

PERSPECTIVAS Y ANÁLISIS SOBRE CERVANTES Y EL QUIJOTE

José Alberto Miranda Poza (org.)



PERSPECTIVAS Y ANÁLISIS SOBRE CERVANTES Y EL QUIJOTE

José Alberto Miranda Poza (org.)



Coleção  Letras
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
edições eletrônicas

RECIFE, 2010

Copyright © José Alberto Miranda Poza

Reservados todos os direitos desta coleção. Reprodução proibida, mesmo parcialmente, sem
autorização expressa do autor.

CAPA, PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Karla Vidal e Augusto Noronha (Pipa Comunicação - www.pipacomunicacao.net)

REVISÃO

O autor

EDIÇÃO

PPGL

U F P E

Universidade Federal de Pernambuco - Centro de Artes e Comunicação

Rua Acadêmico Hélio Ramos, s/n, Cidade Universitária

Cep: 50740-530 - Recife/PE - Brasil

(81) 2126.8312 - 2126.8767

pgletras@ufpe.br - www.ufpe.br/pgletras

Organizadores:

Anco Márcio Tenório Vieira (UFPE)

Angela Paiva Dionísio (UFPE)

Conselho Editorial

Alfredo Cordiviola (UFPE)

Benedito Bezerra (UIPE)

Denize Elena Garcia da Silva (UNB)

Julio César Araújo (UFC)

Maria Antónia Coutinho (Universidade de Nova Lisboa)

Maria Aparecida Ribeiro (Univ. de Coimbra)

Maria Augusta Reinaldo (UFCG)

Regina Lúcia Peret Dell'Isola (UFMG)

Sandra Helena Dias Melo (UFRPE)

Sandra Luna (UFPB)

Saulo Neiva Coelho (Univ. Blaise-Pascal - Clermont-Ferrand II)

Sebastião Alves Teixeira Lopes (UFPI)

SUMÁRIO

Prólogo	11
José Alberto Miranda Poza	
Cervantes como héroe: Nicolás Díaz de Benjumea en el contexto del realismo decimonónico	21
Denise DuPont	
Mario Vargas Llosa lê Dom Quixote	47
Eduardo César Maia Ferreira Filho	
<i>Dom Quixote</i>, o Barroco e as condições para o nascimento do indivíduo	59
Eduardo Melo França	
La poética locura de <i>Don Quijote</i>	77
Faustino López Manzanedo	
Releyendo el <i>Quijote</i>	97
José Alberto Miranda Poza	
Duas Hispânicas e seus príncipes: a discussão do Estado em <i>Dom Quixote</i> e <i>Cem Anos de Solidão</i>	165
Peter M. Keys	

Castilla y León en <i>El Quijote</i> y sus recreaciones	173
Santiago López Navia	
“Nacido de mi travesura”. Don Quijote alumbrado por la fuerza creativa de la gracia de Viviana en <i>Viviana y Merlín</i>, de Benjamín Jarnés	179
Santiago López Navia	
Bolaño e Dom Quixote. Breves anotações sobre lectores que leram demais	199
Schneider Carpeggiani	
Dom Quixote: herói ou anti-herói?	211
Thays Keylla de Albuquerque	
La adaptación gráfico-léxica del <i>Quijote</i> en el álbum Las Canarias (1863-1864) de Galdós	225
Stephen Miller	
Sobre os autores	263

Prólogo





PRÓLOGO

En este preciso instante, aciertan a pasar, revoloteando mi mente, aquellos versos que inmortalizara Catulo, el grande poeta clásico del amor, que sintentizan, de forma magistral y sutil, dos sentimientos encontrados, amor y odio, en el reducido espacio que permite la angostura de un dístico, lo que dota a la estrofa en su conjunto de una intensidad, aún si cabe, más profunda:

*ODI ET AMO. QVA RE ID FACIAM, FORTASSE REQVIRIS?
nescio; sed fieri sentio et excrucior.¹*

Y esto, no tanto porque sean esos precisamente, odiar y amar, los verbos que de forma más apropiada expresan mi estado de ánimo, sino porque, al comenzar a pergeñar estas líneas, percibo en mí una doble y contradictoria sensación.

Así, mi primera intención al comenzar a escribir el prólogo de esta obra colectiva no era otra que expresar algo que otros muchos ya advirtieron cuando hubieron de enfrentarse a la nada fácil tarea de esculpir el papel en blanco (*horror vacui*), o mejor, dicho con otras palabras, al experimentar la constatación de que resulta ciertamente difícil – por no decir casi imposible – escribir una justificación plausible,

¹. (Te) Odio y (te) amo. ¿Cómo es posible?, preguntará acaso. / No sé; pero siento que es así, y me torturo.

a modo de prólogo, cuando lo que se viene a ofrecer al lector en las páginas siguientes no es sino un libro más (¡otro!, y van...) cuya temática gira en torno al *Quijote* y a su autor, Miguel de Cervantes. Difícil no repetir lo ya dicho. Difícil no caer en los mismos tópicos. Difícil, en fin, no sumir al lector en el aburrimiento, en lo consabido, en el *déjà vu*.

Sin embargo, al releer los trabajos que lo componen, aquella dificultad que apuntaba en el inicio se desvanece por completo. Pues, aunque siempre he tenido – y tengo – muy en cuenta el consejo del maestro (en especial si, como en este caso, es además amigo), puedo decir que las aportaciones individuales a esta obra colectiva – y aquí quiero excluir de mi valoración, como es de ley, la mía propia –, tanto por las diferentes perspectivas que adoptan como por la minuciosidad de los análisis realizados, sin olvidar en ningún caso el rigor científico obligado, hacen que lo que se presumía onerosa labor se convierta en liviana tarea.

Y hablaba de consejos, porque, no en vano, uno de los más afamados cervantistas en la actualidad, el profesor Santiago López Navia – que nos honra con su participación en esta miscelánea regalándonos dos bellos y documentados trabajos – me confesó no hace mucho que, sobre el *Quijote*, está dicho prácticamente todo; que, en realidad, la única fuente de inspiración para la crítica literaria sobre el tema eran las recreaciones de Don Quijote, y que, ahí sí, el camino aún continuaba abierto. Añádanse a ello dos afirmaciones que jalonan sus trabajos antes aludidos, a saber: “*el maestro Maxime Chevalier recordaba la inconveniencia de expresarse de forma tajante acerca*

de los textos cervantinos”, pues “[la crítica literaria puede tener] la seguridad, paradójicamente consoladora, de que nunca acabaremos de entender a don Quijote”.

Bastarían la autoridad de quien lo afirma y el contenido de lo expuesto para abandonar el proyecto inicial de editar una obra cuyo tema fundamental girase en torno al *Quijote*. Mas, pensé que sería bueno ofrecer otras visiones y perspectivas del mundo quijotesco, en especial a raíz de las reflexiones a que me condujo el curso monográfico de posgrado que impartí durante el segundo semestre de 2009 en la Universidad Federal de Pernambuco. Tales inquietudes habrían de partir, por un lado, de una pluralidad de enfoques (autores oriundos de diferentes procedencias y formación), y por otro, de la esperable recepción que el libro podría tener al estar publicado en un contexto, Brasil, cuyo público lector no siempre ha podido saborear los frutos de la literatura española (lo que, afortunadamente, no ocurre en la misma medida con relación a la literatura hispanoamericana), por más que, en nuestro caso, las nuevas tecnologías (me refiero aquí al formato *e-libro*) universalicen – y nunca mejor dicho – su divulgación.

Hablaba unas líneas más arriba del curso monográfico y de la universidad, que se encuentran en la génesis de este libro que ahora presento. No versaba solo sobre el *Quijote*, sino sobre la novela en la historia de la literatura española e hispanoamericana. Fuimos analizando, adaptándonos de la mejor manera posible a las exigencias del tiempo – un semestre de 60 horas de clase –, algunos de los textos más relevantes – toda selección se antojará difícil, discutible e injusta –, con sus luces y sus sombras, con sus peculiaridades,

advertiéndose también – creo que necesariamente- su heterogeneidad: *Lazarillo de Tormes*, *La Regenta*, *Fortunata y Jacinta*, *Cañas y barro*, *Don Segundo Sombra*, *La vorágine*, *A.M.D.G.*, *El túnel*, *La colmena*, *Pedro Páramo*, *Cien años de soledad*, *Tiempo de silencio*. Siendo ricos todos nuestros diálogos con las citadas obras, sin duda puedo afirmar que, espontáneamente, dos fueron los textos en los que nuestros comentarios se detuvieron por más tiempo: el *Quijote* y *Cien años de soledad*. Entonces, cuando, de manera obligada, hubimos de pensar en una forma de evaluación, se decidió que las monografías girasen, de algún modo, alrededor de la obra de Cervantes, considerada desde diferentes perspectivas y siempre en función de los intereses de cada cual.

Así, Eduardo César Maia Ferreira Filho, analizó la visión que, en su faceta de crítico literario, un escritor contemporáneo como Mario Vargas Llosa ofrece del *Quijote*. Eduardo Melo França se centra en su estudio en el personaje de don Quijote, relacionándolo con el momento de transición que marca la época barroca y las consecuencias que se siguen para el nacimiento del concepto de individuo desde una perspectiva moderna en el ámbito de la crítica literaria. Schneider Carpeggiani, por su parte, en un estudio comparativo, relaciona la locura de don Quijote, cuya causa inmediata se describe por la lectura impenitente de libros de caballerías, con algunas de las obras y los personajes de Bolaño, autor que centra los desvelos intelectuales de la que será su tesis doctoral. Thays Keylla de Albuquerque retoma la inveterada discusión, desde los presupuestos teóricos de la teoría literaria actual, acerca de la caracterización como héroe o antihéroe

del personaje de don Quijote. Peter Keys, en fin, recogió el guante que en una de las discusiones de clase yo mismo lancé al afirmar – tal vez de modo exagerado o impresionista – que las dos obras universales por excelencia de la literatura escrita en lengua española son el *Quijote* y *Cien años de soledad*, ofreciéndonos un breve estudio comparativo de ambas a propósito del concepto de estado.

Surgió entonces la posibilidad de publicar estos trabajos en forma de libro a través del *Programa de Pós-Graduação em Letras* de la Universidad Federal de Pernambuco. Pero, para ello, la coordinadora del programa, profesora Angela Dionísio, me hizo ver la conveniencia de que en él participaran también otros profesores de fuera del programa. Es entonces cuando eché mano del concepto de amistad, que desde la época clásica inmortalizó Cicerón al definirla como “*el don más precioso para los hombres*”. Primero, llamé a Santiago López Navia, a quien ya he tenido oportunidad de aludir, renombrado especialista en temas cervantinos, pidiéndole su colaboración, que al final lo fue por partida doble. Después, me puse en contacto con Ricardo de la Fuente, profesor en la Universidad de Valladolid – y en otras muchas, diseminadas por todo el mundo –, quien me facilitó la comunicación con Denise DuPont (Southern Methodist University), Faustino López Manzanedo (Universidad de Valladolid) y Stephen Miller (Texas A&M University).

Denise DuPont revisa las aportaciones del crítico literario Nicolás Díaz de Benjumea, fundador de la escuela romántica del cervantismo español, a propósito de la obra del autor del *Quijote*. Faustino López Manzanedo aborda desde una perspectiva muy personal, con agudeza

y maestría, en un riguroso ensayo, el tan debatido tema de la locura de don Quijote. Santiago López Navia, en *Castilla y León en el Quijote y sus recreaciones*, revisa, con la precisión que siempre caracterizan sus trabajos, las referencias que de la región castellano-leonesa aparecen en el *Quijote* y sus secuelas. En su segundo artículo, establece un acertado estudio comparativo entre el *Quijote* y la obra de Benjamín Jarnés *Viviana y Merlin*. Stephen Miller, uno de los mayores especialistas en otro de los grandes escritores de la literatura española, Benito Pérez Galdós, nos deleita al abordar el ámbito de la semiología analizando desde la perspectiva de Galdós, en su faceta de crítico literario y caricaturista, la figura de personajes cervantinos en el álbum *Las Canarias*.

Y llegamos al final de estas torpes líneas introductorias. Siento una especial satisfacción al poder presentar este libro misceláneo sobre el *Quijote*. Y lo digo no solo, como es obvio, por la presencia en él de tan destacadas aportaciones. Siempre he dicho que el primer libro serio que leí fue precisamente el *Quijote*, si bien, como es lógico, en una edición infantil. Fue un regalo de cumpleaños. Recuerdo perfectamente que lo primero que despertó mi atención fueron las ilustraciones, en especial, aquella figura extraña de un hombre bigotudo y ceñudo que blandía ferozmente una lanza contra molinos, ovejas o personajes populares. Cada viñeta traía un pequeño pie explicativo que contenía entrecomillado un pasaje de la obra original alusivo a la escena representada. Ese fue mi primer nivel de lectura. El segundo fue, una vez pasadas todas las hojas del libro, la lectura de la adaptación, en letras grandes, que me dejó muy triste, pues la obra acababa con la muerte del señor del bigote. La tercera derivó de una pequeña investigación,

cuando un día, por casualidad, descubrí la edición “para mayores” que descansaba en la biblioteca de casa. Entonces advertí que había serias diferencias entre la reducida versión que yo conocía y la “de verdad”... Tal vez, estaba dando, sin yo saberlo, mis primeros pasos como filólogo. Algunos años después, en la universidad y ya ejerciendo de profesor, me fascinó la sencillez y naturalidad con que Martín de Riquer nos adentraba en los entresijos del *Quijote*. Y cómo, de nuevo, otro trabajo de Santiago López Navia, su tesis doctoral, despertó mi atención sobre el inmenso valor que, lejos de lo que pudiera parecer en una lectura superficial, el personaje de Cide Hamete Benengeli desempeña en la génesis del *Quijote* y en toda la estructura que se va desarrollando a lo largo de la obra. Estas dos últimas lecturas mucho tienen que ver con mi *Releyendo el Quijote* que, fruto de pequeñas anotaciones que he ido acumulando a lo largo de mis años de docencia para auxiliarme en mis clases – a modo de las inmortales glosas, tan presentes en todas las tradiciones literarias –, muchas de ellas escritas de cualquier forma, con imposible grafía, en los márgenes del libro, cuando no entre las mismas líneas del texto, lo que a veces el paso del tiempo las convertía en ilegibles, y que representa mi humilde contribución a esta obra colectiva.

En la relectura de esas notas de clase he experimentado el agrídulce sabor de revisar antiguos trabajos dispersos. Tan agrídulce como contemplar el regreso de los hijos a la casa paterna después que llegó el tiempo de la partida. Justifican haber vivido, pero a la vez son síntoma de una anticipada despedida. Mas, son estas algunas de las cosas que cada uno de nosotros lleva dentro del alma y las rumiamos en nuestra propia soledad. Porque también hay un gozo en los reencuentros: de

él quiero hablar en estas últimas líneas. No porque sea propio, sino porque me obliga la gratitud. En estos días, cuando preparaba esta edición, volví de forma virtual a mi ciudad, reviví días y trabajos, recuerdos de maestros y compañeros muertos y de otros que aún florecen sin agotarse. Recuerdos y añoranzas del día a día, camino del colegio o de la facultad, cuando mi mirada se prendía en un ladrillo austero, en una piedra labrada o en el recuerdo de los seres queridos. Es gozo también el permanente recuerdo de mis alumnos. Gracias a ellos comprobé que la vida no es una sucesión, sino un nivel en el que todo se proyecta en un solo plano.

Recife, 28 de marzo de 2010
José Alberto Miranda Poza

Artigos

L

CERVANTES COMO HÉROE: NICOLÁS DÍAZ DE BENJUMEA EN EL CONTEXTO DEL REALISMO DECIMONÓNICO¹



Denise DuPont

(Southern Methodist University - SMU)

Considerado el fundador de la escuela romántica del cervantismo español, Nicolás Díaz de Benjumea escribió varias obras sobre el *Quijote* entre los años 1859 y 1883, un período en que la España intelectual unía al interés en la crítica extranjera la afición por la novela de Cervantes.² En contraste con las lecturas españolas tradicionales del *Quijote*, que caracterizaban la obra como una parodia de las novelas de caballerías, la visión de Benjumea era más parecida a la de ciertos críticos y novelistas extranjeros, la mayoría ingleses. Este estilo de lectura es el llamado acercamiento romántico al *Quijote*, y lo describe Anthony Close como compuesto de la idealización del héroe y la negación del propósito satírico de la novela de Cervantes, la creencia de que la novela es simbólica y que por medio de este simbolismo expresa ideas sobre la historia española o la relación del espíritu humano con la realidad, y por fin la interpretación del simbolismo de la novela de manera que refleje la sensibilidad de la época moderna (1). Para el panorama español, se ha hablado de la “revolución de Benjumea,” ya que el acercamiento de

¹ Otra versión del presente trabajo fue publicada en *Siglo Diecinueve*, 10-11 (2004-2005).

² Para estos temas, ver Romero Tobar y Close.

Benjumea al *Quijote* fue nuevo para el cervantismo español, y dado que esta lectura innovadora inspiró una sonada polémica (Close).³ Por eso, Benjumea se conoce como “el cervantista más destacado y controvertido de aquel período” (Finello 21). Partiendo de las ideas de John Bowle (1725-1788, autor de la primera edición crítica del *Quijote*, y para Benjumea el primero en entender el “espíritu” del *Quijote*), Benjumea elabora una lectura alegórica de la novela: la obra maestra de Cervantes es autobiográfica, es inspirada por su encarcelamiento en Argel, y en general es producto de sus experiencias y no de su imaginación. Con el *Quijote* Cervantes ataca a su enemigo Blanco de Paz, y ofrece una sátira de los males de la sociedad española de la época, sobre todo de la intolerancia religiosa. Este tipo de lectura se denomina “esotérica,” término que se refiere en esos días “a los estudios que procuran inducirnos a entender las obras cervantinas como libros en clave, con un significado místico o simbólico, y por extensión a aquellos que consideran al autor como a un nigromante o sabio conocedor de todas las ciencias divinas y humanas” (Benítez 24). Para tales estudios de la novela de Cervantes, el *Quijote* es, además de entretenido, “expresión de una filosofía críptica” (Benítez 24). Para Benjumea, Cervantes adquiere una imagen crística, basada en su cautiverio y heroísmo en Argel, cuando le traiciona el envidioso Blanco de Paz. Según el crítico, “tenían los cristianos [los otros prisioneros] en Cervantes un consuelo, un protector, un maestro y un redentor de sus cadenas, y era preciso que no faltase un Judas que le vendiese” (*Estafeta* 47). Para Anthony Close,

³ Aunque al final Close observa que había algo de continuidad entre la lectura que ofrecía Benjumea y lo que había hecho antes la crítica española del *Quijote* (101).

el romanticismo de Benjumea se ve en su idea de Don Quijote como personificación del idealismo moral, en su concepto de Cervantes como vehículo para la educación de la humanidad sobre los ideales liberales y humanitarios de la edad moderna, y en su tratamiento “esotérico” del *Quijote* como historia en clave de la vida de Cervantes (101-103). Benjumea “construye” un Cervantes liberal y reformador, y por eso su lectura del *Quijote* le merece ataques de sus contemporáneos más conservadores. Diego Martínez Torrón opina que la crítica literaria de la segunda mitad del siglo XIX no podía recibir bien la contribución al cervantismo hecha por Benjumea porque la disciplina estaba dominada por críticos conservadores que “hacían piña entre sí,” y que rechazaron el “pensamiento abierto y tolerante” de Benjumea (123). Según Martínez Torrón, el caso era parecido al del ahora poco conocido poeta Quintana, cuando les cegó a los críticos reaccionarios decimonónicos un falso patriotismo que hizo imposible que comprendieran la pasión romántica y la visión progresista de Quintana (123). Al mismo tiempo, muchas veces cuando sus opositores disputan las referencias alegóricas que Benjumea ve en la novela, sus reparos parecen motivados menos por las diferencias políticas y más por la evidente extravagancia de las aseveraciones de Benjumea, que son “imprevistas, combativas y, casi siempre, disparatadas,” según Leonardo Romero Tobar (119). Aún así, hay otros críticos – como Francisco Giner de los Ríos, maestro de los escritores de afiliación krausista – que por lo menos apoyan en parte el nuevo rumbo de la crítica cervantina. En 1862, Giner publica “Dos folletos sobre el Quijote,” un análisis de *La Estafeta de Urganda*, de Benjumea y de la réplica a Benjumea escrita por Francisco María

de Tubino, *El Quijote y La Estafeta de Urganda*. Según Giner, tanto el estudio de Benjumea como el de Tubino representan avances para la crítica. Los dos son “expresiones valiosas del espíritu de investigación racional tan aplicable a las letras como a las ciencias” (Benítez 26). Después de la publicación de “Dos folletos...,” el krausismo reconoce el valor de la crítica esotérica, y “comienza la búsqueda más cuidadosa” de los “significados” del *Quijote* (Benítez 26).

Al volver a estas polémicas, lo que quiero explorar es la coincidencia de la “revolución” de Benjumea, un crítico conocido por su romanticismo, con el auge de la novela realista español, destacando no sus famosas alegorías, sino su concepto de Cervantes y la naturaleza de la autoría. Aquí quiero ser muy explícita. No estoy hablando de influencias directas de Benjumea sobre los novelistas realistas. Para empezar, es difícil saber qué fue lo que leyeron ellos de Benjumea y de las polémicas que provocó. Además, siempre pueden haber sido influidos todos por las mismas fuentes anteriores – el krausismo (o, mejor dicho, el idealismo alemán en general) sería una influencia común a todos. Y siempre hay que tener en cuenta que había escritores identificados con la generación realista que rechazaron las lecturas simbólicas y esotéricas asociadas con Benjumea – Juan Valera, por ejemplo, y Manuel de la Revilla (Close 116-118; Benítez 29-30). Pero aún con todas estas reservas, es interesante ver los temas y preocupaciones compartidos por Benjumea y Pérez Galdós, por ejemplo, a pesar de la identificación aparente de cada uno de estos dos escritores con un estilo literario diferente – Benjumea con el romanticismo, y Galdós con el realismo. En vez de hablar de la sensatez o falta de ella en las alegorías

de Benjumea, me gustaría enfocarme en la imagen que diseña el crítico anglófilo de Cervantes, porque es posible que sirva como influencia en la construcción de la identidad del autor de la novela realista del siglo XIX. Por lo menos hay una coincidencia en el planteamiento de la figura del autor en la obra de Benjumea y en la ensayística de Benito Pérez Galdós, como explicaré más adelante.

En sus artículos más tempranos sobre el *Quijote*, publicados en *La América* en el año 1859, Benjumea establece la base de su interpretación de la novela. Estos artículos se titulan “Significación histórica de Cervantes” y “Comentarios filosóficos del Quijote,” con un apartado de los “Comentarios” designado “Refutación de la creencia sostenida hasta nuestros días, de que el *Quijote* fue una sátira contra los libros caballerescos” (*La América* 3.11, págs. 8-9; 3.13, págs. 7-9; 3.14, pág. 7; 3.17, págs. 8-9; 3.18, págs. 9-11; 3.19, pág. 10). Llamo la atención sobre el título del primer artículo de la serie, “Significación histórica de Cervantes,” porque debemos notar que Benjumea empieza su crítica del *Quijote* con un estudio del autor. Para Benjumea (siguiendo a Hegel), Cervantes señala con su novela que en la edad de la razón, tenemos que continuar con el espíritu caballeresco, pero en el campo social (o de las ideas) y no en la forma de una lucha física. Para resumir las ideas de Hegel, en su tratado sobre la estética, el filósofo alemán habla de *Götz*, de Goethe, y de los personajes *Götz* y *Sickingen*, quienes intentan responder a su ambiente con comportamientos quijotescos (174). Puesto que el mundo tiene un nuevo orden, *Götz* fracasa – es sólo durante la Edad Media que el espíritu caballeresco y el feudalismo son los mecanismos auténticos para lograr una autonomía deseada (Hegel

174). Cuando el orden legal llega a dominar en su forma prosaica, la autonomía aventurera de los individuos caballerescos no es una opción viable (Hegel 174). Si la caballería trata de afirmarse como la única solución válida para luchar contra la injusticia y socorrer a los oprimidos, termina siendo tan risible como don Quijote, el personaje que nos ofrece Cervantes (Hegel 174). Hegel lee a don Quijote como un ser que vive según un modelo literario que no tiene lugar en el mundo moderno, y cree que es por eso que el caballero andante fracasa. El protagonista de Cervantes es un anacronismo a causa de la ubicación temporal de su lectura, y la novela *Don Quijote* tiene la significación que tiene debido a la realidad histórica de la época en que se publicó.

El vínculo del pensamiento de Benjumea con el de Hegel recuerda la reacción positiva de Giner de los Ríos al trabajo de Benjumea, porque Giner también recurría a Hegel. Para Giner, la literatura establece un vínculo entre la idea y la forma, y con la apertura intelectual de España que veía el krausista en su día, le tocaba al crítico literario dejar la crítica arbitraria y superficial para articular esa relación – tenía el crítico la responsabilidad de hacer un “estudio estético y a la vez histórico del mundo de las ideas expresadas en obras” (Benítez 26). De esa manera, vemos que Benjumea y Giner (y Hegel) pertenecen hasta cierto punto a la misma escuela de crítica literaria, cosa que adquiere relevancia ya que estamos postulando la conexión de Benjumea con el desarrollo de la novela realista, y no queda duda de que la intervención de Giner fue fundamental para el establecimiento del género en España.

