada a partir de una ilustre familia del reino Nazarí -el último antes de obrarse la reconquista y la sujeción definitiva del enemigo al interior de la península-, comprenderemos cómo la adhesión enajenada a esta figura señala -desde el mismo gesto- el pasaje de un orden real a otro ficcional⁷. Esa deriva sugerida, que no es otra que la que el mismo don Quijote ha obrado silenciando el propio pasado, puede iluminarse si reponemos el pasado histórico, harto problemático, de la casta de Banu-Al-Sarray, los “hijos del sillero”.

Los Abencerrajes, paradójicamente, resultan exquisitamente tratados en las

⁵ “Diréisle también que cuando menos se lo piense oírá decir como yo he hecho un juramento y voto, a modo de aquel que hizo el Marqués de Mantua de vengar a su sobrino Baldovinos, cuando le halló para espinar en mitad de la montaña, que fue de no comer pan a manteles con otras zarandajas que allí añadió, hasta vengarle;” (II, 23, p579),

⁶ Para la funcionalidad discursiva del juramento a lo largo de la obra consúltese Arena (2001).

⁷ Una de las estudiosas más reconocidas del tema morisco y su relación con el contexto histórico es Carrasco Urogiti (1956, 1972, 1976) cuyos abordajes abrieron un verdadero campo para analizar tanto el orientalismo literario como el tributo y homenaje sincero a la cultura árabe.

más diversas composiciones poéticas e históricas de quienes fueron sus enemigos reales, los castellanos, y fueron objeto, desde el propio enclave comunitario, de una angustiada y casi perfecta *damnatio memoriae*.

Hasta épocas recientes, y de no haber mediado nuevos hallazgos de archivo en los fondos en árabe peninsulares, se podría haber considerado que la idealización de estas figuras podían ser el resultado de un proceso objetivo en torno a un clan cuya fisonomía, muy desdibujada en los testimonios de los derrotados, parecía acercarse, en mucho, al resultado poético.

Ello no obstante, y conforme lo indicara Eugenia Fosalba (2002) en documentado análisis, ya no puede ignorarse que gran parte del silencio pende del perfil polémico e intrigante del grupo. Pues si bien se sabe que siempre se mostraron preocupados por quedar emplazados, en el discurso histórico, en el prestigioso lugar simbólico de los defensores de los legítimos herederos al trono en las rencillas clandestinas que desencadenaron la propia decadencia antes de la constitución de los reinos de Taifa, no puede soslayarse, con todo, que ello es el resultado del borrado intencionado de las propias acciones,

Los primeros testimonios que refieren la intervención política de los Abencerrajes los colocan lidiando contra Muhammad IX el Zurdo a la hora en que éste dirime su sucesión. Y si no es un detalle intrascendente el que el propio candidato -Jusuf V'Ibn Ahmad- había sido educado por los españoles y le proponía a los granadinos un humillante tratado de vasallaje con los castellanos, mucho menos aún lo es que la figura por cuyo desplazamiento bregan es, no casualmente, el sobrino elegido del monarca: Muhammad X el Cojo.

Las dos alteridades virulentamente asumidas por un derrotado y apaleado don Quijote -la de Vivaldo y la de Abindarráez- catalizan un drama íntimo de implicancias políticas en que todo parece resolverse en la oposición “vengar la muerte del sobrino/aniquilarlo”.

Y no es menos llamativo el que, en el plano de los discursos aceptados -no olvidemos que la versión de la historia del *Abencerraje* elegida es la de la *Diana* (Sauviron López, 1999)- el problema se declara como los Abencerrajes históricos bregaron por ser inmortalizados- en gloriosa afiliación.

¿O acaso preferiremos pensar que la funcionalidad de los padres -de Jarifa y de Abindarráez- no es otra que predicar que la verdadera gloria se transmite de padres a hijos? ¿Es casual que la, en apariencia inocua y desideologizada novelita, traslade la instancia del reconocimiento no al enemigo que, sorpresivamente, puede valorarlo sino al propio enclave familiar cuya aprobación hay que granjearse?

En lo que al *Quijote* respecta bien podría postularse que la cifra fronteriza

revela, por sobre la anonimidad y la amnesia de un pasado no querido, la expulsión de la dinámica individuante en el confín familiar y un anhelo reparador de corte compensatorio que obtura, precisamente, la figura velada en torno a la cual se cimienta la tragedia personal: el padre.

No es un detalle sin relevancia el que Alonso Quijano quiera devenir caballero andante -protagonista de un género que hace del reconocimiento patrilíneo, una variable distintiva de inusual trascendencia- y que, precisamente, no integre a su ensoñación la figura de un progenitor que aquilate la valía a encarnar.

En otro plano de análisis -el que se constituye desde el reconocimiento de las alteridades y los colectivos minoritarios- tampoco nos parece infundada la demarcación de un territorio en crisis como aquellos sobre los cuales se emplazan las fronteras- en el que se oponen los que se revelan ejecutados por los hijos del poder -Carloto, quien ultima a traición a Vivaldo, no es otro que el hijo del emperador Carlomagno- y la contrapartida en que, desde una ilusoria y no corroborada en los hechos igualdad en virtudes y calidades, encubre la gesta traidora y foránea a la propia grey.

Vivaldo, muerto a manos de Carloto, señala, para quien quiera oírlo, la igualdad en la propia humanidad de víctima y victimario -ambos dos serían cristianos- mientras que la idílica armonía de un final feliz respetuoso de las diferencias vueltas insignificantes sugiere, en la historia del *Abencerraje*, en el plano de lo real proscripto en el texto, el valor negativo de quienes apostaron por la asimilación reductiva de los valores conformadores de la propia identidad a la par que la amarga revelación de que el otro, no importa lo que hiciera, siempre será percibido como tal y nunca como un semejante. Encuadre éste que, dicho sea de paso, es el original resultado de la apropiación cervantina de un texto cuyos cometidos originarios no apuntaron, claramente, a esta revelación sino a la tesis opuesta.

Desde este confín conceptual, entonces, vale la pena preguntarse hasta qué punto esto no puede estar determinando el dilema del hidalgo protagonista. Disyuntiva que lo empantana en la estéril tierra fronteriza de los lindes y demarcaciones que asfixiaron al colectivo converso de su tiempo. No por azar, quizás, provenga de la Mancha -allí donde florecieron los hidalgos semitizados (Redondo, 2001)- no por casualidad, por cierto, sea ésta una novela que se gesta en los años críticos de la expulsión morisca en los cuales más de uno pudo leer, en ese entonces, el retorno traumático de cuanto un siglo antes le sucedió a los judíos.

Recuérdese, en este sentido, que la ambientación histórica del *Abencerraje* se remonta a los años contiguos a la diáspora mosaica y que su reelaboración en

el *Quijote* se actualiza, no por capricho, cuando la cuestión morisca adquiere, para el poder central, estatuto de razón de Estado (Domínguez Ortiz, Vincent, 1993).

Hipótesis de lectura, ésta, cuya melancolía depende del reconocimiento de que la vida que se ignora del hidalgo habría transcurrido en aquellos años en que una opción blanda y clemente para con los moriscos resultó hecha añicos y polvo tal como se dramatiza la defeción del hidalgo en el capítulo 5. De los propios sueños -parece decir el texto- lo único que dura es el dolor.

-VII-

Por eso no nos asombra, tampoco, el que el dilema de la otredad, en las dos ensoñaciones reparadoras de la derrota, resuene en las tácticas territorializaciones de las mujeres en cada paso de sustitución de identidades y en la trama del mismo *Quijote*.

Mientras que para Vivaldo la propia mujer es la que, simbólicamente, justifica a Carloto en su asesinato, puesto que al rechazar al heredero alienta en su mente homicida la fantasía de que eliminando al legítimo consorte podrá forzarla a desposarse, en el caso de Abindarráez, cuyos prolijos cruces entre el confín del amor y aquel del respeto a la hombría batalladora tanto se refieren en novelas y romances fronterizos, puede inferirse, por el contrario que la senda hacia el otro sexuado -signo de diversidad dual frente a la efigie del hombre- sólo es viable si, por sobre el deseo, se certifica un retorno al confín del logos masculino.

Variación que potencia, para don Quijote, la ambigua comprensión de lo femenino en la propia gesta: norte dador de sentido e instancia de muerte a la vez. Llegar a ella, a lo largo de la Primera Parte, es proeza de la cual se siente indigno. Vencidos, en primer término, y un embajador, luego, son los que le permiten guarecerse en la distancia (Vila, 2008), en tanto que, en la continuación de 1615, cuando se sabe certificado en la fama por la publicación de sus primeras aventuras y, consecuentemente, osa manifestar la voluntad de hacerse presente ante ella, el laberinto de cuerpos sustitutos (reales, soñados, fingidos) terminan por desengañarlo: la mujer ideal y perfecta, como la muerte, siempre está más allá, de lo que se sigue, entonces, que bastará llegar a ella para morir (Vila, 2005 y 2005).

Si los vínculos familiares y amorosos son los que enhebran, en filigrana, un sentido otro para historias que, en apariencia, nada tendrían en común, no menor es el estatuto que cabe conferirle, como segundo principio constructivo

de la cifra triforme a la idea que comparten los tres protagonistas (don Quijote, Abindarráez y el marqués de Mantua) de que la propia palabra habilita la construcción de mundos reales e imaginarios y de que, gracias a ella y no necesariamente por un obrar práctico no -discursivo- la propia realidad y la de los otros, habrá de cambiar con y por el propio uso del lenguaje.

Puesto que si lo que define el hablar de Abindarráez es su capacidad de prometer (García, 2007), el marqués de Mantua queda inmortalizado en la literatura por su juramento vengativo y don Quijote, como bien todos sabemos, se redefine por la disposición demiúrgica ante la realidad circundante.

Los tres enarbolan una palabra con poder, gesto bifronte que produce la diferenciación entre los portavoces de tales enunciaciones y el entorno circundante de cada cual y que señala, en los respectivos pliegues del ánimo, la nostalgia de la plenitud del Ser en otros tiempos. Una voluntad restituyente de una pérdida primera signada por el triunfo de la cultura sobre la naturaleza se descubre en el privado y aislado ejercicio que cada protagonista realiza de su capacidad comunicativa.

Prometer, jurar vengarse y recrear son tres prácticas discursivas que se reenvían, mutuamente, en la génesis imaginaria del texto que esta cifra bifronte del supuesto final del capítulo 5 pauta. Y es insoslayable el hecho de que las tres acciones se religan, inextricablemente, en virtud de la emotividad puesta en juego a la hora de pautar el modo en que el hombre enfrenta el devenir.

Quien promete, como Abindarráez lo hace ante don Rodrigo de Narváez, proclama que se constriñe, a futuro, a seguir siendo tal cual es en el momento de realizar el mágico acto verbal. Abindarráez revela, contra una tácita expectativa contextual de olvido, que gustoso volverá al cautiverio que hoy lo aflige si, en contrapartida, se le confiere una provisoria libertad para cumplir una palabra amorosa previamente empeñada.

Y la misma promesa proferida aclara, también, cómo el acto de prometer pende, también, de un otro dispuesto a creer. La magia estriba no sólo en esa certificación, en ese instante incorroborable, de que se cumplirá la palabra dada, sino también en la capacidad del desconocido, auscultando la propia interioridad, de saberse alcanzado por análogo comportamiento de estar en la situación de aquel.

La promesa de Abindarráez a don Rodrigo sólo puede entenderse desde el reencuentro velado, en un punto íntimo e incierto, de igual humanidad que los prohija puesto que, al fin de cuentas, las promesas entre conocidos sólo retienen de ese gesto el procedimiento formal-discursivo pero no, necesariamente, la esencia que lo informa. Todo lo cual nos permite recordar que, al prometer y al decidir creer en la promesa dada, ambos dos realizan un acto revolucionario

para la cultura que los enfrenta⁸.

Cautivo y opresor exhiben, contra la lógica de dos Estados en guerra que bregan por afianzar -y desplazar- los límites de la propia comunidad, que tal frontera, para una visión humanista, no sólo no tiene razón de ser, sino que, según lo demuestra el cumplimiento ulterior de la promesa, no puede certificarse por inexistente.

El escándalo de tan privadas palabras -las dichas y las creídas- es que no habría un en sí que predicase una humanidad otra en quien se reputa como enemigo. Y ello se explica porque la promesa en el *Abencerraje* obra la migración política de la razón de ser de las fronteras a la dimensión ontológica de su infundada e indemostrable promulgación.

Moros y cristianos, decía la misteriosa obrita, son y pueden ser iguales en virtudes guerreras y amorosas, y su evocación como fresco de fondo para la asunción de una identidad alterna por parte de un vencido don Quijote debería interpretarse con toda su carga ideológica. Ya que no puede mitigarse, sin deformar el sentido del texto, la potencia de tal hibridación en tiempos en que España urde la solución final de los moriscos.

-VIII-

Ese anclarse con el otro en una palabra que se encadena en la humanidad común de los interlocutores, es algo que, en caso del marqués de Mantua, se limita a su mínima expresión, puesto que lo que se desdibuja no es el acto mágico de prometer sino la necesidad de comprometerse con alguien diverso de uno mismo. El marqués jura vengarse. Proclama dolido, ante quien lo oiga, que seguirá sintiendo, pase el tiempo que pasare, la misma necesidad de reparación y justicia. Inmola, en el agravio padecido, la propia capacidad de cambio, y augura, contra toda evidencia mundana, la capacidad de permanecer incólume

⁸ La bibliografía que ha suscitado el texto del *Abencerraje* debe su notoria variedad, amén del mérito del texto en sí mismo, a las controversias suscitadas por las versiones y a los cruces entre historia, ficción y funcionalidad político discursiva en el sistema literario donde salen a la luz. Para un ejemplo ilustrativo de diversos enfoques, véanse los trabajos de Cirot (1938), Glenn (1965), Casalduero (1972), León (1974), Shipley (1977), Guillén (1988), Burshatin (1984), Gaylord (1992), Parodi (1993), Stone (2006). En todo este apartado puede notarse la evidente progresión de enfoques contextualistas con marcado interés en las relaciones culturales entre moros y cristianos con clara incidencia de los desarrollos teóricos sobre el otro y el colonialismo.

y firme en el propio deseo.

Punto en el cual, por otra parte, es menester realzar cómo el propio juramento -en tanto promesa vengativa- conjura las condiciones propicias para una mutación no deseada. El marqués -todos los romances lo dicen- hace el juramento de no comer pan a manteles ni con otra mujer folgar hasta tanto logre vengarse. Lo cual equivale a sostener que pospone las condiciones del propio devenir -alimentación y goce erótico-procreativo- a la voluntad de restituir una justicia perdida.

En este sentido, además, es interesante destacar cómo aquello que se sacrifica resulta connotado, desde el propio esfuerzo asumido, como aquello que, perversamente, podría guiarlo al olvido y alterar su disposición primera. La cultura del pan a manteles y el reencuentro con un otro sexuado y diverso de sí, masificado y generalizado desde la misma indeterminación del copartícipe de tal goce, conspira contra la voluntad primigenia cuya trascendencia y extremosidad se acrisola en lo que podría leerse como un desvío máximo.

El marqués pospone el consuelo del propio sustento y la filiación cierta a una jerarquización diversa de aquella que impone el reticulado social. Ejemplifica, desde la senda estrecha y alterna del respeto a la memoria de un sobrino, que no un hijo, la sustancial equivalencia de toda existencia para un proyecto vital. Redescubre, en el gesto de ponerse entre paréntesis para el tiempo y el propio devenir, la imposibilidad de futuro en la propia comunidad con un crimen primero como piedra basal de la cultura compartida.

Señala, contra el convencionalismo de las razones de Estado, que el homicidio del hijo del Emperador no puede quedar impune. Y ello cuenta puesto que la focalización del obrar de ese hombre llamado a ser primero, el hijo cierto del Emperador, delimita, desde el posicionamiento en delito de su figura, no sólo la naturaleza del interdicto quebrado sino también las instancias de autorización profunda e inmemorial de la intervención del tío.

No cometer homicidios, no ultrajar al prójimo, no ultimar por capricho es el cimiento seguro sobre el que se edifica la vida en comunidad. Y si nadie goza de circunstancias de excepción, si a nadie le es dado quebrar ese linde mágico cuya validez pende, precisamente, de la interpelación global y absoluta a todos y cada cual, deviene más que comprensible que, por sobre cuanto código de honor se quiera enmascarar su accionar, en tanto anhelo vital, resulte desde el objetivo profundo perseguido perfectamente comprensible.

La radiación sémica que libera este antecedente sobre la gesta de don Quijote es bien evidente, ya que si a simple vista podemos intuir las razones veladas de tan radical opción por el nomadismo -en tanto rechazo tajante a quedarse en el lugar que el destino y otros han fijado para uno-, no menos

inquietantes resultan las alternativas y preguntas sin respuestas que, con el crimen primero de Valdovinos, se tiñe el texto y sus misterios.

¿Qué falta primera es la que don Quijote busca reparar, cual marqués de Mantua? ¿Alguna que interpele tan profundamente la propia humanidad como para figurarse tanto en el lugar de víctima disparadora de un proyecto revulsivo y, a la vez, como brazo ejecutor de una restitución que podría tildarse de vengativa?

¿Qué ultraje o privación originaria puede tener tanta entidad como para que el texto nos demuestre que el único modo de tener un futuro -diverso de la anomia e insignificancia de la que parte el hidalgo devenido caballero- es, precisa y paradójicamente, bregar por la restitución de lo que ya no es?

¿Qué tienen de particular la palabra del juramento, la promesa y la nominación creadora? Un primer punto ineludible es, sin duda alguna, la noción de fidelidad. Una confianza y certeza que se despliega allí donde, precisamente, se intuyen las peores condiciones para su epifanía: el tiempo.

Y es evidente que ello depende, conforme las gestas del marqués, de Abindarráez y del mismo don Quijote lo testimonian, de que logran comprometer la propia interioridad en el acto de sustentar, por sobre inclemencias y mutaciones externas y contextuales, el en sí íntimo de las propias palabras.

Los tres, en otras palabras, recrean -en tiempos barrocos de angustia e incertidumbre- el paraíso perdido en que la palabra es. Han sabido luchar, cada cual a su manera, con la horadación temporal de las esencias. Prodigio que, como puede entenderse, depende plenamente de la noción de Verbo encarnado.

Y no deja de ser una ironía brillante del *Quijote* el que esta deriva epistémica nos conduzca al reconocimiento de que, al fin de cuentas, la pretextada existencia de algo dado y definido como realidad sólo depende del compromiso interno del hablante con ella a través de sus palabras, signo más inalienable de lo humano ante el lenguaje, su potestad de nominar.

El punto, no obstante, es que si bien la cifra del capítulo 5 exhibe, desde este ángulo, la potencialidad sin fronteras de la palabra, ello no debe inducirnos a especular que lo que se celebra es, sin más, la capacidad de habla de cada cual. Puesto que cuando se predica que no hay tiempos ni territorios que cercenen el dinamismo del juramento asumido o de la promesa empeñada con el otro, lo que se quiere iluminar no es la indiscriminada potencialidad lingüística de cada cual, sino, muy por el contrario, la *hexis* anímica ante este don.

De donde, en consecuencia, que pueda predicarse sin atisbo de contradicción, que el tercer punto de contacto evidente entre las tres fábulas es el de la centralidad conferida, en las secuencias privilegiadas, a las llamadas

formas pre-verbales, expresiones asociadas a lo interior y a lo pre-discursivo que operan como señales fidedignas de una comunicación natural no alterada por la propia cultura

¿O acaso no nos asombra cómo el romance, el *Quijote* y el *Abencerraje* se espejan en los usos retórico-comunicativos de suspiros, quejas y lamentos?

-IX-

En efecto, el engarce entre la historia de Valdovinos y la de Abindarráez se opera, en el texto del *Quijote*, en el preciso instante en que el mutismo del apaleado hidalgo se trastrueca en diálogo con su bienintencionado vecino. Y ello ocurre, según el puntual narrador nos lo refiere, a instancias de la duda que suscitan los suspiros del derrotado:

“Recogió (Pedro Alonso) las armas, hasta las astillas de la lanza, y liólas sobre Rocinante al cual tomó de la rienda, y del cabestro al asno y se encaminó hacia su pueblo, bien pensativo de oír los disparates que don Quijote decía; y no menos iba don Quijote que, de puro molido y quebrantado no se podía tener sobre el borrico, y de cuando en cuando daba unos suspiros que los ponía en el cielo; de modo, que de nuevo obligó a que el labrador le preguntase le dijese qué mal sentía; y no parece sino que el diablo le traía a la memoria los cuentos acomodados a sus sucesos; porque en aquel punto, olvidándose de Valdovinos, se acordó del moro Abindarráez, cuando el alcaide de Antequera, Rodrigo de Narváez, le prendió y llevó cautivo a su alcaidía. De suerte que, cuando el labrador le volvió a preguntar que cómo estaba y qué sentía, le respondió las mismas palabras y razones que el cautivo abencerraje respondía Rodrigo de Narváez, del mismo modo que él había leído la historia en la Diana de Jorge de Montemayor donde se escribe” (I, 5, p.47).

Quejas y “suspiros” obran en las tres ficciones análogas funciones mágicas. Se yerguen como eventos éticos que instan a quienes escuchan a inquirir en el otro su razón de ser. Y destruyen, desde el interior más profundo de cada cual, el muro que escinde al yo del otro. Y ello se explica porque tanto el lamento dolorido como el suspiro implican la comunicación descarnada de una interioridad en crisis (Avilés, 2003).

Un sufrimiento que no conoce idiomas o palabras, que se licua por los intersticios de las gramáticas y las puntuales razones bien esgrimidas, irrumpe como suplemento significativo universalmente. No hay fronteras que puedan esgrimirse para ignorar el contenido significativo de ese excedente que reverbera e incomoda para señalar aquello que no ha sido dicho. Pues lo callado, en este caso, es también aquello que no necesita de palabras.

Un suspiro siempre genera el efecto de una comunicación trunca e involuntaria. A punto tal que la misma restricción lógica que, con el silencio, imponía reserva y secreto, se desmorona. Todo suspiro, en este sentido, obra la magia de reposicionar al sujeto que lo emite como un otro valioso y necesitado ante quien lo escucha, logra, desde la restricción verbal y semántica de tantas palabras ausentes, transmitir un sentimiento incompleto cuya trascendencia impone el mandato ético de volverse ante quien lo profiere.