Volviendo al ensayo de Benjumea, el crítico postula que a Cervantes sus contemporáneos le comprendieron mal, y que por esa

razón, el “mártir” Cervantes escribe para la posteridad. En palabras de Benjumea, “la misión del hombre de genio... sólo se conoce cuando su alma, después de volar al cielo, se contempla en su obra y parece gravitar sobre ella” (“Significación” 9).⁴ Los artículos que siguen a este primero son los “Comentarios filosóficos del *Quijote*,” con la “Refutación de la creencia sostenida hasta nuestros días, de que el *Quijote* fue una sátira contra los libros caballerescos.” Aunque parece que Benjumea va a entrar con estos tratados en una discusión más centrada en la novela – y es cierto que lo hace hasta cierto punto – su enfoque más significativo sigue siendo Cervantes. Aún cuando habla de la obra, Benjumea destaca la figura de su creador como “héroe” del proceso que es el texto. El proyecto textual cervantino continúa hasta el momento presente, en el que el público español por fin se encuentra mejor preparado para recibir la novela (“Comentarios,” *La América* 3.13, pág. 7). Ahora que la gente empieza a preguntarse por “el espíritu” de la novela en vez de “la letra,” y la obra resulta ser “fruto de la adversidad, tesoro devuelto por un gran ingenio en pago de pobreza y de persecuciones,” según Benjumea, “la figura de Cervantes cada día se engrandece y toma mayores y más elevadas proporciones” (7). Aquí en la referencia al sufrimiento de Cervantes vemos otra idea que sobresale de estos primeros ensayos de Benjumea. Para escribir su novela, Cervantes estudió la naturaleza (3.17, pág. 8) – es decir, su propia experiencia, mucha de la cual fue adversa: “¿No parece sino que su ser fue expuesto a innumerables choques, para que su genio diese de sí toda la luz que

⁴ Al citar de estos artículos, he modernizado el español de Benjumea.

encerraba?” (8). Benjumea arguye, entonces, que el *Quijote* es producto directo de la historia personal de Cervantes, y que de esa manera, la biografía del autor provee la unidad de la novela: “Cervantes es el todo en su libro” (8). Para Benjumea, el método de composición de la obra es muy sencilla, porque depende completamente de la contemplación practicada por Cervantes de esas experiencias reunidas a lo largo de su vida: “¿qué más ciencia ni erudición necesitaba que trasladar a su libro sus experiencias propias, hacer su examen de conciencia...?” (8).

Después de hacer este retrato de Cervantes como héroe de su propia novela, Benjumea habla en su próximo tratado del contexto en que se está recibiendo la nueva versión de Cervantes construida por los cervantistas contemporáneos. En *La Estafeta de Urganda* (1861), Benjumea explica que con este folleto, responde a una necesidad colectiva que nota en su país. Dice que hay muchos “medios de ilustrar la opinión pública,” y que el público está dispuesto a recibir información sobre Cervantes y su obra: “en los periódicos, en los libros, en las Academias, en los templos, en los Parlamentos, en los teatros, en las conversaciones familiares y en las calles y plazas, se repiten con entusiasmo el nombre de Cervantes y el título de su gran poema” (5). El pueblo “llama a concurso a los artistas,” para que les interpreten “el espíritu” del *Quijote* (5-6). Hay un entusiasmo hacia Cervantes que emana del pueblo español “como por encanto” (7). Habiendo establecido que existe este nuevo interés por parte del público español, luego pregunta Benjumea qué es lo que anhelan los españoles lectores, y se responde a sí mismo de esta manera: “Pretenderá que se remueva la superficie y se socaven los cimientos para recrearnos en su belleza

orgánica... que se descifre el misterioso lema y se halle el alma que inmortal le lleva de siglo en siglo... Desearía conocer la alegoría de esos combates imaginarios...” (8-9). Benjumea dice que él concurre a ese llamamiento igual que han hecho otros, y que tiene la intención de “desencantar” el *Quijote* (9-10). Evidentemente, el desencantamiento de la novela consiste para Benjumea en la glorificación de su autor. Explica que lo que pretende es honrar a su país y la memoria de Cervantes, y celebra el orgullo que siente al ver que los habitantes de todas las naciones “inclinan la cabeza al pronunciar el nombre mágico de Cervantes” (64). Aún en la elaboración de las alegorías, siempre vuelve Benjumea a la figura de Cervantes – los versos de Urganda que forman la clave de su lectura esotérica se descifran para revelar al autor de la novela como héroe de todo el texto.

En *El correo de Alquife* (1866), Benjumea sigue con la idea de Cervantes como protagonista del *Quijote*, y ahora establece la conexión esencial entre este individuo y su contexto social. Cervantes escribe sobre su propia historia, pero ese proyecto siempre forma parte de un análisis de su sociedad. Cervantes se ve como estudiante de su realidad – la personal y también la nacional – sabiendo defenderse a sí mismo a la vez que diagnostica los males de su época (22). Y aquí en este texto vuelve Benjumea al uso que hizo Cervantes de sus propias experiencias, para asociarlo con algo significativo – la falta de fantasía: “Es que Cervantes se sujeta a la fidelidad de un retrato más bien que sigue las inspiraciones de su fantasía” (31). Benjumea concluye *El correo de Alquife* refiriéndose al hecho de que sus críticos habían interpretado mal *La Estafeta de Urganda* al alegar que él reducía la obra entera a

una cuestión personal de Cervantes. Responde a esa acusación con la teoría de que Cervantes se presenta como ultrajado, pero sólo cuando sus sufrimientos son compartidos por otros miembros de su sociedad: “Habla y se queja una víctima: pero esta víctima representa a todos los que sufren” (79). Evidentemente, el objetivo que tiene Benjumea para *El correo de Alquife* es vincular estrechamente a su héroe Cervantes con su contexto social – es decir, Cervantes es heroico porque lucha contra unos obstáculos personales que también son significativos para la España de su día.

Siguiendo con el tema de Cervantes como personaje histórico y representativo de una edad conflictiva, *La verdad sobre el Quijote* (1878) es la biografía cervantina más completa que nos ha dejado Benjumea, y en este estudio el crítico elabora las conexiones de la vida de Cervantes con la historia española. En cuanto a la discusión de Benjumea de las varias alegorías, muchas de las ideas son muy conocidas ya – Cervantes parodia la Inquisición (195), sirve como su propio modelo (102), escribe *El Quijote* con la experiencia en vez de la imaginación (115), revela el cautiverio en Argel como “la clave del misterio de su vida” (85), y nos lega su propio espíritu, que equivale al tan comentado “espíritu” de su novela (337). Al mismo tiempo, hay algo nuevo en este libro, y es la idea de que si tenemos dificultades en seguir el hilo de la vida de Cervantes por medio de documentos históricos, es porque él lo planeó así: “no quiso que de su nacimiento y familia se supiese, hasta que por sus hechos famosos, encumbrase su linaje con la nobleza envidiable de la gloria” (2). La hipótesis es que Cervantes buscaba la fama, pero como individualista orgulloso – como un espíritu independiente que quiere encontrar su propio camino para llegar a la inmortalidad. Es

evidente aquí la anticipación del erostratismo de Unamuno, y volveré más adelante a este tema. De todas formas, resulta que este camino depende de los juegos de la ficción, que esconden a la vez que revelan la verdad. Benjumea cita como evidencia para esta teoría pasajes del *Quijote*, y de las *Novelas ejemplares* (2-3), e interpreta una selección de la obra de Cervantes que se titula *El Gallardo español*, para concluir que el objetivo primario de Cervantes era hacer cuadros novelescos basados en sucesos de su propia vida, pero ocultando a medias su autobiografía al sumergirla en la ficción (23). Según Benjumea, la segunda parte de este proceso es la revelación que el autor esperaba que se efectuara en la posteridad, ya que Cervantes se imaginaba, “que alguna vez caería del todo el disfraz que por entonces cubría hechos verdaderos mezclados con fabulosos” (23). Es decir, hay que saber leer correctamente la literatura (la ficción) para llegar a la historia de Cervantes y su época. Se supone que el proyecto de Benjumea es el quitarles esa máscara a los hechos “encantados” para que el público español pueda comprender mejor a su héroe nacional. Benjumea se ve a sí mismo como portavoz de la nueva escuela de crítica, y por eso representante del “progreso” cultural tan idealizado por el siglo diecinueve.

Continuando con esta idea, las últimas obras de Benjumea que voy a comentar son sus artículos titulados “El progreso en la crítica del *Quijote*,” que salieron en los años 1878-79, y que tienen que ver precisamente con este concepto de la lectura “correcta” de Cervantes y su texto, por fin realizada por la posteridad con la que soñaba el autor del *Quijote*. Respetando el orden cronológico, y siempre destacando las contribuciones de los ingleses, Benjumea repasa los logros en la interpretación de la obra maestra de Cervantes. Explica que los

extranjeros tenían una ventaja siempre para la comprensión de la novela porque, como estaban obligados a leer el *Quijote* en traducción, no se distraían por la belleza de su significado literal y estilo, y en cambio podían apreciar mejor su espíritu. Los cervantistas españoles eruditos, como Clemencín y Pellicer, se equivocaron al hacer comentarios innecesariamente detallados y por eso desviados del “espíritu” de la novela (“El progreso” 64.256, pág. 487). Sin embargo, justo al caer en contradicciones en su interpretación, estos críticos eruditos indicaron el camino correcto para entender el *Quijote* (488). Por esta capacidad de iluminar a otros sin poder ver él mismo la significación de su trabajo, Benjumea le llama a Clemencín “el Ciego de la Linterna” (“El progreso” 66.262, pág. 172). En contraste, según Benjumea, el poeta Quintana, quien publicó un estudio glorificador de Cervantes en 1797, podría haber leído “correctamente” el *Quijote* (exaltando el heroísmo de Cervantes), pero no le reconocieron ni los cervantistas del momento ni los posteriores: “ninguno de los críticos y biógrafos que después vinieron mostraron tener esa vena de entusiasmo, esa visión instintiva con que el joven poeta, cantor de la libertad, había entrevisto la importancia del carácter personal de Cervantes y su fanatismo por la libertad” (“El progreso” 66.263, pág. 334). Si en el pasado en España no se leía “correctamente” la novela, para Benjumea ha llegado la hora de hacerlo bien. Según la visión celebratoria que tiene Benjumea del cervantismo español de su propio momento histórico, la importante biografía de Cervantes escrita por Navarrete en 1819 por fin se está aprovechando, con su información esencial sobre el cautiverio en Argel. Aparentemente, ya es el momento en que la crítica española del *Quijote* está lista para estudiar a Cervantes, y para “discernir la

personalidad del autor, bajo la figura del protagonista” (“El progreso” 65.257, pág. 52). Repitiendo una idea suya anterior, Benjumea arguye que Cervantes sabía que sus lectores iban a tardar en descifrar el sentido de su novela y de su vida: no le molestaba la idea, porque sabía que tarde o temprano el espíritu de su libro saldría “de la cárcel de la letra” (“El progreso” 66.263, pág. 331). Habiendo establecido que ahora los lectores españoles están descubriendo tal espíritu, Benjumea termina el último ensayo de esta serie retomando el tema de la importancia de la experiencia en Cervantes, otorgándole primacía sobre la imaginación como factor generador de la obra. Explica que Cervantes nunca se deja llevar por la imaginación, y que en cambio “su inteligencia, sus sentidos, su experiencia” y “su ser todo” son los motores para la creación del texto (“El progreso” 66.263, pág. 347). Una vez más, entonces, la fantasía no tiene lugar en el *Quijote* de Benjumea.

Ahora quiero volver a las ideas fundamentales de la caracterización que hace Benjumea de Cervantes para examinarlas en el contexto de un ensayo contemporáneo al trabajo de Benjumea – el artículo bien conocido de Galdós, “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” (1870). Ya que salió al principio del período del predominio de la novela realista, “Observaciones” se lee muchas veces como el manifiesto para el “movimiento” realista. Parece haber ganado mucha atención de los autores coetáneos de Galdós, que comentan, por ejemplo, la relación entre la nueva novela realista y la tradición literaria española. A partir del año en que se publicó el ensayo de Galdós, sus contemporáneos hablan de un renacimiento de la novela española, basado específicamente en la herencia del Siglo de Oro (Oleza 410). En el mismo momento en que inicia su propia carrera novelística, Galdós

articula un programa para la novela contemporánea española (Oleza 414), y lo hace recordando a Cervantes. Este ensayo de Galdós ha adquirido cierta notoriedad por los textos que ha querido excluir – la escritura femenina, las novelas extranjeras, las imitaciones serviles, la novela regional, y el costumbrismo, entre otras cosas.⁵ Sin embargo, aunque intente marginar algunos géneros y discursos, Galdós también quiere incluir otros, y creo que la figura de Cervantes es clave para el estudio de este aspecto del artículo. No sabemos con certeza que Galdós conociera los trabajos de Benjumea que habían salido antes de esa fecha. Galdós no tenía en su biblioteca personal ningún libro de Benjumea, aunque sí poseía el de Tubino, que resume a la vez que critica las ideas de Benjumea (Benítez 25). Pero siempre queda la posibilidad. Lo que está fuera de duda es la importancia que tenía Cervantes para Galdós, como ya se ha observado. Aunque no se concentra en la fabricación de la imagen del autor, Rubén Benítez sí encuentra una conexión entre Galdós y la escuela crítica esotérica asociada con Benjumea, y cree que Galdós acepta ciertos aspectos del esoterismo a partir de 1868 (39). Según Benítez, la obra galdosiana en general debe ser considerada una aplicación de la crítica esotérica al *Quijote*, y las novelas de Galdós – que muchas veces imitan al *Quijote* – se deben leer como una meditación sobre el espíritu nacional y su tensión permanente y constante entre el idealismo y el realismo (34, 40). En todo caso, el ensayo de “Observaciones” parece querer establecer desde la primera frase un diálogo con Benjumea, tomando a Cervantes como ejemplo de un novelista que tuvo éxito donde los posteriores fracasaron.

⁵ Ver Jagoe y Santana, por ejemplo.

Explica Galdós que el error tradicional de los novelistas españoles ha sido el utilizar “elementos extraños, convencionales, impuestos por la moda” en vez de “los que la sociedad nacional y coetánea les ofrece con extraordinaria abundancia” (115). Como ya sabemos, tal como lo describe Benjumea, Cervantes hizo todo lo contrario, escogiendo temas de los más contemporáneos. Si el héroe del *Quijote* según la lectura esotérica de Benjumea es Cervantes, una lectura esotérica de “Observaciones” revela al mismo héroe: el artículo de Galdós se puede interpretar como una meditación sobre Cervantes, “la más grande personalidad producida por esta tierra,” según Galdós (116).

En su ensayo, Galdós explica que el problema es que en general, los españoles son “poco observadores,” y que no han logrado hacer novela “de verdad y de caracteres, espejo fiel de la sociedad” (116). “Corrompidos” por el lirismo, los españoles contemporáneos de Galdós son “soñadores” e “idealistas desaforados,” a quienes más les gusta “imaginar que observar” (116). Pero después de imbuir toda la primera parte del artículo de este tono negativo, recuerda al lector la existencia de Cervantes como excepción a las tendencias prevalecientes en la literatura española. Galdós asocia a Cervantes – igual que hace Benjumea – con la capacidad para la observación atinada de su sociedad.⁶

⁶ Aquí podríamos recordar un comentario de Jo Labanyi, de que el énfasis que pone Galdós (en este ensayo) en Cervantes como observador es engañoso, ya que el cervantismo más importante que se ve en la totalidad de la obra de Galdós es su “fascination with obsession and ironic self-reflexivity” (29). Esta contradicción se puede leer como resultado de la falta de experiencia del joven Galdós. Aunque ya leía bien a Cervantes, es posible que en este período temprano de su carrera se dejara influir más por las opiniones de los demás (por ejemplo, Benjumea) en su caracterización del genio de Cervantes, y que su evaluación madura del talento de Cervantes se vería más adelante en sus novelas.

Según Galdós, Cervantes tenía tanto talento para la observación que ni “antiguos ni modernos” podían competir con él en ese terreno (116). Por muy humilde que sea esta declaración, es evidente que Galdós ambiciona seguir el modelo de Cervantes. De hecho, parece que sigue pensando en Cervantes (un Cervantes que se asemeja al de Benjumea) a lo largo del artículo, aun cuando no habla directamente de él, como en los ejemplos siguientes.

Galdós diagnostica varios problemas que crean dificultades para el desarrollo de la novela contemporánea española. Primero, la inestabilidad política del período revolucionario en el que escribe. Galdós cree que la novela es “producto legítimo de la paz,” y que “no se cría sino en los períodos de serenidad,” cuando los autores ya no escriben trabajos políticos (117). En esta evaluación de la situación actual, Galdós nos recuerda varias ideas de Benjumea, y la figura de Cervantes que ha construido el esotérico en su crítica. Para Galdós, igual que para Benjumea, Cervantes es el observador por antonomasia, que después de haber reunido una vida de experiencias desagradables y hasta violentas, en la edad madura y con cierto grado de tranquilidad (en el sentido específico de no estar involucrado ni en la política ni en la guerra), escribe su obra maestra. El segundo problema que ve Galdós en la novela decimonónica es la esclavitud del escritor a la prensa periódica como única forma posible para sostenerse. Explica Galdós que el escritor que no escribe para los periódicos “bien podría ser canonizado como uno de los más dignos mártires que han probado las amarguras de la vida en este valle de lágrimas” (12). Para empezar, con el tono exaltado y la referencia al martirio del escritor esta última

frase podría haber sido sacada directamente de un texto de Benjumea. Además, el martirio en los dos casos – el del escritor decimonónico que intenta vivir de la literatura “pura,” y el de Cervantes (quien según Benjumea quería establecer su identidad, fama, e inmortalidad con su literatura) – se debe a la falta de conexión entre el escritor y el público: el público inmediato no le reconoce como artista importante.

Este desfase del autor con el público le lleva a Galdós a otra idea relacionada con el “martirio” del escritor – el hecho de que el público le pide novelas inferiores: “la novela de impresiones y movimiento, destinada sólo a la distracción y deleite de cierta clase de personas;” novelas llenas de personajes que no se ven nunca en la vida real, sino en “aquellos extravagantes libros” (118-19). Es aquí que Galdós vuelve a mencionar explícitamente a Cervantes, junto a Dickens y Velázquez, como autores de ficciones y creadores de imágenes que sí parecen del mundo real, y que por eso son de mejor calidad (118-19). De esta manera, otra vez se caracteriza a Cervantes como escritor que rechaza la literatura improvisada para producir obras basadas primero en la experiencia vital y luego en la reflexión (en vez de “impresiones y movimiento”). Evidentemente, para Galdós, parte del mayor valor de una obra al modelo cervantino es su relevancia para la sociedad, y su capacidad para criticar la situación contemporánea.

Sin embargo, aunque alcanzar al público sigue siendo problemático para el autor “mártir,” tanto en Benjumea como en Galdós hay un intento de asociar al autor con ese mismo público por medio del sistema de clases sociales: todos – autores y también lectores – son de las clases medias. Si recordamos lo que dice Benjumea de los orígenes de

Cervantes, su idea era que Cervantes quería hacerse conocido por sus propios esfuerzos – hacerse a sí mismo – a falta de linaje familiar: “no habiendo sido favorecido por la fortuna y viniendo al mundo de padres, honrados e hidalgos sí, pero de estrecha y cortísima fortuna” (*Verdad* 2). En ese sentido, el Cervantes de Benjumea es un héroe especial, porque tiene raíces humildes – y si escribe de sus propias experiencias, este mundo modesto es el que trata. Galdós parte del mismo concepto del autor como interesado por los lectores más humildes, explicando que aunque la entrega parece ser “cosa terrible para el arte,” también le facilita al autor llegar a un público mayor, ya que el libro dividido en entregas “penetra hoja por hoja en todos los hogares,” a pesar de la modestia de la fortuna de muchos de los lectores (119). Hay que recordar que en el siglo XIX el analfabetismo seguía bastante extendido (Goldman), y por eso no es contradictorio hablar de las clases medias y los lectores humildes como más o menos equivalentes. De este modo, la prensa moderna podría solucionar un problema que era trágico para el Cervantes de Benjumea: la falta de reconocimiento del autor como genio. Además, la conexión original de ese modelo de Cervantes con las clases medias es esencial para el proyecto de recuperación de la novela nacional ideado por Galdós, como sugiere cuando dice, “Pero la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable” (122). De la misma manera que la novela de Cervantes es la “fuente inagotable” para los novelistas decimonónicos que quieran aprender el arte de escribir ficción, la clase media es su público de origen. Si en *La Estafeta de Urganda* Benjumea dice que escribe para responder a una llamada nacional y para satisfacer e instruir a

la opinión pública (igual que hizo Cervantes en su momento), Galdós se presenta aquí como involucrado en el mismo tipo de proyecto. Las clases medias para Galdós son la base de la sociedad contemporánea, y el novelista debe retratar su movimiento y crisis, ya que el escritor tiene la responsabilidad de reflejar las revoluciones sociales de su momento, “esta lucha incesante de principios y hechos que constituye el maravilloso drama de la vida actual” (124). En otras palabras, lo que hizo el Cervantes de Benjumea. Con esta declaración, Galdós reivindica a Cervantes no sólo como novelista del “drama de la vida actual,” sino como miembro de esa misma clase media que en el siglo diecinueve es la fuerza motriz de la sociedad española.

Es decir, los avances del siglo diecinueve, concretamente el desarrollo de la imprenta y la novela por entregas, forman la base de una unión utópica de autor y público. Si Cervantes intentaba hablar por un grupo que no le reconocía como representante suyo, la literatura popular como vehículo para la novela realista (al estilo de Galdós) va a reducir la distancia entre el novelista y sus lectores. En la articulación de esta teoría interviene primero Benjumea, señalando la tragedia del autor “incomprendido.” Luego Galdós resuelve el problema con su mensaje sutilmente triunfalista: gracias a la modernidad ha llegado el momento del reconocimiento de la significación de Cervantes. En sus primeras obras críticas sobre el *Quijote*, igual que en las últimas, Benjumea plantea que Cervantes creía en el progreso y en el reemplazo del quijotismo físico con el de las ideas y la razón, y que esperaba ser comprendido por la posteridad en vez de sus contemporáneos. Gracias a Galdós (sugiere él mismo) la posteridad que se imaginó Cervantes ahora le escucha, a

través de su representante decimonónico. Este concepto tal vez sirva como motivo de inspiración para las “Observaciones”: Galdós quiere demostrar que él entiende a Cervantes, y que le va a reivindicar con el público, vendiéndoles novelas de realismo cervantino. Entre otras cosas, ese realismo galdosiano al estilo de Cervantes incluye en primer plano la figura del autor. Como explica Germán Gullón en este mismo número, a pesar de los intentos a lo largo de los años de separar el texto del autor, siendo éste o Cervantes o Galdós, “la grandeza de ambos autores emana, en parte, de que su persona, su manera de ser y sentirse se halla reflejada en sus textos” (“La presencia de Cervantes en Galdós”). Es imposible que desaparezca del texto ninguno de estos dos autores, por que, efectivamente, el texto son ellos.

En fin, cuando hablamos de los posibles vínculos entre Benjumea y Galdós, es importante recordar la cronología. Benjumea escribe sobre el tema del progreso en la crítica del *Quijote* en sus artículos de 1878-79, después de haberlo tocado originalmente en 1859. En los artículos posteriores, el esotérico celebra los avances recientes en la crítica española, y es posible que se refiera en parte a escritos como el ensayo de Galdós de 1870. También podemos hacernos la pregunta de si tiene alguna importancia el hecho de que en 1872-73 Galdós fuera el editor de la *Revista de España* – revista en que saldrían en 1878-79 los artículos de Benjumea sobre el progreso en el *Quijote*. Aunque nos quedará alguna duda sobre todas estas conexiones, lo que sí se puede establecer con certeza es que en 1870 Galdós responde al reto a la literatura actual representado por Benjumea y su escuela, y sigue el modelo de Cervantes en su propia novelística. Es esta

herencia que señala Montesinos cuando dice que la influencia benéfica de Cervantes en la novela realista española sólo se deja ver a partir de Galdós (134). Lo único que añadiría yo a esta idea es que debemos preguntarnos hasta qué punto el Cervantes que Galdós incorporó a su obra era un Cervantes matizado por la crítica de Benjumea, a pesar de la categorización convencional de Benjumea como romántico y Galdós como realista. Si Unamuno pregonaba el heroísmo de don Quijote unos años después, hay que tener en cuenta que Galdós le prepara el camino, enfatizando la gloria del héroe Cervantes, que manifestó su deseo de ser inmortal en su obra literaria. Este Cervantes es un héroe al estilo romántico, propuesto por el autor de las “Observaciones” como modelo para los novelistas realistas. La energía positiva de “Observaciones” es lo que estoy sugiriendo como paralelo con la romanticización de Cervantes practicada por Benjumea – en ese momento, Galdós creía sinceramente que el novelista realista iba a representar un papel heroico en la sociedad liberal.

Sin embargo, ya que estamos hablando de cronologías, no hay que olvidar el trabajo importante que han hecho Stephen Miller (“The Spanish Novel from Pérez Galdós to Marías”) y Germán Gullón (“Un paradigma para la novela española moderna”) sobre el desengaño progresivo de Galdós, lo cual es evidente si comparamos las “Observaciones” con los artículos críticos de Galdós de fin de siglo, y si trazamos el desarrollo de su ficción. Se debe reseñar que aunque en “Observaciones” Galdós trata a Cervantes con la idealización inspirada por estudios como los de Benjumea, aún en este ensayo tan temprano vemos las semillas de una duda que se produce en la fricción entre el

realismo y el romanticismo. Por un lado, puesto que Benjumea ha escogido a Cervantes como su héroe, y Cervantes es específicamente un autor de novelas, el crítico esotérico ha legitimado el deseo de Galdós de ser autor y héroe a la vez. La crítica de Benjumea – aquí pensemos específicamente en el mensaje de *El correo de Alquife* sobre la convergencia de la experiencia personal del autor y la situación nacional – comunica la idea de que el imitar a Cervantes es una manera en que los novelistas realistas pueden exaltarse a sí mismos, siendo verdaderos héroes nacionales (y románticos), a pesar del requisito de racionalidad que forma la base del proyecto realista. Y ahora, con los avances tecnológicos, el autor puede ser aún más héroe, porque llega más rápido a su público. No obstante, el mismo desarrollo de la prensa y los otros aspectos mecánicos de la empresa literaria llaman la atención de Galdós a una posible paradoja del heroísmo del autor decimonónico.

En la sección de “Observaciones” que es una reseña de los *Proverbios Ejemplares* de Ventura Ruiz Aguilera, Galdós explica que en el siglo diecinueve, “todos quer[e]mos ser algo superior a los demás, distinguirnos de cualquier modo” (128). Todo el mundo se ha vuelto vanidoso, porque todos tienen la oportunidad de participar en la vida pública, y por consiguiente, “la seguridad que tiene el individuo de influir personalmente en la suerte de la sociedad” (128). En otras palabras, es gracias al progreso político, social, y material que se puedan expresar ideas como las que Benjumea encuentra en Cervantes. Debido a la modernidad, el Cervantes de Benjumea no está obligado a seguir siendo un mártir callado, y Galdós celebra estos cambios: “Todos los

grandes progresos traen su cortejo de pequeñas flaquezas... Esto es un pequeño mal que va fatalmente unido al resultado de un inmenso bien” (128). Pero aún así, si parte del heroísmo de Cervantes es el haber esperado la comprensión de los lectores “ideales,” ¿cuál será el efecto de la modernidad sobre el autor del siglo diecinueve, si ya no tiene problemas para llegar al público, y las dificultades técnicas no se pueden citar como causa de la falta del reconocimiento de su novela como obra maestra? Galdós explora esa idea de la manera siguiente: “¿No ha de ser causa de que todos nos creamos ya con un pie en el templo de la fama, y de que tengamos ambición, a veces infundada, y de que procuremos, en cuanto nos sea posible, intervenir más que los demás, hacer prevalecer nuestra opinión, y rodear de todo el prestigio posible a nuestra querida persona?” (128). Es cierto que se pueden leer estos comentarios como dirigidos al público, y se puede interpretar el uso del “nosotros” como una cortesía o un ejemplo de falsa modestia, pero la verdad es que Galdós ha intentado ser exactamente este tipo de líder de opinión en este mismo ensayo, “hac[iendo] prevalecer [su] opinión, y rodea[ndo] de todo el prestigio posible a [su] querida persona.” De esta manera, Galdós al final sugiere que su propia ambición podría ser fácilmente un intento más de un individuo que se quiere destacar de las multitudes. La duda que expresa aquí, sobre si es posible ser distintivo si todo el mundo quiere ser reconocido como excepcional, es el dilema central de los realistas. Por un lado, Galdós quiere presentarse como el heredero del papel heroico del autor establecido por Cervantes (gracias a Benjumea), pero por el otro lado, los mismos mecanismos que le facilitan el acceso al público lector le hacen cuestionar todo el concepto

del heroísmo. Galdós no era ni mucho menos un escritor del montón, pero ¿cuántos Cervantes pueden haber? Esa contradicción es el choque del romanticismo con el realismo, y tiene lugar – apropiadamente – en las interioridades del autor realista.

Referências

Benítez, Rubén. *Cervantes en Galdós*. Murcia: Universidad de Murcia, 1990.

Close, Anthony. *The Romantic Approach to Don Quixote*. Cambridge: Cambridge UP, 1977.

Díaz de Benjumea, Nicolás. Comentarios filosóficos del Quijote. *La América* 3.13 (1859): 7-9; 3.14 (1859): 7; 3.17 (1859): 8-9; 3.18 (1859): 9-11; 3.19 (1859): 10.

_____. *El correo de Alquife, o segundo aviso de Cid Asam-Ouzad Benenjeli sobre el desencanto del Quijote*. Barcelona: Alou Hermanos, 1866.

_____. *La Estafeta de Urganda o aviso de Cid Azam-Ouzad Benenjeli sobre el desencanto del Quijote*. Londres: J. Wertheimer y Ca., 1861.

_____. El progreso en la crítica de *El Quijote*. In: *Revista de España* 64.256 (1878): 474-88; 65.257 (1878): 42-59; 65.260 (1878): 450-66; 66.262 (1879): 158-78; 66.263 (1879): 329-48.

_____. Significación histórica de Cervantes. In: *La América* 3.11 (1859): 8-9.

_____. *La verdad sobre el Quijote: novísima historia crítica de la vida de Cervantes*. Madrid: Imprenta de Gaspar, 1878.

Finello, Dominick. El *Quijote* entre los románticos y los neoclásicos. In: *Ínsula* 700-701 (Abril-mayo 2005): 21-23.

Goldman, Peter B. Toward a Sociology of the Modern Spanish Novel: The Early Years. Part 1, *MLN* 89.2 (1974): 173-90. Part 2, *MLN* 90.2 (1975): 183-211.

Gullón, Germán. Un paradigma para la novela española moderna: *Amor y pedagogía*, de Miguel de Unamuno. *MLN* 105.2 (1990 March): 226-243.

Hegel, G.W.F. *Lecciones de estética*. Vol. 1. Trans. Raúl Gabás. Barcelona: Ediciones Península, 1989.

Jago, Catherine. Disinheriting the Feminine: Galdós and the Rise of the Realist Novel in Spain. In: *Revista de Estudios Hispánicos* 27 (1993): 225-48.

Labanyi, Jo, ed. *Galdós*. Londres y Nueva York: Longman, 1993.

Martínez Torrón, Diego. La polémica cervantina de Díaz Benjumea. In: *Sobre Cervantes*. Ed. Diego Martínez Torrón. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003.

Miller, Stephen. The Spanish Novel from Pérez Galdós to Marías: Tradition and Nescience, Rupture, and Europeanization. In: *South Central Review* 18.1-2 (Spring-Summer 2001): 45-65.

Montesinos, José F. *Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX*. Valencia: Castalia, 1955.

Olea, Juan. La génesis del Realismo y la novela de tesis. In: *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*. Ed. Leonardo Romero Tobar. Madrid: Espasa, 1998. 410-436.

Pérez Galdós, Benito. Observaciones sobre la novela contemporánea en España. *Proverbios ejemplares y Proverbios cómicos*, por D. Ventura Ruiz Aguilera. In: *Prosa crítica*. Madrid: Espasa, 2004. 10-32. [1870]

Romero Tobar, Leonardo. El Cervantes del XIX. In: *Anthropos* 98-99 (1989): 116-119.

Santana, Mario. The Conflict of Narratives in Pérez Galdós' *Doña Perfecta*. In: *MLN* 113.2 (1998): 283-304.



MARIO VARGAS LLOSA LÊ DOM QUIXOTE

Eduardo César Maia Ferreira Filho

(Doutorando em Teoria da Literatura – PPGL / UFPE)

O romance de todos os romances.

Narrativa fundamental na história da literatura hispânica e universal, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, é descrito por Mario Vargas Llosa, num texto de apresentação à edição comemorativa do IV centenário de publicação da obra-prima cervantina, como um “romance para o século 21”.

É interessante começar pela visão crítica do peruano acerca desse grande livro tanto pela atualidade enfatizada por ele, como também por se tratar da obra inaugural do gênero romance – nisso está de acordo a maioria dos críticos literários e acadêmicos. Além disso, o Quixote estabelece as referências canônicas desta forma narrativa de maneira indelével.

E como Vargas Llosa “lê” o Quixote? A aproximação ao texto de Cervantes é feita por Vargas Llosa com muito cuidado. Trata-se de uma interpretação em seis partes, o que representa o respeito do comentarista diante de uma obra tão complexa, rica e, principalmente, já tão fartamente analisada e comentada por estudiosos de várias épocas e lugares.

Num primeiro momento, Vargas Llosa se volta a aspectos “psicológicos” do protagonista, empreendendo uma análise das motivações éticas do personagem – aquilo que o leva a atuar. O crítico parece estar submerso no *jogo ficcional*, como um leitor que entra do pacto da *wishfull suspension of disbelief*: o velho Cavaleiro da Triste Figura é tratado como um indivíduo autônomo, ainda que se trate de uma criatura ficcional.

Em consonância com as interpretações de críticos como Miguel de Unamuno e Harold Bloom, que leram o Quixote como uma verdadeira “celebração da individualidade heroica” (BLOOM, 1994:131), Vargas Llosa também apresenta a obra de Cervantes como uma ode à liberdade individual. A defesa desse aspecto tem como fulcro, principalmente, a própria personalidade radical do Dom Quixote, que nunca faz as pazes com a realidade:

Anima-o um desígnio enlouquecido: ressuscitar o tempo eclipsado séculos atrás (e que, ademais, nunca existiu) dos cavaleiros andantes (...). Este ideal é impossível de alcançar porque tudo na realidade na qual vive o dom Quixote o desmente (VARGAS LLOSA, Quixote: XIII).

Até aqui, não há nada de original nessa abordagem crítica que, inclusive, não transcende o senso comum estabelecido sobre a obra. A interpretação llosiana vai se tornando mais interessante a partir da reflexão sobre a verdadeira nostalgia e desejo do Quixote, que não estaria na vontade passadista de regresso a uma época anterior em que houvesse menos iniquidades (até porque, *na realidade*, o mundo das

novelas de cavalaria nunca existiu), mas na saudade e na busca pela concretização de uma fantasia. Assim,

o sonho que converte Alonso Quijano em Dom Quixote de la Mancha não consiste em re-atualizar o passado, mas em algo ainda muito mais ambicioso: realizar o mito, transformar a ficção em história viva (VARGAS LLOSA, Quixote: XIV).

Diferentemente de personagens também “deslocados” como Hamlet ou Riobaldo, o cavaleiro de la Mancha, em muitos aspectos, não muda, não evolui e nem se adapta: vive preso a sua ilusão e a seus ideais, mesmo quando o choque entre sua ‘loucura’ e a realidade lhe põe em situações ridículas ou perigosas. A crença renitente do Quixote, elemento definidor de sua individualidade, acaba por, aos poucos, ir transformando o mundo,

modificando seu entorno, as pessoas que o circundam e a própria realidade que, como que contagiada por sua poderosa loucura, vai se *desrealizando* pouco a pouco até – como em um conto borgiano – converter-se em ficção (VARGAS LLOSA, Quixote: XV).

Não é sem motivo que toda uma concepção vitalista presente na filosofia do pensador espanhol Don Miguel de Unamuno tenha sido inspirada nesse “quijotismo”, nessa luta utópica de uma individualidade radical, renitente e inconformada contra uma realidade considerada injusta. A cruzada do Quixote, assim como a de todo idealista – e

Unamuno foi um dos maiores – é contra a perversidade e mesquinhez da razão, do realismo, do pragmatismo, enfim, da brutalidade das relações sociais “como elas são”.

¡Poneos en marcha! ¿Que adónde vais? La estrella os lo dirá: ¡al sepulcro! ¿Qué vamos a hacer en el camino, mientras marchamos? ¿Qué? ¡Luchar! Luchar, y ¿cómo? ¿Cómo? ¿Tropezáis con uno que miente?, gritarle a la cara: ¡mentira!, y ¡adelante! ¿Tropezáis con uno que roba?, gritarle: ¡ladrón!, y ¡adelante! ¿Tropezáis con uno que dice tonterías, a quien oye toda una muchedumbre con la boca abierta?, gritarles: ¡estúpidos!, y ¡adelante! ¡Adelante siempre! (UNAMUNO, 1988:140).

Outro pensador espanhol, José Ortega y Gasset, pertencente a uma geração posterior, também examinando o Quixote, assume uma atitude crítica oposta a de Miguel de Unamuno em relação à personagem: “Cervantes compôs no seu Quixote um ‘tratado do esforço puro’, mas aonde pode nos levar o esforço puro? A nenhum lugar, somente à melancolia” (ORTEGA Y GASSET, 78:1998).

Ficção X Realidade

O tema da relação entre realidade e ficção, tão caro a Vargas Llosa, tem nesse romance uma materialidade dramática riquíssima. A investigação dessa temática forma a segunda parte da crítica do ensaísta peruano. A intensidade da crença do Dom Quixote e a sua influência na vida ordinária das pessoas que vai encontrando em sua jornada são,

portanto, índices de que “a ficção tem efeito” no mundo real (VARGAS LLOSA, *Dom Quixote*: XVI). Na visão do crítico, vários personagens e episódios do romance podem ilustrar essa ideia, como é o caso, por exemplo, do próprio Sancho Pança: o materialista e pragmático vai se convertendo aos poucos ao universo quixotesco, às suas crenças e mesmo à sua maneira de falar empolada e distante da popular.

A ilusão de Dom Quixote, “(...) – sua fome de irrealidade – é contagiosa e propagou ao seu redor o apetite de ficção” (VARGAS LLOSA, *Quixote*: XVIII). Não obstante, o fim dessa ‘loucura’, ou seja, passar a ver a realidade tal qual ela se apresenta para o senso comum, significou, para o protagonista, a morte. Vargas Llosa chega a sugerir que há algo de inverossímil no final do livro, no momento em que Alonso Quijano abandona a fantasia quixotesca, renunciando à loucura e voltando à realidade “quando esta, ao seu redor, já está mudada, em boa parte, em ficção” (VARGAS LLOSA, *Quixote*: XVI).

A riqueza do Quixote está, entre outras coisas, na construção de um universo em que ficção e realidade não estão muito bem demarcadas. Há um jogo constante entre os narradores, manuscritos com versões diferentes sobre a história narrada, relatos paralelos e discussões de crítica e teoria intercaladas. Dom Quixote e Sancho Pança, seres ficcionais, reconhecem-se como tal: são conscientes de sua própria qualidade de personagens literários – condição que fica explícita, principalmente, na segunda parte do livro. Essa espécie de autoconsciência ficcional ou narrativa, gerada pela colocação de histórias paralelas dentro da história principal, é uma das formas de *mise en abyme*, ou *caixa chinesa*, no vocabulário crítico llosiano. Paradoxalmente, esse procedimento narrativo, para Vargas Llosa, não

inibe nem diminui o poder persuasivo da ficção, e esse seria um dos índices do grande valor estético da obra-prima de Cervantes e um dos elementos que garantem sua sempre renovada atualidade.

Se Vargas Llosa afirma que a ficção é o tema central deste romance, é possível aduzir que o mundo real, por contigüidade, também o é.

Romance Libertário

O conteúdo ético do romance, tão importante para a crítica humanista, está não apenas nas ações pontuais de tal ou qual personagem, mas na reflexão, permitida unicamente através da ficção, acerca de uma *desrealização do real* e de suas convenções, em busca de uma ampliação e enriquecimento de nossa experiência e vivência ética pessoal através do contato, ainda que mediado literariamente, com novas possibilidades valorativas. Segundo Ortega y Gasset,

será imoral toda moral em que não impere entre seus deveres o dever primário de estarmos dispostos constantemente à reforma, correção e aumento do ideal ético. Toda ética que ordene a reclusão perpétua de nosso arbítrio dentro de um sistema fechado de valorações é *ipso facto* perversa. Como nas constituições civis que se chamam ‘abertas’, deve existir nela um princípio que mova à ampliação e enriquecimento da experiência moral (ORTEGA Y GASSET, 27:1998).

Já entramos na terceira parte do ensaio, que trata do tema da liberdade no Dom Quixote. O valor central da filosofia humanista-

liberal, que se refere à liberdade de autodeterminação e à possibilidade de cada indivíduo atuar e pensar livremente (e, portanto, de mudar e de desenvolver suas próprias concepções éticas), respeitando a liberdade dos demais, parece estar perfeitamente ilustrado numa famosa frase do Dom Quixote dirigida ao seu escudeiro:

A liberdade, Sancho, é um dos mais preciosos dons que os céus deram aos homens; com ela não se podem igualar os tesouros encerrados na terra ou encobertos pelo mar; pela liberdade, assim como pela honra, pode-se e deve-se aventurar a vida, e, pelo contrário, o cativo é o maior mal que pode vir aos homens (CERVANTES, 2005: livro II, págs. 984-985).

Em relação à frase acima, é impossível não especular em termos de uma crítica biográfica e Vargas Llosa não prescinde das informações preservadas sobre a vida pessoal de Miguel de Cervantes: o período de cinco anos que passou encarcerado em Argel pelos turcos e as prisões por dívidas e por acusações de malversação de dinheiro público quando era cobrador de impostos em Andaluzia fizeram com que o escritor alimentasse intimamente valores libertários que acabaram se refletindo em suas criações literárias.

Para o crítico, a ideia de liberdade refletida nas falas e nos atos de Dom Quixote é

a mesma que, a partir do século 18, proporão na Europa os chamados liberais: a liberdade é a soberania de um indivíduo para decidir sua vida sem pressões

nem condicionamentos, em exclusiva função de sua inteligência e vontade. Quer dizer, o que vários séculos mais tarde, um Isaiah Berlin definiria como ‘liberdade negativa’ (VARGAS LLOSA, Quixote: XIX).

A maneira como a oposição entre o livre arbítrio individual e a autoridade constituída é representada no romance também é investigada pelo ensaísta: “Dom Quixote não tem o menor receio na hora de enfrentar a autoridade e em desafiar as leis quando estas chocam com sua própria concepção de justiça e de liberdade” (VARGAS LLOSA, Quixote: XX). Assim, o discurso e a ação das autoridades na narrativa sempre são vistos com desconfiança ou desprezo pelo herói, ainda que isso lhe cause uma série de transtornos. A ideia de nobreza e responsabilidade, para o cavaleiro, está indissociavelmente ligada a uma concepção íntima de justiça, independentemente da ordem legal e exteriormente instituída.

O romance está cheio de episódios em que a visão individualista e libérrima de justiça leva o temerário fidalgo a desacatar os poderes, as leis e os costumes estabelecidos, em nome daquilo que é para ele um imperativo moral superior (VARGAS LLOSA, Quixote: XX).

A Pátria do Quixote

O terceiro momento da crítica llosiana se detém em uma análise do significado com que a palavra *pátria* é empregada no livro. Os personagens se referem ao termo quando falam do seu mundo próprio,

de sua vila, de sua comunidade – um lugar de vivência e convivência, abrangente e diversificado, sem fronteiras legalmente estabelecidas. A pátria é o lugar onde nos sentimos em casa, em família, compartilhando uma memória comum – esta é a ideia que Vargas Llosa extrai das páginas de Cervantes.

A ideia de *nação*, que só apareceria efetivamente no século 19, seria o extremo oposto do que se representa no Quixote: o sentimento nacionalista, de caráter abstrato, esquemático, coletivista e essencialmente político “pretende definir aos indivíduos por sua pertinência a um conglomerado humano ao qual certos traços característicos – a raça, a língua, a religião – teriam imposto uma personalidade específica” (VARGAS LLOSA, Quixote: XXIII).

As Inovações Literárias de Cervantes

A penúltima parte do ensaio literário é, em resumo, uma defesa da modernidade do Quixote empreendida pelo ensaísta. Além da riqueza psicológica de personagens como Sancho e o próprio Quixote, personagens ‘deslocados’ que tanto influenciaram a literatura moderna, o que fundamenta a modernidade desta obra é a complexidade de sua estrutura narrativa, que foi responsável por uma verdadeira revolução na maneira de se contar uma história.

Ainda que não o saibam, os romancistas contemporâneos que jogam com a forma, distorcem o tempo, embaralham e enredam os pontos de vista e experimentam com a linguagem, são todos devedores de Cervantes (VARGAS LLOSA, Quixote: XXIII).

Entre as inovações literárias assinaladas pelo crítico em relação a este romance, a forma encontrada por Cervantes para resolver a questão do narrador foi, para Mario Vargas Llosa, a mais radical e complexa, tendo influenciado autores como Joyce, Proust e Cortázar.

Mais em que consiste essa “revolução”? Quem nos conta a história das andanças do Cavaleiro da Triste Figura e de seu escudeiro são, em realidade, dois narradores: o obscuro Cide Hamete Benengeli, autor do manuscrito original que estaria em árabe; e um narrador anônimo, um possível tradutor e editor do, digamos, ‘texto original’ (também ficcional). Destarte, os leitores estão lendo uma história dentro de outra história, algo que “impregna as aventuras de Dom Quixote e Sancho Pança de um sutil relativismo” (VARGAS LLOSA, Quixote: XXIV).

O interessante é que essa estrutura abismal (*myse en abyme*), ou “estrutura de caixa chinesa”, como quer Vargas Llosa, introduz uma ambiguidade no texto que amplia sensivelmente as possibilidades e os níveis de leitura e interpretação, pois a presença de uma ficção dentro da ficção, quando bem realizada, torna a relação da mesma ficção com a realidade ainda mais rica, estética e conceitualmente.

Por fim, Mario Vargas Llosa analisa um elemento narrativo fundamental: o tempo. O crítico começa por afirmar que, na literatura, a temporalidade, assim como o narrador, é também uma invenção, um elemento artificial não subordinado às leis naturais da experiência real. No romance em questão, a temporalidade é também um componente bastante complexo: percebemos com clareza o tempo

em que se movem os personagens principais, mas tempos distintos nos são apresentados através de testemunhos de personagens e dos narradores.

O crítico acredita ainda que

o fato mais notável e surpreendente do tempo narrativo é que muitos personagens da segunda parte de Dom Quixote de la Mancha, como é o caso dos duques, já leram a primeira. Assim nos damos conta de que existe outra realidade, outros tempos, alheios ao do romance, ao da ficção, nos que o Quixote e Sancho Pança existem como personagens de um livro (VARGAS LLOSA, Quixote: XXV).

Mais uma vez, entramos na problemática da complexa relação entre literatura e realidade, pois, muito mais do que uma artimanha narrativa, esse aspecto, digamos, originalmente “formalista”, tem conseqüências profundas na natureza da obra e nas possibilidades hermenêuticas dos intérpretes, como no caso da crítica do ensaísta peruano.

Referências

BLOOM, Harold (1994). *O cânone ocidental*. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.

_____. (2004). *Onde encontrar a sabedoria*. Tradução: José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.

ORTEGA Y GASSET, José (1998). *Meditaciones del Quijote*. Edición de Julián Marías. Madrid: Ediciones Cátedra.

UNAMUNO, «El sepulcro de don Quijote», In: *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid: Cátedra, 1988 (1905).

VARGAS LLOSA, Mario (2005) “Una Novela para el Siglo XXI”. In: CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV centenario. Madrid: Alfaguara.



DOM QUIXOTE, O BARROCO E AS CONDIÇÕES PARA O NASCIMENTO DO INDIVÍDUO

Eduardo Melo França

(Doutorando em Teoria da Literatura – PPGL/UFPE)

Para Helmult Hatzfeld (2002), é possível distinguirmos três tipos de Barroco. O primeiro deles, o Maneirismo, não trouxe qualquer contribuição ideológica e corresponderia a um elo entre o fim das ideias renascentistas e o nascimento do Barroco clássico. Formalmente, este primeiro tipo empenhou-se em atribuir distorções, virtuosismo e jogos retóricos às equilibradas formas do Renascimento. Posteriormente, temos o Barroco clássico, que além de amenizar os infantis e desnecessários fogos de artifício maneirista, preza pela nobreza formal e simplicidade de estilo e enredo. O Barroco clássico retrata e analisa as tensões psicológicas do homem de seu tempo, depura os excessos ornamentais e harmoniza a relação entre forma e fundo. Além do que, rompe com as ideias renascentistas, ou ao menos as reveste com um sabor de Contra-Reforma. O terceiro e último momento seria o Barroquismo, representante exagerado e desproporcional da decadência e dos últimos momentos de prevalência das formas barrocas.

Toda grande obra literária sofre para que possa ser classificada de forma exata em algum período da história da literatura. No caso de *Dom Quixote* não é diferente. Hatzfeld, já quase no final do seu indispensável *Estudos sobre o Barroco*, dedica uma seção específica sobre

Cervantes e o Barroco. Numa análise simultaneamente temática e formal ele não apenas se empenha em descartar a hipótese de *Dom Quixote* ser um autêntico e puro representante da linhagem renascentista espanhola, mas em destacar que o grande romance de Cervantes é um perfeito exemplar cristão do estilo Barroco. Os dois e mais imediatos argumentos utilizados pelos críticos para argumentar que Cervantes é um renascentista, ou um “humanista devoto”, é, do ponto de vista formal, seu estilo moderado, que na teoria segue estritamente a poética aristotélica. Do ponto de vista temático, pesaria o fato de que além de se situar num período de humanismo devoto, diferente de Caldeiron, por exemplo, nunca tratou especificamente ou dedicou maior atenção a temas espirituais e religiosos em si.