A punto tal que puede postularse que lo que escenifica el suspiro es el develamiento paradójico de la enigmática valía de lo precario. Quien suspira lanza al mundo un interrogante cuya incógnita sólo puede develarse si quien así siente descubre que la propia limitación verbal ha bastado para alentar la certeza en el otro de que allende el dolor, angustia o desazón significada, subsiste un *quantum* valioso.

De modo que la pregunta por lo no dicho, por aquello que explicaría el suspiro, confirma, retrospectiva y tácticamente, la aniquilación del sentido de evidencia imperante. Don Quijote puede estar molido a palos, puede haber sido descubierto por el vecino del modo más indecoroso e inimaginable, pero todo lo corroborable en los hechos no basta para dar razón de la queja.

Pero, con todo, la trascendencia de esa queja no se agota ahí. Puesto que si la intervención de Pedro Alonso no hace otra cosa que confirmar la dinámica comunicativa de lo pre-verbal, no debe soslayarse que la respuesta de don Quijote encubre, desde el reencuentro enajenado del paso de Abindarráez, una dislocación lógica habitualmente inherente al suspirar.

Pues si bien es cierto que en un sinnúmero de casos la respuesta certifica aquello que se intuye -se queja de dolor, de tristeza, de angustia por tal o cual circunstancia- y allí lo único que se produce es una desambiguación de contextos y alternativas que alentaron la duda en quien inquiere, no son menos habituales las ocasiones en que lo velado tras el signo evidente de zozobra que transmite el ánimo de quien suspira supone una recategorización integral de aquello que podría compartirse como causa.

Tras los suspiros, como bien lo certifica la respuesta de don Quijote, no se despliega ni la causa de ser hallado en tal estado ni, menos aún, la verdadera razón del molimiento a palos propinado por el mozo de los mercaderes toledanos sino, por el contrario, el haber devenido caballero andante. Respuesta que aunque se acepte y se mantenga para producir el cierre del capítulo 5, no basta para despejar la incomodidad del circunstancial oyente que, por ende, se sentirá autorizado a predicar la demencia del hidalgo.

Ya que, al fin de cuentas, auscultar los suspiros del otro supone un doble y riesgoso movimiento, el de reconocerse en el *pathos* compartido y, a su turno,

exponerse a la diversidad del sentir y razonar. A punto tal que, podría figurarse, la senda de los suspiros en toda interacción humana es piélago de difícil tránsito pues celebra en el reencuentro de la cálida escucha que hermana el potencial triunfo libre de la diversidad.

-X-

Ahora bien, el que el texto nos señale que don Quijote suspira como otrora lo hiciera Abindarráez es una estrategia de homologación ficcional que trasciende, con creces, el dato anecdótico de un supuesto virtuosismo retórico autorial puesto que los suspiros y quejas son los delicados eslabones que engarzan, una tras otra, las tres ficciones y si bien es diverso aquello que, anecdóticamente, se revela tras su escucha, no es un dato menor el que estos contenidos refuercen, una y otra vez, las zonas de contacto comunes.

Pues si Abindarráez quiebra con sus suspiros el estereotipo del enemigo y logra el milagro de que el propio captor aplace el en sí que lo define para que se hermane en el reconocimiento de análogas potencialidades de virtudes guerreras y amorosas, las quejas de Vivaldo en su agonía iluminan, en el propio tránsito mortuorio, la resistencia final y desesperada a ser reducido a la condición de cadáver no significativa.

Y no es ocioso insistir en que con quejas y suspiros se libera un tránsito superador de diferencias y fronteras. Por ello mismo, entonces, y si de fronteras mágicas o culturales se trata, justo es que nos detengamos, para formular nuestras conclusiones, en aquellos elementos que aporta la cifra bifronte a la conceptualización de las fronteras.

Un primer dato evidente es que la cifra se emplaza allí donde lo que sucede es el recorrido entre la anomia de ese camino perdido y la legalidad del orbe doméstico supuestamente reparador del sujeto. Estos textos que hablan de fronteras -privadas, naturales, emotivas e intersubjetivas en el caso del marqués, públicas, culturales, racionales y políticas en el de Abindarráez-, catalizan en la ideación lectora del pasaje una serie de tránsitos que el *Quijote* no predica de un modo recto -y tampoco su protagonista- pero que se esfuerza por connotar decididamente a partir de las dos estratégicas identidades alternas asumidas por el malogrado paladín.

En segundo lugar, por otra parte, no es menos cierto que la territorialización de ese espacio como fronterizo alienta una serie de dinamismos particulares en los sujetos involucrados en la secuencia. Ante la frontera todo sujeto sabe que las alternativas son dos y opuestas. Quedar demorado por ella -en el supuesto de

que se vede su tránsito hacia un más allá que se desea pero no se alcanza, como a don Quijote le ocurre- o poder atravesarla que es aquello que, por razones diversas, obra el vecino Pedro Alonso-. Punto en el cual es menester señalar no sólo la asimetría de tales barreras en relación a los sujetos -unos pueden, otros no-, sino también hasta qué punto las autorizaciones de ingreso o egreso no dependen tanto de requisitos previos que habría que acreditar cuanto de proyectos vitales en los relativos y variables “más allá” de cada cual.

Toda frontera, por ende, es artefacto cultural bifronte lindante con lo paradójico, puede percibirse como necesaria -en tanto categoría perceptiva comunitaria regulatoria del todo social- pero a su vez se revela arbitraria e infundada, tanto en su funcionamiento como, claro está, en las cartografías que se delinearán con cada uno de sus emplazamientos. Lo cual nos autoriza a postular que la reversibilidad constitutiva de los lindes resulta puesta en entredicho desde la figuración, en nada caprichosa, de una cifra. Cifra en que se muestran y se esconden puntos de contacto y de diferenciación narrativa entre la historia de base y los incisos de Valdovinos y Abindarráez, Aleph mágico en que pasado y presente, ficción e historia parecen convocarse y maridarse sin mayores inconvenientes.

La frontera y sus tránsitos le confieren a toda la secuencia un principio constructivo evidente. Eje isotópico que arranca en la oscilación interior y psíquica del caballero, en el vaivén gestado con el bascular entre la salud de la insania previa y las nuevas ensoñaciones, y que termina con la interpenetración recíproca de realidad y fantasía ficcional: quien se cree protagonista de tantas ficciones otras y también de la propia resulta reconducido al lecho, y la vida de quienes se sienten “normales” se ve alterada por la redefinición de la propia cotidianeidad en clave libresca. ¿O acaso son muy normales los debates entre ama, sobrina, cura y barbero antes de la llegada del tío demente, luego cuando se produce el escrutinio o más tarde cuando intentan justificar ante aquél la desaparición de la biblioteca?

Y es innegable, finalmente, el que el trabajo lector que alienta la noción de frontera permite entrever hasta qué punto este final de la primera salida, en el, en apariencia, insignificante capítulo 5 de la Primera Parte, demuestra cómo toda conclusión puede obrar siempre, también, como principio. Enseñanza en la cual las tematizaciones que hace el *Quijote* de la Ley, la Literatura y el Otro se llevan las palmas.

De la Ley porque resulta evidente que el proyecto ficcional del *Quijote* supone un gesto de distinción extremo en el que, subvirtiendo la condición marginal que habría cabido esperar de una figura literaria enajenada, se apuesta por un tipo de ficción en la cual lo realmente valioso no depende de la mimesis

de lo real -sus fronteras y cartografías lógicas comunitariamente compartidas- sino, por el contrario, de la postulación de que lo distintivo del hecho literario es poder desear abrazar y emplazarse en la anomia del más allá.

Valiente dramatización en que el propio deseo es lo que reticula todo lo conocido y el eje propositivo por medio del cual se sugiere, en clave humanista, que lo propio del hombre no es, exclusivamente, el control y dominio absoluto de lo dado sino también, y muy particularmente, la exploración de lo querido (Todorov, 1999).

Meta que acrisola, en el reconocimiento de mundos reales y soñados, el lugar sin límites que ofrece, a todo lector por igual, la Literatura. Puesto que, al fin de cuentas, lo que encubre el pretexto de la censura a los libros de caballerías no es otra cosa que la capacidad de prometer mundos y realidades diversas, la magia de conferir al más olvidado pero también al más docto el reconocimiento, sin prisas ni urgencias, de todo lo otro que también puede ser vivir y ser en el mundo.

Don Quijote puede ser reconducido al hogar de la peor manera, el rostro de la derrota puede resultar innegable para todos cuantos lo vean llegar, pero no es menos cierto, también, que la evocación de los dos pasos literarios en la frontera le tributa, aun sin ser conciente de ello, la revelación de lo ilimitado en la transitoria limitación.

Un ascesis constitutivo de la propia interioridad que le sugiere, con los murmullos de las obras evocadas en su fracaso, mimando al desfalleciente sobrino que implora la ayuda del marqués, o Abindarráez junto al desconocido don Rodrigo que le tributará paradójica libertad, que el mejor modo de que los finales no sean tales y que el aislamiento del sujeto no se certifique en cuanto frontera no se logró franquear es reconocer el auxilio fundante de la otredad.

Un otro, como el no presentado Sancho, que pueda enseñarle que vivir es compartir sueños en que la dignidad y miseria de cada uno quedarán siempre en suspenso gracias al prodigio del amor y la amistad.

BIBLIOGRAFIA

- *El Abencerraje (Novela y Romancero)*. Ed. Francisco López Estrada, Madrid, Cátedra, 2000.
- ARENA, SILVANA, “Dieta, y Mangueta, y Siete Ñudos a la bragueta o de cómo don Quijote combatió los placeres mundanos”, en Alicia Parodi y Juan Diego Vila (eds.), *Para leer el 'Quijote'*, Buenos Aires, Eudeba, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, 2001, pp.137-155.
- AVILES, LUIS F., “Los suspiros del Abencerraje”, *Hispanic Review*, 71, 4, 2003, pp. 453-472.
- BERTRAND, J. J. A., “La naissance d'un chef d'oeuvre”, *Anales Cervantinos*, 6, 1957, pp.193-226.
- BURSHATIN, ISRAEL, “Power, Discourse and Metaphor in the *Abencerraje*”, *Modern Language Notes*, 99, 1984, pp. 195-212.
- CARRASCO-URGOITI, MARIA SOLEDAD, “Las cortes señoriales del Aragón mudéjar y el *Abencerraje*”, *Homenaje a Joaquín Casaldueiro*, Madrid, Gredos, 1972, pp.115-128.
- *El moro de Granada en la literatura*, Madrid, Revista de Occidente, 1956.
- *The Moorish novel*, Boston, Twayne, 1976.
- CASALDUERO, JOAQUIN, “El *Abencerraje* y la *Hermosa Jarifa*. Composición y significado”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXI, 1972, pp.1-22.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición y notas de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, prólogo de Marcos A. Morínigo, Buenos Aires, Editorial Abril, 1983.
- CIROT, GEORGES, “La maurophilie littéraire en Espagne au XVIè siècle”, *Bulletin Hispanique*, 40, 1938, pp.433-447.
- DI STEFANO, GIUSEPPE, “Notas a *Quijote* I, 5”, en Francisco Rico, *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha, Volumen Complementario*, Barcelona, Editorial Crítica, 1998, pp.26-28.
- DOMINGUEZ ORTIZ, ANTONIO Y BERNARD VINCENT, *Historia de los moriscos*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- FOSALBA, EUGENIA, “Sobre la verdad de los Abencerrajes”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 2002, 48, pp. 313-334.
- GARCIA, DULCE MARIA, “Las funciones de la promesa en *El Abencerraje*”, *Revista de Filología Española*, LXXXVII, 1, 2007, pp.45-78.

- GAYLORD, MARY, "Spain's Renaissance conquests and the retroping of identity", *Journal of Hispanic Philology*, XVI, 1992, pp.125-136.
- GLENN, RICHARD, "The moral implications of *El Abencerraje*", *Modern Language Notes*, 80, 1965, pp.202-209.
- GUILLEN, CLAUDIO, "Individuo y ejemplaridad en el *Abencerraje*", *El primer Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1988, pp.109-153.
- IMMERWAHR, RAYMOND, "Structural Symmetry in the episodic narratives of *Don Quijote*", *Comparative Literature*, 10, 1958, pp.131-135.
- JANIN, ERICA, "No quiero quedar en mi casa': Maquinaria represiva y estrategias de resistencia en el Quijote de 1615", en Alicia Parodi y Juan Diego Vila (eds.), *Para leer el 'Quijote'*, Buenos Aires, Eudeba, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", 2001, pp.183-199.
- KOOPEN, ERWIN, "¿Hubo una primera versión del *Quijote*? Sobre una hipótesis de la filología cervantina", *Thomas Mann y Don Quijote*, Barcelona, Gedisa, 1990, pp.159-181.
- LEON, PEDRO "Cortesía, clave del equilibrio estructural y temático en el *Abencerraje*", *Romanische Forschungen*, 86, 1974, pp.255-264.
- MENENDEZ PIDAL, RAMON, "Un aspecto en la elaboración del *Quijote*", *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa Calpe, 1948, pp.9-56.
- MURILLO, LUIS ANDRES, *The golden Dial. Temporal configuration in 'Don Quijote'*, Oxford, The Dolphin Book, 1975.
- "El *Ur-Quijote*: nueva hipótesis", *Cervantes*, I, 1981, pp.43-50.
- "Cervantes y El entremés de los romances", en D. Kossof *et al.* (eds.) *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986, II, pp.353-357.
- PARODI, ALICIA, "*El Abencerraje y la hermosa Jarifa*: un vivo retrato", *Filología* XXVI, 1993, pp.149-165.
- PEREZ LASHERAS, ANTONIO, "El *Entremés de los romances* y los romances del entremés", *La recepción del texto literario*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza-Casa de Velázquez, 1988, pp. 61-76.
- REDONDO, AUGUSTIN, "Acerca de la portada de la primera parte del Quijote. Un problema de recepción", en Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado (eds.), *Silva. Studia philologica in honores Isaiás Lerner*, Madrid, Editorial Castalia, 2001, pp.525-534.
- RILEY, EDWARD, "Episodio, Novela y Aventura en *Don Quijote*", *Anales Cervantinos*, V, 1955-1956, pp.209-230.

-
- SABOR DE CORTAZAR, CELINA, *Para una relectura de los clásicos españoles*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1987.
 - SHIPLEY, GEORGE A., “La obra literaria como monumento histórico. El caso de *El Abencerraje*”, *Journal of Hispanic Philology*, II, 1977, 103-120.
 - SOUVIRON LOPEZ, BEGOÑA, “El *Abencerraje* en el templo de Diana”, *Revista de Literatura*, 121, 1999, pp.5-17.
 - STONE, ROBERT, “Unsettling details: the canonized moorish woman in the *Quixote*”, *Dissidences. Hispanic Journal of theory and criticism*, 2. 1, 2006.
 - TODOROV, TZVETAN, *El jardín imperfecto. Luces y sombras del pensamiento humanista*, Barcelona, Paidós, 1999.
 - VILA, JUAN DIEGO, “Abismos aéreos para la Dulcinea celeste: una fábula de alcotanes, cebras y galopes enalmagrados”, *Anuario de Estudios Cervantinos*, II, 2005, pp. 89-104.
 - “El infernal más allá femenino: una *visio* erótica debajo del faldellín de Dulcinea”, *Revista Chilena de Literatura*, Universidad Nacional de Chile, 67, Noviembre 2005, pp.149-160.
 - “Eros larvado: Antonia, el ama y el traidor de Galalón”, en Nilda Flawiá de Fernández y Silvia Israeliev (eds.) *Hispanismo: Discursos culturales, identidad y memoria*, Actas del VII Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas (Tucumán, 19-22 de mayo de 2004), Tucumán, 2006, pp.79-91.
 - “‘*El laberinto de Perseo*’: asedios a la funcionalidad mítica en el texto cervantino”, en Miguel Angel Ascunce y Albert Rodríguez (eds.) *Cervantes y la modernidad*, Kassel, Edition Reichemberger, 2008.

EL CABALLERO DE LAS MULTIPLES FIGURAS

MARCELA SORIANO

*Instituto Superior de Formación Docente y Técnica n° 156
(Azul, Pcia. de Buenos Aires)*

No existe ningún libro de la literatura occidental que haya sido objeto de tanto comentario y alabanza, con la sola excepción de la Biblia. Clásico entre los clásicos, el **Quijote** “salió” de un autor que fue todo menos clásico. Cervantes se divirtió violando cuanto precepto literario existía. Los preliminares de la Primera Parte contienen un prólogo en el que se burla de la pedantería y consigna, en elogio de su propia obra, poemas cómicos. No obstante a la fecha de su aparición, tuvo un gran éxito: fue traducida a todas las lenguas europeas. El autor no recibió recompensa; sólo había reservado derechos de impresión para Castilla y las ediciones piratas hechas en los reinos aledaños burlaron al gran burlador.

La mirada de Cervantes hermana piedad e ironía. Es en sí misma una risa ante la locura de vivir. Inmerso en la tosquedad de la materia, su risa se funde en el canto y en el vuelo, y gana una levedad generosa, que supera al mundo.

En los inicios se lo interpretó como una sátira: los ingleses, hacia 1612 -con la traducción de Thómas Shelton-, los franceses, hacia 1614 -en la versión de César Oudin-, los italianos en 1622, los alemanes en 1648 y los holandeses en 1657. Desde entonces cada quien ha proyectado en el hidalgo aquello que quería ver y las interpretaciones más opuestas están tan convencidos de ser verdad como el protagonista lo está de sus desquicios.

El fundador del romanticismo alemán, Friederich Schlegel, le asignó al Quijote el estatus de precursor en la culminación del arte romántico- junto a Hamlet-. En su *Filosofía del arte*, Schelling estableció los términos de la más extendida interpretación moderna, basada en la confrontación entre idealismo y realismo. Heinrich Heine, en 1837, leyó el Quijote con atribulada seriedad en el jardín del Palacio de los Dusseldorf, llenándose de melancolía. Casi todos los temas repertoriados en los románticos son aquellos que estos dijeron encontrar

en el Quijote.

El mundo literario parece que no quiere despedirse nunca de ese romanticismo. Hace un tiempo Mario Vargas Llosa se empeñaba en ver a Don Quijote como precursor del liberalismo. Y José Saramago, desde otro rincón, ha creído vislumbrar la imagen del Che Guevara, en el andante caballero. Con todo esto, se me ocurre que vale la pena embestir al romanticismo y, sólo con mi lanza, intentar adentrarme en el funcionamiento de la escritura de Cervantes. Dejar las interpretaciones en definitiva, para cada uno de los valientes lectores que por su cuenta y riesgo se animen con la obra más feliz de todos los tiempos.

En primer lugar, me referiré a la lectura y sus necesidades: En el Capítulo II de la Segunda Parte, don Quijote le preguntará a Sancho qué es lo que se dice de él por el mundo y entonces su escudero le contará que sus aventuras ya andan impresas en un libro y, después de asegurarse de que su señor no lo castigara por lo que le diga, no tendrá mas remedio que comunicarle que el mundo lo tiene como un grandísimo loco. Esta es la referencia más concreta que podemos encontrar acerca de lo que pensaban los lectores de principios el siglo XVII sobre el personaje. La primera noticia concreta del adjetivo quijotesco, quiero decir. Así como, para el común de la gente un Rocinante era cualquier caballo flaco, huesudo y mal trazado, como informará un poco más adelante el bachiller Sansón Carrasco, un Quijote era un grandísimo loco. Simplemente eso. O, todavía mejor, alguien que, sin más, cometía un desatino que provocaba la risa en quienes lo circundaban.

Después del fulminante éxito de la Primera Parte; esto volvió a repetirse con la aparición en noviembre de 1615, de la Segunda Parte, las ediciones se irán espaciando y el rescate para su eternidad llegará recién a fines del siglo XVIII. La operación de lectura fundamental que en ese momento comenzará a construir el romanticismo consistirá en no hablar de parodia- un género marginal para la época y que difícilmente podía ubicarse en la cima de la literatura española-, sino en establecer que Cervantes utilizó, quizás involuntariamente, el género caballeresco hasta llevarlo hasta su máxima expresión. La otra esforzada operación de lectura romántica fue dejar a un costado el odioso asunto de la locura de Alonso Quijano e instalar en su lugar el absoluto convencimiento del hidalgo acerca de la necesidad de restablecer cierto orden moral en un mundo cada vez más desordenado.

Se podría decir, entonces, que por obra y gracia de aquellas lecturas románticas, don Quijote pasó de loco rematado a principios del siglo XVII, a convertirse, doscientos años más tarde, en paladín de la justicia valiente hasta la temeridad.

Todo es interpretable. Absolutamente todo, si uno le pone ganas. La doble

operación de la lectura romántica se aferró al discurso humanista que don Quijote, todavía convaleciente, hace frente al cura y al barbero, no bien comienza la Segunda Parte: *“Sólo me fatigo por dar a entender al mundo en el error en que está (...) agora ya triunfa la pereza de la diligencia, la ociosidad del trabajo, el vicio de la virtud”*. En este entrañable discurso, don Quijote no parece, sino, muy por el contrario, demasiado cuerdo. Y entonces el esfuerzo de interpretación toma forma gana las bibliotecas y, con el tiempo, termina por ganar también las calles del mundo. Así las cosas, por analogía con aquella interpretación, hoy llamamos quijotesco a todo combate que entabla un individuo aislado contra un enemigo gigante, mucho más poderoso que él. Una lucha pegada a una imagen que habita el inconsciente colectivo de muchísimas culturas: la delgada figura del caballero, solo con su lanza, embestido sin fortuna a treinta molinos de viento.

Pero la verdad del texto, independiente del esfuerzo de sus interpretadores, es otra. Don Quijote no sale al mundo cuerdo, sino que se vuelve loco al dejar atrás la primera página del libro y recién retornará a la cordura antes de morir, unas pocas líneas antes del final. Ningún convencimiento sólo locura, ésta es una de las ineludibles verdades del texto. Si el caballero hubiese estado convencido, y no loco, el libro sería otro muy distinto del que es y nos perderíamos, como lectores, buena parte de sus aventuras. Incluso aquella de los molinos de viento que funciona tan pegada al inconsciente colectivo. Esta lucha que mantiene el caballero, no es ni desproporcionada ni épico, sino que es, un desatino que le produce su locura y que le hace ver gigantes allí donde el narrador sólo está viendo molinos. Por lo tanto para el texto no hay una lucha épica ni desproporcionada; hay, si, un par de escenas maravillosas y plásticas que desataban las carcajadas en los lectores menos ilustrados de principios del siglo XVII. Y las siguen desatando.