A consideração de que Cervantes não abordou especificamente temas religiosos parece ser irrelevante diante da forte presença de ideais cristãos que percorrem toda a sua obra. Um dos momentos mais evidentes e marcantes dessa prevalência do ideal cristão é o comportamento de Dom Quixote em seu leito de morte. Após uma vida de aventuras e fantasias delirantes, o cavaleiro se lamenta sincera e profundamente por ter investido tanto tempo de sua vida lendo livros de aventura e cavalaria, quando poderia ter nutrido o bom senso, se dedicando a leituras espirituais. Outro exemplo destacado por Hatzfeld sobre a presença do Barroco cristão em *Dom Quixote* é que cada derrota que o cavaleiro sofre faz com quem ele passe, aos poucos, durante todo o romance, de forma lenta e gradual, a se comportar de forma mais sensata e racional. Ou seja, as derrotas de Quixote, quando analisadas de um ponto de vista cristão, acabam sendo uma vitória, uma vez que o

faz retornar à sanidade. Portanto, numa lógica barroca cristã que preza pela humildade, a derrota é a vitória; a humildade é uma grandeza e a renúncia material corresponderia à riqueza espiritual.

Para os críticos que consideram irreconciliáveis o realismo impressionista de Quixote com a ideia de que toda obra barroca apresenta exuberância estilística, Cervantes seria uma espécie de renascentista tardio ou um “humanista devoto”. Esses críticos negligenciam que a favor da tese de que *Dom Quixote* é um romance barroco pesa sua estrutura sinfônica extremamente rica em diálogos e ações, com mais de seiscentas e sessenta personagens (HATZFELD, 2002, p. 260). Além de uma enorme quantidade de paradoxos e contrastes, da constante oscilação entre ação e reflexão, fragmentação, hipertrofia subjetiva e uma vasta galeria de estórias que correm em paralelo ou se entrelaçam e ressaltam ainda mais a subjetivação espaço-temporal do romance.

Mas a relação de Cervantes com o Barroco é interessante. Apesar de sua obra refletir valores cristãos, ele se afasta da obstinação religiosa do Barroco e define seu interesse absoluto pelas tensões humanas. Apesar de também acreditarmos que em linhas gerais *Dom Quixote* é um romance barroco, não deixamos de concordar com Hatzfeld (2002, p. 242) quando ele diz que o olhar de Cervantes, contrariando a ideologia barroca, abandonou os mistérios divinos para definitivamente tentar entender a psicologia humana. Vale salientar que ao tratar do homem e suas tensões, certamente a relação com o divino e os valores religiosos surgirão como tema a ser tratado. No entanto, essa investigação humana, inclusive na sua relação com o divino, não

objetivam transformar o homem em um instrumento de Deus. O olhar de Cervantes é antes de tudo humanista. Por isso, como veremos mais adiante, as características barrocas que mais nos interessam em *Dom Quixote* não são simplesmente aquelas que podem ser classificadas distintamente como temáticas ou formais. Mas as que rompem com uma estrutura estática e medieval e refletem em uma nova forma, a do Romance, um novo modo de subjetivação, a do personagem e do indivíduo moderno.

Dom Quixote se insere em um momento limite, de transição, e se caracteriza pela forte presença do surgimento de um indivíduo que também se reflete no teatro Shakespeariano, nas descobertas racionalistas de Descartes e no humanismo pirrônico de Montaigne. Ao se falar do estatuto ontológico do personagem Dom Quixote, devemos notar que estamos diante de uma das primeiras representações do que Nietzsche chamou de “sujeito biográfico”. Um personagem que justifica seus atos e sua forma de existência não a partir de uma cosmovisão, de uma ideologia totalizante ou de um senso gregário e pátrio. Mas, sim, a partir de uma autoconsciência psicologicamente vertical e de uma concepção de sujeito idiossincrático que somente pode ser entendido se levado em conta o que ele fez de si próprio, quais as marcas indelévels que a vida lhe deixou e as características que supostamente lhe fazem *uno*.

A determinação do romance de cavalaria e a (quase ausência de) profundidade psicológica do antigo cavaleiro medieval se contrapõem à instabilidade do personagem moderno fundado por Quixote. Lembrando Ortega y Gasset, se o personagem moderno inaugurado por Quixote

nos obrigou a resistir às “ações determinadas, é porque almejamos assentar em nós, a origem dos nossos atos” (ORTEGA Y GASSET, 1967, p. 156). Não mais é possível entendermos as singularidades de Dom Quixote seguindo as linhas que anteriormente definiam os tipos medievais. Fugindo da categoria de “tipo”, O Cavaleiro da Triste Figura apenas pode ser justificado a partir de sua própria vida, de sua história e não mais por um esquema formal e existencial pré-estabelecido e previsível no qual os cavaleiros das novelas estavam inseridos.

A instabilidade psicológica de *Dom Quixote* é parte da condição de um personagem que não segue caminhos predefinidos e que rompeu com as concepções de destino e dever-ser. Sua liberdade representa o nascimento de um tempo no qual o indivíduo deixou de celebrar os “afortunados tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina” (LUKÁCS, 2000, p. 25). Em lugar das estrelas evidentes e compartilhadas pela coletividade, o mapa do personagem, agora difuso e contraditório, é o seu desejo individual. Destituído da ingenuidade e instabilidade do homem coletivo, o personagem moderno ascende à condição de indivíduo e com isso assume o fardo da solidão. Talvez por isso, o Romance, como diz Lukács, seja a forma do desabrigo transcendental.

A possibilidade de um mundo de valores fechados e de uma totalidade orgânica foi desfeita com o final do mundo épico grego. Após esse período, diante de uma sociedade em ruínas e contradições, a humanidade tentou esquecer as cisões entre o sujeito psicológico e o mundo, buscando resgatar esse sentimento de pertencimento e de

novas unidades. As últimas tentativas de recriar uma nova unidade e totalidade estão situadas justamente na época com a qual *Dom Quixote* e a modernidade instituem uma ruptura: a Idade Média cristã. Algumas dessas tentativas podem ser encontradas em Giotto, Dante, Wolfram de Eschenbach e Pisano, em São Tomás e São Francisco (LUKÁCS, 2000, p. 35).

Diferentemente do cavaleiro medieval que carecia de densidade psicológica e condicionava sua existência, opinião, atitude, razões e valores a preceitos religiosos e de ordens de cavalaria e império, a figura de Dom Quixote reforça a concepção de Walter Benjamin de que para o personagem barroco “a pátria, a liberdade e a religião são [...] apenas pretextos, livremente intercambiáveis, para a afirmação da virtude privada” (BENJAMIN, 1984, p. 112). Para Benjamin, o novo homem que nascia com a modernidade e se refletia no teatro e no drama barroco se encontrava em um irreversível processo de humanização dos ideais e de secularização da história. As concepções de destino trágico e mítico foram definitivamente sobrepostas por uma imagem de história natural. Assim como a ideia de uma subjetividade continuamente em construção pôs definitivamente de lado as antigas formas de existência condicionadas por elementos e ideais coletivos e pátrios.

Freud, sempre dentro de seus propósitos psicológicos, em *Personagens Psicopáticos no Palco*, também mostrou acreditar que cada nova forma literária é capaz de refletir seu tempo e sua nova condição humana. O homem moderno, após passar pelo o que Freud chamou de drama religioso ou mítico, social e de caráter, se viu sem um inimigo externo e bem definido. As lutas que ele precisaria travar não seriam

mais com deuses, mitos, destinos, instituições ou leis, mas com um inimigo mais íntimo, próximo e ambíguo do que todos: o seu próprio desejo e sua complexidade.

Mais do que encontrar seu lugar no mundo, o maior desafio para Dom Quixote, enquanto personagem e indivíduo moderno, é a construção de um novo lugar e de uma nova forma de existência. Para isso, não faria mais sentido, como demonstrou Cervantes, um personagem que luta contra Deus, igrejas, ideais ou Ordens. Mas, um que tem como maior obstáculo e desafio a sua própria indefinição e deslocamento no mundo. Se Dom Quixote inaugura o personagem demoníaco, como chamou Lukács, é porque carrega toda a responsabilidade da individualidade, do paradoxo e da liberdade. Seu maior inimigo na tarefa de construir uma existência é sua própria indefinição, sua própria liberdade e principalmente sua eterna condição de personagem que sempre tentará dar ao mundo a forma inesgotável e inatingível de seu desejo.

Sobre o caráter representativo que um gênero estabelece com seu tempo, Hatzfeld diz que:

O estilo barroco é um tanto exequível em seus problemas, temas e motivos. É sabido que as noções ideológicas sobre a vida correspondentes a uma determinada época se manifestam de modo análogo nos motivos literários e plásticos; as formas internas de cultura, conceptuais e fundamentais, se exteriorizam através de meios diferentes, mas com recursos estilísticos similares [...] (HATZFELD, 2002, p. 72)

Dom Quixote é um personagem incapaz de adequar o mundo diante de seus olhos ao mundo dos seus desejos. Ele reflete um rompimento entre o sujeito e o mundo, entre o desejo individual e a ordem coletiva. Desfaz a ideia e a ilusão de harmonia entre o homem, a história e a sociedade. A modernidade permitiu que o indivíduo fosse livre pra tudo desejar, desconhecendo a necessidade da adequação e do condicionamento a um mundo pré-ordenado e definido solidamente. Somente com a invenção da subjetividade moderna Dom Quixote poderia desejar o impossível naquele momento, ser um cavaleiro medieval. Libertando seu destino e vontade da ordem coletiva, ele não deseja em prol de uma pátria, de um povo ou de uma ideologia. A liberdade de desejar apenas para si, de forma individual e idiossincrática é uma condição que nasce com o personagem moderno. Como diz Lukács, “assim a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: *ele busca algo*”. (LUKÁCS. 2000. p.60 - grifos nossos).

Dom Quixote, assim também como *Hamlet*, descortina um mundo de indivíduos que reconstroem a realidade a partir de suas lentes subjetivas e distorcidas. Com o fim da estabilidade do mundo medieval, os valores e as novas formas de existência se secularizam e passam a ser do indivíduo o fardo e a liberdade de uma ética imanente, de uma estética relativa e de uma nova e dinâmica forma de subjetivação. Lembremos do episódio no qual Dom Quixote encontra alguns prisioneiros sendo levados acorrentados pela estrada. Partindo de uma lógica própria e aparentemente sem qualquer sentido, ele tenta resgatar a liberdade desses homens utilizando argumentos absurdos

e que relativizam a gravidade de seus delitos. Pois bem, observando esse episódio, podemos destacar duas ideias fortemente presentes no romance de Cervantes. Primeira, a de que o homem agora é o núcleo irrevogável de toda ética na terra. Qualquer tipo de argumentação, lei, norma ou valor, deve ter como parâmetro a medida do próprio homem. A segunda ideia diz respeito à capacidade quase involuntária e inevitável da subjetividade humana em distorcer os fatos e a história à medida de seus próprios desejos.

Costa Lima, em *Sociedade e o Discurso Ficcional* (1986), destaca que foi justamente por volta do séc. XVI e XVII, com o início da modernidade, que o discurso jurídico percebeu com mais ênfase a capacidade distorcente da subjetividade humana. Foi para evitar ao máximo que a subjetividade do julgador interferisse na análise do processo que se passou a exigir as provas empíricas e testemunhais como parte fundamental do aparato jurídico. Benjamin, ao falar sobre essa nova condição do homem do séc. XVII, diz que “a criatura era o único espelho em cuja moldura o mundo moral se revelava. Um espelho côncavo, pois somente com distorções essa revelação podia dar-se” (BENJAMIN, 1984, p. 114).

Sergio Paulo Rouanet, em *Édipo e o Anjo*, estabelece algumas relações de confluência entre conceitos benjaminianos e psicanalíticos. Para Benjamin, tanto a câmera cinematográfica quanto a *Psicopatologia do cotidiano*, de Freud, proporcionaram um aprofundamento perceptivo dos motivos, das expressões e da fala. O close e o zoom cinematográfico possibilitam que expressões faciais, por exemplo, que anteriormente se perderiam na continuidade da interpretação sejam destacadas e

adquiririam importância para a construção psicológica do personagem. Da mesma forma, a capacidade psicanalítica de interpretar o cotidiano põe o indivíduo sob um olhar munido de um arsenal teórico capaz de interpretar e atribuir significados aos atos mais banais do cotidiano.

Para Benjamin,

O cinema enriqueceu nossa atenção com métodos que podem ser ilustrados por meio dos métodos da psicanálise. Um ato falho lingüístico passava, há cinquenta anos, mais ou menos despercebido... Desde a *Psicopatologia da Vida Cotidiana*, tudo isso mudou. Ela isolou e ao mesmo tempo tornou analisáveis coisas que antes fluuavam, despercebidas, no vasto fluxo das percepções [...] Se percebemos, em geral, o gesto com o qual seguramos o isqueiro ou a colher, pouco sabemos sobre o que de fato se passa entre a mão e o metal... É somente através da câmara que tomamos consciência do inconsciente ótico, assim como tomamos consciência, pela psicanálise, do inconsciente pulsional (BENJAMIN *apud* ROUANET, 2008: 11).

Ambos os processos, psicanálise e cinema, nos possibilitam atribuir significados e observar de forma muito próxima detalhes que anteriormente se perdiam no “fluxo vasto das percepções”. Com as diversas possibilidades de captação de uma câmara cinematográfica e a capacidade interpretativa e significadora da psicanálise, um olhar, uma aperto de mão, um sorriso de canto de boca ou uma palavra dita na hora errada, o ato falho, passam a ser notados, olhados mais atenciosamente e a significar algo para além da superficialidade da aparência.

O que Rouanet e Benjamin não se preocuparam em ressaltar foi que a partir do *Dom Quixote* que o leitor se aproximou e passou a observar pela primeira vez o personagem de forma mais íntima e reveladora. Não diria somente, mas fundamentalmente a partir de *Dom Quixote* a relação entre personagem e leitor se tornou íntima, especular e relacional. O Romance, forma literária emergente, refletia seu tempo, a modernidade, e concebendo um novo personagem subjetivo e com densa vida privada, oferecia ao leitor não mais apenas o monumentalismo distanciador com o qual eram desenhados o imponente herói trágico e épico, o sensível poeta lírico, o poderoso, celestial e intocável rei ou o honrado e ordenado cavaleiro medieval.

A observação de Sérgio Paulo Rouanet sobre a possível articulação entre a sociologia de Benjamin e a psicanálise freudiana, parece encontrar um importante reforço no já citado e indispensável *Estudos Sobre o Barroco* de Helmut Hatzfeld. Também esse historiador da literatura, quando relacionando o barroco-realista-impressionista de Cervantes com o de Velásquez, ressalta que possivelmente foi somente a partir de *Dom Quixote* que o sujeito comum e o cotidiano passaram a ser dignos da literatura. Cervantes teria se negado a maquiagem os aspectos injustificáveis da vida e as contradições humanas com discursos religiosos ou com o artifício estético do bucolismo (HATZFELD, 2002, 240). *Dom Quixote*, ao se desprover de intenções ideológicas totalizantes – pátrias, éticas ou religiosas – e fundando sua narrativa e visão de mundo num personagem individualizado, estabelece um novo parâmetro de relação entre leitor e personagem. Uma relação na qual a distância diminui na medida em que o leitor silenciosamente se dá

conta de que tem em mãos um personagem que se por um lado é menos imponente, mais obscuro e deslocado no mundo, por outro, é, como diria Drummond, mais humilde, singular, complexo e humano.

Sem dúvida, uma das principais mudanças processadas na literatura com o nascimento do Romance é o fato das motivações do personagem moderno residirem numa esfera íntima e psicológica. Exemplo desse processo de internalização dos sentidos é a busca pela construção e defesa da honra. Mesmo esse sentimento que atravessa os tempos e persiste como importante tema literário, sofre significativas alteração internas. Daí Benjamin acreditar que a partir do séc. XVI:

A autonomia pessoal pela qual se bate a honra não se manifesta como bravura de quem luta pela comunidade, pela reputação de uma ordem comunitária justa, pela integridade ética no círculo da vida privada – ela se bate apenas, ao contrário, pelo reconhecimento dos outros, e pela inviolabilidade do indivíduo singular. (BENJAMIN, 1984, p. 109)

Podemos dizer que no caso de *Dom Quixote* o argumento da internalização do sentido e da construção da honra é levado ao extremo. O herói épico funda sua honra num sentimento coletivo inabalável. O cavaleiro medieval defende sua armadura com bravura, pois se sente parte harmônica de um império e de uma ordem de cavalaria detentora de um severo e imponente código de honra e ética. Já nosso herói, Dom Quixote, constrói sua honra sob o edifício da fantasia. Os parâmetros e leis a partir dos quais guia seu comportamento não somente não são exteriores, como são incompreensíveis aos olhos

dos outros. Sua honra nasce de um sentimento íntimo e fantasioso de ser um grande cavaleiro, mas num mundo no qual não mais há, pois não mais faz sentido haver cavaleiros. Como diz Lukács, o desejo e o caráter particular e complexo do personagem moderno, “nasce [de um] alheamento ao mundo exterior” (LUKÁCS, 2000, p. 66). As razões e desejos de Dom Quixote residem numa esfera íntima, distinta, e, ao que parece, independente do mundo exterior. Lukács, na *Teoria do Romance* destaca essa ruptura entre individualidade e mundo empírico como uma das principais características do personagem moderno.

O perigo só surge quando o mundo exterior não se liga mais a ideias, quando se transformam em fatos psicológicos subjetivos, em ideais, no homem. Ao pôr as ideias como inalcançáveis e – em sentido empírico – como irreais, ao transformá-las em ideais, a organicidade imediata e não problemática da individualidade é rompida. Ela se torna um fim em si mesma, pois encontra dentro de si o que lhe é essencial, o que faz da sua vida uma vida verdadeira, mas não a título de posse ou fundamento de vida, senão como algo a ser buscado (LUKÁCS, 2000, p. 79)

Observando o processo fantasioso de Dom Quixote, suas motivações objetivamente injustificáveis e apenas subjetivamente compreensíveis, fica fácil entender o porquê dos românticos atribuírem tanto valor e importância aos escritores barrocos que carregavam a marca da imaginação e criatividade: *Ars inveniendi*. Entre os barrocos que representam esse traço de imaginação e criatividade, Rabelais, Cervantes, Calderón, Boccaccio, Sterne – e porque não os nossos Machado de Assis e Guimarães Rosa. Mais do que escritores que

simplesmente podem ser situados historicamente e classificados a partir de uma concepção cronológica de escolas literárias, quando falamos dos escritores de linhagem barroca nos referimos àqueles que são capazes de ir além da realidade quase sempre insuficiente para a compreensão do mundo e das pessoas. O escritor barroco que se preocupa em enxergar e retratar o homem como de fato é: ambíguo, com vida interior intensa, imaginativo, contraditório, significador e cheio de desejos.

O que leva Dom Quixote à loucura, por exemplo, são fatores absolutamente individuais, internalizados e que somente dizem respeito à liberdade criativa do personagem e do indivíduo moderno. Ele enlouquece como consequência do modo particular com o qual lê e entende as novelas de cavalaria. A possibilidade de um personagem que vive ainda sob a sombra da Idade Média ler de forma tão particular essas novelas e ter sua psicologia tocada de forma íntima e única por esses textos é algo extremamente novo e moderno. A postura de leitor moderno adotada por Dom Quixote só se fez possível a partir do momento em que ele se estrutura enquanto personagem e sujeito moderno. Somente assim ele pôde intervir ativamente no texto, desconstruindo sua suposta univocidade e lhe interpretando de forma pessoal, criativa e única.

Ainda em relação à admiração que os românticos nutriram pelos criativos barrocos, notemos o caso de Shakespeare. Apesar de não ser um autor barroco, sem dúvida ele deve ser citado quando falamos da capacidade de um artista que mais se compromete com a complexidade psicológica do ser humano do que com a obviedade oferecida pela realidade objetiva. Assim como as motivações de Quixote não residem

num mundo exterior, da mesma forma ocorre com Hamlet no que diz respeito a sua incapacidade de matar o tio, em vingança à morte do pai. Qualquer tentativa de investigar a complexidade e obscurantismo acerca de suas motivações fracassará se o crítico insistir em negligenciar que Hamlet, assim como Quixote, é um dos primeiros personagens modernos da literatura e que, portanto, também reflete no drama o surgimento de uma nova estilística existencial, ou seja, a do indivíduo. As justificativas de Hamlet residem no seu mundo interior e nascem de suas fantasias, medos e desejos.

O fato é que nunca antes na história da literatura foi preciso, como ocorreu com Dom Quixote e Hamlet, a necessidade de um mergulho tão profundo na singularidade de cada um desses personagens. Tanto a incapacidade de Hamlet de se vingar, quanto as razões para os delírios de Dom Quixote, devem ser investigados numa esfera predominantemente psicológica, íntima e não coletiva. Buscar as razões desses personagens no mundo exterior é não perceber que ambos inauguram um mundo de desarmonia, onde o personagem e a cultura não mais constroem uma relação correspondente e proporcional.

A impossibilidade de encontrar no mundo exterior as razões do personagem é um dos aspectos mais destacados por Lukács. Sobre essa nova condição de desarmonia e inadequação entre personagem e o mundo, ele diz que:

Enquanto no *Dom Quixote* o fundamento de toda a aventura era a certeza íntima do herói e a atitude inadequada do mundo em relação a ela, de modo que ao demoníaco cabia um papel positivo e dinâmico, aqui a unidade

entre fundamento e objetivo permanece oculta; a falta de correspondência entre alma e realidade torna-se misteriosa e, ao que parece, totalmente irracional, pois o estreitamento demoníaco da alma revela-se apenas negativamente, no ter de abrir mão de tudo quanto conquista por nunca ser “aquilo” de que precisa, por ser mais amplo, mais empírico, e mais vivo do que aquilo de que a alma partiu em busca (LUKÁCS, 2000, p. 116)

Walter Benjamin, que evidentemente foi influenciado pela obra de Lukács, também destacou a semelhança entre a importante e definidora presença das motivações internas, não necessariamente realísticas, dos personagens românticos e barrocos. Ele diz que:

A diferença, tão, proclamada em nossos dias, entre o classicismo e o romantismo, parece-me no fundo residir no fato de que o primeiro só conhece os motivos puramente humanos, reais e naturais, ao passo que o segundo afirma a validade de motivos afetados, convencionais e imaginários – a esse grupo pertencem os motivos procedentes do mito cristão, e os procedentes do princípio da honra, cavalheiresco, exagerado e fantástico... (BENJAMIN, 1984, p. 110).

Diferente do que acontecia nas novelas de cavalaria onde os heróis viviam em meio a batalhas, Dom Quixote, significativamente, precisa inventar suas próprias aventuras, visto que em suas caminhadas nada consegue encontrar que seja semelhante ao que lia nos romances de cavalaria. Por isso, podemos dizer que Cervantes não nos oferece exatamente um livro de aventuras, mas de invenção e imaginação. Em

nenhum momento ele espera que o leitor estabeleça com seu romance a mesma relação que anteriormente mantinha com a novela de cavalaria. É evidente que ele não deseja que o leitor creia nas aventuras de Dom Quixote do mesmo modo que acreditava nas novelas dos cavaleiros medievais. Pelo contrário. A única certeza que ele oferece é que todas as razões para o que acontece no romance não estão em outro lugar senão na mente do personagem.

O fato de todas as batalhas que encontramos em *Dom Quixote* serem frutos da imaginação do personagem, ao mesmo tempo em que do ponto de vista formal denuncia a decadência das fantasiosas novelas de cavalaria, do ponto de vista subjetivo, apresenta um novo personagem que distorce a realidade e a transforma no que mais próximo pode chegar do seu desejo. Dom Quixote não existe em função de uma ordem maior que lhe é externa, mas age e molda o mundo a partir da projeção de um desejo particular de se tornar um personagem tal qual os das novelas de cavalaria.

O nascimento de um novo gênero não acontece por razões arbitrárias ou apenas formais. A literatura reflete sua época e suas mudanças. O surgimento de um novo tempo e de uma nova forma de subjetivação anseia por uma nova forma literária capaz de ao mesmo tempo comportar e contribuir com essas mudanças. O aparecimento do Romance e do personagem moderno deve ser visto como reflexo da emergência de uma nova forma de subjetividade e existência, a do indivíduo. Forma essa inaugurada por *Dom Quixote* e que até hoje se mantêm viva e dinâmica. Ainda vivemos no mundo do Romance. E se até hoje este gênero se mantêm vivo, apesar de suas mudanças evidentes e significativas, é porque ele ainda é capaz de acompanhar e refletir nossa

existência, desenvolvimento e modo de subjetivação. Dom Quixote, o Cavaleiro da Triste Figura, permanece como símbolo do homem que se libertou de qualquer amarra existencial e assumiu a (ir)responsabilidade de um mundo instável, contraditório, primordialmente psicológico e que ao longo dos séculos vem se estruturando como reflexo das vontades, representações e desejos do indivíduo.

Referências

BENJAMIN, Walter. *A Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

FREUD, Sigmund. Personagens psicopáticos no palco. In: *Obras Completas*, vol. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditações do Quixote*. São Paulo: Livro Ibero-Americano Ltda., 1967.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2000.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008.

_____. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.



LA POÉTICA LOCURA DE DON QUIJOTE

Faustino López Manzanedo
(Universidad de Valladolid)

La locura no sólo es uno de los problemas que más preocupa a la época de Cervantes – y, en el fondo, a la mayoría de los artistas y pensadores de todos los tiempos –, uno de los *sucesos* más alarmantes para quienes procuran la salvación y bondad en las sociedades modernas, cada vez más heterogéneas, complejas y divergentes – cualidad altamente importante para el asunto que nos ocupa –, sino, y sobre todo acaso, el tema fundamental de la obra inmortal de Cervantes – a pesar de que las otras no lo sean en menor medida –, la característica más celebrada y *reconocida* del protagonista, el motivo que desencadena las situaciones disparatadas y que provoca la hilaridad del lector... ingenuo.