A pesar de estas verdades textuales, me temo que poco ha cambiado, dos siglos después de las lecturas románticas, nuestra concepción de lo quijotesco. Don Quijote está actuando como excusa, de la imperiosa necesidad colectiva; que si el libro nunca hubiera sido rescatado románticamente de entre el polvo de los anaqueles, las sociedades lo hubieran tenido que inventar. Pero, la enormidad del libro excede por completo sus interpretaciones y, se me ocurre, ya va siendo hora de fijarnos su hechura, en unos innumerables procedimientos literarios que inaugura y en el preciso trabajo de Cervantes con el castellano. Y dejar de achicar el texto con forzadas exégesis.

Casi todos los recursos de la novela moderna ya están creados en el Quijote: la superposición de la ficción con el mundo real entre comillas, el sentido del tiempo en el que transcurre la novela, la forma del relato -quien relata la novela-

el hecho de que personajes de la novela que aparecen en la Primera Parte aparezcan también en la Segunda diciendo que han leído un libro que se llama *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. El hecho de que Cervantes se aproveche de un alter ego como Cide Hamete Benengeli para endilgarle la autoría. Todos esos son recursos que después las grandes novelas han ido recogiendo y recreando, pero que ya están expresamente utilizados en este maravilloso libro.

En el Quijote están prácticamente todos los géneros literarios. Y conseguir eso era difícil de imaginar en el siglo en el que fue escrita la obra. Eso es lo que de alguna manera, hizo más tarde James Joyce con el *Ulises*, metiéndole dentro todos los géneros y añadiéndole ese diálogo interior que también está en el Quijote. Hay en el libro una modernidad permanente que trasciende todos los tiempos. “*Su manera de narrar lo hace contemporáneo. Una obra que independientemente del momento en que se lea, siempre sigue siendo contemporánea*” (...), palabras de César Molina.

En suma Cervantes es el padre de la novela moderna en el mundo. En el Quijote, el autor trata la verdad con imaginación, la seriedad con humor, la exactitud con exageración. Luego está el sistema de cajas chinas: una historia contiene otra historia y esta a otra y así... Miguel de Cervantes fue uno de los primeros autores en indicarnos que la realidad se construye por medio de la ficción.

Don Quijote es flaco, muy alto, extremadamente serio, y Sancho es todo lo contrario, un petiso, gordo y bonachón. El caballero se vuelve loco de tanto leer libros de caballería pero, claro, no sólo sabe sobre ese asunto: el caballero era un erudito en casi todos los temas humanos, como lo demostrará ante cada oportunidad que se presente a lo largo del camino. Su escudero, en cambio, no sabe leer. Ni siquiera sabe firmar, lo cual, por otro lado, es una cuestión normal de la época. Don Quijote y Sancho, entonces, confirman eso que en la Argentina nos gusta llamar contrapunto. Un juego de voces contrapuestas que, tratándose de literatura, no puede sólo quedarse con la contextura física o la idiosincrasia de los personajes, sino que necesita construirse con palabras.

Es cierto, cuando entramos por primera vez en Don Quijote, la dificultad de leer tantas palabras de las que hoy desconocemos su significación, sumado al hecho de que las construcciones sintácticas en las que aparecen esas palabras han envejecido irremediablemente, produce quizás la sensación de que esta obra, está escrita toda de la misma manera. Pero no es así. En realidad, es exactamente lo contrario. Si nos detenemos en el párrafo inaugural de la novela, lo primero que encontramos es el preciso trabajo paródico que hace Cervantes con respecto a los comienzos de los libros de caballería. En unas pocas líneas, el

texto despacha aquello que en el objeto parodiado se tomaba páginas y páginas: quien era el héroe, de donde provenía, cuál era su genealogía. Y lo hace, además, de una manera muy violenta, poniendo patas para arriba el andamiaje sobre el que se anclaba la escritura de esos libros: no queriendo acordarse del lugar donde vivía el caballero e ignorando su verdadero nombre. Pero también hay otra cuestión que sobrevuela el párrafo. Otra forma de ese mismo contrapunto del que hablaba unas líneas atrás. El Quijote es un libro humorístico -como dijo el escritor brasileño Machado de Assis es una obra escrita con la pluma del humor y la tinta de la melancolía- que se propone distintos registros de humor. Encontramos un humor alto, para eruditos, y un humor bajo y obvio, para el público en general. Y ese contrapunto está en el inicio. En este primer párrafo se reía de la forma que tomaba lo paródico: el voluntario olvido del lugar de donde proviene el protagonista o la ignorancia del narrador acerca de su verdadero nombre. Mientras que, al mismo tiempo, los lectores menos ilustrados se divertían de las maneras en que estaba referida la pobreza del hidalgo: lo que comía, la flacura de su caballo, su vestimenta. Lo alto y lo bajo. Constantemente y de los mas diversos modos. Un poco más adelante hay una maravillosa discusión sobre la narración que se da entre ambos protagonistas. Desde la altura de su caballo, don Quijote irá puntuando, una por una, las diferencias existentes entre la narración popular -la está desarrollando Sancho a sus pies- y una narración culta. Una clase económica y magistral sobre la narración, la que da, apoyándose como siempre en el contrapunto.

El libro está plagado entre lo alto y lo bajo, construido a partir de esa dicotomía. El capítulo más significativo, al respeto, quizá sea el de la boda del rico Camacho que termina siendo la boda del pobre Basilio, ya en la Segunda Parte. Y algo mucho más importante: la lengua tiene el mismo tratamiento. El castellano de principios del siglo XVII es una lengua que se encuentra en proceso de fijación. Es en este difícil contexto lingüístico en el que se escribe el Quijote. Muy a pesar de lo cual, y sin ningún complejo, en lugar de esconder la cuestión Cervantes decide treparse a ella y jugar hasta la perfección. Así como la contextura física y la educación de cada uno de los protagonistas eran contrapuestas, lo mismo ocurrirá con sus hablas particulares. Por un lado, don Quijote imitara en su habla la florida escritura de los libros de caballería; una dicción y una fonética completamente arcaicas cuando aparece el libro. Una lengua castellana que ya no se hablaba, si es que alguna vez se había hablado. Y, por otro lado, Sancho tampoco hablará como sus contemporáneos. El gordo escudero esgrimía un castellano tan artificial como su señor y que está construido, básicamente, a partir de dichos populares, frases hechas, refranes y

proverbios. Una lengua imposible de ser hablada por nadie. En el capítulo IV de la Segunda Parte, en un juego que devela la artificialidad del procedimiento, Cervantes hará hablar a Sancho como si fuera Don Quijote y, en el capítulo siguiente, después de ensartar un refrán detrás de otro, don Quijote le avisará a Sancho que si quiere, el también puede hablar de esa manera.

Lo cierto es que el tiempo y el gusto han privilegiado determinados valores de la lengua cervantina; son aquellos que han logrado ser vehículo inmejorable de la voluntad realista del autor, proyectada en un estilo cuya riqueza se disimula bajo una trabajada llaneza, flexible hasta el extremo de reproducir la sintaxis alambicada del género caballeresco, perneando el discurso de un hidalgo lector enajenado, en contrapunto con la torpe oralidad de un verborrágico ensartador de refranes, propenso a ingenuas confusiones léxicas. Socio lingüista precoz, Cervantes, ilustra niveles de lengua plurales; los delincuentes no ahorrarán el argot, los pastores hablarán como zafios, los curas y nobles como tales. La amplitud de sus registros no le impide condenar, en la propia voz de don Quijote o en la del narrador, a sus decididos enemigos estilísticos: la ampulosidad y afectación, que puede parodiarse hasta la caricatura, *“la razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece que con razón me quejo de la vuestra hermosura”*, y la vulgaridad, uno y otro en los extremos de la incorrección. Aunque esta sostenida voluntad de sinceridad y comicidad puede llevar también a quebrar el “decoro” si la situación lo exige, como cuando don Quijote, agraviado por un cabrero que sugiere la vaciedad de su cabeza, se desmadra con expresiones tales como: *“vos sois el vacío y el menguado, que yo estoy mas lleno que jamás lo estuvo la muy hideputa puta que os parió”* (...)

Cuando apareció la primera edición de Quijote, Buenos Aires tenía 25 años. El idioma de sus pobladores no podía diferir demasiado del que hablaba el autor. Como la lengua cambia y selecciona los componentes que se quedan, los que desaparecen o mudan su sentido en las distintas regiones, es comprensible que cuatro siglos después, cuando leemos la novela, busquemos las notas que nos expliquen; *“despabilar en el aire”*, *“adobarme esos candiles”*, *“gurapas”* y otros cientos. Pero sabemos que el idioma de Cervantes sigue siendo el nuestro.

Entonces, y aunque el lector contemporáneo que se le acerca por primera vez pueda tener la sensación de que esta obra que tiene entre manos está escrita toda de la misma manera, hay que decirle que no, que esa obra está surcada constantemente por el contrapunto entre la cultura alta y la cultura popular y que ese juego fantástico llega al extremo de adentrarse en la lengua, en la nuestra, esa que usamos como podemos todos los días. Y que por eso, entre

otras muchísimas cosas, este libro es la obra más feliz que ha dado la lengua castellana. La obra que hace falta leer, aunque más no sea para saber más de nosotros mismos. Al menos para eso.

BIBLIOGRAFIA

- AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA. *Don Quijote como forma de vida*. Valencia: Editorial Castalia, 1976. pp. 152-163.
- “La vida como obra de arte”. En. AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA. *Don Quijote como forma de vida*. Valencia: editorial Castalia, 1976.
- BLOOM, HAROLD. “Cervantes es un placer universal”. En. *Ñ. n° 15*. Buenos Aires: Clarín, 10 de enero de 2004.
- CASTRO, AMERICO. *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1975
- CERVANTES, MIGUEL DE. *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2000.
- *Don Quijote de la Mancha: Segunda Parte*. Buenos Aires: Editorial Sol, 2000 (Biblioteca de la Literatura Universal).
- FERNANDEZ GOMEZ, J. *Vocabulario de Cervantes*. Madrid: Taurus, 1962
- GUERRIERO, LEILA. “La novela de un hombre pobre: Cervantes y el Quijote”. **En. RN**. Buenos Aires: La Nación, 12 de diciembre de 1999.
- LOPRETE, CARLOS ALBERTO. *Literatura española*. Madrid: Plus Ultra, 1981.
- RIQUER, MARTIN. *Cervantes y el Quijote*. Barcelona: Editorial Teidi, 1960. Pp.65-90
- *Nueva aproximación al Quijote*. Barcelona: Aguilar, 1989. pp. 32-57
- UNAMUNO, MIGUEL DE. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Barcelona: Editorial Alianza, 1980
- www.centroestudioscervantinos.es
- www.cervantesvirtual.com/bibautor/cervantes
- www.elquijote.com
- www.ucm.es/especulo/bquijote

LA PRIMERA SALIDA DE DON QUIJOTE. LECTURA DE CAPITULOS I, 1-7

GUSTAVO A. WAITOLLER
Universidad de Buenos Aires

“Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser. A veces, dejó en algún recodo de la obra una confesión, seguro de que no la descifrarían (...).”

Jorge Luis Borges, “Everything and nothing”, *El hacedor*

El imaginario oriental en la tradición folklórica medieval remite a la maravilla. Aquellas lejanías, cuyas descripciones acercaban los mercaderes llegados allende el mar se mezclaron con los ideales reinos mitológicos. Tanto China, como así también las imprecisas tierras del gran Can, las leyendas de la Isla de Thule, el reino del Preste Juan, el Paraíso terrenal, la India, Etiopía y la apenas menos lejana Trebisonda se trasladaron a la literatura medieval y de esta a la renacentista. De ahí que estas recurrencias fueron también reflejadas por los romances y libros de caballerías los cuales popularizaron a través de la tradición oral y escrita estos motivos. Muchas veces estas difusas geografías se encontraban dentro de una región más vaga aún llamada “Las tres Indias”.

De acuerdo con lo sostenido, el *Quijote*, al proponerse como parodia del género desde el interior del texto¹, retoma estos tópicos a lo largo de sus ediciones de 1605 y 1615. Consecuentemente, y más allá de la evidente relación de parentesco con el género parodiado, habría que preguntarse si estas isotopías en la obra cervantina poseen una presencia meramente accidental inherente a la *imitatio* paródica o si, en cambio, cumplen una función específica en los niveles

¹ “porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías” (I, Pról: 17)

denotativo y connotativo a fin de enriquecer y acrecentar los posibles sentidos de lectura. Si se tratara del primer caso, nos encontraríamos en el terreno del asombro frente a la maravilla; si se tratara del segundo, deberíamos rastrear la presencia del mundo oriental en el texto y delimitar algunas interpretaciones a partir de ella.

1.

Agustín Redondo (1997: 336-338) sostiene en su artículo “Los molinos de viento” que lo monstruoso despertó un apasionado interés en el hombre de los siglos XVI y XVII. Así lo atestiguan la importancia de la pintura de Jerónimo Bosco en la corte de Felipe II y las publicaciones de la *Historia Natural* de Plinio, *El libro de las maravillas del mundo* de Juan de Mandevilla y el *Jardín de Flores curiosas* de Antonio de Torquemada². Para el cervantista, estos textos, sus grabados y las colecciones pictóricas del Bosco han dado lugar, junto con una concepción diferente del cuerpo humano, la imaginación y los antiguos mitos y leyendas, a una serie de representaciones de lo monstruoso unido al tema de las transformaciones.

En este sentido, nos parece útil y significativo rastrear dos motivos presentes en los textos citados por Redondo en relación a lo monstruoso. Tanto *El libro de las maravillas...* (Mandevilla, 2005: 76, 95, 139, 140, 155-159) como el *Jardín...* (Torquemada, 1982: 239) hacen referencia al reino de Trebisonde o Trapisonada, un imperio existente y legendario al mismo tiempo, ubicado en una vaga región de Medio Oriente, y a otro reino cristiano oriental gobernado por un *rex sacerdos* llamado Preste Juan que limita con el Paraíso terrenal, los desiertos asiáticos y las tierras pobladas por monstruos. En ambos casos se trata del arquetipo de un monarca ideal.

La primera noticia sobre este gobernante llegó a occidente en 1145 cuando los avances de la primera cruzada se vieron seriamente amenazados por la toma de Edesa en 1144. El príncipe Raimundo de Antioquia había enviado al Obispo Hugo de Jabala a entrevistarse con el Papa Eugenio III con el fin de solicitar refuerzos en la lucha con el turco (Pirenne, 1992; Gumilev, 1994 y Silververg,

² El texto de Plinio contaba en el siglo XVI con varias publicaciones. En 1573 se traduce al español un compendio hecho por Solino bajo el nombre de *Polyhistor* o *Collectanea*. Por su parte, el texto de Juan de Mandevilla gozó de una gran recepción reflejada en sus ediciones de 1521, 1524, 1531 y 1540. El *Jardín de flores curiosas* de Torquemada fue publicado en 1570.

1996).

El relato del Obispo Hugo no fue una ficción con fines diplomáticos sino el relato de una historia que ya circulaba oralmente por la época. Muy pronto se encontraron menciones del *rex sacerdos* en otras crónicas contemporáneas hasta aparecer una carta remitida por el Preste Juan al Emperador bizantino Manuel Comneno. Según conjeturan los historiadores modernos, el original perdido de la misiva estaba escrito en árabe o griego. En la actualidad, se conservan copias de las traducciones al latín que se hicieron para el Papa y el Sacro Emperador Romano Federico Barbarroja.

A grandes rasgos, la epístola se dirige en términos humillantes al emperador llamándolo “duque” mientras presenta a un rey sacerdote llamado Juan quien gobierna “las tres Indias” con capital en Susa donde se practica la religión cristiana. El preste se declara vencedor de los Persas y los Medos, describe su riquísimo territorio y su maravillosa flora y fauna emparentada con la literatura fantástica medieval.

No obstante sus inverosímiles descripciones, la carta fue tomada como fuente auténtica. De hecho, el 27 de septiembre de 1177 el Papa Alejandro III despachó un embajador con la respuesta hacia el reino oriental.

Como observamos, la leyenda se trata de un *rex sacerdos* cristiano legendario cuyo reino se ubicó en India, el Cercano Oriente o Etiopía³. Su reino era riquísimo y su leyenda circuló con gran fuerza por el occidente cristiano a partir del Siglo XI. Los historiadores observan que este rey guerrero y sacerdote descendía de las doce tribus de Israel que, durante el cautiverio en Babilonia, emprendieron la primera diáspora. Se supone que diez de las doce tribus emigraron a la orilla del río Sambatyon aunque algunos comentarios de cruzados las relacionan con los ejércitos de Gog y Magog del Apocalipsis. Otras descripciones sitúan al Preste Juan en la genealogía de los Tres Reyes Magos y de David. Más interesantes aún, son aquellas que hablan de un rey David, soberano de la India, comúnmente llamado Preste Juan y, especialmente, las que asocian la leyenda de este personaje fabuloso con Santo Tomás, evangelizador de las Indias.

Hoy en día los historiadores coinciden en la falsedad de la epístola y las reproducciones que introdujeron la leyenda del Preste Juan en Europa aunque

³ A medida que la navegación descubría nuevas tierras en su avance hacia oriente la leyenda corría su geografía hacia regiones inexploradas. Se llamaba Etiopía a la zona donde se ubica la naciente del río Nilo.

no se ponen de acuerdo en determinar quién ha sido el falsario y cuáles fueron sus objetivos. Entre los investigadores que rastrean e interpretan la aparición y variación del mito nos interesa particularmente los conceptos de Robert Silverberg (1996). Para él la carta fue escrita por un monje occidental cuando las relaciones entre Bizancio y occidente eran severamente tensas. Este fabulador debió haber tenido acceso a reportes de viajeros y estaba familiarizado con el Oriente.

Silverberg sostiene que nunca hubo un original griego sino que la correspondencia del mítico *rex sacerdos* fue escrita directamente en latín con algunas palabras griegas utilizadas como exotismos.

En cuanto a su propósito, la carta no guarda formalidad diplomática alguna, no tiene fecha ni lugar de composición y abunda la descripción exagerada. Estas causas descartarían el móvil del engaño literario. Silverberg sostiene que los textos eran fabulosos aun para la época. Tampoco cree que sea el ejercicio de un escolar.

En cuanto a las múltiples consecuencias que tuvo la recepción de la carta (estimuló el interés en Oriente, introdujo la cuestión del reino del Preste Juan, se enviaron embajadores a un país inexistente), Silverberg se muestra reacio a aceptar tantos objetivos del autor en la invención.

A diferencia de otros estudiosos que sostienen que la epístola no guarda otro propósito que entretener o que fue escrita por un cruzado para levantar la moral de la tropa, el investigador seguirá la teoría del historiador italiano Leonardo Oschki. Para él las cartas son piezas de la literatura utópica escritas en el siglo XII para crear una comunidad armónica en el momento en que las relaciones entre el Papa y el Sacro Emperador estaban en su peor momento. Los textos señalan a un arquetipo de gobernante depositario de las más altas virtudes que reúne en su persona las cualidades de rey y sacerdote. Esta figura, en consecuencia, es una alegoría política cuyo primer propósito es inducir a los europeos a abandonar la discordia y adoptar los principios de justicia y humildad tan espléndidamente ejemplificados en el extraordinario monarca Preste Juan.

Ahora bien, esta leyenda continuó difundiéndose durante el Renacimiento cuando cobraron nuevas fuerzas los viajes hacia Oriente⁴. Durante el Siglo XV

⁴ Para un rastreo de la aparición de la leyenda en la literatura de los siglos XIV, XV, XVI y XVII en España remitimos al artículo de Nieves Baranda (1989).

fue asociada a los nestorianos y, en el Siglo XVI, el rey de Portugal envió una nueva embajada a Etiopía para conocer a este mítico monarca. Dos versiones de la correspondencia ficticia de este *rex sacerdos* con el Emperador Federico y con el Emperador Manuel de Bizancio, se conservan en la península. La primera, una versión catalana del Siglo XIV, sitúa el reino del Preste Juan en la India; la segunda, una traducción castellana del Siglo XV desplaza el espacio de la India a Etiopía y muestra cierto escepticismo propio de finales del Siglo XIV y comienzos del XV (Popeanga, 2001). En ambos casos se trata del relato de un reino fabuloso construido como paraíso terrenal.

Nuevamente nos encontramos a las puertas de la literatura utópica. No es de extrañar que la reaparición de la leyenda sea contemporánea a las publicaciones de Tomás Moro (1516), Rabelais (1534), Montaigne (1580), Campanella (1602-1623) o Francis Bacon (1627) cuando las relaciones entre el poder espiritual y terrenal se encontraban nuevamente en una situación extremadamente tensa. Según el estudio introductorio del *Libro de las maravillas* de María Mercedes Rodríguez Temperley (Mandevilla, 2005: XLIII-XLIX), la utopía se desarrolló en dos momentos históricos: la Antigüedad clásica y el Humanismo Renacentista. Su creador fue Moro en 1516, momento en que se fijan las reglas del género. No obstante ello, rastrea una serie de textos medievales en la Península Ibérica, donde se puede observar otras fuentes de la utopía renacentista. Una de ellas es el texto de Mandevilla y, agregamos nosotros, en este sentido actúa también el texto de Torquemada que toma al relato del caballero inglés como fuente.

Hasta aquí hemos rastreado los orígenes, variaciones y pervivencia del mitema entre los siglos XI y XVII, sin embargo, no hemos aún dado cuenta de nuestra hipótesis. ¿Cómo aparece este motivo y sus variaciones en el Quijote? ¿Cuáles son sus alcances?

Para llevar a cabo esta tarea en el contexto de un congreso, proponemos limitarnos a analizar la primera salida de don Quijote -capítulos I, 1 a 7-, es decir de la transformación del hidalgo en caballero hasta la transformación del labrador Sancho en escudero. A tal efecto, nos centraremos preferentemente en la multiplicidad de personajes con los que se identifica el héroe durante estos pasajes examinando su vinculación con la tradición folklórica asociada a oriente.

2.

Habíamos indicado, según sostenía Redondo (1997) que las transformaciones se acercaban a lo monstruoso. En este sentido también lee el

texto Rogelio Miñana (2005) en su análisis de los primeros capítulos propuestos en nuestro recorte. A partir del concepto de “monstruo” en el sentido de portento o ser prodigioso, Miñana se propone analizar al personaje “dual Quijano/Quijote que busca fama mediante su capacidad de metamorfosis y asombro” (Miñana, 2005: 39).

Siguiendo los conceptos del *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias, define monstruo como “cualquier parto contra la regla y orden natural”; rastrea este concepto a lo largo de la Antigüedad y la Edad Media y lo asocia por su excepcionalidad al discurso divino. El monstruo, sostiene, “se convierte en un símbolo en torno al cual se construye todo un sistema filosófico y religioso de representación”. En consecuencia, la geografía medieval se situará en los límites del mundo porque “mediador entre el hombre y la divinidad, el monstruo se encuentra en el centro de un discurso límite, en la base de un lenguaje y una geografía extremos” (Miñana, 2005: 40'41).

Miñana rastrea la etimología de la palabra hasta su raíz latina *mostrare* y asocia al monstruo con la *mirabilia* y la *admiratio*. Entonces, concluye acerca de Alonso Quijano que

“(…) el lector de la obra cervantina contempla a un prodigio de personalidad múltiple que imita a Dios (mal, si se quiere) en su febril actividad creadora, en su poderosa fuerza inventiva. La metamorfosis de Quijano le convierten en un ser anti-natural que el mundo que le rodea no entiende, al que reacciona como si de un monstruo se tratara. Al lector asediado por los monstruos de la lectura se le superpone ahora el monstruo creador que inventa una nueva personalidad para sí mismo” (Miñana, 2005: 44).

Así, nacido a partir del parto prodigioso de Alonso Quijano, don Quijote tiene para el crítico una identidad proteica, múltiple, cambiante que lo convierte en mediador entre el cielo y la tierra.

Sin embargo, Miñana no se detiene a rastrear los guiños de lectura que Cervantes nos hace al identificar al protagonista con otros personajes literarios. Si bien menciona la transformación consciente de Quijano en los Doce pares de Francia o los Nueve de la fama entre otros, no analiza el alcance de estas caracterizaciones. Tampoco nos convence, en pos de un análisis integral, la separación del personaje en las figuras de Alonso Quijano y don Quijote.

A nuestro entender, las múltiples identificaciones del protagonista con los héroes de la tradición folklórica no dejan de estar en concordancia con las plurales y diversas nominaciones que establece la novela para referirse a un personaje, un lugar o un episodio. La crítica ha definido estas indefiniciones como perspectivismo (Spitzer, 1955). Nos parece interesante destacar, que este múltiple punto de vista es necesario para la estructura y la intelección de la obra

puesto que coadyuva a circunscribir un personaje sin la necesidad de definirlo. Cada fluctuación, entonces, establece una línea de lectura, señala un “hilo por el que se sacará el ovillo”; en definitiva, un camino para circundar una creación inasible en su totalidad. En la suma de estas oscilaciones y en la riqueza de las interpretaciones se formará la imagen más próxima al objeto. La capacidad proteica del protagonista es, en consecuencia, inherente al entramado textual y no solamente un desequilibrio recurrente en la evanescente naturaleza de don Quijote. Aún más, las metamorfosis de su personalidad lo identifican con arquetipos regios y lo convierten en un mediador entre lo divino y lo terreno, en otras palabras, le confieren cualidades sacerdotales que tornarían frontera la imagen del personaje con la de un rey sacerdote.

En este sentido, las variaciones nominales del hidalgo y las identidades adoptadas por el novel caballero nos invitan a remontar la tradición poética, los mitos o las citas de referencia a fin de reflexionar sobre la realización artística, analizar situaciones ideológicas problemáticas o desentrañar los significados e implicaciones complejas (Garrote Bernal, 1996: 126). Según señalamos arriba, nos centraremos en las huellas de lectura que se relacionen con el mito de oriente y específicamente con las presencias explícitas u oblicuas de los reinos de Trapisonda y del Preste Juan para dar cuenta de la figura de un rey sacerdote.

En principio, estas menciones se hacen presentes en el prólogo cuando el amigo del autor aconseja ahijar los sonetos introductorios “al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda, de quien yo sé que hay noticia que fueron famosos poetas” (I, pról., 14). Estos poemas están encabezados precisamente por las décimas de cabo roto de Urganda la desconocida. Esta maga, según señala Rico en su edición (I, preliminares, 21) es apodada así porque “muchas veces se transformaba y desconocía”.

Transformar, desconocer... palabras harto significativas para esta novela moderna. En los capítulos de nuestro recorte, se observan dos formas de dar a (des)conocer. La primera es callando -“de cuyo nombre no quiero acordarme”-, la segunda es multiplicando las voces para aproximarse a lo ignoto desde diferentes ángulos. La triple mutación del nombre del héroe -“Quieren decir que tenía el sobrenombre de ‘Quijada’, o ‘Quesada’, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba ‘Quijana’” (I, 1, 37)- es el primer dilema que nos concierne. Agustín Redondo (1997) en su artículo “El personaje de don Quijote” aduce que la primera variación puede deberse a la significación “quijada larga” del nombre Ganassa, aquel personaje cuaresmal de la Comedia del Arte identificado física y temperamentalmente con nuestro hidalgo; aunque también alude en sentido burlesco a Sansón, héroe veterotestamentario del libro

de *Jueces* que desquijaró un león y que, valiéndose de una quijada de burro, aplastó a mil filisteos⁵.

Nos parece interesante detenernos en la identificación con Sansón. Según la *Iconografía del arte cristiano* de Reáu (1996, tomo I, vol. I: 306), “resulta difícil diferenciar a David de Sansón desgarrando al león” debido a que tienen sus imágenes representaciones afines y el mismo significado simbólico. En consecuencia, el personaje cervantino también se identifica con David desquijarando a la fiera y, recordemos, que al Preste Juan se lo llamaba también “Rey David” o se lo incluía dentro del árbol genealógico del monarca israelí⁶. Significativo nos es, también, enfatizar en el nombre Quijada la parte del cuerpo que caracteriza físicamente a los monarcas de la casa de los Austrias otorgando un espejo caricaturesco en el que se reflejan los “señores del mundo” del siglo XVI.

3.

Para completar nuestro análisis, es necesario articular la construcción de sentidos que detallamos a partir de los nombres con que se conoce al hidalgo con posibles líneas de lectura ligadas al mundo oriental y la figura de *rex sacerdos* que se infieren en las sucesivas identificaciones de don Quijote con diferentes personajes de las novelas de caballería o el *Romancero* a lo largo de su primera salida.

En primera instancia, se hace evidente la capacidad proteica de nuestro héroe cuando asevera en el capítulo I, 5:

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: 73)⁷.

⁵ También observa Redondo (1997) que el nombre alude a la locos de las cortes francesa y española de los siglos XVI y XVII. Del mismo modo, la variante ‘Quesada’ es asociada a la locura pues uno de los atributos del loco es el queso. Además de ello, Redondo justifica la variación fonética de un nombre al otro siguiendo la pronunciación árabe, morisca y castellana y, finalmente, opone el nombre sano ‘Quijana’ frente al nombre enfermo ‘Quijote’.

⁶ En esta línea lee también dicha asociación Marisa García (2006).

⁷ Ver al respecto Riley (2000: 72). El cervantista relaciona el pasaje con el *homo ludens* y los juegos infantiles.

Don Quijote pronuncia estas palabras cuando vuelve por primera vez a la aldea, apaleado, yaciendo en el suelo, pero aun sin derramamiento de sangre. En su enunciación, se afirma frente al labrador vecino suyo que lo socorre como una autoconciencia y como una posibilidad de ser.

“Yo sé quien soy”, respondió don Quijote a su vecino Pedro Alonso y continuó “y sé que puedo ser”. Esta potencial existencia está ligada a una multiplicidad de modelos culturales vinculados al mito de oriente y a la figura del *rex sacerdos* que se realizan en la figura del caballero manchego, entelequia capaz de contenerlos a todos. Así, la unidad -el nombre y el hombre- deviene en síntesis de la totalidad puesto que el héroe cervantino puede ser “todos los Doce Pares de Francia, y aún todos los nueve de la Fama” e incluso sobrepasar con sus hazañas lo que “ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron” (I, 5: 73-74). ¿Pero qué han hecho?

Los Nueve de la Fama eran Josué, David, Judas Macabeo, Alejandro, Héctor, Julio César, Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bullón. La primera tríada pertenece a la religión judía, la segunda a la tradición grecolatina pagana y la tercera a la cristiana⁸.

Si observamos el conjunto, nos encontramos con personajes míticos e histórico-literarios propuestos como *exempla* para alcanzar la virtud. En primer lugar, se nombran tres personajes del *Antiguo Testamento*. El primero, Josué, es el líder de los judíos que sucedió a Moisés conduciendo a su pueblo hasta la Tierra Prometida. La tradición le asigna la autoría del libro homónimo. El segundo es David, rey de los judíos que combate a los filisteos y el poeta autor de los *Salmos*. Su historia se cuenta en los libros de *Samuel*, *Reyes* y *Crónicas*. Como vimos, no sólo Cristo era hijo de David; la leyenda atribuía al Preste Juan una ascendencia directa con este monarca. Su lucha contra el gigante Goliat y su locura junto con algunos “vicios de poeta” lo identifican cercanamente con nuestro héroe⁹. Clausura la tríada hebrea Judas Macabeo, general y militar judío nombrado en el libro de *Macabeos*. Judas libera Jerusalén en el siglo II A.C. de manos de los Seléucidas, etnia de origen helénico que habitaba en medio

⁸ Anota Francisco Rico en la nota 21 del capítulo (I, 5:73) que “Se cuentan sus vidas en la *Crónica llamada del triunfo de los nueve más preciados varones de la Fama*, traducida por Antonio Rodríguez Portugal (Lisboa, Galharde, 1530) y varias veces reimpresa en el siglo XVI”.

⁹ Para un desarrollo exhaustivo de las correspondencias entre la vida de David y las hazañas de don Quijote remitimos nuevamente al trabajo de Marisa García (2006).

oriente con capitales en Siria y Mesopotamia. Así, restituye la Ciudad de David a su pueblo, purifica el templo y restituye los ritos judíos.

Los tres personajes siguientes pertenecen a la tradición grecolatina. En los tres se realza la idea de virtud guerrera y de la unidad imperial.

Por último, nos encontramos con los tres personajes de la tradición cristiana. Arturo, que introduce la materia de Bretaña; Carlomagno, en cuya persona se muestra la imagen del primer imperio cristiano y se incluye la literatura de tradición carolingia desde las canciones de gesta, pasando por los romances y los *Orlandos* de Boiardo y Ariosto; y finalmente Godofredo de Buillon, conquistador y primer gobernante cristiano de Jerusalén aunque el título de rey fue adoptado por su hermano Balduino I. La historia de Godofredo es cantada por Torcuato Tasso en su *Jerusalén Liberada* (1581-1593).

En los nueve personajes se destaca el arquetipo de un gobernante que comparte poderes regios y sacerdotales. El exponente más claro es la figura de David si bien en todos ellos se halla la idea de una tierra mítica ligada a la profecía y la religión: la Tierra prometida, Jerusalén, la segunda venida de la Jerusalén Celeste. También en estos casos nos acercamos a la imagen de Carlos V, rey de Jerusalén, sacro emperador romano, vencedor de los infieles, luchador permanente por la unidad del cristianismo.

Por su parte, los Doce pares de Francia eran caballeros iguales entre sí que acompañaban a Carlomagno. No existe unanimidad sobre quiénes fueron estos personajes pero el conjunto es citado en muchos romances, la épica, las novelas de caballería y los romances caballerescos breves¹⁰. Generalmente aparecen nombrados Roldán, Oliveros, Arzobispo Turpín, Daniel Urgel, Ganelón, Baldovinos, Gaiferos y Reinaldos de Montalbán. En las historias de estos caballeros son recurrentes dos motivos: la lucha contra los sarracenos y las disensiones internas en el bando cristiano a causa del mal gobierno del emperador o sus herederos.

En los capítulos de nuestro recorte estos tópicos se repiten en dos historias concretas “que hicieron de por sí” dos de los Doce pares.

La mención más evidente se produce cuando don Quijote se identifica con Valdovinos y reconoce en su vecino al Marqués de Mantua¹¹. El romance con el

¹⁰ Martín Riquer consigna en nota 8 del capítulo I, 5 de su edición del *Quijote* que estos caballeros “Aparecen ya en la *Chanson de Roland* conservada (fines del siglo XI), pero ya se conocían antes en España, pues los cita la *Nota Emilianense* (hacia 1070)” (Cervantes, 1999, I, 5: 67).

que se identifica la historia cuenta cómo fue asesinado Valdovinos por Carloto, hijo del sacro emperador Carlomagno para casarse con su esposa, una mora convertida al cristianismo por amor al hijo del rey de Dacia. Ante el pedido de justicia de Danés Urgel, Marqués de Mantua y tío de Valdovinos, Carlomagno, sacra majestad en la tierra, duda entre favorecer la unidad amenazada del lado cristiano o la vida de su heredero. Entonces, el emperador es contrapuesto con Trajano que oficia de modelo de justicia: “Acuérdate de Trajano / en la justicia guardar, / que no dejó sin castigo / su único hijo carnal; / aunque perdonó la parte / él no quiso perdonar” (Alsina, 1995: 119).

La identificación con Valdovinos se duplica asimismo en un pasaje de la *Diana* de Montemayor. Don Quijote se identifica ahora con el Abencerraje y ve en su socorro al personaje de Rodrigo de Narváez “aprovechándose de ella (la historia) tan a propósito” (I, 5: 73). En esta segunda transformación, el modelo señorial cristiano es digno de imitación como buen y misericordioso señor.

4.

Nos parece más interesante aún, la aparición de otro de los pares de Francia en estos capítulos. A nuestro entender, aporte de sentido de este espejo caballeresco es tal que abre y cierra nuestro *corpus*. Nos referimos a los momentos del capítulo I, 1 y el capítulo I, 7 en que don Quijote se identifica con Reinaldos de Montalbán. Entendemos que este caballero de Carlomagno es una figura estructurante de la primera salida y su presencia se encuentra también de manera explícita o sesgada en el resto de la novela. La frecuente aparición de este personaje en los romances de caballería, la épica, el *Orlando Furioso* o el *Romancero* proporcionan a Cervantes una intertextualidad omnipresente y multiforme en la novela. Quizás, el motivo más trabajado sea el del yelmo de

¹¹ Stagg (2002) relaciona este pasaje con el *Entremés de los Romances*; Macías Rodríguez (2004) ve en estos capítulos un rito iniciático que culmina en la aventura de los batanes cuando Sancho remeda burlescamente la definición ontológica de su amo; Garrote Bernal (1996) analiza la función de la poesía en la novela. Al llegar a este episodio se detiene en observar la contribución argumental del *Romancero* en el *Quijote*. König (2007) observa la presencia del *Baldus* de Folengo como intertexto posible de la primera salida mientras que Gumpert Melgosa (1987) distingue como intertexto un relato caballeresco breve titulado *Historia del emperador Carlomagno y los doce pares de Francia*. Luna Mariscal (2007) examina los motivos caballerescos y su función en el nivel de la intriga y de la fábula. Ansó (2006) estudia la continuidad de la presencia del Marqués de Mantua en el episodio de Sierra Morena.

Mambrino pero no es el único.

Subrayamos que Reinaldos es el primer personaje a quien desea imitar don Quijote, aun antes de seguir el modelo de Montalvo. Al comienzo del primer capítulo, no satisfacen al hidalgo las hazañas de Belianís de Grecia porque, si por un lado alaba en el autor la idea de darle una continuidad y hasta él mismo se vio tentado a darle fin, por otro, no estaba bien con las heridas, cicatrices y señales de su cuerpo. Don Quijote necesitará cambiar de parangón y es entonces cuando, rematado ya su juicio

“(…) sobre todos, estaba bien con Reinaldos de Montalbán, y más cuando le veía salir de su castillo y robar cuantos topaba, y cuando en allende robó aquel ídolo de Mahoma que era todo de oro, según dice su historia.” (I, 1: 40)

En la cita se observa cómo, si bien no se puede relacionar directamente el mito de oriente y el mito del Preste Juan con este personaje, algunos elementos de ambas historias guardan relación: la lejanía en el espacio y la lucha y victoria contra los musulmanes. Sin embargo, claro está, se podría objetar que estos tópicos subyacen a toda la literatura caballerescas, pero esta objeción se deshace cuando, unas líneas más abajo, la imitación de las hazañas de Reinaldos motivan que nuestro héroe abandone todo intento de escritura por la acción concreta, cambiando la pluma como extensión del brazo por la espada.

“Imaginábase el pobre ya coronado por el valor de su brazo, por lo menos del imperio de Trapisonda; y así, con estos tan agradables pensamientos, llevado del extraño gusto que en ellos sentía, se dio prisa a poner en efeto lo que deseaba” (I, 1: 41).

La crítica señala que quien ha conquistado y tomado el título de “Emperador de Trapisonda” es Reinaldos, según narra el romance “Ya que estaba don Reinaldos / fuertemente aprisionado” (Alcina, 1995: 82)¹². Imitando a este paladín, don Quijote busca alcanzar ese título pero nuevamente la riqueza del pasaje queda soslayada en la parte callada del intertexto. Cervantes, hace explícita la consecuencia, en este caso la conquista del Imperio de Trapisonda, pero deja borradas las causas que la motivan.

El romance se refiere a la prisión y destierro de Reinaldos el cual, enemistado con Carlomagno, está a punto de ser decapitado. Impide la

¹² V. gr. la nota 44 al capítulo I, 1 de la edición de Francisco Rico (I, 1, 41)

ejecución la defensa que toma a su cargo Roldán. Entre desafíos y discursos forenses que oponen el arquetipo de Emperador con la figura de Carlos, logra que conmuten la injusta pena y lo destierren dejando a su familia en Francia para regresar sólo cuando llegue a Jerusalén descalzo y en hábito de romero¹³. En el camino, Roldán le ofrece las armas que no puede cargar a causa de la orden imperial. Entre ellas, Reinaldo elige su espada “para la llevar secreta / debajo su pobre hato, / por si algo le viniere / que tenga de que echar mano (...)”

El tópico del caballero en su viaje hacia las tierras sagradas se hace nuevamente presente pero el romance, más allá de este motivo recurrente, realza su importancia cuando Reinaldos de Montalbán es guiado por Jesucristo a las tierras del Gran Can. El héroe, repite el camino trazado por Santo Tomás, evangelizador de las Indias, de quien desciende el Preste Juan¹⁴.

Mas aquel noble guerrero	mucho se va encomendando
al muy alto Jesucristo,	por el cual él fue guiado
a las tierras del gran Can,	do fue muy maravillado
por tan alto caballero	cómo ante él era llegado
tan descalzo y tan desnudo,	tan hambriento y fatigado. (Alcina, 1995: 86)

El gran Can recibe de grado a Reinaldos y le ofrece lo que quisiese para volver contra Carlo pero el caballero cristiano rehúsa faltar a su juramento. En resolución, el monarca anfitrión le ofrece treinta mil hombres a caballo para ir sobre el emperador de Trapisonda “que muy mucho mal hacía / a todos sus comarcanos”. Devenido en emperador, Reinaldos despacha embajadores con riquísimos presentes a Carlo Magno junto con la solicitud de huestes cristianas y la restitución de su familia pero el emperador se niega a darle auxilio por el odio que le tenía. “Mas Roma y Constantinopla / le enviaron tal recaudo, / que sin ir nadie de Francia / cristianos le han sobrado” (Alcina, 1995: 88).

De esta manera, el poema contrapone la figura negativa del “gran emperador” y su desasosegado “gran imperio” con su par positivo -aunque

¹³ “No es cosa de emperador / lo que tienes ordenado / (...) / No una vez sino ciento / de peligros te ha sacado / poniéndose a la muerte / por acrecentar tu Estado” (Alcina 1995: 83).

¹⁴ Las variaciones del mito muestran alternativamente la distinción entre el Preste Juan *rex sacerdos* cristiano y el Gran Can pagano o, por el contrario, confunden ambos gobernantes en una sola figura. En el caso del romance trabajado, nos encontramos frente a la presencia de un gobernante gentil. A pesar de ello, se resaltan su condición de virtuoso y la susceptibilidad de ser evangelizado por el peregrino Reinaldos-Santo Tomás. Véase el paralelismo con la hagiografía de Santo Tomás en *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine (1988).

infiel- “gran Can” y su “gran poder pagano”¹⁵.

Al mismo tiempo, la presencia sesgada de Santo Tomás Apóstol y la evangelización de las Indias, nos presenta un mundo pagano virtuoso que se inscribe -o susceptible de inscribirse- en la genealogía del Preste Juan.

El bando cristiano presenta, a su vez, una tripartición que opone el Sacro imperio, el Papado y el Imperio romano oriental.

Finalmente, nos encontramos en el capítulo I, 7 con una nueva autoafirmación de carácter ontológico que muestra la continuidad de identificación con Reinaldos de Montalbán a lo largo de la novela. A punto de buscar a Sancho para comenzar la nueva salida, dice don Quijote que “(...) no me llamaría yo Reinaldos de Montalbán (...)” para jurar venganza por el apaleamiento que sufrió, esta vez, por la envidia que le tiene Roldán. En este capítulo se ha cambiado el antagonista. Ya no es el emperador sino el primo de Reinaldos. En el plano ideológico, las disputas internas en el bando cristiano siguen estando presentes; en el plano textual, la obra marca el cambio de paradigma a seguir. La figura del noble caballero de Montalbán no desaparece de la historia sino que continuará en segundo plano con presencias muchas veces oblicuas en el texto¹⁶. Su primo Roldán junto con el Amadís, en cambio, se convertirán en los modelos principales¹⁷.