El propósito que nos guía en estos breves apuntes no es otro que el de reflexionar alegre y desenfadadamente, como la obra requiere, y al hilo de una lectura lúdica y gozosa, sobre la *sindéresis* – como diría un contemporáneo del caballero, con prurito de moralista y filósofo –, precisamente acerca de la presumida locura de don Quijote, puesto que en ella se cifra su carácter anómalo y todos los desatinos que mal traen a sus convecinos y conocidos. Sin pretender que este breve apunte contribuya a las ideas que Luis Rosales o Gonzalo

Torrente Ballester propusieron con completa genialidad sobre el juego y la libertad como fundamentos de la obra, comentaremos aspectos que nos sugieren que Cervantes nos invita a dudar sobre el aparente comportamiento atolondrado de don Quijote: la literatura es un caso de esquizofrenia permanente en que lo supuestamente real queda comprometido por una verdad poética diferente que, extraída de los presupuestos comunes y compartidos, completa la comprensión del mundo y su aprehensión.

Lejos quedan los tiempos, aunque quizás no tanto para gran parte del público lector, en que se daba por sentado que el propósito que guiaba a Cervantes al escribir *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* era acabar con las novelas de caballerías, puesto que no eran sino un cúmulo de despropósitos que podían inclinar a la confusión y a llenar la cabeza de sueños imposibles. Aparte de que en el fondo la literatura siempre ha tenido como objetivo precisamente el de alimentar lo imposible, para de ese modo acaso lograr lo posible – a despecho de lo que señala el narrador de *El curioso impertinente* –, lo cierto es que un par de décadas antes de la aparición de la primera parte de *El Quijote* este tipo de ficción ya había pasado de moda, de tal modo que ni se escribían nuevas obras ni se reeditaban las antiguas: era la ficción pastoril la que triunfaba entre los lectores y oidores de historias.

Y sin embargo, entre los diez años transcurridos entre la primera y la segunda parte, la novela caballerescas resucita y vuelve a ser demandada. Y Cervantes nada dice al respecto sobre el efecto contrario al que presuntamente pretendía, lo cual tal vez pruebe que sus intenciones no iban por ahí. El hecho de que el narrador o el

prologuista así lo afirmen no implica que Cervantes también participe de esa opinión. Los que efectúan el escrutinio de la biblioteca de don Quijote – el barbero y el párroco, graduado por Sigüenza (no debemos obviar la ironía burlesca del divino manco), metidos a críticos literarios – conocen las obras maestras del género, a las que salvan de la quema – no obstante quemarse muchos inocentes, como declara el narrador: los libros no son los culpables, al menos los buenos –, condenando las menores. Cervantes, en todo caso, parece condenar los malos libros de caballerías, los malos libros en general, ya que después de siglo y medio de letra impresa, el caudal de publicaciones empieza a desbordar y ahogar – como dice el propio protagonista en el capítulo III de la segunda parte, algunos componen y arrojan libros como si fuesen buñuelos – dificultando el reconocimiento de las excelencias y confundiendo al desocupado lector.

De hecho – y como vemos al final de la obra, cuando el caballero es derrotado por el falsario caballero de la Blanca Luna, y toma la decisión de hacerse pastor –, la biblioteca de Alonso Quijano está bien nutrida, no sólo de novelas de caballerías, sino de todo tipo de subgéneros narrativos, así como poesía. Esto lleva a su sobrina, ingenua y simple mujercilla, a juzgar que deben ser también quemados porque su tío los podría leer – lástima, ya los ha leído – y darle por otras locuras que le hagan enfermar de manera incurable. Por lo tanto, los que rodean a don Quijote tampoco tienen buena opinión de la literatura en general, lo cual Cervantes no podría compartir.

Ahora bien, si el propósito no es el de censurar y condenar la ficción caballeresca, a pesar de que toda la obra parece basarse en los

desvaríos de alguien que ha perdido la razón por embeberse de ella, ¿cuál es? Difícil pregunta para la que se han dado aludes de bibliografía como respuesta. Aunque quizás no importe demasiado dónde estriba la finalidad de una obra de pura literatura, como creemos que es esta historia intemporal. La vida no puede entenderse sin la ficción, no sólo como recreación sino como fundamento de su progreso. Lo real no consiste en lo que la mayoría acepta como tal, y quizás no exista sino en la acumulación de todo, incluidos sueños, deseos, desvaríos e inverosimilitudes. Nuestra novela no es tan realista como a veces se dice; nuestro héroe acaso sea el único cuerdo en un mundo alocado.

Comencemos por el título, ya significativo y extraño por el cambio entre la primera y la segunda parte, entre un hidalgo y un caballero.

Cervantes conocía bien el libro del doctor Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, publicado en 1575, en que revitaliza la teoría clásica de los humores con los que explicar los diferentes temperamentos anímicos. El de nuestro caballero corresponde a la conjunción de frialdad y sequedad que provoca la melancolía. Sin embargo el título lo caracteriza de ingenioso que ya el *Diccionario de Autoridades* en el tomo correspondiente a 1734 define como hábil, sutil y que tiene ingenio, término que se define como «Facultad ò potència en el hombre, con que sutilmente discurre ò inventa trazas, modos, máchinas y artificios, ò razones y argumentos, ò percibe y aprehende fácilmente las ciencias». Así que nuestro hidalgo es hábil, mañoso, sutil, de gran inventiva, artificioso. ¿Pero en todo momento? Aparentemente, y así lo señalan varios personajes a lo largo de la obra, tan sólo pierde el buen juicio y la capacidad de razonar en lo tocante a la caballería;

mientras que en el resto de las situaciones es cabal, cuerdo, sensato y... como ha de ser el común de los mortales. ¿Pero la anormalidad, la excentricidad ha de ser reprendida y repudiada? ¿Así lo cree Cervantes que, al igual que Erasmo, tanta fascinación sintió por los insanos, en quienes depositaba la caridad, la justicia y esa locura de la cruz paulina que el mundo estaba perdiendo?

La clave que nos aporta ese adjetivo del título tal vez nos indica que es precisamente la recreación artificial de los mundos separados del comúnmente compartido, la aplicación de la imaginación para encontrar los tesoros ocultos de la realidad y la elevación de la vida personal por encima de las convenciones e hipocresías reinantes que dificultan el desarrollo del individuo, por adaptarse a lo exigido por la mayoría, por encima de la cobardía que nos vuelve mediocres, aquello que nos convierte en verdaderamente sensatos, coherentes y consecuentes con nosotros mismos. Y Alonso Quijano, o como fuera el apellido en el mundo, que poco importa, ha adquirido la dignidad de caballero tras sus esfuerzos de la primera parte de su vida, de su verdadera vida, que empieza frisando los cincuenta.

La misión que se impone el nuevo hombre, el hombre vuelto a nacer, el superhombre, es, entre otros menesteres, la de deshacer tuertos – no entuertos como tantas veces se tergiversa –. Es decir, no sólo resarcir de agravios, injurias y sinrazones, o enderezar lo torcido, sino también dar vista a los que sólo ven la mitad de la realidad, puesto que carecen de un ojo; a los que ven de manera simple, no doble; a los casi ciegos: toma sobre sí la tarea misericordiosa del Hijo del Hombre, procurando dar vista a los que no ven sino lo que la razón les

presenta. Don Quijote – que ha logrado el ideal delfico de conocerse a uno mismo, ya que es el único en declarar que sabe quién es él – alumbró el camino por el que encontrar que todo es doble, que todo se corresponde, como los románticos comprenderán. Y no es casual que fueran precisamente éstos quienes empezaron a entender la obra como depósito de honduras desde las que ascender a la conquista de la modernidad.

De algún modo, ahí reside el carácter de novela moderna que siempre se le ha aplicado: no sólo por su lenguaje, su argumento, su trascendencia temporal y espacial, el juego de narradores, el talante del héroe, etc, sino por preconizar el espíritu romántico – germen de la modernidad – de descubrir una realidad esencial entre los hilos de la realidad compartida.

En efecto, don Quijote plasma el anhelo romántico de hacer de la vida una obra de arte, el lograr que su imaginación creadora pueble de verdad la dimensión mensurable en la que nos movemos tan sólo con la razón. Él decide extraer del vulgar y adocenado Alonso Quijano el ser que viva estéticamente y que justifique la existencia, como siglos después afirmará el creador de Zaratustra, otro superhombre. Él opta por existir – con ese significado tan caro a Unamuno –, por salir de su casa y de sus casillas, en las que no puede respirar, ya que el oxígeno viene de la imaginación que le impulsa a realizarse, a hacerse real, más allá de las cortapisas que la estrechez de lo esperable exige. Por ejemplo, acerca de su amada el caballero afirma que Dulcinea es ensalzada por su imaginación, y que lo importante es que todo es como él lo imagina y desea – en el capítulo xxxii de la segunda parte,

don Quijote deja bien claro que Dios sabe si hay o no hay Dulcinea, tan sólo Él, de modo que los demás han de aceptar la realidad que su imaginación propone e impone -. De ahí que la bendita locura del héroe compensa la precariedad de la vida racional, gris y limitada, encorsetada por ceñidas redes: con su imaginación rompe los corsés y recrea la monótona realidad.

Y cuando sale en sentido físico de su perdida aldea lo hace por la puerta falsa – que puede que signifique algo más que la puerta trasera que da al campo –, o de noche – como en su segundo viaje –, a oscuras y en celada, sin ser notado. Y ello nos muestra que lo falso y lo nocturno es uno de los alimentos de la imaginación con la que contrarrestar la indigencia de lo inmediato, de lo temporal, de lo mortal. Y claro es que para alcanzar esa realización de la existencia, para intentar la asunción de la verdadera vida por el esfuerzo y la penetración en la costra de la realidad ha de haber alguien que participe, alguien a quien iniciar en los misterios de la nueva fe, alguien a quien mostrar la belleza de lo escondido. De ahí que la aparición del eterno compañero, de su alter ego, del otro como complemento de la esencial unidad dividida, simbólica, que nos constituye, de la media naranja existencial, no sólo constituya uno de los logros geniales de la narrativa cervantina, sino que poblar de espectadores las hazañas incomprensibles del caballero indica la necesidad de éste de exhibirse ante alguien.

Es por ello que Cervantes incide en que las dos primeras salidas del héroe dan al campo de Montiel, donde se hallan los molinos, o gigantes. En la primera, en que don Quijote camina solo, los molinos-gigantes no aparecen; o mejor, están ahí, pero tan sólo son molinos, enormes

construcciones que hoy nos parecen reliquias curiosas y turísticas, pero que en la época del caballero tenían que afeardar el paisaje. Es decir, no hay nadie ante quien demostrar el valor de enfrentarse a los monstruos de la vulgaridad, de la industria, de la técnica que nos inutiliza, como lo entendió Unamuno.

Sin embargo, el segundo viaje, ya con Sancho – divino Sancho, discípulo amado – como testigo de las proezas del salvador, vuelve a hacerlo saliendo por Montiel, y entonces descubren lo que el narrador y Sancho afirman ser molinos. Don Quijote es el primero que, como los románticos, comprende la alienación que provoca el avance de la máquina y nos previene, luchando contra ello. Esta aventura, acaso la más celebrada y conocida de todas, repetida como epítome de la locura y alucinación del héroe, podría haberse situado en la primera salida, ya que es probable que Cervantes la tuviera pensada desde el principio – y más si tan sólo iba a escribir una novela corta, como parte de la crítica defiende –, y sin embargo es dilatada a la segunda salida.

Creemos que don Quijote, en su primer viaje, miraría los molinos con el ceño fruncido y el alma apenada ante la atrocidad cometida. Sin embargo, con Sancho al lado, puede desafiarlos, puede *jugar* con ellos, ante su compañero, sin importarle que no le comprenda y lo tache de orate sin remedio. Por otra parte, el primer día de su primera salida, en el caluroso mes de julio, el narrador dice que no le ocurrió nada digno de contarse, y que el caballero se desesperaba porque necesitaba probarse. Si realmente fuese un pobre trastornado, alguien falto de seso, habría encontrado cualquier ocasión para ver enemigos, y más con un calor atroz en el julio manchego: pero no hay nadie, y por consiguiente no tiene sentido aparentar; no puede divertirse sino es en compañía.

Lo cierto es que el juego, de una seriedad asombrosa, en el que don Quijote se mete es peligroso, pero necesita *amiguitos* con los que participar, porque de lo contrario es aburrido: los riesgos que corre con su dedicación vital jamás se producen en soledad, siempre hay alguien a quien convertir, o al menos ante quien actuar. Nuestro héroe en un niño que juega, un poeta que inventa y modifica la realidad, un actor que interpreta con gran realismo y riesgo las escenas difíciles.

Fe es creer lo que no vimos, lo que no somos capaces de ver. El mismo héroe se refiere a la gracia como el estado en que se jura y se cree aquello que no se ha visto (a propósito de la belleza de Dulcinea), de lo cual sus interlocutores, los mercaderes que van a Murcia, se quedan asombrados. Quienes aceptan la fe y esos mismos principios aplicados a cuestiones religiosas – sin entender que el héroe también representa a la religión en su sentido más puro –, se asombran de eso mismo en otros contextos: obvio en quienes viven apegados al comercio y a las ganancias materiales, dando la espalda a la vida de la imaginación. Es curioso, en definitiva, cómo todos los que se burlan de don Quijote y no dan crédito a nada de lo que él dice sobre sus caballerías ni de lo que recogen los libros de semejantes historias, creen a pies juntillas lo que cuentan otros libros considerados *históricos*, inspirados y absolutamente veraces.

Otra situación, entre multitud de ellas, que refleja la actitud crítico-irónica de Cervantes a propósito de las fidelidades a los contenidos de determinados escritos, repudiando esos mismos contenidos en otros, es el diálogo del capítulo xxxii de la primera parte entre un ventero, el cura y el barbero. El ventero, iletrado frente a los otros dos – poco más leídos –, teme por los libros que posee, entre los que se mezclan

novelas de caballerías con relatos *históricos* y edificantes. La sanción del cura es que los de caballerías son mentirosos y disparatados, mientras que los otros – como la *Historia del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba, con la vida de Diego García de Paredes*, en que aparecen sucesos tan *verosímiles* como que Diego García de Paredes detenía con su dedo una rueda de molino a pleno rendimiento – son historia verdadera – como la *Biblia* donde también aparecen gigantes como Golías, mientras que otros representantes del clero en la obra se espantan de que alguien crea en semejantes seres –. Y, por otra parte, este mismo ventero, como hará después don Quijote, argumentan que si tales obras mendaces y exageradas como tildan a los libros de caballerías, son dañinas, ¿cómo es posible que tengan el permiso y la licencia reales, e incluso eclesiásticas? Argumentación sensata que revela, la sutil ironía cervantina.

En cualquier caso, Cervantes planta la ambigüedad a cada paso, puesto que en otros pasajes también se defienden en cierta manera las obras de caballería, y por parte de representantes de la Iglesia tras haberlos repudiado, en tanto que un buen escritor puede mostrar su ingenio y pintar todo tipo de bondades, ya que es una escritura desatada, es decir, refrendada por los retóricos.

Asimismo, en el capítulo XLIX, el canónigo insta a nuestro héroe a leer la vida de los auténticos caballeros, así como el libro de los *Jueces*, de la Sacra Escritura, porque ahí sí encontrará la verdad. Don Quijote, tras cerciorarse de que le conmina a abandonar la lectura de las novelas, sustituyéndolas por otras, comienza un discurso en que critica – por supuesto veladamente, ya que la sombra de la Inquisición es demasiado larga – quién y cómo se arroga el fundamento de la

verdad de lo escrito, ante hechos igualmente inverosímiles. Historias tan fantásticas e inverosímiles como las que aparecen en la *Biblia* no se cuestionan, debido a la supuesta autoría. El caballero defiende eruditamente la existencia de todo tipo de héroes, mezclando ficticios e históricos – aunque ambos igualmente reales, al haber sido pasados por el tamiz de la imaginación recreativa –, equiparándolos: es decir, los beneficios recibidos de sus historias coinciden, por lo que no ha de rechazarse la ficción como mentira, sino como otra forma de aprehender lo que necesita el hombre para crecer.

Si nos tiente de ese modo las comparanzas con las Sagradas Escrituras, es porque la propia obra está trazada sobre el esquema de ciertos libros de ella. Así, el propio sabio a cuyo cargo corre la historia original, Cide Hamete Benengeli, parece significar «hijo del evangelio», es decir, alguien que se guía por la necesidad de dar la buena nueva de alguien excepcional. No en vano, Sancho declara que lo dejó todo para servir a don Quijote, que es lo que se ha de hacer para iniciarse en los misterios de los dioses, sobre todo de los que se encarnan en hombres, predicando la paz y el amor, son escarnecidos y sacrificados y resucitados: nuestro héroe también resucita como inmortal, tras su penosa muerte, de lo que trataremos más adelante.

Por otra parte, el asunto del narrador es bastante curioso. En el noveno capítulo de la primera parte, el narrador hasta el momento – al que podemos llamar cristiano – señala que carece ya de noticias de la historia del caballero. Después encuentra un manuscrito escrito en árabe que contiene el resto de la historia – artificio más o menos usado por las novelas de caballerías –, pero que como él desconoce dicha

lengua ha de mandar traducir a un morisco, del que nada se sabe, ni siquiera si traduce correctamente. Es decir, que Cervantes nos pone sobre su aviso, ya que el resto de la obra consiste en la traducción por parte de un incierto individuo de un libro escrito en árabe y comentado por un cristiano que suele pecar de racista y de ingenio limitado. Es como si nos dijera «cuidado, lector, con lo que aquí tienes: las cosas no son lo que parecen; no es ni bacía ni yelmo, sino un baciyelmo que depende de quién lo mira y desde qué perspectiva. El perspectivismo y el relativismo barrocos brillan en todo su esplendor.

El héroe, al conocer que se han escrito sus hazañas, reflexiona sobre quién habrá sido el autor que las ha dado a la estampa: si es un sabio amigo, lo habrá tratado bien; si es un enemigo, lo habrá vituperado. De hecho – y esas es una de las innumerables genialidades de Cervantes – dos han sido los que han escrito las historias de sendos caballeros, con diferente tratamiento, de modo que el autor de la obra apócrifa lo desmiente y desautoriza a favor del advenedizo don Quijote de 1614. Al universo ficticio se incorpora la realidad editorial, lo que provoca transfusión de ambos mundos: la ficción se superpone a la realidad, y ésta queda ficcionalizada. De ahí, que la figura del héroe preexista a sus historiadores y continúe existiendo tras ellos, ya que la creación de la imaginación – y el caballero empeña su vida en recrear el mundo con el molde de su imaginación –, la ficción, es la parte más poderosa, compleja, consistente y verdadera de la realidad, es su materia prima.

La segunda parte nos aporta infinidad de ocasiones en que dudar de esa locura del caballero tan aceptada por todos los personajes, ya

que don Quijote, cansado de inventarse las ocasiones de demostrar su superioridad, a costa de parecer poco cuerdo, se aprovecha de la fama adquirida, para recrearse en las invenciones que los demás le ofrecen. Asimismo, las consideraciones a propósito del buen juicio y el juicio errado planteadas por don Quijote a cada paso estimulan la admiración de los lectores por el carisma del héroe.

Por ejemplo, en el capítulo xvii, tras la aventura de los leones – aventura que la equipara a otra no menos famosa ni ficticia, celebrada en la historia como ejemplo de valor, protagonizada por un Cid literario –, el Caballero del Verde Gabán piensa que don Quijote es en el hablar concertado, elegante y bien dicho, pero en el actuar es disparatado, temerario y tonto. Sin embargo, la acción, cualquier acción, es la raíz de todos los males, por lo que las de nuestro héroe no son más disparatadas que las de los demás: actuar es desbaratar el orden de las cosas; hablar es buscar una construcción de la realidad que satisfaga y compense el dolor de vivir. Y don Quijote demuestra con su actitud esa necesidad estética del mundo.

De igual modo, el don Diego de Miranda se pregunta por el tipo de locura que hace que el derretimiento de los requesones le parezcan a don Quijote el reblandecimiento de los sesos causado por los encantadores, sin reparar en que el genio reside en transformar lo ridículo, vulgar e impúdico en algo sublime, extraño y anormal, adecuado a la necesidad de extraer lo maravilloso de lo cotidiano.

Y, finalmente, se admira de la espantosa temeridad de provocar una pelea innecesaria con los leones – como si hubiera alguna pelea necesaria, y no fueran todas en el fondo evitables –. Don Quijote que

capta y penetra el pensamiento del acompañante procede a aleccionarle, en uno de tantos ejemplos de lucidez, sobre los términos de la grandeza de la temeridad que puede alcanzar la valentía, frente a la cobardía que jamás será grande. La temeridad, acometer acciones peligrosas, como todas, sin una necesidad, representaría el grado más artístico del actuar, ya que refleja la acción desinteresada en estado puro, por esa falta de objetivos concretos y prácticos. La valentía contribuye a llegar a ser lo que se es – como recomienda Píndaro –, mientras que la cobardía o la prudencia reside en no reconocerlo. Nuestro caballero es temerario, arriesgándose a que lo tomen por un pobre loco o necio. La cobardía consiste en no sacrificar la opinión o la impresión que los demás tienen de uno, de modo que no se salga de la norma, por lo que no existe plenamente: acometer lo imposible y lo extraordinario, lo enorme y desproporcionado, provocar y sufrir los peligros dan la medida de la grandeza de una vida.

En esta parte, hasta el narrador, o el comentarista, o el traductor morisco – puesto que no sabemos a quién a de atribuirse la vacilación –, duda sobre algo tan aparentemente tan preciso como la vivienda de don Diego: castillo o casa. Es decir, sea casa o castillo, la imaginación del protagonista lo transformará en lo que mejor convenga a su juego, por lo que los demás tan sólo han de adaptarse a la dimensión ficticia de la realidad de don Quijote.

Seguimos celebrando, de manera anárquica y desordenada – como propone el placer de la imaginación – las pistas que Cervantes desgrana en su magna obra, para que el desocupado lector se plantee la razonable ambigüedad de la locura de don Quijote, pasando al

admirable, perspicaz y ladino aviso que el héroe lanza a Sancho sobre lo que vio en el cielo montado sobre Clavileño: Sancho también penetra las apariencias, pero don Quijote duda sobre la imaginación de los demás, por lo que cuestiona lo que constantemente pretende que los otros crean de él. Admirable e inteligente aviso, puesto que le pone como condición para creerle que él, Sancho, le crea sobre las maravillas que contempló en la cueva de Montesinos, advirtiéndole – quizás con un escondido guiño – que no hay más que hablar. Ya están ambos bajo el embrujo del juego de los espejos, de la vida de la imaginación: ambos se compenetran y saben qué pretenden ante los demás.

Y Sancho inmediatamente les pide a los duques un imposible: para qué gobernar sobre un grano de mostaza a unas avellanas – la realidad de aquí es tan ínfima, tan nadería que la locura más absoluta es la de sufrir por poseerla –, si puede hacerlo en el cielo. Sancho aspira a lo infinito, a lo imposible – una vez que lo ha visto y sentido con la imaginación –, despreciando lo finito: Sancho ya se ha romantizado plenamente.

Los burlados demuestran su templanza y superioridad moral, ya que son los burladores los que comenten las faltas y han de ser sancionados. Sancho gobierna con mejor tino que monarcas y emperadores, él un simple aldeano contagiado de la locura de un pobre hidalgo; y el maestresala se inclina ante su sabiduría e ingenio, de modo que quienes han maquinado la industria de la ínsula para reírse, han de quedar avergonzados. Y, a la postre, quienes han de reír por dentro y regocijarse de la simpleza de los burladores, han de ser nuestros dos compañeros, puesto que han alcanzado sus objetivos – el uno ser agasajado y tratado como caballero andante, el otro gobernar y estar

por encima, él que siempre ha estado por debajo —, aunque los demás creyeran estar mofándose de ellos — que como dice Cide Hamete, los burladores eran muy tontos al poner tanto ahínco en burlarse de ellos —. ¡Qué mayor locura que creer burlarse de alguien, cuando éste ha cubierto sus esperanzas, ha acariciado sus deseos: la aspiración más pura y plenamente cuerda es la que se hace real, la que se satisface, a pesar de los que piensan engañar. Nuestros protagonistas son lo que decidieron ser; ellos son los héroes de la historia; ellos han triunfado sobre los mediocres y falsarios que emplean su imaginación tan sólo para burlarse del presuntamente débil, en lugar de aplicarla a la infatigable búsqueda de su propio yo.

Y es altamente sospechoso que sea en el capítulo xxxi de la segunda parte, es decir, después de ochenta y dos capítulos dando por sentado que Alonso Quesada ha enloquecido y cree firmemente que es un caballero andante, cuando el narrador dice que, al ser recibido y agasajado a la llegada al castillo de los duques, fue el primer día en que creyó ser caballero andante verdadero, y no fantásticamente. Hasta ahora, por consiguiente, ha sido consciente — por lo tanto, con una fingida locura en el mejor de los casos, una locura que le divierte, aunque los demás lo maltraten — de que su rango era inventado, imaginario, poético. Ahora, cuando los demás ponen todo su empeño en decorar el mundo a la medida de su imaginación, ha logrado ser auténtico caballero — de ahí el título de la segunda parte —, puesto que ha transformado a quienes andan a su alrededor: no necesitaba expresar su inventiva para sentirse así, todos colaboran en que así sea.