¹⁵ Este monarca allende el mar, en el siglo XVI y XVII europeo participaba de una doble naturaleza: es histórico y ficcional, real y legendario. Su presencia se multiplica a lo largo de la novela en forma explícita u oblicua. En la dedicatoria de 1615, el grande emperador de la China buscará al autor para que funde un colegio y enseñe el quijote en las lejanas tierras orientales.

Del mismo modo, su presencia estará silenciada en el verso final del *Orlando Furioso*. La cita cierra la edición de 1605 (I, 52: 597) y abre la edición de 1615 cuando se repite traducida al castellano (II, 1: 638)

Los versos silenciados del Orlando de Ariosto son los siguientes: “Lasciamo il pladin ch’errando vada / Ben di parlar di lui tornerà tempo. / Quanto, signore, ad Angelica accada / Dopo chùsci di man del pazzo a tempo; / E come a riteronare in sua contrada / Trovasse e buon navilio e miglior tempo, / E de l’India a Metor desse lo cetro, / Forse altri canterà con miglior plectro”. (Ariosto, 2005, XXX, 16)

El canto en el que se inscriben narra en sus primeras dieciséis estrofas la locura de Orlando, las tierras que asoló en su sinrazón y su viaje a Oriente hasta encontrar soldados negros. Las tierras de hombres negros remiten al reino de Etiopía de Micomicona cuyos vasallos son de este color (I, 29). Sancho aspira a que su amo sea nombrado emperador u obispo de este territorio cuya localización imaginaria coincidía con el reino de Preste Juan. No deja de ser sugerente el trazado del paralelismo entre las palabras del poeta y la locura de Orlando en el *Furioso*, XXX, 4 (“Non men son fuor di me, che fosse Orlando”) y la duplicación del viaje imaginario de don Quijote a oriente en la primera salida y del autor en la dedicatoria de 1615. La estrofa citada resalta el viaje de Angélica a la India y la obtención del cetro de ese reino. Siguiendo este eje de análisis, no es posible soslayar el último libro escrutado y salvado en la biblioteca, *Las lágrimas de Angélica*, continuación del *Furioso*.

¹⁶ Ver, por ejemplo, la recurrencia en los episodios que mentan el Yelmo de Mambrino.

Nos encontramos nuevamente, como en el caso anterior cuando don Quijote se identificaba con Valdovinos y el Abencerraje, con la problematización de un presente cristiano escindido, la lucha con el hereje y la presencia de un arquetipo legendario que oficia de modelo a imitar para alcanzar una *pax aurea*. El texto pareciera acercarse sesgadamente al arquetipo de un *rex sacerdos* capaz de alcanzarla.

5.

La imitación de hombres ejemplares fue una práctica difundida durante el Renacimiento según atestiguan las numerosas ediciones de biografías y hagiografías durante este período. El texto de Cervantes retoma este ejercicio ofreciendo una poética de la *imitatio* en el corazón del texto. No se debe pintar a los héroes “como ellos fueron, sino *como habían de ser*, para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes” (I, 25: 274-275)¹⁸. Estas palabras, que combinan una realidad y una idealización, repiten la idea presentada en el capítulo I, 5: “yo sé quién soy y se que puedo ser (...)”.

Sostiene Riley (2000: 71), que “una premisa de la cultura medieval, de la que formaba parte el romance caballeresco, era que todo estaba cargado de significado. Los símbolos de un orden trascendente de la verdad divina estaban engastados en el mundo material (...) Al adoptar la orden de caballería, don Quijote está deseando renovar el mundo degenerado, en el que las apariencias ya no corresponden a la realidad oculta, y eliminar la discrepancia entre lo potencial y lo real”.

Entendemos que en el caso del *Quijote*, una de las formas de hacerlo es presentando el arquetipo de un rey sacerdote presente en el texto explícita o implícitamente.

La identificación con los héroes, sus hazañas y la posible obtención de un imperio otorgan al protagonista su condición regia; mientras que las múltiples identidades que adopta lo acercan a lo monstruoso y lo convierten en mediador entre la divinidad y lo terrenal. Las estrategias textuales para circundar este

¹⁷ El capítulo I, 7 puede ser también considerado liminar. Frente a la primera redacción primitiva comienza Cervantes a expandir, como sostiene la Dra. Alicia Parodi, los núcleos temáticos.

¹⁸ El subrayado es nuestro.

objeto de carácter regio y sacerdotal son la suma de heterogéneos puntos de vista y el silenciar los pasajes más evidentes de los intertextos. En nuestra lectura, estas formas de articular la materia textual tienden hacia una idealización relacionada con el mito de la concordia universal metaforizados en el oriente cristiano y los gobiernos de Trapisonda y el Preste Juan que el caballero debe convertir en realidad. El arquetipo a imitar es, entonces, un *rex sacerdos*.

Bajo el velo de la parodia, durante la primera salida, don Quijote se instalará como restaurador de una edad dichosa; lo guiará, a imitación de los reyes magos, la estrella de Belén (I, 2) y lo investirán caballero en una ceremonia religiosa (I, 3). Además, a imitación de Cristo, elevará a las prostitutas al rango de señoras (I, 3); será nombrado buen juez por Andrés y se esperará su regreso para “volver y ejecutar” la justicia (I, 4).

Aún más sugerente, es el final del escrutinio de la biblioteca. Cuando se escrutan los libros épicos vienen tres textos a modo de unidad trinitaria “*La Araucana* de don Alonso de Ercilla, *La Austriada* de Juan Rufo, jurado de Córdoba, y *El Monserrato* de Cristóbal de Virués, poeta valenciano” (I, 6, 86-87). En los tres se trata la conquista de las Indias -occidentales en el primer caso, la batalla de Lepanto en los restantes-. Asimismo, los dos primeros resaltan las victorias militares del poder regio, mientras que, en el caso del último, la profecía de la victoria se une a los orígenes de un monasterio, es decir, del aspecto sacerdotal. En todo caso, es sugestivo que la novela resalte la presencia de los tres textos como un todo orgánico -“Y aquí vienen tres todos juntos”- uniendo en el conjunto los aspectos regios y sacerdotales¹⁹. Aún más, la presencia en los tres de las hazañas militares de los Austrias ligan el pasaje con la figura de Carlos V quien se retira al monasterio de Yuste y Felipe II quien construye El Escorial, palacio y monasterio, a pedido y en honor de su padre. Interesante es también pensar en el constante batallar de estos reyes contra los infieles dentro y fuera de Europa, la ambición de ser Sacro emperador romano para convertirse en *unum ovile, et unus pastor*, el título de reyes de Jerusalén que ostentaban y la identificación que sentían con los legendarios David y Salomón. De hecho, las armaduras de Carlos y Felipe que se conservan

¹⁹ El capítulo I, 7 completa la lista de textos épicos relacionados con las hazañas de Carlos V cuando las palabras de don Quijote interrumpen el escrutinio. Así “(...) se cree que fueron al fuego, sin ser vistos ni oídos, *La Carolea* y *León de España*, con los hechos del Emperador, compuestos por don Luís de Ávila” (I, 7, 88)

muestran los grabados del rey de los judíos y Sansón, juez que por desquijarar al león se confundía muchas veces con el monarca de Jerusalén. No es menos insinuante la presencia de las esculturas de David y Salomón dominando la entrada de la capilla del palacio El Escorial.

El texto parecería aludir a estos monarcas e imprimirles un carácter regio y sacerdotal pintándolos no como fueron sino como habrían de ser. De este modo, cuando el personaje del Quijote -que es también Quijada- busca coronarse emperador de Trapisonda como Reinaldos de Montalbán o se alinea con la genealogía del Preste Juan, puede officiar de modelo paródico en la construcción de un *rex sacerdos* que una a la cristianidad, que combata a los infieles y que anule las discrepancias entre la realidad de nuestros detestables tiempos y la potencial felicidad de una dichosa edad profetizada.

BIBLIOGRAFIA

- ALCINA, JUAN (ed.), 1995, *Romancero Viejo*, Barcelona, RBA editores.
- ANSO, CARLOS, 2006, “Las insidiosas celadas de la realidad. El Ingenioso Hidalgo y el Romance del Marqués de Mantua”, en Parodi, D’Onofrio y Vila (ed.), *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".
- ARIOSTO, LUDOVICO, 2005, *Orlando Furioso*, Traducción, introducción, edición y notas de José María Micó, Madrid, Espasa Calpe.
- BARANDA, NIEVES, 1989. “El espejismo del Preste Juan de las Indias en su reflejo literario en España”, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, Universitat de Barcelona, tomo I, pp. 359-364. Versión digital disponible en http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_1_041.pdf
- BOUWSMA, WILLIAM J. , 2001, *El otoño del Renacimiento 1550-1640*, Barcelona, Crítica.
- BURKE, PETER, 1999, *El Renacimiento*, Barcelona, Crítica.
- BURKE, PETER, 2000, *El Renacimiento en Europa - Centro y periferias.*, Barcelona, Crítica.
- CERVANTES, MIGUEL DE, 1969, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición y notas de Celina S.de Cortazar e Isaías Lerner, prólogo de Marcos A. Morínigo, Buenos Aires, Eudeba, 2 vols.
- CERVANTES, MIGUEL DE, 1998, *Don Quijote de la Mancha*, edición dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 2 vol. (con CD-Rom).
- CERVANTES, MIGUEL DE, 1999, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Martín de Riquer, Planeta, 2 vol.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, 1995, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Felipe C.R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Castalia.
- CURTIUS, E. R. , 1955, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE.
- DE TORQUEMADA, ANTONIO, 1982, *Jardín de flores curiosas*, Madrid, Castalia.
- EISENBERG, DANIEL Y STAGG, GEOFFREY, 2002, *Entremés de los Romances*, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, Volume XXII, Number 2,

www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372786402462834866802/p0000007.htm

- GARCIA, MARISA F., 2006, "Tras las huellas de David en el *Quijote*", *VI Congreso Internacional "Letras del Siglo de Oro Español"*, Santa Fe, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral.
- GARROTE BERNAL, GASPARD, 1996, "Intertextualidad poética y funciones de la poesía en el *Quijote*", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, Madrid, Edit. Univ. Complutense, Nº 14, pp. 133-127.
- GUMILEV, L. N., 1994, *La búsqueda de un reino imaginario*, Barcelona, Crítica.
- GUMPERT MELGOSA, CARLOS, 1987, "La *Historia del emperador Carlomagno* como fuente de Cervantes, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, Madrid, Edit. Univ. Complutense, Nº 7, pp. 73-81.
- HALE, J. R., 1993, *La Europa del Renacimiento. 1480-1520*, Madrid, Siglo XXI editores.
- KANTOROWICZ, ERNST H, 1985, *Los dos cuerpos del rey: Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza Editorial S.A.
- KÖNIG, BERNHARD, 2007, "Parodia e imitación burlesca en la Primera parte del *Quijote* (a la luz de algunos precedentes en Italia, Francia y España), Cacho Blecua, Juan Manuel (Coord.), *De la literatura caballerescas al Quijote*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, pp. 301-318.
- LUNA MARISCAL, KARLA XIOMARA, 2007, "Índice de motivos de las historias caballerescas del siglo XVI: catalogación y estudio", Cacho Blecua, Juan Manuel (Coord.), *De la literatura caballerescas al Quijote*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, pp. 347-360.
- MACIAS RODRIGUEZ, CLAUDIA, 2004, "Vestidos y disfraces en las transformaciones de Don Quijote", *Especulo. Revista de estudios literarios*, Madrid, UCM, Nº27, julio - octubre, año IX.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/disfraz.html>.
- MANDEVILLA, JUAN DE, 2005, *Libro de las maravillas del mundo (Ms. Esc. M-III-7)*, edición crítica, estudio preliminar y notas de María Mercedes Rodríguez Temperley, Buenos Aires, Secrit.
- MIÑANA, ROGELIO, 2005, "El verdadero protagonista del *Quijote*", *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, The Cervantes Society of America, No 25.2, pp. 31-58.
- MUÑOZ JIMENEZ, ISABEL, 1996, "Una traducción castellana de la 'Historia Orientalis' de J. de Vitry", *Revista de filología románica*, Nº 13, pp. 167-180. Versión

digital disponible en

<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/0212999x/articulos/RFRM9696110167A.PDF>

- OLLE, MANUEL 1998, “La invención de China: mitos y escenarios de la imagen ibérica de China en el siglo XVI”, *Revista Española del Pacífico* [Publicaciones periódicas]. Nº 8. Versión digital disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12271656442363728543435/p000007.htm>
- PAGDEN, ANTHONY, 1997, *Señores de todo el mundo. Ideologías del imperio en España, Inglaterra y Francia (en los siglos XVI, XVII y XVIII)*, Barcelona, Ed. Península.
- PIRENNE, JACQUELINE, 1992. *La légende du “Prêtre Jean”*, Estrasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg.
- POPEANGA, 1992, “El relato de viaje de Odorico de Pordenone”, *Revista de Filología Románica*, Nº 9, pp. 37-61, Madrid, Editorial Complutense.
- POPEANGA, EUGENIA, 2001. “La carta del Preste Juan: las versiones catalana y castellana” en *Homenaje a Ángel Chiclana. Número extraordinario de Cuadernos de Filología Italiana*, M. Hernández Esteban *et al.* (eds.), Madrid: Universidad Complutense de Madrid, vol. I, pp. 149-160.
- RAMOS, MANUEL J, 1997, “Origen y evolución de una imagen Cristo-mimética: El Preste Juan en el tiempo y el espacio de las ideas cosmológicas europeas”, *Política y sociedad*, Nro. 25, Madrid, pp. 37-44. Versión digital disponible en <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/cps/11308001/articulos/POSO9797230037A.PDF>
- REAU, LOUIS, 1996, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, del Serbal, 5 vol.
- REDONDO, AGUSTIN, 1997, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia.
- RILEY, EDWARD C., 1971, *Teoría de la Novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.
- RILEY, EDWARD C., 2000, *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica.
- SILVERBERG, ROBERT, 1996. *The realm of Prester John*, Athens, Ohio, Ohio University Press.
- SPITZER, LEO, 1955, “Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*”, *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, pp. 135-187.
- STAGG, GEOFFREY, 2002, “*Don Quijote* and the ‘Entremés de los romances’: a retrospective”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, The Cervantes Society of America, No 22.2, pp. 129-150.

¿LA LENGUA DE CERVANTES TRADUCE LA LENGUA DE LOS VENCIDOS?

EDUARDO DAYAN

*Instituto Superior de Formación Docente N° 45
(Haedo, Pcia. de Buenos Aires)*

A Jorge Rodríguez y Nicolás Bratosevich,
disparadores de ideas

El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha ha sido visto como una novela más cercana al universo barroco que a los rigores constructivos de la estética del Renacimiento. La obra no nos agracia con la regularidad y la simetría seguras que remiten a un mundo estable y ordenado; ella prefiere que las acciones tras las cuales asoman múltiples inquietudes humanas muestren fracturas, interrupciones, discontinuidades.

Cervantes trata de abarcar sentimientos cambiantes, complejos y contradictorios, en una estructura cuestionadora de las formas literarias conocidas, en las que se aprecian, pese a ello, calculadas concesiones a lo previsible.

Registrar una disposición insegura de la vida es lo que la mirada de Cervantes intentará articular en un sistema narrativo. No resulta casual, entonces, que no postule certezas que permitan hacer pie en aquello de lo que se va tratando. Vacilaciones y perplejidades incluyen desde el apellido del protagonista, fluctuante entre Quijano, Quesada, Quijana, Quejana, hasta el espinoso cuestionamiento acerca de quién es el verdadero creador de la obra.

La paradoja que plantea la mera enunciación del problema “¿Quién es el autor de la obra “El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes?””, parece un ingenuo juego de niños que remite a la pregunta infantil acerca del color del caballo blanco de San Martín.

Como señala Jorge Rodríguez en “Advertencias. El problema del autor en Don Quijote”, la cuestión de la autoría de la historia de don Quijote de la Mancha la postula el propio novelista, que implica en la cuestión a numerosos ejecutores.

Así van apareciendo, comprometidos en la narración de las hazañas del ingenioso hidalgo, voces diversas: los anales de la Mancha que guardan su memoria -al menos así lo atestigua claramente el narrador de los primeros ocho capítulos-, un amigo del autor, que colabora en la construcción del prólogo, el morisco bilingüe que presta su palabra a la traducción de un cartapacio escrito en caracteres arábigos, Cide Hamete Benengeli, la selecta “flor de los historiadores”, que es quien conserva la historia del hidalgo de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Este “autor sabio encantador” oficia desde el capítulo 9 hasta el final de la novela y aunque no se diga, con seguridad tendrá escrita su versión de los ocho primeros capítulos que, naturalmente, no se considera necesario volvernos a relatar. También ofrecen su palabra los académicos de la Argamasilla, ¡incluso se mezcla el propio Miguel de Cervantes!, que eso sí, “aunque parezca padre soy padrastro”, dice, de la criatura. Y en un desconcierto que crece, Cervantes se llama a sí mismo segundo autor, el que no ha querido aceptar que la historia que nos iba contando se destroncara en el capítulo octavo y se eclipsara, entregada a las leyes del olvido.

A nadie llamó la atención el empleo del artilugio: el narrador fingía haber encontrado, casi siempre por casualidad o en circunstancias misteriosas, un manuscrito que agujijoneaba con su misterio la curiosidad del lector. El empleo de un autor ficticio en la construcción de una novela era ya en la época de aparición del Quijote un recurso corriente de los autores de novelas de caballerías y de novelas bizantinas.

En el Quijote, es notorio, los estudiosos de la obra han establecido relaciones que apuntan a la ironía y la burla de Cervantes en relación con las novelas de caballerías y sus procedimientos. La pluma de Cide Hamete lo confirma explícitamente en el último capítulo de la obra con palabras definitorias: “pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías”.

Existen acreditados críticos que alegan con convencimiento en favor de la potencia que tiene la creación del autor nacido de la carpeta hallada en el Alcaná para agrietar paródicamente la autoridad de cuanto se dice. Otros, por el contrario, aducen que el recurso empleado refuerza la credibilidad de las ideas que se postulan.

En verdad, la aparición de Cide Hamete Benengeli, que lleva en su apelativo el descrédito risueño y vegetal, nos introduce en un berenjenal que nos embrolla. Es precisamente él, “arábigo y manchego”, el autor que guarda la memoria de la historia del caballero español Alonso Quijano el Bueno, y es precisamente a quien se le reconoce el valor de autoridad en su materia.

De hecho, se señala, insistentemente, deben ser “los historiadores puntuales,

verdaderos y casi nada apasionados” y, de toda historia “ninguna es mala como sea verdadera”, quienes la profesan se obligan a no salirse “un punto de la verdad”, ya que no es lícito torcer “el camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir”.

Se sabe: entre bromas y veras la narración de la aventuras del Quijote quedan detenidas cuando la mano alzada del hidalgo va tajar en dos mitades al vizcaíno. Como en el folletín, el radioteatro, la fotonovela, el cine por entregas o la telenovela posteriores, la historia queda suspendida abrupta e intempestivamente. Surge entonces la feliz casualidad del encuentro con una copia del relato de Cide Hamete Benengeli, a cargo de su continuación por boca de un morisco aljamiado que habla y lee castellano.

Se reconoce, entonces, la consideración que merece el responsable y riguroso señor Hamete, historiador que merece nuestro agradecimiento por responder al canon postulado para serlo, semejante en su integridad a todos los que preservan la memoria para las generaciones futuras. Sin embargo, y pese a los elogios, se lo desautoriza simultáneamente. Se le objeta el ser árabe, es contemplado como un perro, “galgo”, se le dice despectivamente, “siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos”; y “tan nuestros enemigos”, porque todos ellos son “embelecadores, falsarios y quimeristas”.

La historia oficial está acreditada. Cuando los Reyes Católicos ganaron Granada, los musulmanes de España persistieron en usos y costumbres propios. Obligados a vivir como cristianos, muchos lo hacían solamente en apariencia. Tras varios intentos de solución desde el poder, y vista la sublevación de las Alpujarras en tiempos de Felipe II, el 9 de diciembre de 1609 se publicó el primer bando de expulsión de los moriscos de Murcia y parte de Andalucía; el 10 de julio de 1610 el que afectaba a los de Extremadura y las dos Castillas, comprendiendo la Mancha. En 1613 aparecieron disposiciones semejantes.

Los moriscos son los musulmanes de los reinos peninsulares obligados a convertirse al cristianismo a principios del siglo XVI. Nominalmente cristianos, eran sospechados de observar en privado el Islam. La “cuestión morisca” era un asunto de candente actualidad al tiempo de la aparición del Quijote.

Dice el escritor Paul Auster: “La política no se puede eludir. Hay dos clases de gente y yo pertenezco a la que opina que vivimos en sociedad y debemos ser solidarios. En ese sentido, toda obra de arte, de una manera consciente o inconsciente, es un acto político.” En Cervantes plantear una hábil posición cuestionadora parece ser sensato. Cito otra vez a Auster: “Aquel que tenga ideas muy fijas, muy rígidas, certezas, no podrá explorar dominios que no se comprenden, que se nos escapan”.

Proponer una mirada distinta y contradictoria de los desbaratados adversarios, proponer una convencional burla y entrar en contradicciones permanentes en las referencias, aminora los riesgos de la disidencia, permite organizar el pensamiento en palabras, acogerse a los buenos como Don Alfonso Diego López de Zúñiga y Sotomayor, séptimo Duque de Béjar, Marqués de Gibraleón, Conde de Benalcázar y Bañares, Vizconde de la Puebla de Alcocer, Señor de las Villas de Capilla, Curiel y Burguillos, y entonces conseguir que Juan de la Cuesta publique *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que puede ser adquirido en casa de Francisco de Robles, librero del Rey.

Los moriscos se hallan, pues, insertos en una sociedad hispánica que les es refractaria y los discrimina, porque los siente desiguales: ellos son, fundamentalmente, de otra religión. En una sociedad cristiana que busca afirmarse, aguijonear simpatías en favor de los perseguidos acarrea peligros manifiestos. Solo la parodia permitiría deslizar ideas diferentes, pensar en distintas posibilidades de resolución de las situaciones que desde el poder solo se manejan con la idea intransigente de amputar la historia.

A esto se le suma otra apartamiento presente en la memoria colectiva: la de los judíos sefardíes españoles pocos años antes, urgidos a desparramarse por la cuenca del Mediterráneo y mucho más allá, con el mismo criterio, por las mismas razones.