Un breve apunte a tenor de la obra de Avellaneda. Cervantes incluye la obra y al protagonista, ese falso don Quijote, en su propio

universo narrativo, con lo que les aporta la dosis de realidad ficticia necesaria para que nuestro héroe pueda distinguirse de sus imitadores. Nabokov, en su ingenioso e intuitivo, en ocasiones, curso sobre *El Quijote*, señala como defecto que Cervantes no hiciera que ambos «Quijotes» se encontraran, que perdió una ocasión de excepcional tensión narrativa. Creemos que es precisamente al contrario. No sólo no es un defecto sino que si Cervantes hubiera cedido a esa tentación – si es que la tuvo – habría destrozado la esencia de la novela. Si don Quijote es un héroe que pasa por loco y sacrifica su condición y consideración social en aras de su vida interior, como creemos, haberse enfrentado a un personaje que a las claras es un pobre idiota, hubiera rebajado no sólo la tensión de la obra, sino la dignidad de don Quijote. Ese enfrentamiento le habría costado a Cervantes la posibilidad de que su héroe fuera visto como un ser superior y no como un simple. El apócrifo es ficticio sí, pero en un plano inferior al del protagonista, y por ello pertenecen a planos reales diferentes, por lo que en ningún momento podrían haber coincidido

Nos acercamos al final de la trágica historia. Don Quijote es derrotado por el caballero de la Blanca Luna en digno combate. Éste había fracasado en una lid anterior bajo el nombre del de los Espejos, y desde entonces el bachiller se sentía humillado, nueva muestra de que quienes quieren salvar a don Quijote, participan de una más rara locura. Pues bien, camino de su aldea, el caballero dice que darán vado a sus imaginaciones y se harán pastores. Escoge los nombres adecuados a la nueva empresa y reparte las actividades de cada uno. ¿Una nueva locura? Nadie admite la idea de que la lectura de las novelas que están entonces de moda, las pastoriles, causen un nuevo trastorno en Alonso

Quijano. Lo que ocurre es que el héroe, que ha decidido hacer de su vida un proyecto de su imaginación, que se ha empeñado en transformar la realidad simple en una compleja obra de arte, que ha revestido el mundo de literatura extrayendo el fenómeno estético escondido, acepta las reglas del juego. El intruso caballero de la Blanca Luna le obliga a dejar las armas durante un tiempo. Un loco probablemente hubiera hecho caso omiso de tal acuerdo. Pero él lo acata y siente – no olvidemos que tiene una edad avanzada para la época y que hasta que se atrevió a ser caballero su vida debió de ser bastante aburrida – que necesita imprimir a su entorno algún otro color de la paleta de su fantasía, optando por las formas de lo pastoril, altamente poéticas y en las que también plasmar sus ansias de libertad y de expresar el amor que su corazón alberga: la imaginación gobierna y conduce la vida de los héroes.

La tragedia se desencadena al final. En su lecho, tras haber descansado de la dura vida a la que ha sometido a su espíritu, parece reconocer sus errores y el estado enajenado en que la desordenada lectura lo había puesto. Hace testamento y abjura de su condición. Aquí se trasparenta el gran fracaso del héroe, el fracaso del hombre. Don Quijote transgredió las normas, las fronteras de lo real, y se le dio un ardite de las opiniones de los demás. Vivió, existió, breve pero intensamente, modelando el mundo, cambiándolo, para siempre. Pero la muerte mata no sólo el cuerpo, sino las ilusiones. No podía soportar la idea, puesto que no fue comprendido ni habría encontrado modo de convencer a los demás – tan sólo Sancho fue iniciado, mediante el ejemplo –, la idea decimos de ser recordado como un pobre hombre bueno, que no hizo mal a nadie pero que perdió el seso y vivió como

un tonto. La muerte fue su debilidad. La muerte le provocó el único ataque de cobardía, a él que plasmó en el mundo el valor, con el ejemplo de su vida.

Sin embargo, ahí empieza su inmortalidad, y la lección que hemos de aprender.



RELEYENDO EL QUIJOTE

José Alberto Miranda Poza
(Universidade Federal de Pernambuco)

...porque es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran, y finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas que han visto algún rocín flaco, cuando dicen: “Allí va Rocinante.”

(Quijote, II, 3)

...que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de tal historia; si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso; y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes, y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga.¹

(Quijote, II, 3)

Introducción.

No resultaría exagerado en exceso el afirmar que la celeberrima obra de Miguel de Cervantes pertenece de pleno derecho al *imaginario*

¹ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (II)*. Edición de JOHN JAY ALLEN. Madrid, Cátedra, 1982, cap. III, p. 46.

literario universal, de tal manera que un buen número de gentes, de condición, instrucción, cultura, idioma o nacionalidad diversa, conoce (o afirma conocer) o, cuando menos, ha oído hablar alguna vez del *Quijote*. Tampoco debe resultar extraño el hecho de que, incluso, llegue a darse la posibilidad de que cualquiera de esas personas sea capaz de referir alguna de las archiconocidas aventuras de don Quijote, que conozca, en mayor o menor medida, no ya el nombre, sino también la caracterización de varios de los personajes que aparecen en la obra (y no sólo la de los dos principales protagonistas), sin que, en fin, falten ejemplos espontáneos de la lengua cotidiana, proferidos consciente o inconscientemente por gentes de toda condición y procedencia, que reproducen *frases* y *modismos* que, en realidad, pertenecen a la obra y tienen en ella su origen. Con todo, y aunque pueda parecer una paradoja, ninguno de esos hechos garantiza que quien los protagoniza sea (o haya sido en algún momento) efectivamente un lector de la obra y mucho menos, desde luego, que aun en el caso de serlo (o haberlo sido), su lectura haya abarcado la totalidad de la obra.

Este último hecho que acabamos de mencionar nos invita especialmente a plantear una relectura – o, tal vez, primera lectura (completa) – de la obra, con el objeto de revisar el valor real que encierran algunos de los *tópicos genéricos* más extendidos acerca del *autor*, la *obra*, los *personajes*, el *argumento*, que han venido siendo ampliamente divulgados, y que, no por ello, reflejan realmente, no ya el contenido, sino también una interpretación adecuada del texto, en especial si pretendemos atenernos o tomar como referencia la luz que nos proporcionan las aportaciones de la **crítica literaria**, por otro lado de extensa y vasta tradición bibliográfica con referencia a

esta obra. En ese sentido, a través de este trabajo, pretendemos, con las lógicas limitaciones del tiempo y del espacio de que disponemos, revisar conceptos de diversa índole que van desde aspectos ligados directamente a la *génesis* de la obra (intencionalidad de Cervantes como autor), hasta la *caracterización de los personajes* (¿Es don Quijote un loco? ¿Se comporta como tal?), pasando por el análisis detenido de algunos fragmentos de la obra, a través de cuyo análisis hallaremos elementos que caracterizan su *intertextualidad* y su *intratextualidad*, sin olvidar otros aspectos referentes al problema del *género* (literario y no literario).

Génesis de la obra (I). El papel del autor

Decía el afamado escritor, crítico literario y profesor Dámaso Alonso que para estudiar la historia del *Quijote* habría que partir de forma obligada de la personalidad de su creador.² Y es que, ya de entrada, cuando pretendemos analizar el papel del autor en la génesis de la obra, nos encontramos con el problema de la *ficción autorial* (LÓPEZ NAVIA, 1996, p. 21). En efecto, Cervantes finge ser hasta el capítulo IX una especie de erudito que recopilaba datos de otros autores y de los papeles de los archivos de la Mancha para ordenar la historia de don Quijote (RIQUER, 1983). Ya desde el prólogo, el propio Cervantes lo advierte de manera expresa: “*Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote*”.³ Y así se explican también

² “Prólogo” a Martín de Riquer, *Aproximación al Quijote*. Estella, Salvat Editores, 1983, p. 11-18.

³ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (I)*. Edición de JOHN JAY ALLEN. Madrid, Cátedra, 1982, *Prólogo*, p. 67.

algunos de los comentarios que salpican celebrados fragmentos del principio de la obra, por ejemplo, cuando se nos ofrecen referencias del apellido del hidalgo manchego:

Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los **autores que deste caso escriben**; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana.⁴

Puesto nombre y tan a su gusto, a su caballo [Rocinante], quiso ponérsele a sí mismo, y en este pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar don Quijote; de donde, como queda dicho, **tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia** que sin duda se debía llamar Quijada, y no Quesada, **como otros quisieron decir**.⁵

No es otro el caso del momento en el que queda interrumpida la secuencia narrativa, al final del Capítulo VIII, dejándonos la imagen de don Quijote y el vizcaíno inmóviles y prestos para asestar a su respectivo rival un golpe certero y definitivo que diera fin a tan singular batalla (RIQUER, 1983, p. 65). La justificación que se ofrece es que el autor de la historia de don Quijote, en ese mismo punto, dejó pendiente el relato:

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente **el autor desta historia** esta batalla,

⁴ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (I)*. Op. cit., cap. I, p. 86.

⁵ *Ibid.*, cap. I, p. 90.

disculpándose que no halló más escrito desta hazañas de don Quijote de las que deja referidas.⁶

Entonces, en el capítulo IX, será el propio Cervantes quien se introduzca en las páginas de la novela apareciendo apesadumbrado por no saber más de don Quijote. En él se reanuda la historia que anteriormente había quedado interrumpida, y se hace, por un lado, con la aparición del propio Cervantes, en primera persona, dentro de la misma trama novelesca (LÓPEZ NAVIA, 1996, p. 90); por otro, además, como muy bien advierte Martín de Riquer (1983, p. 66), este episodio permite la mención explícita al “verdadero” autor del Quijote, Cide Hamete Benengeli, dando lugar, así, a la coexistencia de dos autores, el primero, Cide Hamete Benengeli; el segundo, el propio Cervantes:

Causóme esto mucha pesadumbre, porque el gusto de haber leído tan poco se volvía en disgusto, de pensar el mal camino que se ofrecía para hallar lo mucho que, a mi parecer, faltaba de tan sabroso cuento.⁷

Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero [...] Cuando **yo oí** decir “Dulcinea del Toboso”, **quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó** que aquellos cartapacios contenían la historia de don Quijote [...] Volviendo de improviso

⁶ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (I)*. Op. cit, cap. VIII, p. 141.

⁷ *Ibid.*, cap. IX, p. 144.

el árabe en castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe*.⁸

Contento con el hallazgo, el autor-personaje llegó a un acuerdo con un morisco que encontró por la calle, pidiéndole que vertiera la historia al castellano. A partir de ese momento el *Quijote* se ofrecerá a los lectores como traducción de ese fingido texto árabe al que, de cuando en cuando, Cervantes hará ver que se permite hacer algún comentario (RIQUER, 1983, p. 66). Ocurre que, haciendo aún más compleja si cabe la trama de esta ficción autorial, alguna vez se nos dice que el traductor da cuenta de las anotaciones que Cide Hamete hace en el margen de su relato, como ocurre cuando leemos su declaración al comienzo del capítulo XXIV del *Quijote* de 1615 (II parte), en relación con la posible inverosimilitud de la aventura de la cueva de Montesinos (LÓPEZ NAVIA, 1996, p. 95):

Dice el que tradujo esta grande historia del original, de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas de mano del mesmo Hamete estas mismas razones:

“No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito: la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido

⁸ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (I)*. Op. cit, cap. IX, p. 146-147.

contingibles y verosímiles; pero ésta de esta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables.”⁹

Estamos ante uno de los momentos en los se “promociona” a Cide Hamete: no se trata de un impostor, sino, por el contrario, del narrador de la *vera lectio* cervantina. Tanto es así que, cuando en la II parte del *Quijote* se alude, por boca de uno de los personajes secundarios (don Antonio Moreno, amigo de Roque Guinart), a la falsa continuación de la obra, el conocido como *Quijote* de Avellaneda, el criterio verdadero/falso queda comprobado por la referencia a la autoridad de Cide Hamete Benengeli:

Bien sea venido, digo, el valeroso don Quijote de la Mancha, **no el falso, no el ficticio, no el apócrifo, que en falsas historias estos días nos han mostrado, sino el verdadero, el legal y el fiel que nos describió Cide Hamete Benengeli**, flor de los historiadores.¹⁰

Aspecto este que queda fuera de toda duda cuando se ponen en boca de Sancho las siguientes palabras:

Créanme vuestras mercedes – dijo Sancho – que el Sancho y el don Quijote de esa historia deben de ser otros **que los que andan en aquella que compuso Cide Hamete**

⁹ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (II)*. Op. cit., cap. XXIV, p. 208.

¹⁰ *Ibid.*, cap. LXI, p. 491.

Benengeli, que somos nosotros: mi amo, valiente, discreto y enamorado; y yo, simple gracioso, y no comedor ni borracho.¹¹

Con todo ello, tenemos que, a partir del capítulo VIII de la primera parte del *Quijote* y ya hasta el final de la obra, se puede apreciar:

- La presencia de un autor definido, Benengeli, que se sitúa entre la historia y el segundo autor y que, en gran parte, supera y aglutina a las fuentes indefinidas que antes nos transmitían la historia, sin que esto signifique que las fuentes indefinidas dejen de tener vigencia.
- La acción de un traductor, que a su vez se sitúa entre el autor y el narrador-segundo autor, y que revela el mensaje del primero, que es el cronista, a su vez, de la historia primigenia.

A partir de este esquema, Cervantes comienza a manejar con mano de maestro múltiples situaciones narrativas. Así, hay un Cide Hamete que le sirve al narrador para estructurar el relato, que preside su creación y manda sobre ella. Es una especie de nexo de seguimiento que nos posibilita la comprensión de las formas de la progresión narrativa, una especie de función rectora sobre la organización interna del texto o “fonction régie” (GENETTE, 1966, p. 262). Por ejemplo, en unos casos, se salvaguarda la continuidad temporal en la secuencia narrativa, a modo de hilo argumental (LÓPEZ NAVIA, 1996, p. 99):

¹¹ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (II)*. Op. cit., cap. LIX, p. 475.

Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia, que después que entre el famoso don Quijote de la Mancha y Sancho Panza, su escudero, pasaron **aquellas razones que en el fin del capítulo veinte y uno quedan referidas**.¹²

Aquí dio fin Cardenio a su larga plática y tan desdichada como amorosa historia; y al tiempo que el cura se prevenía; y al tiempo que el cura se prevenía para decirle algunas razones de consuelo, le suspendió una voz que llegó a sus oídos, que en lastimados acentos oyeron que decía **lo que se dirá en la cuarta parte desta narración, que en este punto dio fin a la tercera el sabio y atentado historiador Cide Hamete Benengeli**.¹³

Pero, en otras ocasiones, el propio Cide Hamete Benengeli aparece no sólo circunscrito a ese papel de hilo conductor con función estructuradota, sino que llega a sujetarse a una suerte de “crítica literaria” por parte del segundo autor:

Fuera de que **Cide Hamete Benengeli fue historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas**, y échase bien de ver, pues las que quedan referidas, con ser tan mínimas y rateras, no las quiso

¹² CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (I)*. *Op. cit.*, cap. XXII, p. 258.

¹³ *Ibid.*, cap. XXVII, p. 329.

pasar en silencio; **de donde podrán tomar ejemplo los historiadores graves.**¹⁴

La *ficción autorial* del *Quijote* no pasó desapercibida a otros escritores universales que, sin duda, se dejaron seducir por el virtuosismo de este apasionante jeroglífico cervantino. Tal vez, no sería desdeñable interpretar en clave histórica dentro de la teoría literaria el relato de ficción que, desde formas y perspectivas vanguardistas, nos regaló otro escritor universal de las letras hispánicas, Jorge Luis Borges en *Pierre Menard, autor del Quijote*, relato donde se pretende justificar el hecho de que un escritor simbolista francés, natural de Nîmes, reescribió, letra por letra, punto por punto, algunos fragmentos del *Quijote* de Miguel Cervantes, a principios del XX, trescientos años después de la publicación de su primera edición.

En principio, podemos advertir la presencia de ciertas alusiones vagas que pueden relacionarse, cuando menos de lejos, con el mito de la caverna de Platón (teoría del conocimiento, que nos conduce a un antiguo problema, tópico en la teoría literaria, la *mimesis*):

Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, pueden muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito. Postulada esa imagen (que nadie en buena ley me puede negar) es indiscutible que mi problema es hartó más difícil que el de Cervantes. Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del

¹⁴ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (I)*. Op. cit., cap. XVI, p. 200.

azar: iba componiendo la obra inmortal un poco *à la diable*, llevado por inercias del lenguaje y de la invención. **Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea.**¹⁵

Con todo, en seguida se dejan traslucir evidentes alusiones a los mismos problemas que en la obra primigenia planteaba Cervantes a propósito de la génesis de la obra y relacionadas con el papel desempeñado en ella, respectivamente, por el primer autor arábigo, por el traductor morisco, y por el segundo autor, por más que aquí el lenguaje y la intencionalidad de Borges sean otros:

El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza).

Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

... 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.

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el “ingenio lego” de Cervantes, esa enumeración es un elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

... 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.

¹⁵ BORGES, J.L. [1941] *Pierre Menard, autor del Quijote*. In: *Ficciones*. Buenos Aires/Madrid, Alianza-Emecé, 1985, p. 55.

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales – *ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir* – son descaradamente pragmáticas.¹⁶

No se echan en falta tampoco, en fin, referencias específicas a la mera *transcripción* del texto original del primer autor, aquí Cervantes, por parte del segundo autor, a la sazón, Menard:

No menos asombroso es examinar capítulos aislados. Por ejemplo, examinemos el XXXVIII de la primera parte, “que trata del curioso discurso que hizo don Quixote de las armas y las letras”. Es sabido que don Quijote (como Quevedo en el pasaje análogo, y posterior, de *La hora de todos*) falla el pleito contra las letras y a favor de las armas. Cervantes era un viejo militar: su fallo se explica. ¡Pero que el don Quijote de Pierre Menard – hombre contemporáneo de *La trahison des clercs* y de Bertrand Russell – reincida en esas nebulosas sofisterías! Madame Bachelier ha visto en ellas una admirable y típica subordinación del autor a la psicología del héroe; otros (nada perspicazmente) una *transcripción* del Quijote;¹⁷

¹⁶ BORGES, J.L. [1941] *Pierre Menard, autor del Quijote*. In: *Ficciones*. Op. cit., p. 56-57.

¹⁷ *Ibid.*, p. 56.

Génesis de la obra (II). Concepción de la novela como unidad

La crítica literaria no tiene completa certeza de si Cervantes concibió el conjunto de la obra (incluso si nos referimos tan sólo a su Primeira Parte) desde el primer momento en que se dispuso a escribir. Martín de Riquer (1983, p. 58-59) señala a este respecto que después del escrutinio y posterior quema de los libros del hidalgo, que se da en el capítulo VI, acababa una primera versión del *Quijote*, concebida como una novela breve del mismo estilo que las conocidas como *novelas ejemplares*. En efecto, esos primeros seis capítulos que constituyen la primera salida del protagonista mantienen una evidente unidad por sí mismos. Se trataría de una breve narración, muy semejante al *Entremés de los romances*, en la cual el hidalgo enloquece leyendo libros de caballería, es armado caballero en una ceremonia de mentira, defiende a Andrés de las iras de Juan Haldudo y, finalmente, es brutalmente golpeado por los mercadores y auxiliado por Pedro Alonso, quien le conduce de regreso a la aldea. La condena e incineración de los libros de caballería, culpables del daño, constituiría el broche final y el cierre de esa supuesta novelita.

Sería conveniente, a este respecto, intercalar aquí algunas palabras relativas al *Entremés de los romances*. Probablemente, entre los años 1588 y 1591, un escritor anónimo, sin duda perteneciente a un grupo hostil a Lope de Vega, escribió una breve pieza teatral (*entremés*), el *Entremés de los romances*, en la cual un infeliz labrador llamado Bartolo enloquece por leer demasiado el *Romancero* e insiste en imitar la actitud, el lenguaje y las proezas de sus héroes. Se hace soldado y, acompañado por su escudero Bandurrio, sale en busca de aventuras. Quiere defender a

una pastora que es importunada por um mozo, perp este le arrebatata la lanza a Bartolo y le da unos buenos golpes, dejándolo tirado en el suelo. Bartolo, entonces, rememora el romance del Marqués de Mantua y declama los mismos versos que Cervantes pone en boca de don Quijote tras la aventura de los mercadores toledanos:

*¿Dónde estás, señora mía,
que no te duele mi mal?*

El parecido entre el *Entremés de los romances* y el capítulo V de la primera parte del *Quijote* es tan evidente que no caben dudas acerca de la relación que existe entre ambos: Bartolo, loco por la lectura del *Romancero*, y don Quijote, loco por la lectura de los libros de caballería, no sólo se comportan de una forma semejante, sino que ambos, después de caer del caballo y recibir una zurra con su propia lanza, lamentan su desgracia recitantdo los mismos versos. Los cervantistas del siglo XIX creyeron que el *entremés* constituía la primera imitación del *Quijote*; actualmente, sin embargo, los críticos más solventes consideran que el fenómeno fue inverso, y que Cervantes pudo leer o presenciar alguna representación del *Entremés de los romances*, lo que le inspiró en el desarrollo del argumento del capítulo V. Para Martín de Riquer (1983, p. 56-57), en nada disminuye el mérito ni la invención del *Quijote* el hecho de que Cervantes haya podido inspirarse en una obra de tan poca importancia y de tan escaso valor literario. El novelista supo elevar aquella débil muestra de literatura bufa a un superior plano artístico.

Por lo tanto, el personaje de don Quijote que va a aparecer en la segunda salida será diferente. Lejos van a quedar los grandes

soliloquios, propios de quien cabalga en la absoluta soledad. Ahora, nuestro protagonista irá acompañado por “un labrador vecino suyo, hombre de bien (si es que este título se puede dar al que es pobre), pero de muy poca sal en la mollera”.¹⁸ Lo importante es que a partir del capítulo VII aparece la inmortal pareja y con ella el sabroso **diálogo** en eficaz contraste entre ambos personajes: sueño del mundo de los caballeros vs. realidad tangible, locura idealizadora y sensatez elemental, cultura y rusticidad.

Realidad y ficción. Cervantes y el *Quijote* dentro del *Quijote*

No para, aquí, con todo, el juego de ficción literaria planteado por Cervantes a lo largo de la obra que venimos dibujando en las páginas precedentes. En este sentido, otras veces, el propio Miguel de Cervantes Saavedra, escritor de carne y hueso, – y no exclusivamente del *Quijote* como inmediatamente después ocurrirá – aparece inmerso dentro de la ficción literaria misma. Así, en el escrutinio que cura y barbero hacen de las obras que contiene la biblioteca de don *Quijote* (verdadero ejercicio de crítica literaria por parte de Cervantes) aparece entre ellas “*La Galatea*, de Miguel de Cervantes.”¹⁹ De él dice el cura ser buen amigo suyo hace muchos años y, rizando el rizo, llega incluso a permitirse una valoración literaria de dicha obra (RIQUER, 1983, p. 58):

¹⁸ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (I)*. Op. cit., cap. VII, p. 130. Una vez más, Cervantes jugando magistralmente con la lengua, aquí, mostrando el doble sentido de la expresión: *hombre de bien*, “hombre bueno” / “hombre con bienes (rico)”.

¹⁹ *Ibid.*, cap. VI, p. 125.

Muchos años ha que **es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos.**²⁰ Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega.²¹

Cervantes sitúa al lector del *Quijote*, mediante una sutil mezcla de realidad y ficción dentro del relato, en disposición de conocer incluso hasta sus proyectos literarios reales, permitiéndose además, a través de los comentarios puestos en boca del cura, ofrecerle una visión crítica de una de sus obras, que sirve, a su vez, para justificar la inminente aparición de la tan anunciada segunda parte. Porque, de hecho, como reconoce Allen (1983, p. 125), Cervantes seguía prometiendo una segunda parte de la *Galatea* (Alcalá, 1585) hasta en la dedicatoria del *Persiles*, cuatro días antes de morir. A este sutil juego de mezclar realidad y ficción a que nos somete Cervantes se refería, ahora desde una perspectiva fundamentalmente crítico-teórica y no necesariamente creativa, el ya citado Jorge Luis Borges (1985), cuando intentaba responder a la pregunta:

²⁰ Esta sentencia pronunciada por el cura encierra, además, una referencia crítica a sí mismo que se permite el propio Cervantes dentro de la obra. Es sabido que una de sus grandes obsesiones fue siempre la de destacar como poeta, ideal de todo escritor, y que nunca logró alcanzar, contrastando con el reconocido quehacer de otros contemporáneos suyos más celebrados en la lírica como Quevedo, Góngora o el propio Lope de Vega, enemigo acérrimo de nuestro autor.

²¹ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (I)*. Op. cit., cap. VI, p. 125.

¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea el 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.”

No acabamos aquí. En el *Quijote* de 1615, que reanuda la trama de la narración un mes después del final de la primera, Cervantes vuelve a mezclar ficción y realidad, ahora recurriendo a lo que la crítica vino a denominar “El *Quijote* dentro del *Quijote*” (RIQUER, 1983, p. 99-100). En las primeras páginas de esta segunda parte, mientras don Quijote departe con el cura y el barbero, entra en su casa Sancho Panza quien, entre otras cosas, cuenta a su amo que acaba de regresar al lugar el bachiller Sansón Carrasco, que viene de estudiar en Salamanca, y que le ha dicho que ha aparecido un libro titulado *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, en el que, en palabras de Sancho,

dice que **me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza**, y a la señora Dulcinea del Toboso, **con otras cosas que pasamos nosotros a solas**, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió.²²

Don Quijote, entonces, ruega al bachiller Sansón Carrasco que lo visite y le dé noticias del libro, lo que aprovecha el segundo para expresar las opiniones de diferentes lectores:

²² CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (II)*. Op. cit., cap. II, p. 43-44.