Lo cierto es que los vencidos moriscos se ven obligados a salir de escena. Se ha malogrado la ya practicada posibilidad de convivencia social de las culturas -ahora condenada al vivir en la evocación dolida-, y se espera hasta que alguna vez llegue el extravío de la recordación.

En resumen, este grupo diferente de la mayoritaria sociedad hispánica, diferenciado por su origen islámico y su forma de vida musulmana, resulta ser para la visión de la unidad de la Península, sostenida desde el poder, una espina que debe ser arrancada del conjunto social, al que se quiere uniformizado en un relato sin matices que quiere imponer sus únicas y excluyentes convicciones. El rechazo es el resultado natural de esa concepción del mundo nivelado en el igualitarismo absoluto de ideas de la sociedad cristiana y europea de los reinos hispanos, donde no hay lugar para la desigualdad, el desacuerdo, la disidencia.

Ahora podemos aventurar una respuesta e imaginar al servicio de qué objetivo tanto procedimiento embrollón, tanto artificio en la escritura de la novela, cuál es su valor agregado.

Si el Quijote es la polifonía de sus lenguajes y de las voces asordinadas, valen también las entrelíneas y los silencios tanto como las interpretaciones opuestas que se barajan. Por lo menos, para aventurar otra lectura posible.

Naturalmente es muy lícito y seguramente cierto interpretar como parodia de

los libros de caballerías la creación cervantina. La imitación burlesca permite decir lo que resulta difícil o peligroso expresar abiertamente. Es una resolución del escritor, la cautela que resuelve el desconcierto: “¿De qué modo pensáis llenar el vacío de mi temor y reducir a claridad el caos de mi confusión?”, dice socarrón en el prólogo el autor a un amigo que busca ayudarlo.

Lo cierto es que Miguel de Cervantes da lo que puede: su comprensión de moros y judíos, él también casi un excluido, pese a sus merecimientos. Escribe con conocimiento de los segregados, discriminados, rechazados, todos fundantes de la anterior convivencia de culturas. Contra los estereotipos prefiere un elogio al hebreo, la “mejor y más antigua lengua” y elige los manuscritos de Cide Hamete en el Alcaná de Toledo, la calle de los mercaderes de la seda donde confluyen judíos, moros y cristianos. Para Cervantes, nada de lo diverso le es extraño. Resuelve en la comprensión y en la tolerancia las tensiones y contradicciones de una sociedad. No vacila en citar el Evangelio de San Mateo: “Amad a vuestros enemigos”, claro que entre disimulos y pullas.

Tal vez convenga insistir en sumar más elementos. La referencia a Cide Hamete resulta, al menos, contradictoria, y es juicioso que así sea, visto lo que está en juego. Algo riesgosamente subversivo se desliza entre las letras. Si leemos literalmente, nos preguntamos: la primera novela contemporánea de occidente: ¿nace de una traducción del enemigo árabe?

“El sabio encantador, a quien ha de tocar el ser cronista de esta peregrina historia”, justamente el escritor de casta más adecuada para deslucirla, ¿es a quien debemos agradecerle la conservación de las gestas del hidalgo “luz y espejo de la caballería manchega”, del “jamás como se debe alabado caballero don Quijote de la Mancha”, peregrino de tierras extrañas, también él?

Recordamos que en la época todos los seguidores de la religión del Islam solían ser llamados “sarracenos”. Los lectores tendrían presente las ideas resumidas en la cuarteta que los habilitaba al rencor: “Vinieron los sarracenos / y nos molieron a palos, que Dios ayuda a los malos / cuando son más que los buenos”.

Si a la condición de cautivo pasible de rescate en Argel sufrida por Cervantes le adicionamos la experiencia de su vida cotidiana en la Península, resulta comprensible que, como hijo cultural del erasmismo de López de Hoyos, la larga rebeldía de los moriscos en la sañuda sociedad de la época no le fuera indiferente.

Curiosamente Cervantes nunca llama novela al Quijote, sino libro o historia. E insiste una y otra vez en el valor de esa materia, sabedor de que la historia la escriben los que ganan. Sobre la que cuenta en el Quijote, le basta ficcionalizar por tramos la que vive, deslizar subrepticamente sus opiniones, hacernos ver

que se está seccionando la historia ficticia y la real, una y otra vez, y que inevitablemente ambas habrán de hilvanarse alguna vez.

La historia del moro Ricote que aparece en la segunda parte del Quijote guarda notoria actualidad y resulta muy verosímil. Un documento de 1618 publicado en el Boletín de la Real Academia Española cuenta que varios moriscos desterrados en Constantinopla decidieron regresar clandestinamente a España para recoger tesoros que habían escondido en su precipitada fuga. Retornaron disfrazados de frailes y lograron volver a Constantinopla. Uno se pregunta si reclamarían algún día por la exclusión de una tierra a la que consideraban propia.

La piel de toro desollado que es España se achicaba como la piel de zapa creada por Honorato de Balzac. La situación merecía ser puesta en letras de molde, revelada, difundida. El quijotesco Miguel de Cervantes, ¿pensaría para él en “los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar, abusos que mejorar y deudas que satisfacer?”

¿Cómo darles presencia a los vencidos, padecer con ellos, mostrar una riesgosa simpatía por los moriscos sino de una manera velada, él, Miguel de Cervantes, apenas un soldado de ancha experiencia del mundo y de los hombres, que “se creía acabado, solo y pobre”, él, “a sórdidos oficios resignado”, que “erraba oscuro por su dura España”, él, agrega Jorge Luis Borges, que “contemplaría, hundido el sol, el ancho / campo en que dura un resplandor de cobre” y se viera reflejado también en otros padeceres que no le eran ajenos y que se incluiría en la visión de la historia que iba a poner en libro porque “atravesando el fondo de algún sueño, por él ya andaban don Quijote y Sancho”, la novela que, explica también Borges, “haría honor a la España de la hombría de bien y de la caudalosa amistad”?

Entonces no parece casual que haya que nombrar como ocurrente o “donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo”, esa averiguación, esa indagación, derivada en quemazón de libros. Sin duda es un capítulo de crítica literaria, aunque también se nos diga que se salva de la hoguera la novelita morisca *La Historia del Abecenraje y la hermosa Jarifa*, vivos en la memoria de los lectores.

En ella están enfrentados y presentes “el hijo del sillero”, el hacedor de sillas de caballos, el Abecenraje, de reconocida estirpe de caballeros moros, y su adversario cristiano Rodrigo de Narváez, notable en virtud y hechos de armas. Está claro que este gentilhombre no se goza en la aniquilación del enemigo que tiene a su merced, sino que entiende que ambos valoran la dignidad de la palabra empeñada y respetan los valores humanos que dignifican al hombre, más allá de las divergencias. Y es el hidalgo español quien reconoce al adversario árabe

como un igual, un ilustre señor, gentil, leal y virtuoso como él. El Abecenraje retribuirá la confianza dada, hará honor a la palabra empeñada y la amistad franca entre iguales cerrará la historia.

“Camarada, esto no es un libro; / quien toca esto toca a un hombre”, sintetizaría mucho después Walt Whitman en su poemario Hojas de hierba el sentimiento que uno siente realizado fraternalmente en la lectura del Quijote.

Esquilo había plantado la tragedia *Los persas* en medio del dolor del campamento derrotado rival de los griegos para así enaltecer la gloria de Atenas.

El Cid muestra el valor de los españoles de la Reconquista: el árabe es el enemigo que toma cuerpo en enfrentamientos, luchas, asedios.

Cervantes surge en otro momento histórico y con otra voz: subversivamente intenta comprender al adversario.

La lengua literaria española, como Dionisos, el dios nacido dos veces, en su primera concepción, la de 1140, hace sus primeras armas en el *Poema del Cid*. En *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* termina de nacer en 1604 y 1615.

Solamente en la época contemporánea se saldaría la deuda contraída en la antigüedad, habría de derogarse el edicto de expulsión de los judíos, Jorge Luis Borges podría unir y celebrar a “la España del Islam, de la Cábala y de la Noche Oscura del Alma”. A salvo de “la malignidad del tiempo, devorador y consumidor de todas las cosas”, Manuel Machado consumaría las ideas cervantinas. Son cuatro versos de su autobiografía que perfuman la vida, y registran la España desgarrada por la mutilación de partes de sí, ahora disuelta en su sangre de poeta a salvo de las desventuras del olvido, la que le permite reconocerse y ser: “Yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron -soy de la raza mora, vieja amiga del sol-, que todo lo ganaron y todo lo perdieron. Tengo el alma de nardo del árabe español “.

Nota:

Este trabajo se considera en deuda con Jorge Rodríguez, autor de “Advertencias. El problema del autor en Don Quijote” y Nicolás Bratosevich y su curso presencial “Convergencias y disonancias en diversas literaturas”, autores en quienes reconoce virtudes generadoras de puntos de vista muy atractivos sobre el desarrollo de la ponencia.

BIBLIOGRAFIA

- CERVANTES SAAVEDRA, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición y notas de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, prólogo de Marcos Morínigo, Eudeba, 1969.
- ESTUDIO PRELIMINAR DE CELINA SABOR DE CORTAZAR. Edición y notas de Martín de Riquer, Kapelusz, 1973.
- RODRIGUEZ, JORGE, *Contar, decir, hablar*. Letra Viva. Buenos Aires, 2008.

ORLANDO Y CARDENIO: REFLEJOS DE LUDOVICO ARIOSTO EN EL EPISODIO DE SIERRA MORENA

MARIA SILVINA VAZZANO

*Instituto Superior de Formación Docente y Técnica N° 156
(Azul, Provincia de Buenos Aires)*

La locura es tema de numerosas obras literarias desde la antigüedad, pero en el Quijote puede analizarse desde más de un ángulo. Sabemos que la demencia de nuestro hidalgo nace de la lectura de los libros de caballería, sobre todo del Amadís de Gaula, pero encontramos en la primera parte de la novela numerosas las referencias al Orlando Furioso de Ludovico Ariosto. Orlando, el personaje, dedica un soneto al personaje Quijote, a continuación del prólogo; Boiardo y Ariosto son autores mencionados por el cura durante el escrutinio de la biblioteca en el sexto capítulo. Pero puntualmente es en el episodio de Sierra Morena donde la cercanía con este escritor italiano se torna más evidente: la locura del hidalgo manchego se topa con la de Cardenio, un “loco furioso” a la manera del personaje de Ariosto.

Sierra Morena se presenta a los ojos de Don Quijote como el escenario perfecto para imitar “*en seco*” a aquellos caballeros andantes que tanto admira. Es una puesta en escena planeada, en un lugar bucólico, “*al pie de una alta montaña que (...) estaba sola entre otras muchas que la rodeaban. Corría por su falda un manso arroyuelo, y hacíase por toda su redondez un prado tan verde y viciosos que daba contento a los ojos que le miraban*”. Un simple comentario de Don Quijote a Sancho: “*Y puesto que yo no pienso imitar a Roldán, o Orlando, o Rotolando, (...) parte por parte, en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, (...) podrá ser que viniese a contentarme con la sola imitación de Amadís*”¹ se transforma en una especie de conjuro que convoca a Cardenio, un personaje que, ante un desengaño amoroso, imita a Orlando en su delirio. La demencia de estos seres es entonces de carácter literario, no existencial como la de Alonso Quijano, y puede ser objeto de un análisis comparativo.

Cardenio es un “*misterio que se va aclarando poco a poco*”². Primero aparece su maleta, medio podrida, unas pocas prendas, algunos escudos de oro y una libreta de apuntes con un soneto, una carta y otros escritos, seguramente pertenecientes a algún “*principal enamorado*”, es decir, un enamorado de alta condición social, “*a quien desdenes y malos tratamientos de su dama debían de haber conducido a algún desesperado término*”, según se relata en el capítulo XXIII del *Quijote*. No tarda en presentarse ante la mirada atónita de nuestro hidalgo y de Sancho un hombre que salta de risco en risco, “*que iba desnudo, la barba negra y las piernas sin cosa alguna; los muslos cubrían unos calzones, al parecer de terciopelo leonado, mas tan hechos pedazos que por muchas partes se le descubrían las carnes*”. Esta aparición se desvanece, y poco más adelante Don Quijote y su escudero se topan con una mula muerta, “*medio comida de perros y picada de grajos*”, que sin duda pertenecía al fugitivo del cual aún no conocen la identidad. Sin embargo, el misterio comienza a revelarse cuando un cabrero, horrorizado, les relata que tanto la maleta como la mula pertenecen a un “*mancebo de gentil talle y apostura*”, quien sin motivo se había llegado hasta él y le había dado puñetazos y coces, para desaparecer nuevamente entre la sierra, y al cual, junto a otros cabreros, habían finalmente localizado, ya “*con mucha mansedumbre, ya roto el vestido, y el rostro desfigurado y tostado por el sol*”, y que les había informado que se hallaba haciendo penitencia por varios pecados cometidos. La amena conversación entre los cabreros y este “*mancebo gentil y agraciado*”, “*bien nacido y muy cortesana persona*”, que inspira compasión, “*porque lo que hacía de abrir los ojos, estar fijo mirando al suelo sin mover pestaña gran rato, y otras veces cerrarlos, apretando los labios y enarcando las cejas*”, pronto se transmuta en una nueva golpiza a sus oyentes, acompañada de una larga imprecación contra un tal Fernando, con promesa de arrancarle el corazón, donde la traición y el fraude han anidado.

La construcción de este personaje es lenta y parece oscilar entre la calma y la ira imprevistas, pero a la vez controladas por la voluntad del joven. En la inminencia del encuentro entre Don Quijote y el muchacho, entre el *Caballero de la Triste Figura* y el *Roto de la mala Figura*, como lo da en llamar Cervantes, encontramos un clima de cortesía y gentileza, en medio del cual los dos locos se

¹ de CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL: El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha, Primera parte, capítulo XXV, pag. 188 y siguientes.

² DE MADARIAGA, Salvador. Guía del lector del Quijote, capítulo IV, pág. 89.

abrazan y se saludan largamente, uno asombrado por la voz desentonada y bronca del otro, y el Roto admirado por las armas y la vestimenta del hidalgo manchego.

Cardenio, a quien ya se le han sumado dos nuevos motes, el de *Caballero de la Sierra* y el de *Caballero del Bosque*, inicia el relato de sus desventuras luego de haber satisfecho un apetito voraz; conocemos entonces las causas de su desgracia y de su locura, al menos una parte: su amor hacia Luscinda, la aparición de Fernando en la vida de ambos, el engaño de Fernando hacia Dorotea, la presentación de Fernando a Luscinda, hasta que de buenas a primeras sobreviene un nuevo ataque de locura del galán, ahora primero contra Don Quijote, a quien hace caer de espaldas, luego contra Sancho, que se ve derribado y golpeado, al igual que el cabrero que intenta defenderlo, más una gresca entre Sancho y el cabrero, mientras Cardenio vuelve a desaparecer.

Volveremos a encontrarlo poco después, una vez que Sancho regresa del pueblo sin haber entregado la misiva de Don Quijote a Dulcinea y acompañado por el cura y el barbero, recitando versos, un ovillejo y un soneto más precisamente, completamente cuerdo, capaz de terminar su historia refiriendo las bodas de Luscinda y Fernando y su huida enloquecida a la sierra.

En este punto debemos detenernos si deseamos retomar nuestra comparación entre Cardenio y Orlando. Es cierto que Cardenio, en la sierra, enloquece, pierde el apetito, dice disparates y comete desatinos, se rasga los vestidos, grita, maldice su destino, repite en vano el nombre de su amada, “*procura acabar la vida voceando*”, y cuando vuelve en sí se halla “*tan cansado y molido*” que apenas puede moverse. Vive en el hueco de un alcornoque, lo alimenta la caridad de los cabreros, a quienes igualmente prodiga golpes. Pero es interesante, a nuestro entender, el análisis que de este proceder hace Salvador de Madariaga en su *Guía del lector del Quijote*: para él, Cardenio procede como un cobarde, actúa guiado por una especie de miedo difuso más que por una furia sincera desatada por los celos y la traición porque “*el miedoso se hace especulativo por ley natural*”³, y Cardenio no tiene la impulsividad mental de los listos, sino que razona lenta y entrecortadamente, con preguntas, excusas e imprecaciones. Desde el principio de su historia con Luscinda ha procedido así, en forma indecisa, y se ha convertido en un juguete en manos de Fernando. Adivina el peligro que éste representa para su relación

³ Op.cit.,pág 92.

pero no actúa para impedir que su enemigo salga victorioso, obedece siempre “*como buen criado*”, pero no es éste un rasgo de respeto ante un superior, sino debilidad de espíritu. Parece reaccionar ante un aviso desesperado de Luscinda, pero “*lleno de enojo contra Don Fernando*” busca a la mujer, no al traidor. Asiste a la boda a hurtadillas, no osa intervenir, y en medio del alboroto que provoca el desmayo de la novia, no intenta recuperar el terreno perdido, sino que huye. Su posterior cólera no es más que indignación reprimida por la cobardía, que se vuelve contra el cobarde y le quema la razón, es “*exasperación de aquella voluntad que tan floja hemos visto aun en los momentos en que más necesaria hubiera sido*”⁴. Cuando el azar, finalmente, reúne en la venta a todos los protagonistas de este episodio, Cardenio primero se esconde en el aposento de Don Quijote, pero más tarde, cuando las razones de Dorotea han triunfado por sobre la determinación de Fernando, Cardenio tiene un único arranque de valor al mirar fijamente a su rival para impedirle cualquier movimiento violento que vuelva a apartar a Luscinda de sus brazos, para inmediatamente después arrodillarse ante él y agradecerle “*la merced*” de permitirles estar juntos. En conclusión, no pierde el juicio, sino que se ofusca momentáneamente, y se siente aliviado ante el solo relato de Dorotea, de cuya intervención necesita para completar su historia y llegar a un final feliz.

A decir de Américo Castro⁵, los personajes cervantinos obran como consecuencia de una actitud inicial, su camino viene trazado desde el psiquismo, sus estados de ánimo tienen una motivación interior. En cambio, según Benedetto Croce⁶, en el Orlando Furioso, Ariosto no presenta caracteres, sino figuras, que aunque no del todo libres de energía y de sentimientos apasionados, responden a rasgos típicos y generales, no individuales. La locura de Orlando es rotunda, destructora, desproporcionada, tal como corresponde a un personaje que nace en la historia (por lo menos si confiamos en la Historia Karoli Magni et Rotholandi, de Turpino) como guerrero del ejército carolingio, pero que encuentra en la literatura un lugar de privilegio: es Roland en La Chanson de Roland, Roldán en los cantares de gesta españoles y Orlando en varios cantares toscanos antes de transformarse en el protagonista del Orlando

⁴ Op.cit.pág.98.

⁵ CASTRO, AMERICO. El pensamiento de Cervantes, Capítulo II.

⁶ CROCE, BENEDETTO. *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, en GIUDICE, ALDO y BRUNI, GIOVANNI, Problemi e scrittori della letteratura italiana, Volumen II, tomo I, capítulo II, pág.61. La traducción es nuestra

Innamorato de Boiardo y del Orlando Furioso de Ariosto, en pleno Renacimiento italiano. En cuanto a su evolución como personaje, Italo Calvino señala que “*el Orlando de la tradición (...) contaba entre sus pocos rasgos psicológicos el de ser casto e inaccesible a las tentaciones del amor*”⁷, luego Boiardo no sólo lo enamora de Angélica, sino que lo hace triunfar por sobre encantamientos varios, y más tarde Ariosto lo transforma en un loco furioso cuando pierde la esperanza de ese amor. Si a la tradición literaria del personaje sumamos la intención de Ariosto de mostrar a través de las letras que Ferrara, o mejor aún, la Corte de los Estenses, capital de la poesía épica italiana y a la cual él pertenecía, ha tenido un pasado guerrero glorioso, podemos comprender por qué la locura de Orlando procede por pasos, en una progresión que comienza en el dolor y avanza hasta la pérdida total de la razón.

Vayamos al Canto XXIII del poema. Bajo la impiadosa luz del mediodía, Orlando, en un bosquecillo, encuentra los primeros indicios de que Angélica y Medoro han huido juntos: “*volgendosi intorno, vide scritti / molti arbuscelli in su l'ombrosa riva./ (...) Angelica e Medor con cento nodi / legati insieme, e in cento lochi vede*”. En una gruta, una escritura en árabe refiere la gratitud de Medoro hacia el lugar que cobijó sus encuentros con Angélica. Orlando confía por instantes en una broma de su amada, pero poco a poco la desazón se apodera de él. Vemos los efectos de la misma primero a nivel gestual: “*Rimase al fin con gli occhi e con la mente/ fissi nel sasso, al sasso indifferente*”, luego el cuerpo comienza a manifestar el dolor: “*Caduto gli era sopra el petto il mento, / la fronte priva di baldanza e bassa*”. Vierte unas pocas lágrimas porque la angustia es tan grande que aún no puede manifestarse del todo. Pero la confirmación de su desventura le llega por boca de un pastor que había dado albergue a los enamorados y de quienes había recibido como recompensa el brazalete que Orlando había obsequiado a Angélica, e indefectiblemente la furia se desata: “*giù dagli occhi rigando per le gote/ sparge un fiume di lacrime sul petto (...) / e quando poi gli è avviso d'esser solo, con gridi et urli apre le porte al duolo*”. Sin dejar de llorar ni de gritar “*fugge cittadi e borghi, e alla foresta / sul terren duro al discoperto giace*” y en un acto de lucidez asume la muerte del Orlando que hasta ese momento había sido: “*Non son, non sono io quel che paio in viso:/ quel che era Orlando è morto et è soterra; (...) Io son lo spirito suo*

⁷ CALVINO, ITALO. Orlando Furioso , narrado en prosa del poema de Ariosto, pág.12.

da lui diviso,/ che in questo inferno tormentandosi erra,/acciò con l'ombra sia, che sola avanza,/ esempio a chi in Amor pone speranza”.