...hay diferentes opiniones, como hay diferentes gustos: unos se atienen a la aventura de los molinos de viento, que a vuestra merced le parecieron Briaeros y gigantes; otros, a la de los batanes; éste, a la descripción de los dos ejércitos, que después parecieron ser dos manadas de carneros; aquél encarece la del muerto que llevaban a enterrar a Segovia; uno dice que a todas se aventaja la de la libertad de los galeotes; otro, que ninguna iguala a la de los dos gigantes benitos, con la pendencia del valeroso vizcaíno.²³

Con ello, Cervantes nos va transmitiendo, por boca de Sansón Carrasco, las diversas opiniones que había recogido en la vida real sobre su novela. Para Martín de Riquer (1983, p. 100), es preciso en este punto resaltar que todo esto resulta sorprendente. Cervantes ha llegado a dominar de tal forma la **técnica novelesca** que es capaz de hacer de la primera parte de su propio libro (publicado, como dijimos en 1605) un *elemento novelesco* de la segunda (aparecida en 1615), “sin que ello desentone, sea absurdo, ni vaya traído por los cabellos”. Aún más, en ese mismo capítulo, el propio personaje del bachiller llegará a ofrecernos la primera “bibliografía” del *Quijote*:

...que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de tal historia; si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso; y aun hay fama que se está imprimiendo en

²³ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (III)*. Op. cit., cap. III, p. 48.

Amberes, y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde se traduzga.²⁴

A partir de este momento, Cervantes no va a ahorrar informaciones al lector (de la segunda parte del *Quijote*), en forma de comentarios, que él mismo, en la vida real, escuchó de sus contemporáneos. Y no duda en incluir aquellos que van dirigidos específicamente a su propia persona como autor de la obra, ni aquellos que opinan sobre su calidad literaria. Valgan como ejemplo estos dos fragmentos que hemos seleccionado:

Una de las tachas que le ponen a la tal historia – dijo el bachiller – es que **su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente***; no por mala y por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote.²⁵

Y algunos han puesto falta y dolo en la memoria del autor, pues se olvida de contar quién fue el ladrón que hurtó el rucio a Sancho, que allí no se declara y sólo se infiere de lo escrito que se le hurtaron, y de allí a poco le vemos a caballo sobre el mismo jumento, sin haber parecido. También dicen que **se le olvidó poner lo que Sancho hizo de aquellos cien escudos que halló en la maleta de Sierra Morena**, que nunca más los nombra y hay muchos que quisieran

²⁴ *Ibid.*, cap. III, p. 46.

²⁵ *Ibid.*, cap. III, p. 50.

saber qué hizo dellos, o en qué los gastó, que es uno de los puntos sustanciales que faltan en la obra.²⁶

Es entonces cuando Cervantes elabora, en el siguiente capítulo, una suerte de revisión o enmienda de los errores u omisiones más importantes advertidas por él mismo o por los lectores (o la crítica) en la primera parte del *Quijote*, siempre como parte integrante de la trama misma de la narración de la segunda parte. Serán, en esta ocasión, los propios protagonistas (y no Cide Hamete Benengeli, pues no olvidemos que el segundo autor, o sea, Cervantes, se limitaba a copiar la traducción de la historia que él mismo encargó y que había sido escrita originariamente por el primero) los que en primera persona aclaran a Sansón Carrasco (o, si se prefiere, a los lectores/críticos de la obra) esos pasajes no suficientemente explicados en la primera parte – por así decir, en la primera “redacción” – en el mundo de lo real, es decir, desde la fecha de aparición de la primera edición, 1605, a la de edición de la segunda parte, en 1615, y que, lógicamente, ellos habían experimentado en primera persona – pero, no lo olvidemos, en el mundo de la ficción –. Aquí, entonces, nos las tenemos con un nuevo malabarismo de la técnica narrativa por parte del genial Cervantes, puesto que la *vera lectio* es otorgada a la declaración de los propios protagonistas de la ficción literaria, lo que permite aclarar una cuestión suscitada en la más absoluta realidad contemporánea de la época (los errores que fueron detectados por los lectores en la recepción que efectivamente tuvo la primera parte de la novela).

²⁶ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (II)*. Op. cit., cap. III, p. 52.

Así, por ejemplo, en las primeras líneas del capítulo IV, Sancho explica a Sansón Carrasco, en primer lugar, la desaparición y posterior aparición de su rucio:

A lo que el señor Sansón dijo que se deseaba saber quién, o cómo, o cuándo se me hurtó el jumento, respondiéndome digo, que la noche misma que huyendo de la Santa Hermandad nos entramos en Sierra Morena, después de la aventura sin ventura de los galeotes, y de la del difunto que llevaban a Segovia, mi señor y yo nos metimos entre una espesura, adonde mi señor arrimado a su lanza, y yo sobre mi rucio, molidos y cansados de las pasadas refriegas, nos pusimos a dormir como si fuera sobre cuatro colchones de pluma; especialmente yo dormí con tan pesado sueño, que quienquiera que fue tuvo lugar de llegar y suspenderme sobre cuatro estacas que puso a los cuatro lados de la albarda, de manera que me dejó a caballo sobre ella, y me sacó debajo de mí al rucio, sin que yo lo sintiese [...] Al cabo de no sé cuántos días, viniendo con la señora princesa Micomicona, conocí mi asno, y que venía sobre él en hábito de gitano aquel Ginés de Pasamonte, aquel embustero y grandísimo maleador que quitamos mi señor y yo de la cadena.²⁷

Con todo, las aclaraciones no son suficientes, pues, como bien le replica a continuación Sansón Carrasco a Sancho, no era ese el problema (robo y recuperación del jumento), sino el hecho de que antes que apareciera de nuevo el rucio, ya iba Sancho montado en él.

²⁷ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (II)*. Op. cit., cap. IV, p. 54.

Para paliar este error, que en realidad no admite enmienda, Cervantes, en un nuevo giro de habilidad prodigiosa, se permite aún jugar con el hábil entramado que ha ido trazando a lo largo de la obra (*historiador árabe – traductor morisco – segundo autor cristiano*) enriqueciéndolo con la inclusión de un nuevo elemento, no exento de responsabilidad en toda edición impresa, el *impresor*. Por más que no se llega a solventar el error (cosa, por otro lado, imposible), Cervantes vuelve a deleitarnos regalándonos toda una lección magistral no sólo de crítica literaria, sino también de crítica textual, al desviar la responsabilidad del error hacia el *editor* (otrora *copista*), responsable, como es sabido, de errores y omisiones, cuando no de falsas interpretaciones, a lo largo de la historia de la transmisión textual de textos literarios (*ecdótica*) de todas las literaturas de todos los tiempos:

– **No está en eso el yerro** – replicó Sansón –, sino en que antes de haber aparecido el jumento, dice el autor que iba a caballo Sancho en el mismo rucio.

– A eso – dijo Sancho –, **no sé qué responder, sino que el historiador se engañó, o ya sería descuido del impresor.**²⁸

En cualquier caso, podemos decir que el recurso de la *ficción autorial* que desde el comienzo de la obra pone en práctica Cervantes le proporciona, en esta ocasión, la posibilidad de esconderse tras esa “máscara de seda” de la que hablaba Nabokov (1987, p. 109-125) y que, a través de un complejo sistema narrativo, le permite, en palabras de

²⁸ *Ibíd.*, cap. IV, p. 55.

Lázaro Carreter (1985, p. 115-129), “multiplicar su voz y proyectarla desde diferentes planos, sin que esté claro en ningún momento, en cuál de ellos se encuentra”. Más adelante, y con otro propósito, volveremos a tocar este tema de la *polifonía* textual que ahora apenas si hemos mencionado.

Falta aún por aclarar otra importante omisión que se da en la primera parte de la obra: dónde fueron a parar los escudos que obtuvo como botín Sancho Panza. Sansón Carrasco insiste en preguntar a Sancho por los detalles:

– Pero, ¿qué se hicieron los cien escudos?
¿Deshicieronse?

Respondió Sancho:

– **Yo los gasté en pro de mi persona y de la de mi mujer, y de mis hijos**, y ellos han sido causa de que mi mujer lleve en paciencia los caminos y carreras que he andado sirviendo a mi señor don Quijote; que si al cabo de tanto tiempo volviera sin blanca y sin el jumento a mi casa, negra ventura me esperaba; y si hay más que saber de mí, aquí estoy, que responderé al mesmo rey en persona, **y nadie tiene para qué meterse en si truje o no truje, si gasté o no gasté [...]**; y cada uno meta la mano en su pecho, y no se ponga a juzgar lo blanco por negro y lo negro por blanco; que cada uno es como Dios le hizo, y aun peor muchas veces.²⁹

La airada actitud que se desprende del tono de las palabras de Sancho en su respuesta al bachiller acerca del destino de los escudos,

²⁹ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (III)*. Op. cit., cap. IV, p. 55

sirve como máscara, una vez más, a la personalidad del propio Cervantes, protegido ahora bajo el manto de un personaje protagonista y no del personaje-primero autor como había ocurrido anteriormente (reaparición del rucio). En efecto, parece que un hecho de esa trascendencia (una importante cantidad de dinero recaudada – de forma discutible, por otro lado – por parte de Sancho), merecería haber sido aludido convenientemente en otro momento posterior de la narración. Por ello, la ausencia de una nueva mención sobre el particular nos lleva irremisiblemente a un fallo por omisión (olvido) por parte del autor real (Cervantes). La vehemente reclamación de privacidad de Sancho, cual si de una persona de la vida real se tratase, elimina cualquier insistencia posterior sobre este mismo asunto, y no sólo en la ficción (Sansón Carrasco), sino, incluso, en la realidad (lectores/críticos).

Una referencia final al *Quijote* dentro del *Quijote*. Una parte sustancial de la segunda parte de la novela, en concreto, la que transcurre desde el capítulo XXX al LVII, relata la acogida de don Quijote y Sancho por unos Duques que tenían su residencia en tierras aragonesas. Aunque no se hace una referencia expresa a ello en la obra, la crítica ha creído ver que estos personajes estaban inspirados en personalidades de la vida real, más concretamente, don Carlos de Borja y doña María Luisa de Aragón, duques de Luna y Villahermosa, que tenían su residencia en Pedrosa (ALLEN, 1981, p. 254).

Es el caso que los Duques han leído la primera parte del *Quijote*, y por lo tanto, cuando conocen al hidalgo manchego y a su escudero saben perfectamente de qué pie cojean ambos: la locura caballeresca y el ingenio de don Quijote y la ambición y donaires de Sancho (RIQUER, 1983, p. 120). Ricos y aristócratas, con una verdadera

corte de servidores y criados, los Duques deciden aprovechar el paso de don Quijote y Sancho para divertirse a costa de ellos:

– Decidme, hermano escudero: este vuestro señor, **¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha**, que tiene por señora de su alma a una tal Dulcinea del Toboso?³⁰

Lo mismo ocurre cuando, poco más adelante, el eclesiástico, hombre grave, hace alusión de nuevo a la lectura de la historia de don Quijote, si bien para recriminar al duque por haberlo hecho:

El eclesiástico, que oyó decir de gigantes, de follones y de encantos, **cayó en la cuenta de que aquel debía de ser don Quijote de la Mancha, cuya historia leía el duque de ordinario**, y él se lo había reprehendido muchas veces, diciéndole que era disparate leer tales disparates, y enterándose ser verdad lo que sospechaba, con mucha cólera, hablando con el duque, le dijo:
– Vuestra Excelencia, señor mío, tiene que dar cuenta a Nuestro Señor de lo que hace este buen hombre. Este don Quijote o don Tonto, o como se llama, imagino yo que no debe de ser tan mentecato como Vuestra Excelencia quiere que sea, dándole ocasiones a la mano para que lleve adelante sus sandeces y vaciedades.³¹

³⁰ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (II)*. Op. cit., cap. XXX, p. 254.

³¹ *Ibid.*, cap. XXXI, p. 265.

O, en fin, cuando el mismo personaje se dirige a Sancho Panza en estos términos:

— ¿Por ventura — dijo el eclesiástico — sois vos, hermano, aquel Sancho Panza que dicen, a quien vuestro amo tiene prometida una ínsula?³²

Creemos que debe ser en este momento cuando debemos dejar espacio a la voz de Vargas Llosa, urdidor de creativas experiencias en la narrativa hispanoamericana contemporánea. Al hablar de los “tiempos del *Quijote*” nos advierte de que, en realidad, en pleno siglo XVII, nos las habemos con un **libro moderno**, porque, sin ir más lejos, el hecho más notable y sorprendente del *tiempo narrativo* es precisamente lo que venimos comentando hasta ahora, es decir, que muchos personajes de la Segunda parte de *Don Quijote de la Mancha* han leído la Primera (2004, p. XXV):

Así nos enteramos de que **existe otra realidad, otros tiempos, ajenos al novelesco, al de la ficción**, en los que el Quijote y Sancho Panza existen como personajes de un libro, en lectores que están, **algunos dentro, y otros, “fuera” de la historia, como es el caso de nosotros, los lectores de la actualidad**. Esta pequeña estratagema, en la que hay que ver algo mucho más audaz que un simple juego de ilusionismo literario, tiene **consecuencias trascendentales para la estructura novelesca**.

³² *Ibidem*.

Y es que, prosiguiendo por el mismo camino ya trazado por Vargas Llosa, uno de los grandes temas del *Quijote* es la **ficción**. De este modo, no sería descabellado pensar que lo que parece a muchos lectores modernos el tema “borgiano” por excelencia – el de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* – sea, en verdad, un tema cervantino que, siglos después, Borges resucitó, imprimiéndole su sello personal:

Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud; buscan el asombro. **Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica.** Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos. Hasta la frase “todos los aspectos” es rechazable, porque supone la imposible adición del instante presente y de los pretéritos. [...] Una de las escuelas de Tlön llega a negar el tiempo: razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente.³³

Las **relaciones entre la ficción y la vida**, tema recurrente de la literatura clásica y moderna, se manifiestan en la novela de Cervantes de una manera que anticipa las grandes aventuras literarias del siglo XX, en las que la **exploración** de los maleficios de la *forma narrativa* – el lenguaje, el tiempo, los personajes, los puntos de vista y la función del narrador – tentará a los mejores novelistas.

³³ BORGES J. L. [1941] *El jardín de los senderos que se bifurcan. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. In: *Ficciones*. Buenos Aires/Madrid, Alianza-Emecé, 1985, p. 23-24.

El contexto histórico-social en el *Quijote*. La intertextualidad

Queremos ahora hacer una breve reflexión con respecto al momento histórico correspondiente a la época en que fue publicada la primera edición del *Quijote*, en especial, haciendo referencia a los aspectos sociales (históricos, económicos) y el reflejo de estos en los textos literarios.

A mediados del siglo XVI, más concretamente, en el año 1554, aparece en tres ciudades diferentes, Burgos, Amberes y Alcalá, una obra titulada *Lazarillo de Tormes*.³⁴ Escrita en forma de autobiografía, el protagonista es un “**pícaro**” que va pasando a través de diferentes amos. Al mismo tiempo que muestra la realidad social de la época, se realiza una sátira de ciertas situaciones alusivas al clero y a la **nobleza**.

¿Cual es esta realidad social que se refleja en dicha obra? A lo largo del siglo XVI, España estuvo gobernada por Carlos I y su hijo Felipe II. Es la época del Imperio. La política exterior es brillante y efectiva: avanza y se asienta la colonización de América, y la ambiciosa política militar al servicio del Vaticano obtiene su mayor éxito con la victoria en Lepanto ante los turcos. Sin embargo, en la política interior, la situación era muy diferente. Las numerosas guerras iban desgastando progresivamente el país. El oro traído de las Américas era insuficiente para equilibrar los costes de las campañas militares. La sociedad vivía una época de tensión causada por la miseria y el hambre que provocaba esa situación. Con todo, la política militar prosiguió, y el

³⁴ *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*. Edición de Alberto Blecu. Madrid, Cátedra, 2001, p. 7.

perjuicio para el conjunto de la **sociedad** fue aún mayor: los niveles de pobreza fueron casi insoportables, lo que dio lugar a **situaciones que la literatura va a reflejar** en sus creaciones. De hecho, aparece en España la figura del “pícaro”, niño o joven huérfano que, como Lázaro, el protagonista del *Lazarillo*, vagabundea por las calles en busca de limosna o sirviendo como mozo, y que era la imagen de lo cotidiano ante la indiferencia de las gentes. En palabras de Blanco Aguinaga (1981, p. 271):

El autor del *Lazarillo* desvela lo que se oculta tras una fachada aparentemente armoniosa, presentándolo de forma irónica, y la realidad de la textura de la vida española de mediados del siglo XVI se nos ofrece de manera descarnada y cruel.

No eran malos tiempos sólo para los pobres de condición. También la nobleza se resentía de la nueva situación social. A partir del siglo XIV, el régimen feudalista y rural entra en una progresiva crisis como consecuencia de nuevas formas de desarrollo social y, sobre todo, de la aparición de un sistema social urbano que va a sustituir los esquemas sociales medievales privilegiados. Los comerciantes y los banqueros, los burgueses, pasan a ser clases sociales pujantes en la nueva sociedad, condenando a la vieja aristocracia, que apenas malvive de las rentas, a la desaparición y a una vida llena de privaciones. Es el papel que desempeña en la obra **el escudero, hidalgo** y pobre, muerto de hambre como su criado, en el Tratado Tercero de la obra, y que va a entroncar con la figura del **hidalgo rural** que representa Alonso Quijano, don Quijote.

El primer amo de Lazarillo fue un ciego. Vivía de la caridad de los otros, si bien tenía un relativo éxito especialmente con las mujeres, pues conocía todo tipo de oraciones a santos para cualquier enfermedad (física o psíquica), pero la propia hambre, el espíritu de conservación, desarrollan en el personaje una avaricia sin límites:

Él traía el pan y todas las otras cosas en un fardel de lienzo, que por la boca se cerraba con una argolla de hierro y su candado y llave; y al meter de todas las cosas y sacallas, era con tanta vigilancia y tan por contadero, que no bastara todo el mundo a hacerle menos una migaja. Mas yo tomaba aquella lacería que él me daba, la cual en menos de dos bocados era despachada. Después que cerraba el candado y se descuidaba, pensando que yo estaba entendiendo en otras cosas, por un poco de costura, que muchas veces del un lado del fardel descosía y tornaba a coser, sangraba el avariento fardel, sacando, no por tasa pan, más buenos pedazos, torreznos y longaniza. Y así, buscaba conveniente tiempo para rehacer, no la chaza, sino la endiablada falta que el mal ciego me faltaba.³⁵

El ciego no comparte con Lázaro a partes iguales la recaudación, entre otras cosas porque está seguro de que va a ser engañado por la astucia del niño, que va a aprovecharse de su deficiencia. Se establece, así, una relación de insolidaridad entre los protagonistas que reflejaba

³⁵ *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Biblioteca Virtual Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/12482952001249396310068/p0000001.htm#l_2. [accedido el día 5 de junio de 2009] La cita corresponde al Tratado primero. *Cuenta Lázaro su vida y cuyo hijo fue*.

la realidad social. Es bien conocido, a este respecto, el siguiente pasaje del texto, que ahora recordamos:

Acaeció que, llegando a un lugar que llaman Almorox al tiempo que cogían las uvas, un vendimiador le dio un racimo de ellas en limosna. Y como suelen ir los cestos maltratados, y también porque la uva en aquel tiempo está muy madura, desgranábasele el racimo en la mano. Para echarlo en el fardel, tornábase mosto, y lo que a él se llegaba. Acordó de hacer un banquete, así por no poder llevarlo, como por contentarme, que aquel día me había dado muchos rodillazos y golpes. Sentámonos en un valladar y dijo:

— Agora quiero yo usar contigo de una liberalidad, y es que ambos comamos este racimo de uvas y que hayas de él tanta parte como yo. Partillo hemos de esta manera: tú picarás una vez y yo otra, con tal que me prometas no tomar cada vez más de una uva. Yo haré lo mismo hasta que lo acabemos, y de esta suerte no habrá engaño.

Hecho así el concierto, comenzamos; mas luego al segundo lance, el traidor mudó propósito, y comenzó a tomar de dos en dos, considerando que yo debería hacer lo mismo. Como vi que él quebraba la postura, no me contenté ir a la par con él, mas aún pasaba adelante: dos a dos y tres a tres y como podía las comía. Acabado el racimo, estuvo un poco con el escobajo en la mano, y, meneando la cabeza, dijo:

— Lázaro, engañado me has. Juraré yo a Dios que has tú comido las uvas tres a tres.

— No comí — dije yo —; mas ¿por qué sospecháis eso?
Respondió el sagacísimo ciego:

– ¿Sabes en qué veo que las comiste tres a tres? En que comía yo dos a dos y callabas.³⁶

El segundo amo de Lázaro será un clérigo; sin embargo, no va a acabar la época de penurias y de hambre:

Él tenía un arcaz viejo y cerrado con su llave, la cual traía atada con un agujeta del paletoque. Y en viniendo el bodigo de la iglesia, por su mano era luego allí lanzado y tornada a cerrar el arca. Y en toda la casa no había ninguna cosa de comer, como suele estar en otras algún tocino colgado al humero, algún queso puesto en alguna tabla o en el armario, algún canastillo con algunos pedazos de pan que de la mesa sobran; que me parece a mí que, aunque de ello no me aprovechara, con la vista de ello me consolara.

Solamente había una horca de cebollas, y tras la llave, en una cámara en lo alto de la casa. De éstas tenía yo de ración una para cada cuatro días, y, cuando le pedía la llave para ir por ella, si alguno estaba presente, echaba mano al falsopeto y con gran continencia la desataba y me la daba diciendo:

– Toma y vuélvela luego, y no hagáis sino golosinar.³⁷

³⁶ *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Biblioteca Virtual Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/12482952001249396310068/p0000001.htm#l_2 [accedido el día 5 de junio de 2009] La cita corresponde al Tratado primero. *Cuenta Lázaro su vida y cómo hijo fue*.

³⁷ *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Biblioteca Virtual Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/12482952001249396310068/p0000001.htm#l_3 [accedido el día 5 de junio de 2009] La cita corresponde al Tratado segundo. *Cómo*

El tercer amo es un **escudero arruinado**, pero vanidoso, verdaderamente obsesionado por el tema de la **honra** (una de las preocupaciones que también compartía el **hidalgo manchego** don Quijote). Sin embargo, el anónimo autor presenta la **honra** con rasgos de vacuidad y de ridículo. Eso es lo único que queda claro con respecto a la honra. Y, además, el capítulo acaba con Lázaro abandonado por el amo, que huye de los acreedores:

Así, como he contado, me dejó mi pobre tercero amo, do acabé de conocer mi ruin dicha, pues, señalándose todo lo que podía contra mí, hacía mis negocios tan al revés, que los amos, que suelen ser dejados de los mozos, en mí no fuese así, mas que mi amo me dejase y huyese de mí.³⁸

Al lado de los rasgos específicamente característicos del capítulo, el hambre continúa presidiendo el relato. Por ejemplo, al comienzo del tratado se plasma magistralmente la lentitud del paso del tiempo para el pobre Lázaro, que espera en vano la llegada de la comida con su nuevo amo, el escudero (ALVAR, MAINER & NAVARRO, 2002, p. 297-300):

Lázaro se asentó con un clérigo y de las cosas que con él pasó.

³⁸ *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Biblioteca Virtual Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/12482952001249396310068/p0000002.htm#l_6. [accedido el día 5 de junio de 2009] La cita corresponde al Tratado tercero. *Cómo Lázaro se asentó con un escudero y de lo que le acaeció con él.*

Era de mañana cuando éste mi tercero amo topé, y llevóme tras sí gran parte de la ciudad. Pasábamos por las plazas do se vendía pan y otras provisiones. Yo pensaba, y aun deseaba, que allí me quería cargar de lo que se vendía, porque ésta era propia hora cuando se suele proveer de lo necesario. (...) De esta manera anduvimos **hasta que dio las once**.³⁹

[Más tarde] Yo iba el más alegre del mundo en ver que no nos habíamos ocupado en buscar de comer. Bien consideré que debía ser hombre, mi nuevo amo, que se proveía en junto, y que ya la comida estaría a punto y tal como yo la deseaba y aun la había menester. En este tiempo dio el reloj la una después de mediodía, y llegamos a una casa (...) ⁴⁰

Por último, llega el desengaño:

- Tú, mozo, ¿has comido?
- No, señor –dije yo–, que aún no eran dadas las ocho cuando con Vuestra Merced encontré.
- Pues, aunque de mañana, yo había almorzado, y, cuando así como algo, hágote saber que hasta la noche

³⁹. *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Biblioteca Virtual Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/12482952001249396310068/p0000002.htm#l_6. [accedido el día 5 de junio de 2009] La cita corresponde al Tratado tercero. *Cómo Lázaro se asentó con un escudero y de lo que le acaeció con él*.

⁴⁰. *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Biblioteca Virtual Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/12482952001249396310068/p0000002.htm#l_6. [accedido el día 5 de junio de 2009] La cita corresponde al Tratado tercero. *Cómo Lázaro se asentó con un escudero y de lo que le acaeció con él*.

me estoy así. Por eso, pásate como pudieres, que después cenaremos.⁴¹

Pero, por la noche, la situación no cambia mucho:

— Lázaro, ya es tarde, y de aquí a la plaza hay gran trecho. También en esta ciudad andan muchos ladrones, que, siendo de noche, capean. Pasemos como podamos, y mañana, venido el día, Dios hará merced.⁴²

Lo cierto es que el **noble escudero** no tiene nada para comer ni cómo conseguirlo. No obstante, él intenta por todos los medios dar la **apariciencia de nobleza**, que es, a su vez, vencida o desvelada por el **hambre**:

Púseme a un cabo del portal y saqué unos pedazos de pan del seno, que me habían quedado de los de por Dios. Él, que vio esto, díjome:

— Ven acá, mozo. ¿Qué comes?