Orlando se siente un espíritu atormentado en el Infierno, y se transforma en una bestia descontrolada, casi en una fuerza de la naturaleza que todo lo arrasa y aniquila: con su espada destruye la roca con la inscripción de Medoro y la arroja en una fuente, arranca árboles, con los ojos desencajados yace durante tres días y tres noches inmóvil, sin probar bocado, y al cuarto, liberado ya de su armadura, rasga sus vestiduras y desnudo emprende una marcha sobre campos y poblados, enceguecido, mata y destroza pastores con sus manos. Se corre la voz de su locura y los habitantes de las aldeas abandonan aterrorizados sus casas, dejando sólo algunos alimentos que Orlando engulle con desesperación para luego continuar con su cacería de hombres y animales, a quienes despedaza y devora. Sin recuperar el juicio, lucha con Rodomonte, atraviesa ríos y selvas, desde el Ródano a los Pirineos, y al llegar a Tarragona, se encuentra con Angélica, a quien no reconoce, y montado en un caballo, llega al estrecho de Gibraltar, desde donde se arroja y nada hasta emerger en la costa de Marruecos.

Como es lógico, un desvarío de tales dimensiones, que se transforma en amenaza de muerte segura para quien se encuentre cerca de Orlando, no puede ser resuelto con la aparición de una doncella vestida de hombre, portadora de buenas noticias, como la terrenal Dorotea del Quijote. Astolfo, un personaje surgido originariamente de la imaginación de Boiardo, habituado a situaciones fantásticas, cabalga en el fabuloso Hipogrifo hasta la Luna, donde San Juan Evangelista le explica que la locura de Orlando es un castigo divino por haber malgastado los dones que Dios le había concedido, fuerza e invulnerabilidad, al enamorarse de una pagana, en lugar de usarlos en defensa de la santa fe. Si lo sobrenatural está comenzando a sorprender al lector, le falta saber que Astolfo encuentra, en los blancos valles de la Luna, todas aquellas cosas que los hombres pierden en la Tierra. Entre otras, el juicio, un líquido que se conserva en ampollitas cerradas con los nombres de sus dueños. En la descripción de esta particular colección, la acción deja paso a la reflexión: “*Molta fama è la sù, che come tarlo /il tempo al lungo andar qua giù divora: là su infiniti prieghi e voti stanno,/ cha da noi peccatori a Dio si fanno. / Le lacrime e i sospiri degli amanti, /Le lacrime e i sospiri degli amanti, / l' inútil tempo che si perde a giuco,/ a l'ozio lungo d' uomini ignoranti,/ vani disegni che non han mai loco,/ i vani desideri sono tanti/, che la più parte ingombran di quel loco...*”⁸. El juicio de Orlando vuelve a la tierra, y al ser volcado en su nariz, regresa la cordura.

En la descripción de los objetos perdidos que Astolfo encuentra en la Luna radica la clave que permite cerrar esta comparación entre la locura de Cardenio

y la de Orlando. La lista revela que *“los afanes y los afectos son vanos no porque son falsos movimientos del corazón, sino porque los ha transformado en vanos el haberse dedicado (el hombre) sólo a ellos, el haberse concentrado únicamente en su realización, olvidando que la vida tiene y necesita otras (cosas). [...] Quien ha comprendido este aspecto de la vida no puede ser aplastado ni sufrir derrotas que lo traumatizen: y por eso su ánimo es sereno y sin sombras, y a las dificultades le opone una sonrisa de bondadosa superioridad y de compuesta sabiduría”*⁹. Es esta la actitud de Ariosto como autor; el contexto de producción de su obra es una sociedad que siente que ha alcanzado un maduro equilibrio espiritual y un pleno dominio de su vida, y por lo tanto puede permitirse mostrar con un sonriente dejo de ironía las formas ya vacías del mundo caballeresco. Dice De Sanctis que *“Ariosto no tiene intención de juzgar la caballería, como hizo Cervantes (...). Ludovico es sobre todo un artista. En este mundo caballeresco él no cree; sin embargo se enamora (del mismo), lo vive desde dentro, lo hace su mundo, [...] (el mundo infantil de la imaginación y el mundo moderno) no son antitéticos como en Cervantes, sino que conviven, entran uno en el otro, son la representación artística de un mundo con huellas del otro”*¹⁰. Por eso, aceptamos como genuina la locura de Orlando en su prodigiosa desmesura, y dudamos de la sinceridad de actuación de Cardenio. Sencillamente, porque reconocemos en Ludovico Ariosto un escritor, un artista del Renacimiento italiano, seguro en un presente estable y efímero para él, pero lejano para nosotros, en tanto que Cervantes, hombre del Barroco español, nos acerca a través de sus personajes al espíritu de una época sin certezas, de profunda crisis espiritual, cuyos claroscuros puede comprender la sensibilidad del hombre actual.

⁸ ARIOSTO, LUDOVICO. Orlando Furioso, CantoXXXIV.

⁹ GIUDICE, ALDO y BRUNI, GIOVANNI. Problemi e scrittori della letteratura italiana. Volumen II, Tomo I, Capítulo II, pág. 49- La traducción es nuestra.

¹⁰ DE SANCTIS, FRANCESCO. .Storia della letteratura italiana, Capítulo XIII, pág. 326 a 331

BIBLIOGRAFIA

- ARIOSTO, LUDOVICO. Orlando Furioso .Edimat Libros, s/r, 2003.
- AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA. Don Quijote como forma de vida . Editorial Castalia, Valencia, 1976.
- CALVINO, ITALO. Orlando Furioso , narrado en prosa del poema de Ariosto. Muchnik Editores, Buenos Aires, 1984.
- CASTRO, AMERICO. El pensamiento de Cervantes. Editorial Noguer, Barcelona, 1973 Capítulo II: “(El quién de la expresión) y crítica de la realidad (expresada)”.
- DE CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL: El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha. Editorial Huemul, Buenos Aires, 1983 - Primera parte, capítulos XXIII a XXXVI.
- DE MADARIAGA, Salvador. Guía del lector del Quijote.Espasa Calpe S.A., Madrid, 1976 . Capítulo IV: “Cardenio o la cobardía”.
- DE SANCTIS,FRANCESCO. .Storia della letteratura italiana, Newton Editrice, Roma, 1991.Capítulo XIII.
- GIUDICE, ALDO y BRUNI, GIOVANNI. Problemi e scrittori della letteratura italiana. Paravia Editrice, Torino, 1973. Volumen II, Tomo I.

SEDUCCION Y TRAICION: LOS POEMAS DE ELOGIO EN DON QUIJOTE DE 1605

MARCELA ROMANO

Universidad Nacional de Mar del Plata

Según ha sido reiteradamente estudiado, la obra cervantina de 1605 se constituye dentro del sistema literario áureo como un desvío definitivo y resonante hasta nuestros días. No sólo por la operación de profanación y homenaje que, se ha dicho, exhibe la parodia del verosímil idealizante encarnado en la novela de caballerías, sino porque, desde ese gesto, Cervantes trasciende la mera operatoria de inversión burlesca para ir más allá. La parodia desnuda, en este sentido, una ideología estética que tiene como centro su propia revisión crítica, a partir de una tramoya autorreferencial que expone, por encima de la burla y el efecto de la risa carnavalesca, la condición de la máquina narrativa, sus engranajes, sus ruidos, su respiración, en fin, fraguados por los mecanismos específicos de su construcción textual.

En este sentido, el propósito de mi trabajo es analizar sucintamente el premeditado funcionamiento especular de los poemas de elogio que continúan al “Prólogo” de la Primera Parte de *Don Quijote* (1605)¹, con el objeto de demostrar su heterodoxa naturaleza “preliminar” que, más allá de la disposición paratextual (Genette), anticipa el recorrido global de la novela como artefacto autoconciente de su propia naturaleza ficcional.

¹ Como se sabe, en estos poemas cervantinos se escribe también como un tiro por elevación contra el propio Lope, modelo del escritor “pedante” que en obras como *La hermosa de Angélica* de 1602 incorpora a su libro el narcisista elogio de las “celebridades”: nobles, clérigos y poetas consagrados. Así lo ve, por ejemplo, Pardo García: “La parodia caballeresca se tiñe así de sátira de la pedantería, y ambas parecen formar parte de un mismo mal libresco que es el blanco de la burla cervantina” (150).

La máquina de la ficción alcanza a los “Preliminares” del *Quijote* con una intención que el propio Lope de Vega, uno de los “enemigos íntimos” de Cervantes, recuperará treinta años más tarde, y a su manera, en sus *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, publicadas en 1634². Textos alógrafos escritos en “seso”, se piensa, cuyo estatuto de “verdad” les confiere dentro del sistema una utilidad extraliteraria, asociada tanto a los productores -el interesado agradecimiento al mecenas y la exaltación de las virtudes del autor- como a los lectores: afán persuasivo y bitácora de un camino a ser recorrido que tienen en las actuales reseñas o en las contraportadas sus referentes contemporáneos, tampoco exentos, como en la literatura áurea, de las tensiones, pleitesías y exclusiones determinadas por el campo artístico³. La mano de quien los escribe es también prestigiosa: autores conocidos y figuras eminentes de la nobleza y de la Iglesia, es decir, nombres “oficiales” de existencia verificable, consagrados dentro del campo y merecedores, por tanto, de credibilidad y de autoridad incuestionables. Estas firmas habilitan, como bien reflexiona Mónica Güell, la emergencia del hojaldrado espacio “de una transacción, una pragmática y una estrategia”(2) en las que todo el texto se encuentra comprometido.

Cervantes desplaza esta práctica institucionalizada a los territorios erosivos de la misma ficción: la novela, en definitiva, comienza su dilatada travesía desde este punto de arranque, en apariencia ex-céntrico. Los paratextos se salen de su condición de marcos periféricos, circunstanciales y eventualmente prescindibles para entrar definitivamente en los problemas medulares del cuerpo textual, y exhiben, duplicándolo en un espejo que parece infinito, la teleología de sus peripecias.

Si en el “Prólogo” Cervantes se inventa un “alter-ego” amigo y cómplice de

² El panegírico es un género de cortesía de larga data en la literatura occidental. Ejemplo de los siglos aquí trabajados es el gongorino “Al duque de Lerma”, que el cordobés dedica al primer ministro y favorito de Felipe III. Plinio, sin embargo, ya dedica una célebre *laudatio* al emperador Trajano (siglo I a.C.) e Isócrates, en el siglo V a.C., hubo de establecer el esquema general de este tipo textual. Para ver, en concreto, el panegírico como “paratexto” en el Siglo de Oro, remitimos a los estudios de Cayuela y Güell referidos en *Bibliografía*.

³ Ferreras nos previene sagazmente en este sentido: “Parece como si Cervantes ha jugado tanto con los espejos que se ha perdido entre ellos, pero tampoco es así, Cervantes ha multiplicado los distanciamientos y las perspectivas, y ha intentado que no hubiera un solo punto de vista; ha intentado acabar con la idea de un solo y único omnisciente narrador, por eso la impresión final es la de una galería de espejos que se envían y reenvían imágenes” (24).

sus gestos irreverentes⁴, los poemas de elogio explorarán, en esa senda, el vértigo de la ficción dentro de la ficción llevada a su máximo desarrollo. Porque ya no serán seres de carne y hueso quienes dirijan alabanzas al libro y a su autor, sino voces de papel que, como tales, extenderán el gesto laudatorio a los mismos personajes de la novela, muchos de ellos “complementarios”, al cabo (y pienso en Machado), de la serie “bitextual” disyuntiva (Linda Hutcheon) o “discrepante” (Margaret Rose) con que suele pensarse la parodia.

De este modo, las aventuras del caballero que reescribe con su vida, decía Foucault, la Ley del Libro⁵, son “bendecidas” desde el principio con los consejos de Urganda la Desconocida (17)⁶, aquel ser sobrenatural cuya protección mágica acompaña, también desde el principio, las batallas siempre triunfantes de Amadís, y que aquí habla como una “dueña” o una vieja sabia del pueblo en el entrecortado balbuceo del “cabo roto”⁷, remedo carnavalesco del habla mística de la profetisa, según acota lúcidamente Stanislav Zimic⁸. Esta presencia, solicitada por el hidalgo al final de su primera salida (I, 5), constituye una extensión de la voz irónica del “Prólogo” en clave vulgar, en las antípodas de los personajes idealizados del *Amadís*. Desde la elección burlesca de estas particulares décimas, la actitud enunciativa, el registro empleado poblado de alusiones cotidianas y de refranes tradicionales, la inversión paródica propicia el reajuste del imaginario y, al mismo tiempo, le confiere a Urganda, personaje

⁴ Recomiendo el excelente análisis que de este paratexto, y en vinculación con el aliento total de la novela, realiza Rodríguez Vecchini, cuyas siguientes reflexiones suscribimos: “El Prólogo del *Quijote* anuncia, con su ejecución interprologal desconstructiva, la naturaleza poética y retórica de una imitación que, deshaciendo autoridades, hace y posibilita la exploración de la verdad, indefinidamente dialógica e imperfecta” (26).

⁵ Así describe el pensador francés los móviles del héroe: “el hidalgo pobre no puede convertirse en caballero sino escuchando de lejos la epopeya secular que formula la ley. El libro es menos su existencia que su deber” (1971: 53).

⁶ Las páginas y citas siguen la edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, referida en *Bibliografía*.

⁷ La “décima de cabo roto” es un tipo de composición jocosa, según se cree inventada por Alonso Alvarez de Soria y retomada asimismo en *La pícara Justina*, de López de Ubeda, según consignan Sevilla Arroyo y Rey Hazas. Es interesante, además, aclarar que éstas son décimas espinelas, un tipo de composición estrófica que, hasta la actualidad, caracteriza a la poesía de improvisación o “repentista”, de raíz eminentemente popular.

⁸ “La decisión de hacer hablar a Urganda en versos de cabo roto nos resulta auténticamente genial. Cabe recordar que es también profetisa y que, por lo tanto, debe articular sus profecías como tal, es decir, no de modo enteramente directo, claro, sencillo, sino con cierto enigmatismo, misterio y ambigüedad.” (23). Recuerda también Zimic en relación con este personaje una cualidad de “invención” o “variación” respecto de las historias de Quijote y Dulcinea, rasgo que se repite en otros actantes y al que aludiremos oportunamente.

de la ficción caballeresca, otro rostro ficcional alternativo, el de una particularísima crítica y lectora afinada a un tiempo en la sabiduría popular y en el conocimiento del mundo literario de la época, detrás del que se disfraza la crítica cervantina a muchos de sus contemporáneos.

La siguiente pluma laudatoria, dedicada a don Quijote, es la del propio Amadís (20), en un soneto que recobra la célebre y conciente imitación de la penitencia de Beltenebrós (I, 25)⁹, y que inicia, dentro de la serie, la subserie del elogio al hidalgo a cargo de un “par”: junto con Amadís, aparecen Belianís de Grecia (21), el Caballero de Febo (25), Orlando Furioso (24), contrapuestos todos ellos a la voz en sordina de “Solisdán” (26), en el penúltimo poema¹⁰. El Doncel del Mar mantiene el tono alto del panegírico, poblado de apóstrofes, superlativos y demás lexías hiperbólicas propias, por lo demás, de su rango nobiliario y discursivo¹¹. Hasta aquí, un texto previsible, si no fuera porque quien escribe es otro personaje de ficción, el mismo que don Quijote invoca en sus alocadas aventuras, las cuales son sorprendentemente conocidas aquí por el propio Amadís, como reflejo y aún superación de las suyas propias. Y, hacia el final, el motivo de la “fama” introduce la complicidad con el lector a partir de un uso “contrahecho” de la *laudatio* hiperbólica: no sólo aquélla se atribuye al

⁹ La *imitatio* del gesto penitente y la conciencia por parte de don Quijote de tal peripecia demuestra la razonada locura del hidalgo, la previsión ensayada de la parodia. Al respecto son iluminadoras las reflexiones de Ruth Sondgrass El Saffar: “La escena de la penitencia de Don Quijote en las montañas [...] es suficiente para mostrar que Alonso Quijano no ha sido enteramente absorbido por el personaje de Don Quijote, pues en lugar de vivir espontáneamente un acto de aislamiento y mortificación por su dama, examina toda una serie de actuaciones posibles. Debe elegir, entre los muchos modelos que su memoria le presenta, a cuál imitar. En tales momentos, puede verse claramente la distancia entre el obstinado Alonso Quijano y el espontáneo e inconsciente don Quijote” (292).

¹⁰ Es éste un nombre falso inventado por Cervantes, quien, como Pessoa y Machado, crea también autores, en un anticipo del conflicto de autorías expuesto como trama misma de la novela. “Solisdán” retoma la “ficción lingüística” arcaizante con la que habla el mismo hidalgo, pero exasperándola para virar, otra vez, hacia la parodia. Lo particular de este texto es que, a diferencia de los otros, elabora una versión más “realista” del héroe, ya que es la única voz (junto con la de Rocinante) que alude, sin enmascaramientos ennoblecedores, a la locura y a los apaleamientos de nuestro héroe.

¹¹ Es también Mónica Güell quien estudia la “retórica del encomio” de las dedicatorias áureas, reconociendo una serie de estrategias que se mantienen como constantes: la “humilitas”, la superioridad del encomiado, el uso de hipérbolos y lítotes, etc. Por su parte, Begoña López Bueno, en su estudio de los usos conceptistas en los ejemplos poéticos del libro, dice, respecto de la serie aquí estudiada, que “semejante parafernalia cómica va adobada de no pocos juegos de ingenio, que aquí atañen particularmente a la métrica [destaca el cabo roto y el soneto dialogado entre caballos] aunque no sólo (merece, por caso, resaltarse la grotesca manía del arcaísmo en el soneto de Solisdán)”, si bien la parodia contra el elogio lima sus recursos, según López Bueno, en los “epitafios” finales de los académicos de Argamasilla (346).

héroe manchego sino también a su humilde “patria” (tan distante, en todos los sentidos, de su Gaula de origen) y, sustantivamente, a un “sabio autor”, Cervantes, “único y solo” en el podio de los escritores de novelas, un guiño burlesco no exento del mentado narcisismo autoral que está en la base de la obra cervantina¹².

Otro héroe acude de inmediato a refrendar, aumentándolos aún más si era posible, los dichos de Amadís en el siguiente soneto, y es Belianís de Grecia, protagonista del libro de caballerías publicado por Jerónimo Fernández en 1549. En un *tempo molto vivace*, poblado de aliteraciones y acumulaciones enumerativas donde los verbos de acción cifran la magnitud de las hazañas y de las cortesías galantes de don Belianís, la parodia sigue su ascenso exasperado, y, por lo mismo, lleva al límite la exhibición del arte compositiva de Cervantes: en el soneto la *amplificatio* alcanza, por igual, a Belianís y a su idolatrado don Quijote, cuyas proezas, dice el desafortunado héroe de Fernández, “envidia”, en un juego de cajas chinas, o mejor, de espejos poliédricos que agigantan a un tiempo la intención burlesca y el abismo de la metaficción.

Los sonetos de “El caballero de Febo” (protagonista de la novela de 1555 escrita por Diego Ortúñez de Calahorra) y “Orlando Furioso”, de Ariosto, son igualmente ilustrativos respecto de lo que venimos diciendo. El de Orlando, por ejemplo, otra de las fuentes privilegiadas por el hidalgo para ensayar las locuras de su propia penitencia, pone el acento, justamente, en este desvarío común, frente al cual Orlando, siempre dentro del talante hiperbólico de la serie, sale disminuido. El ensanchamiento del retrato del héroe autoriza, asimismo, la mentira, la ficción dentro de la ficción. En este texto, la caracterización de don Quijote como “invito vencedor” hecha por Orlando revela su carácter doblemente falseado: en primer lugar, porque el hidalgo ni vence ni es vencido, ya que nunca participa de batallas propiamente “caballerescas”; luego, en sus acometidas contra mercaderes, rebaños, molinos de viento, siempre resulta vencido.

En este sentido, el soneto que Oriana dedica a Dulcinea del Toboso (22) juega al límite del fingimiento, exhibiendo más ostensiblemente el artificio de

¹² Aquí podría aplicarse lo que pertinentemente infiere Anne Cayuela respecto de otros textos por ella estudiados: “los paratextos [...] [como] espacio metatextual es el lugar que eligen los autores para revelar o callar sus 'hurtos', hablar de sus 'borrones', reivindicar su 'originalidad' y fijar los límites de una práctica lícita o ilícita de la escritura” (19).

estas nuevas “vidas” tramadas como “relatos”. La vuelta de tuerca reposa en el propio carácter ficcional de “Dulcinea” dentro de la novela, una invención desprendida enteramente de la imaginación del propio hidalgo a partir de un disparador -Aldonza Lorenzo- que termina desvaneciéndose ante la paradójica contundencia de su aparente fantasma, esa otra “presencia” que *llaga las telas del corazón* y justifica todos los desvaríos. El texto de Oriana, entonces, advierte esta disponibilidad virtual del “personaje” y suma capítulos no previstos en las peripecias originales. Al margen del encomio, otra vez paródico, a partir del cual confrontan Miraflores y el Toboso, por ejemplo, la desflorada Oriana envidia a Dulcinea su virginidad, pues “castamente se escapa[...]/... del comedido hidalgo don Quijote”. De este modo, la parodia y la autorreferencia alcanzan aquí, visiblemente, a la pluma de la autoría, porque Oriana no solamente exalta los dones de Dulcinea, sino que trabaja con la cualidad arcillosa de una materia no fijada y le asigna una virtud supuesta pero imposible de ser representada en la novela cervantina dado que, en estricto sentido narratológico, Dulcinea no es, en modo alguno, un personaje. Así la ficción dentro de la ficción ha liberado al propio Cervantes de la lógica de este obstáculo, y los espejos, entonces, se multiplican, ya no sólo entre los actores narrativos, sino también entre ellos y el propio autor, anticipando la polifonía enunciativa de la novela y, claro está, el comportamiento de Sancho y Quijote frente al destino que para ellos ha pautado un tal Avellaneda.

Gandalín, por su parte, el fiel, sensible y refinado escudero de Amadís, tiene también voz en el soneto siguiente (22), dedicado a Sancho. La *laudatio* aquí varía a la vez que confirma el perfil otorgado al aldeano dentro de la novela. De una parte la hipérbole perpetra el desvío: los múltiples apaleamientos, pedradas y manteadas que Sancho debe soportar a causa de las acometidas de su amo son aquí del todo silenciadas (“que lo pasaste sin desgracia alguna”, dice Gandalín) así como la estrechez de sus alforjas y la humildad de su jumento. Sin embargo, Gandalín reconoce, desde una perspectiva contemporánea a la de Sancho, la dignidad de un oficio que admite la “llaneza escudera” de un “buen hombre”, hacia el final, sin embargo, puesto bajo el ojo impiadoso de la ironía, que convierte la “reverencia” del amo, “nuestro español Ovidio” de metamorfosis alucinadas, en el chasco de la “buzcorona”. Este ademán burlesco es continuado en las décimas, también de “cabo roto”, escritas por el “Donoso” (23-4), seudónimo de dudosa atribución¹³, en nombre de Sancho y Rocinante, dos textos que cierran el anterior y adelantan el último de la serie, el célebre “Diálogo entre Babieca y Rocinante”(26).

Hasta aquí, sin embargo, cabría preguntarse si la intención paródica con que se traza la *amplificatio* en los retratos del héroe, la dama y el escudero está

depositada exclusivamente en Cervantes como punto de cruce y resignificación de la tradición caballeresca, el canon idealizante del panegírico, su propia novela, esto es, las múltiples textualidades arbitradas por el *contrafactum*. Un paso más, y podríamos también decir que, si se les ha concedido a algunos de estos personajes, como vimos, el poder demiúrgico de engendrar para el Quijote, Oriana y Sancho historias paralelas, alternativas y a menudo opuestas a aquéllas fraguadas más adelante en la novela, ¿no pueden ser ellos mismos, y no Cervantes, considerados los “autores” del desvío, malévolos y despiadados satíricos que la emprenden contra el viejo hidalgo de armas rotosas, su impresentable escudero, la dama inexistente y su “sabio” creador? ¿No será entonces este cínico elogio una intervención del texto original ante su propia derrota, la exhibición oblicua de su orgullosa estirpe, o tal vez una forma de venganza, de rebeldía o de compensación anticipadas ante la burla que los espera, unas páginas más adelante, con sus efectos demoledores?¹⁴

Algo parecen querer decir, en este sentido, los mencionados textos del “Donoso” y “Solisdán” y, sobre todo, el soneto-diálogo de caballo a caballo, entre Rocinante y Babieca. Lo cito completo:

B. Cómo estáis, Rocinante, tan delgado?

R. Porque nunca se come, y se trabaja.

B. Pues qué es de la cebada y de la paja?

R. No me deja mi amo ni un bocado.

B. Andá, señor, que estás muy mal criado,
pues vuestra lengua de asno al amo ultraja.

R. Asno se es de la cuna a la mortaja.

Queréislo ver? Miradlo enamorado.

B. Es necedad amar? R. No es gran prudencia.

¹³ Cito a los editores Sevilla Arroyo y Rey Hazas: “Se cree que podría tratarse bien de Castillo Solórzano, que usó el sobrenombre de ‘El Donairoso’, o bien de Gabriel Lasso de la Vega, quien quizá escribiese los versos que siguen” (23).

¹⁴ Así parece sugerirlo Zimic, en el párrafo final de su extenso y completísimo análisis de este *corpus*: “Los autores de los poemas preliminares aciertan en algunas de sus observaciones particularmente respecto al empeño inaudito o cómico de Don Quijote de imitar la caballería antigua, pero pronto sus composiciones se convierten, consciente o inconscientemente, en meros vehículos de sus propios complejos emocionales, en pretextos para contemplarse a así mismos, en aspectos íntimos nada admirables, aunque, claro, sin habérselos propuesto y sin comprender su implicación” (24).

B. Metafísico estáis. R. Es que no como.
 B. Quejaos del escudero. R. No es bastante.

Cómo me he de quejar en mi dolencia,
 si el amo y escudero o mayordomo
 son tan rocines como Rocinante?

En este particular diálogo, con ecos de Apuleyo, asistimos a una ruptura formal con las convenciones dominantes en la serie arriba analizada. La conversión a lo dramático y el cambio de registro trasladan el tono del verosímil idealizante del elogio al realismo de la picaresca, centrado en el problema del hambre del servidor. En este caso, un mal avenido Rocinante se queja ante su “abuelo” Babieca, el fiel y respetuoso caballo del Cid, antepasado ilustre provisto por el retrato canónico que, con genealogías y hazañas incluidas, prefigura al pícaro en la citada segunda décima de “El Donoso” y remite, naturalmente, a “El coloquio de los perros” que publicará Cervantes dentro de las *Ejemplares*. Este último soneto cierra la serie de los elogios para abrir la novela, porque juega, como ella, y más que los otros textos, en el lugar de tránsito de los imaginarios idealista y realista que la entretejen. Aquí el efecto paródico aparece cifrado en la inversión de las jerarquías, ostensible a lo largo del soneto: el caballo debería rendir tributo a su señor, echando mano, como han hecho otros personajes, a la *laudatio*. Sin embargo, la hipérbole realiza en esta oportunidad el camino antitético, por lo cual la imagen final con que se nos presenta Don Quijote es la de un “asno”, un “rocín”, en fin, igualado por un proceso de degradación caricaturesca con el equino enunciador (como sucede con Don Quijote respecto de los verdaderos héroes de caballerías en los sonetos previamente analizados).

En la prosopopeya de Rocinante, verdadera “máscara” (Carreño) detrás de la cual hablan el desengaño del siglo, el esperpento barroco y el propio Cervantes, advertimos la fisura irremediable del trascendentalismo y del sistema de jerarquías (sociales, históricas y culturales) que presidiera la centuria anterior. Este último soneto, dijimos, cierra la serie de los *Preliminares* y la posibilidad heroica a la manera de la novela de caballerías, más allá (y más acá) del elogio de los poemas anteriores, cuyo despliegue abusivo puede enmascarar a su vez, como sugerimos, una cruenta puesta en escena que remite a otras imposturas teatrales de la novela: la princesa Micomicona, el palacio de los Duques y el Caballero de la Blanca Luna.

Pero también, como Jano, ese diálogo carnalesco abre simultáneamente la puerta a otras compensaciones. Desde el primer capítulo del libro de 1605, Don Quijote y Sancho iniciarán un camino sin retorno hacia los ideales de un nuevo

humanismo, signado por la aprehensión de las verdades relativas de la vida, la virtualidad autoengendrante de la ficción, la paulatina y sabia convicción de que el mundo es, efectivamente, un teatro. Una fábula, dirá más tarde Nietzsche, cuyos decorados se sostienen, sin embargo, en unos valores incandescentes e intocables que no se resignan a emprender la retirada, y que han hecho del texto cervantino una apuesta por el sentido que ha desafiado, desde entonces, la inminencia del derrumbe barroco, las grietas desesperadas de la modernidad y los simulacros vacíos del discurso, vacío y vaciado, de la “posmodernidad”.

BIBLIOGRAFIA

- CERVANTES, MIGUEL DE. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Alcalá de Henares: CEC, 1994.
- CARREÑO, ANTONIO. *La dialéctica de la identidad en la poesía española contemporánea. La persona, la máscara*. Madrid: Gredos, 1982.
- CAYUELA, ANNE, “De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro”, en *Criticón*, 79 (2000): 37-46, versión digitalizada: http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/079_039.pdf.
- FERRERAS, JUAN IGNACIO. *La estructura paródica del Quijote*. Madrid: Taurus, 2002.
- FOUCAULT, MICHEL. *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Siglo XXI, 1971.
- GENETTE, GERARD. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- GUELL, MONICA, “Paratextos de algunos libros de poesía del Siglo de Oro: estrategias de escritura y poder”, en *Actas del Coloquio “Prácticas paratextuales”*, España, versión digitalizada: <http://halshs.archives.ouvertes.fr/docs/00/17/62/47/pdf>.
- LOPEZ BUENO, BEGOÑA, “Apolo versos, el Amor conceptos: La poesía en el *Quijote*”, en *Edad de Oro*, XXV (2006): 333-357.
- PARDO GARCIA, P., “Don Quijote y los eruditos. Sobre la sátira quijotesca de la pedantería en la literatura francesa del siglo XVIII”, en Antonio Bernat Vistarini (ed.). *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Mallorca: UIB, 1998: 149-157
- RODRIGUEZ VECCHINI, H., ““El prólogo del *Quijote*: la imitación perfecta y la imitación depravada”, en *Revista de estudios hispánicos*, XXIV, 1, 1997: 3-26.
- SNODGRASS EL SAFFAR, RUTH, “La unción del narrador ficticio en *Don Quijote*”, en George Haley (ed.). *El Quijote de Cervantes*. Madrid: Taurus, 1980: 288-99.
- ZIMIC, STANISLAV, “Algunos comentarios acerca de los poemas preliminares del *Quijote*”, en *Actas del XVI Coloquio Cervantino Internacional*, Guanajato, México, 23 al 28 de mayo de 2005. Versión facsimilar enviada por el autor.

ANEXO

CRONICA PERSONAL DE LAS JORNADAS CERVANTINAS DE AZUL 2008

EDUARDO DAYAN

Miércoles 29 de octubre

Llegar al mediodía a Azul es inscribirse en una ciudad bien asentada, con contradictorias calles de tierra laterales, como si la llanura no se resignara a irse del casco céntrico. No bien bajamos del micro al mediodía está Mirta Vena en su coche esperando para llevarnos hasta nuestro alojamiento, que es su otra casa, entrando por el garaje al fondo de la propia que está al frente. Allí las comodidades son semejantes a las que uno puede tener en su casa, pero mejores. No hay gentileza que Mirta no tenga prevista para todo tipo de visitantes, desde un sillón donde apoltronarse como gato hasta mamadera. Café, yerba, cuanto cacharro electrónico uno quiera, allí esta. A ella es mejor decirle que sí a todo cuanto ofrece, porque no cejará en su deseo de dar lo mejor hasta el exceso. Así que complacidos aceptamos su oferta de fideos caseros que ha amasado por la mañana, queso de rayar, pesto... Preferimos no dormir la siesta y caminar hasta el cansancio: la mejor manera, pensamos Alicia y yo, de reconocer el terreno. Resulta llamativa la profusión de las cuidadas casas de ladrillo visto, o expuesto, con las que nos topamos. Son estampas del ayer vivo en construcciones sólidas, algunas con referencias municipales que las caracterizan para propios y ajenos. Recorremos desde Lavalle al mil, Castellar, Perón, San Martín, la ribera del río, la estación de tren, las calles laterales: por todos lados está instalada la fluidez de la paz. Tomamos un café en el Gran Hotel Azul y pareciera uno avanzar hacia el pasado: saco una foto a los mingitorios, de materiales nobles, ¡que llegan hasta el suelo, como los que conocí de chico! Sacamos fotos de la casa que Francisco Salamone construyó en Belgrano y Colón. Me impresiona creer que este arquitecto-ingeniero no parece elevar la casa desde los cimientos, sino que planta una construcción como si impusiera

una montaña nacida del plegamiento de la tierra. La plaza me come los ojos: bancos, farolas, monumento a San Martín, esperable, pero absolutamente distinto: la mano de Salamone. Una mente geométrica y cubista que va construyendo otra visión del mundo. Al atardecer entramos en “la normal”, y ya es la normalidad escolar acostumbrada: nadie sabe dónde podría inscribirse mi mujer para participar en las Jornadas, porque a gatas han oído rumores sobre ellas... Damos con la Directora del Nivel Terciario, Mariel Petronelli, que no puede creer que ese sujeto de gorrita, pantalón corto y anteojos negros sea yo, de quien ya ha leído la ponencia. El contacto es inmediato y como si nos conociéramos desde siempre. En la carnicería compramos un matambre arrollado de pollo que cocinado se va a deshacer en nuestras bocas. Un supermercado del vino en que toda la vida es vid elaborada, y una verdulería en la que Sandra cumple 40. “¿Y ahora, qué?” le digo. “Ahora... me parece que voy a ponerme los pantalones”. Está claro que los tiene puestos desde que nació...

Jueves 30

Las Jornadas tienen como sede el Consejo Profesional de Ciencias Económicas. Hay autoridades, funcionarios y medios de comunicación: palabras y fotos. El locutor, Julio Fernández, es tranquilo, expresivo, equilibrado. Don Fernando Redondo Benito del Centro Unesco Castilla-La Mancha se presenta simpático y agradecido, amontonado de zetas al hablar. Margarita Ferrer se muestra decidida simpática y meritoria. Ha armado una parte fuerte de las actividades, y sus noticias andan sueltas por todo Azul en afiches y referencias. La conferencia inaugural es de Alicia Parodi: una conferencia densa, elaborada: *Don Quijote enjaulado, un ejercicio de lectura*. No es fácil seguirla: precisaríamos papel y lápiz. Nancy Gallardo es una chica joven y seria. Junta a Cervantes y a Calvino y eruditamente da el resultado de sus preocupaciones. Ahora yo: *¿La lengua de Cervantes traduce la lengua de los vencidos?* Dejo de lado el micrófono y ataco coloquialmente, haciendo referencia a Don Fernando y su modestia de escudero, siendo que es visiblemente un caballero. Leo mi ponencia a medias; prefiero intercalar comentarios que quiebren “la Academia” que está instalada (siempre a mí me interesa ponerme en el lugar de quien recibe el mensaje y hacer caso a mis percepciones; a la noche escucharé que alguien ha comentado refiriéndose a mí: “se ve que hace teatro”... Soy profesor, que es lo mismo). Gustavo Waitoller juega con la pelota que le he dejado picando y expone con gracia y rigor acerca de la primera salida de don Quijote: es una ponencia exquisita y abreviada en lo que el público no podría seguir. La tarde comienza con María del Carmen

García Rozado que hace referencia a *El curioso impertinente*. Didáctica, clara, serena. Después Juan Diego Vila, que con entonación clara y medida, hilvana de a tramos cortos su decir, que es una investigación original y concienzuda, y se nota. Habla sobre Alonso Quijano y la apropiación de la historia del Abecerraje. De su grupo, Clea Gerber, dice bien sobre el Capitán cautivo. Los dos son jóvenes y escrupulosos en el exponer con criterio y seguridad. Es un buen cierre. A Vila le llama la atención que tres personas diferentes, sin contactos previos hayan coincidido en la referencia a la Historia del Abencerraje y en la mirada a los moriscos españoles, yo entre ellos. A mí me impresionan de él dos palabras “solución final”, que no quise emplear para no cargar las tintas, y “subversiva” que empleó Clea. Siempre pienso que, como en muchas ocasiones, hay aires que remiten a ideas semejantes. El almuerzo es en casa, y a la tarde, un trabajo de María Silvina Vazzano espeja los reflejos del Orlando furioso en el episodio del Quijote en Sierra Morena. Dice bien y dan ganas de releer Ariosto, lo que me prometo. Un trabajo enjundioso de María Isabel Zwanck de Barrera, de la Fundación Litterae, nos ilustra de cuanto Borges pensó y escribió sobre el Quijote, rastreado palmo a palmo hasta lo impensado.

La noche nos lleva al Teatro Español, recuperado por la comunidad. Emociona la gente de la época, capaz de levantar un teatro semejante, y la de ahora, inteligente como para no dejarlo morir. Restaurado y puesto en valor se lo ve amigable, acogedor. El salón está colmado. Me sacó una foto con Fernando que al verla se asombra muy risueño: “Parecemos buena gente”, dice simpático. Aparece y reconozcámoslo: Víctor Hugo Morales atrae. Habla de la distinción entre quijotesco (duradero como toda una vida) y quijotada (que solamente es un hecho aislado). La noche nos encuentra y nos reúne en la pizzería Fiorentina con Susana Heredia, una participante de las Jornadas. Con ella compartimos la noche azuleña: ella no, pero nosotros, pizza y cerveza. De vuelta, noche ya, nos lleva a conocer el balneario, el parque. Tres columnas de luz, un barrio residencial, su casa. Nos deja en nuestra casa, bueno, la de Mirta y Rubén y ella es un gusto que cierra la noche.

Viernes 31

La mañana es día de ponencias. Marcela Soriano, una alumna de segundo año del Profesorado en Letras de Azul enfrenta con gracia, simpatía y solvencia a un auditorio que está de su lado acerca de *El caballero de las múltiples figuras*. La ponencia de Vanina Beviglia resulta altamente atractiva y curiosa. Expone sobre las marcas de profecía en las *Novelas ejemplares* y todos nos volvemos de golpe contagiados por el deseo de que se nos adelante el futuro a golpes de

vaticinios. María Beatriz Durán revisa la presencia del romancero en el Quijote y es tan cuidada en las apreciaciones que hechiza a quienes la escuchamos, gustosos de ser embrujados por la poesía. Marisa Fernández García se detiene a analizar el *Coloquio de los perros* y se la escucha con atención. Da gusto escuchar a gente joven, seria, responsable, que indaga con ojos nuevos temas insospechados para iluminarlos con su mirada. Por la tarde, Noelia Nair Vitali y Marcela Romano nos hablan del valor de la palabra en las *Novelas Ejemplares* y los poemas de elogio en Don Quijote y las dos agrandan la vida con energía. Ahora es la mesa del almuerzo y discusión con Margarita, María del Carmen, Alicia, y yo. Basta que Alicia dé algunas sugerencias sobre la Coordinación de las mesas en el 2009 —ella es psicóloga especializada en grupos—, para que Margarita la comprometa y ella acceda gustosa. Almorzamos y ya estamos imaginando las Jornadas del 2009. ¡¡¡Y finalmente conocemos al afamado José Benderski!!! Foto y foto, incluso con los de la mesa vecina y dejar fluir la vida es puro regodeo. Una siesta breve para recomponerse y ya estamos escuchando a Jorge Dubatti, que encanta a todo el auditorio, tan excelente es su decir y tan honda su inteligencia. Cuando contesta las preguntas, organiza reflexivamente las respuestas, y sabe mechar palabras del habla coloquial que nos vuelven cómplices en sus apreciaciones. Le reconoce a la obra de Cervantes *El cerco de Numancia* valores más literarios que teatralidad, decide reflexivamente. Marcelo Baudrón presenta la Revista Maná-Azul y cuentan sobre la tarea que anuda con el pasado literario azulero. Alejandro Parada es un simpático apasionado de la memoria bibliográfica, su tema que, aunque arduo, maneja con sabiduría y sabe moverse en él como pez en el agua. El cierre de la jornada lo hace la Directora del Instituto Superior de Formación Docente de Azul, María Elena Petronelli, tan clara y transparente en decir y en los afectos. Un buen cierre.

Por la calle nos encontramos con un grupo que participó en las Jornadas: ya parecemos cómplices en Cervantes. Después el Museo Etnográfico (¡hay un mate con campanilla en la base para llamar a quien sirve! ¿Se puede creer?), la Biblioteca Ronco, la casa Ronco. Si en todos lados la gente nos trata de facilitar las cosas, aquí Eduardo, que resulta ser alumno del Profesorado a cargo del patrimonio de la Casa, se nos muestra devoto de la enorme responsabilidad de su tarea. Nos da todo cuanto sabe y se muestra deseoso de saber más. Nos cuenta del *cantoncillo* que ya hemos visto, dedicado a Margarita, la hija del matrimonio Ronco, de la santa de la esposa, del traje color ladrillo de su esposo (se sabía: iba de cacería...). A este muchacho hay que cuidarlo, y cuánto, pienso. En la Dirección de Turismo nos enteramos de que no hay excursiones a la Trapa: Azul no es una ciudad tan turística... todavía, porque esta movida cultural será la base del cambio.

Sábado 1º

El sábado aceptamos, ¡y con qué gusto!, que Mirta y Rubén nos lleven a la Trapa. El auto recorre una tierra verde y extensa, ¡sin una vaca! Sembrar, rinde más... Vamos a las Bocas de la Sierra, El viejo almacén y luego al monasterio, impresionantemente armonioso. Entramos a la iglesia y un aviso nos informa que está prohibido tomar fotos, así que saco solamente un par. San Benito comprendería... Y es un gusto encontrar a Alejandro Parada y la pura sonrisa de Graciela, su mujer. Es así: entre cervantinos da gusto estar y reconocernos. El regreso nos lleva al Balneario, al puente Banana, la ribera, los restos de la vivienda de Catriel, el barrio Pinal, Santa Elena, el Parque, el Rincón de los poetas..., las esculturas en chatarra de Regazzoni (“el gato viejo”), el Quijote, Sancho, ¿¿¿cómo logró una Dulcinea tan bonita???, me prometo ir a Retiro a ver su espacio frente al Lenguas Vivas, el Cementerio —mete miedo entrar muerto en un lugar desde el cual nos vigila un flamígero ángel espadado, fruto de Franco Salomone, los panteones y el paredón que cobija seguramente a disidentes: ingleses, alemanes, algún judío... La tarde del viernes es de paseo. Vamos a la Panadería de Carlos Regazzoni, y basta que nos vea tomar una foto del carro fileteado que está al frente para que un muchacho, Carlos, nos abra las puertas, se ofrezca y lo haga, a mostrarnos el futuro restaurante, contar y contar. Vemos maravillas hechas de lo inservible: un caño da un chancho, unos fierros, una hormiga viajera... Hablamos del controvertido personaje, ese artista con fama de maleducado y ayudador de chicos de la calle, citado por una revista que me muestra, que no es académica, claro, pero que le dedica cinco páginas. Le explico lo que sabe, él que aprendió a mirar a través de los ojos de Regazzoni, que el artista es motivo de orgullo para Azul, que hay que darle espacios en el centro de la ciudad, que en el teatro español el presidente del Centro de la colectividad lo reconoce como abiertamente genial. Nos muestra la cuadra: el horno a leña, y en el salón de ventas, el pan de formas estrambóticas y optimistas. Un historiador local, Marcelo Gómez (“Esto es azul”), nos llena de noticias del pasado, de las *casas de tolerancia*, de una casa *higiénica* que todavía perdura... Y tiene tanto más para decirnos.

Me vuelve el recuerdo de Fernando Redondo, que ha evocado para mí un recuerdo de la infancia. Yo había pedido que no me dijeran nunca “Don”, que acá no es una dignidad, y Fernando me explicó que él tampoco le gustaba que le dijeran así y le volvió a la mente el abuelo que le explicaba: “un Don, sin Din, cojones en latín”. Invitamos a cenar a Mirta y Rubén, y lo pasamos muy bien.

Domingo 2

Mirta y Rubén ¡nos invitan a almorzar antes de tomar el micro! Le decimos que sí, cómo que no.

La vuelta a casa es pura recreación de imágenes e intensidades. Azules, por supuesto.