Yo lleguéme a él y mostréle el pan. Tomóme él un pedazo, de tres que eran, el mejor y más grande, y díjome:

— Por mi vida, que parece éste buen pan.

— ¡Y cómo agora — dije yo —, señor, es bueno!

⁴¹ *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Biblioteca Virtual Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/12482952001249396310068/p0000002.htm#l_6. [accedido el día 5 de junio de 2009] La cita corresponde al Tratado tercero. *Cómo Lázaro se asentó con un escudero y de lo que le acaeció con él*.

⁴² *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Biblioteca Virtual Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/12482952001249396310068/p0000002.htm#l_6. [accedido el día 5 de junio de 2009] La cita corresponde al Tratado tercero. *Cómo Lázaro se asentó con un escudero y de lo que le acaeció con él*.

– Sí, a fe – dijo él –. ¿Adónde lo hubiste? ¿Si es amasado de manos limpias?

– No sé yo eso – le dije –; mas a mí no me pone asco el sabor de ello.

– Así plega a Dios – dijo el pobre de mi amo.

Y, llevándolo a la boca, comenzó a dar en él tan fieros bocados como yo en lo otro.

– ¡Sabrosísimo pan está – dijo –, por Dios!

Y como le sentí de qué pie cojeaba, dime prisa, porque le vi en disposición, si acababa antes que yo, se comedría a ayudarme a lo que me quedase. Y con esto acabamos casi a una.⁴³

Aproximémonos a Cervantes y a su don Quijote. Comenta Martín de Riquer que don Quijote representa la culminación de un importantísimo descubrimiento de la novela española. Es el *Lazarillo* la primera novela en la que se encuentra un ejemplo de lo que podemos denominar como carácter mixto o entreverado. El **hidalgo** del *Lazarillo* es **grotesco**, pero sentimos piedad de él. En palabras del propio Martín de Riquer (1983, p. 14):

“¿Es [el hidalgo] completamente grotesco? No: es una mezcla de grotesco y admirable. Esta mezcla es completamente nueva en literatura; es uno de los rasgos que dividen dos mundos: la vieja novela y la moderna.

⁴³ *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Biblioteca Virtual Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/12482952001249396310068/p0000002.htm#l_6. [accedido el día 5 de junio de 2009] La cita corresponde al Tratado tercero. *Cómo Lázaro se asentó con un escudero y de lo que le acaeció con él*.

Creo que este es uno de los máximos descubrimientos da literatura espanhola.

El **hidalgo** del *Lazarillo* anuncia la **figura de don Quijote**. Sólo la anuncia: era aún local, limitada; había algo de noble y digno en su hidalgo, pero nadie podría decir que era sublime. Cervantes comprendió con claridad que todos nosotros somos una mezcla, pero universaliza la imagen de esa unión de forma que nos ofrece en los caracteres de don Quijote y Sancho una representación del alma humana elevada a la plenitud.

Cultura y literatura. Los hábitos culinarios y la comida en el *Quijote*

Pero comencemos por el principio. En las primeras líneas aparece esbozada la figura de don Quijote, un hidalgo que vive en el campo, con unas pocas propiedades, no muy trabajador, no muy ocupado en quehaceres – “*los ratos que estaba ocioso (que eran los más del año)*”⁴⁴ y con una renta baja, reflejo de la decadencia de las otrora clases sociales privilegiadas. Entonces, una de las maneras de informarnos de la realidad económica de nuestro personaje va a consistir en comunicarnos sus hábitos culinarios:

Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los

⁴⁴ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (I)*. Op. cit., cap. I, p. 86.

viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda.⁴⁵

Vamos a intentar desentrañar lo que Cervantes quiere decirnos a través de esta presentación culinaria del protagonista. Decir que en la olla había más vaca que carnero significa que no estaba sobrado de dinero, que economizaba, porque la carne de vaca para guisar era más barata. El *salpicón* es una especie de comida fría preparada con lo que sobra de la comida: esta explicación léxica aclara la condición económica real de don Quijote. Cenaba (*las más noches*) simplemente lo que sobraba del almuerzo, *las sobras*. Con relación a los *duelos y quebrantos*, no siempre la crítica llega a un acuerdo sobre lo que realmente son, si bien la teoría más extendida es que se trata de huevos fritos con torreznos o con chorizo. Las lentejas de los viernes son un plato popular en España, aunque aquí en Brasil tengan un precio mucho mayor que las judías, por ejemplo. El *palomino de añadidura los domingos* informa sobre el carácter excepcional de este manjar en los austeros hábitos culinarios del protagonista.

Las referencias a la comida continúan apareciendo a lo largo de las páginas del *Quijote*. Cuando acaba la jornada correspondiente a su primera salida, nuestro protagonista llega a la posada – que él creía castillo – y, después de las presentaciones grotescas ante mujeres de dudosa moral que salieron a recibir-lo – para él nobles doncellas –, ellas le preguntan si querría cenar. **Hambriento**, don Quijote responde:

⁴⁵ *Ibid.*, cap. I, p. 85.

– Cualquiera yantaría yo – respondió don Quijote –, porque, a lo que entiendo, me haría mucho al caso.

A dicha, acertó a ser viernes aquel día, y no había en toda la venta sino unas raciones de un pescado que en Castilla llaman abadejo, y en Andalucía bacallao, y en otras partes curadillo, y en otras truchuela. Preguntáosle si por ventura comería su merced truchuela; que no había otro pescado que dalle a comer.

– Como haya muchas truchuelas – respondió don Quijote – podrán servir de una trucha, porque eso se me da que me den ocho reales en sencillos que en una pieza de a ocho. Cuanto más, que podría ser que fuesen esas truchuelas como la ternera, que es mejor que la vaca, y el cabrito que el cabrón. Pero, sea lo que fuere, venga luego; que el trabajo y el peso de las armas no se puede llevar sin el gobierno de las tripas.⁴⁶

Aparecen aquí algunos aspectos interesantes. El primero, la inveterada costumbre española (y de otras culturas, por influencia de la religión católica) de no comer carne los viernes, sustituyendo la carne por el pescado (*A dicha, acertó a ser viernes aquel día, y no había en toda la venta sino unas raciones de un pescado...*). Después, algo que no casa con la supuesta índole heroica de don Quijote es esa **hambre** descomunal: *Cualquiera yantaría yo – respondió don Quijote –, porque, a lo que entiendo, me haría mucho al caso.*

Cervantes se permite aún una ironía lingüística a propósito de la comida: tras una revisión que poderíamos calificar como léxico-

⁴⁶ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (I)*. Op. cit., cap. II, p. 98.

dialeológica con relación a las diferentes denominaciones que recibe un determinado tipo de pescado en diversas regiones españolas (*que en Castilla llaman abadejo, y en Andalucía bacallao, y en otras partes curadillo, y en otras truchuela*), aprovecha la forma que presenta el diminutivo (*truchuela*) para colocar en boca de don Quijote una reflexión conformista con la situación y el hambre: si hubiese varias truchuelas podrían dar lugar a una trucha (pescado muy apreciado) del mismo modo – argumenta – que monedas fraccionarias (en este caso, ocho monedas de un real, valdrían tanto como una moneda de ocho) – criterio de cantidad ligado a formas diminutivas –; y, además, juega con el concepto de calidad por el valor más apreciado de los manjares tiernos: ternera mejor que vaca; cabrito mejor que carnero; entonces, la truchuela resultará aún mejor, si cabe, que la trucha.

Además, otra cosa importante a la mesa es, sin duda, la cortesía, la educación. Por culpa de las ridículas armas que porta, don Quijote ofrece un lamentable espectáculo en sus modos de comer, que él soporta estoicamente para no romper su indispensable celada – de nuevo, la **honra** de las **armas**, como la **honra de la capa y de la espada** del hidalgo del *Lazarillo* –:

(...) pero era materia de grande risa verle comer, porque, como tenía puesta la celada y alzada la visera, no podía poner nada en la boca con sus manos si otro no se lo daba y ponía, y así, unas de aquellas señoras servía deste menester. Mas al darle de beber, no fue posible, ni lo fuera si el ventero no horadara una caña, y puesto el un cabo en la boca, por el otro le iba echando el vino;

y todo esto lo recibía en paciencia, a trueco de no romper las cintas de la celada.⁴⁷

Desde que fuimos entrados, quita de sobre sí su capa y, preguntando si tenía las manos limpias, la sacudimos y doblamos y, muy limpiamente soplando un poyo que allí estaba, la puso en él. Y hecho esto, sentóse cabo de ella (...)⁴⁸

La mañana venida, levantámonos, y comienza a limpiar y sacudir sus calzas y jubón y sayo y capa. (...) Y vísteseme muy a su placer de espacio. Échele aguamanos, peinóse y púsose su espada en el talabarte, y, al tiempo que la ponía, díjome:

— ¡Oh, si supieses, mozo, qué pieza es ésta! No hay marco de oro en el mundo por que yo la diese; mas así, ninguna de cuantas Antonio hizo no acertó a ponerle los aceros tan prestos como ésta los tiene.

Y sacóla de la vaina y tentóla con los dedos, diciendo:

— ¿La ves aquí? Yo me obligo con ella cercenar un copo de lana.

Y yo dije entre mí: «Y yo con mis dientes, aunque no son de acero, un pan de cuatro libras».⁴⁹

⁴⁷ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (I)*. Op. cit., cap. II, p. 98.

⁴⁸ *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Biblioteca Virtual Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/12482952001249396310068/p0000002.htm#l_6. [accedido el día 5 de junio de 2009] La cita corresponde al Tratado tercero. *Cómo Lázaro se asentó con un escudero y de lo que le acaeció con él*.

⁴⁹ *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Biblioteca Virtual Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/12482952001249396310068/p0000002.htm#l_6. [accedido el día 5 de junio de 2009] La cita corresponde al Tratado tercero. *Cómo Lázaro se asentó con un escudero y de lo que le acaeció con él*.

Dijimos unas páginas más arriba que la unión de los caracteres de don Quijote y Sancho representa el alma humana elevada a la plenitud, a través de un **juego polifónico** que se refleja en el lenguaje, en las ambiciones y forma de pensar de los protagonistas y, también en la oposición en como encaran el tema de la comida. Inmediatamente después de la aventura de los molinos de viento, y tras las explicaciones de don Quixote a propósito de magos y encantadores que intervinieron en la aventura, el escudero le recuerda a su señor algunos asuntos más mundanos:

Díjole Sancho que mirase que era hora de comer. Respondióle su amo que por entonces no le hacía menester; que comiese él cuando se le antojase. Con esta licencia se acomodó Sancho lo mejor que pudo sobre su jumento, y, sacando de las alforjas lo que en ellas había puesto, iba caminando y comiendo detrás de su amo muy de su espacio, y de cuando en cuando empinaba la bota, con tanto gusto que le pudiera envidiar el más regalado bodeguero de Málaga. Y en tanto que él iba de aquella manera menudeando tragos, no se le acordaba de ninguna promesa que su amo le hubiese hecho, ni tenía por ningún trabajo, sino por mucho descanso, andar buscando aventuras, por peligrosas que fuesen.⁵⁰

Uno de los aspectos interesantes en este fragmento es la mención al vino como bebida popular en España. Aquí se caracteriza la figura de Sancho como buen bebedor de vino, tanto que al beber olvida las

⁵⁰ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (I)*. Op. cit., cap. VIII, p. 136.

penurias y las grotescas aventuras vividas con su señor, e incluso la dureza del viaje por tierras manchegas. Pero volvamos, siquiera por unos instantes al *Lazarillo*. Aunque mozo, Lázaro nos revela en diversos pasajes del texto su afición por el vino:

Yo, como estaba hecho al vino, moría por él.⁵¹

Y entró en una camareta que allí estaba, y sacó un jarro desbocado y no muy nuevo, y, desde que hubo bebido, convidóme con él. Yo, por hacer del continente, dije:

— Señor, no bebo vino.

— Agua es — me respondió —. Bien puedes beber.

Entonces tomé el jarro y bebí, no mucho, porque de sed no era mi congoja.⁵²

Este hábito culinario pasa a ser folklórico. Así, uno de los pasajes más celebrados del *Lazarillo* refiere una anécdota con el vino. Aparece en el *Tratado primero*, cuando Lázaro sirve al ciego:

Usaba poner cabe sí un jarrillo de vino cuando comíamos, y yo muy de presto le asía y daba un par de besos callados y

⁵¹ *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Biblioteca Virtual Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/12482952001249396310068/p0000001.htm#l_2. [accedido el día 5 de junio de 2009] La cita corresponde al *Tratado primero*. *Cuenta Lázaro su vida y cómo hijo fue*.

⁵² *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Biblioteca Virtual Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/12482952001249396310068/p0000002.htm#l_6. [accedido el día 5 de junio de 2009] La cita corresponde al *Tratado tercero*. *Cómo Lázaro se asentó con un escudero y de lo que le acaeció con él*.

tornábale a su lugar. Mas duróme poco, que en los tragos conocía la falta, y, por reservar su vino a salvo, nunca después desamparaba el jarro, antes lo tenía por el asa asido. Mas no había piedra imán que así trajese a sí como yo con una paja larga de centeno que para aquel menester tenía hecha, la cual, metiéndola en la boca del jarro, chupando el vino, lo dejaba a buenas noches. Mas, como fuese el traidor tan astuto, pienso que me sintió, y dende en adelante mudó propósito y asentaba su jarro entre las piernas y atapábale con la mano, y así bebía seguro.

Yo, como estaba hecho al vino, moría por él, y viendo que aquel remedio de la paja no me aprovechaba ni valía, acordé en el suelo del jarro hacerle una fuentecilla y agujero sutil, y, delicadamente, con una muy delgada tortilla de cera, taparlo; y, al tiempo de comer, fingiendo haber frío, entrábame entre las piernas del triste ciego a calentarme en la pobrecilla lumbre que teníamos, y, al calor de ella luego derretida la cera, por ser muy poca, comenzaba la fuentecilla a destilarme en la boca, la cual yo de tal manera ponía, que maldita la gota se perdía. Cuando el pobreto iba a beber, no hallaba nada. Espantábase, maldecíase, daba al diablo el jarro y el vino, no sabiendo qué podía ser.

— No diréis, tío, que os lo bebo yo — decía —, pues no le quitáis de la mano.

Tantas vueltas y tientos dio al jarro, que halló la fuente y cayó en la burla; mas así lo disimuló como si no lo hubiera sentido.

Y luego otro día, teniendo yo rezumando mi jarro como solía, no pensando el daño que me estaba aparejado ni que el mal ciego me sentía, sentéme como solía; estando recibiendo aquellos dulces tragos, mi cara puesta hacia

el cielo, un poco cerrados los ojos por mejor gustar el sabroso licor, sintió el desesperado ciego que agora tenía tiempo de tomar de mí venganza, y con toda su fuerza, alzando con dos manos aquel dulce y amargo jarro, le dejó caer sobre mi boca, ayudándose, como digo, con todo su poder, de manera que el pobre Lázaro, que de nada de esto se guardaba, antes, como otras veces, estaba descuidado y gozoso, verdaderamente me pareció que el cielo, con todo lo que en él hay, me había caído encima. Fue tal el golpecillo, que me desatinó y sacó de sentido, y el jarrazo tan grande, que los pedazos de él se me metieron por la cara, rompiéndomela por muchas partes, y me quebró los dientes, sin los cuales hasta hoy día me quedé. (...) Lavóme con vino las roturas que con los pedazos del jarro me había hecho, y, sonriéndose, decía:
— ¿Qué te parece Lázaro? Lo que te enfermó te sana y da salud -y otros donaires que a mi gusto no lo eran.⁵³

Como indica Claudio Guillén (1966), puede apreciarse en estas últimas palabras la expresión proverbial de origen bíblico “*Yo te hago morir, y yo te hago vivir; yo hiero y yo amo*” (Deut. 32:39). Por su parte, Alberto Blecua indica que es probable que el autor del *Lazarillo* conociese el proverbio “*lávame la cabeza después de rota*” y que le habría servido de sugestión para este episodio del jarro de vino.⁵⁴

⁵³ *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Biblioteca Virtual Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/12482952001249396310068/p0000001.htm#l_2. [accedido el día 5 de junio de 2009] La cita corresponde al Tratado primero. *Cuenta Lázaro su vida y cómo hijo fue*.

⁵⁴ *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*. *Op. cit.*, p.102.

Sigamos ahora con Cervantes y el *Quijote*. Además del vino, ya comentamos que una de las manifestaciones de la **dialogía** que se establece en la obra entre don Quijote y Sancho Panza se hace a través del diálogo, e incluso, como vemos, del diálogo culinario. En el siguiente fragmento, pueden observarse algunos comentarios interesantes de ambos personajes referentes a la comida:

Mira si traes algo en esas alforjas que comamos, porque vamos luego en busca de algún castillo donde alojemos esta noche y hagamos el bálsamo que te he dicho; [...]

– Aquí trayo una cebolla, y un poco de queso, y no sé cuántos mendrugos de pan – dijo Sancho –; pero no son manjares que pertenecen a tan valiente caballero como vuestra merced.

– ¡Qué mal lo entiendes! – respondió don Quijote –; hágote saber, Sancho, que es hornra de los caballeros andantes no comer en un mes, y, ya que coman, sea de aquello que hallaren más a mano; y esto se te hiciera cierto si hubieras leído tantas historias como yo; que aunque han sido muchas, en todas ellas no he hallado hecha relación de que los caballeros andantes comiesen, si no era acaso y en algunos suntuosos banquetes que les hacían, y los demás días se los pasaban en flores. Y aunque se deja entender que no podían pasar sin comer y sin hacer todos los otros menesteres naturales, porque, en efecto, eran hombres como nosotros, hase de entender también que andando lo más del tiempo de su vida por florestas y despoblados, y sin cocinero, que su más ordinaria comida sería de viandas rústicas, tales como las que tú ahora me ofreces. Así que, Sancho amigo, no te congoje lo que a mí me da gusto; ni querrás

tú hacer mundo nuevo, ni sacar la caballería andante de sus quicios.

– [...] y de aquí adelante yo proveeré las alforjas de todo género de fruta seca para vuestra merced, que es caballero, y para mí las proveeré, pues no lo soy, de otras cosas volátiles y de más sustancia.⁵⁵

Sancho está intentando asegurar buena parte de las provisiones para sí mismo, y encuentra la excusa de la calidad de la comida. Sin embargo, don Quijote le responde que lo fundamental es el espíritu de servicio. Un caballero puede incluso soportar un ayuno de un mes, y, si es preciso, comer fruta seca o hierbas. Entonces, llega la conclusión interesada de Sancho: voy a proveer dos alforjas, una con fruta seca y con comida de poca sustancia para el caballero; otra, para él, con cosas de más sustancia.

Este sentido de servicio del caballero andante, de proximidad con las gentes humildes a quienes se debe, va a manifestarse de nuevo con relación a la comida en el episodio de los cabreros, de temática pastoril, al modo del género de los *libros de pastores*, y que constituye uno de los llamados *relatos intercalados* de la obra. Don Quijote y Sancho llegan al anochecer a las chozas de unos cabreros que les ofrecen amablemente su hospitalidad. Cuando comparten la cena, viendo don Quijote que Sancho se quedó de pie para servirle, dice:

– Porque veas, Sancho, el bien que en sí encierra la andante caballería, y cuán a pique están los que

⁵⁵ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (I)*. Op. cit., cap. X, p. 154.

en cualquiera ministerio Della se ejercitan de venir brevemente a ser honrados y estimados del mundo, quiero que aquí a mi lado y en compañía desta buena gente te sientes, y que seas una mesma cosa conmigo, que soy tu amo y natural señor; que comas en mi plato y bebas por donde yo bebiere: porque de la caballería andante se puede decir lo mesmo que del amor se dice: que todas las cosas iguala.⁵⁶

Aun así, Sancho reclama: él prefiere comer solo, porque se encontraría más a su gusto. Sin embargo, don Quijote no acepta tales argumentos y decide la cuestión valiéndose de un pasaje tomado de la Biblia (*Lucas*, XIV, 11):

— Con todo eso, te has de sentar; **porque a quien se humilla, Dios le ensalza.**
Y asiéndole por el brazo le forzó a que junto dél se sentase.⁵⁷

Cuando acabaron de cenar, tomando un puñado de bellotas, don Quijote pronuncia ante su rústico auditorio el famoso **discurso sobre la Edad de Oro**, donde reúne con acierto y, a veces, con ironía una serie de tópicos de autores clásicos y renacentistas sobre aquella ideal época en la que la virtud y la bondad imperaban en el mundo. El **sentimiento de solidaridad** — característico de la labor del caballero andante en la visión de don Quijote — se hace claramente palpable:

⁵⁶ *Ibid.*, cap. XI, p. 156.

⁵⁷ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (I)*. *Op. cit.*, cap. XI, p. 157.

– Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro (que en nuestra edad de hierro tanto se estima) se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes; a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. (...) ⁵⁸

Otra nota culinaria al hilo de este texto. Val Sánchez (1990), en un celebrado artículo dedicado a la gastronomía, se preguntaba: ¿que comían nuestros antepasados ibéricos además de la carne que les proporcionaba la caza? Naturalmente, los frutos de los árboles, y de ellos, primero, las bellotas; después, el piñón del pino, y tal vez, al mismo tiempo, las castañas. No hay ninguna duda de la bellota – la misma bellota que sostiene don Quijote en su mano mientras pronuncia el discurso sobre la Edad Dorada – pues existen testimonios que lo refrendan. La palabra española “bellota” proviene del árabe (“bellot”). Dicen los autores clásicos que cuando las bellotas estaban secas, se molían para hacer pan con ellas, y que, frescas, se servían como segundo plato. En este sentido, Richard Ford, en su libro *Viaje por España* (1844), dice que algunas señoras españolas de posición las comían como golosina en la ópera y en otros locales de reunión. De

⁵⁸ *Ibidem*.

hecho, en otro pasaje del *Quijote*, ya en la segunda parte, la mujer de Sancho se las envía como presente a la Duquesa, la cual ya se las había pedido por carta. Con todo, tal vez, aquí, lo que realmente cuenta es, una vez más, la fina ironía cervantina:

Dícenme que en ese lugar hay bellotas gordas; envíeme hasta dos docenas, que las estimaré en mucho, por ser de su mano (...)

— Y en lo que toca a las bellotas, señor mío, yo le enviaré a su Señoría un celemin, que por gordas las pueden venir a ver a la mira y a la maravilla.⁵⁹

Unas líneas más arriba, hablábamos de la estructura de la primera parte del *Quijote* con relación a la concepción inicial que de la obra tendría el propio Cervantes. Decíamos que, tal vez, para algunos críticos, Cervantes habría concebido inicialmente el *Quijote* como una especie de *novela ejemplar* que concluiría en el capítulo VI, dedicado al escrutinio de los libros de caballerías. Indicamos que, como consecuencia de la decisión — feliz decisión — del inmortal autor de las letras hispánicas de continuar la obra ya iniciada, la concepción del personaje de don Quijote mudaría sensiblemente. Primero, como consecuencia de la aparición de su nuevo compañero de viaje, Sancho, lo que permitiría la aparición del **diálogo**, caracterizador de la personalidad de cada uno de ellos. Pero, también, la locura del caballero no es tratada de la misma manera. Del absurdo cambio de personalidad que sufre don Quijote cuando queda golpeado en el camino

⁵⁹ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (II)*. Op. cit., cap. I, p. 403-404.

y es ayudado por su vecino, pasamos a momentos de alucinación, de ficción, de fantasía – molinos de viento, confusión de rebaños de ovejas con ejércitos –, con momentos de lucidez extraordinaria, hasta de sensatez, de sabiduría. La primera manifestación es precisamente esta que acabamos de apuntar, el discurso ante los cabreros, que tan sólo ofrece el contrapunto del auditorio – que asiste atónito al discurso de nuestro personaje, incluido el propio Sancho –, junto con el puñado de bellotas en la mano, como anécdota ridícula o irónica.

En este sentido, en la segunda parte, cuando, por burla de los Duques – en el mismo episodio en que se desarrolla la escena de las bellotas, y que vamos a continuar analizando –, Sancho es nombrado gobernador de la “ínsula Barataria”, don Quijote le da certeros consejos para que lleve a cabo un buen ejercicio de poder presidido por la justicia. Como el propio Cervantes reconoce en la obra:

¿Quién oyera el pasado razonamiento de don Quijote que no le tuviera por persona muy cuerda y mejor intencionada? Pero, como muchas veces en el progreso de esta grande historia queda dicho, solamente disparaba en tocándole en la caballería, y en los demás discursos mostraba tener claro y desenfadado entendimiento, de manera que a cada paso desacreditaban sus obras su juicio, y su juicio sus obras.⁶⁰

Los consejos de don Quijote a Sancho Panza se agrupan en dos grandes apartados – que ocupan un capítulo cada uno –: las

⁶⁰ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (II)*. Op. cit., cap. XLIII, p. 343.

instrucciones que han de adornar el alma y las que han de servir para adorno del cuerpo. Para las que forman el primer grupo, Martín de Riquer (1983, p. 126) indica que Cervantes se basó en los clásicos aforismos de Isócrates y otros que aparecen en la obra de Juan de Castilla y Aguayo *El perfecto regidor* (1586), en el *Galateo español* (1593) de Gracián Dantisco y, probablemente, en el *Galateo* del italiano Giovanni della Casa, que en 1585 se publicó en español. Por lo que se refiere al segundo grupo, aparecen consejos relativos a la comida y a las actitudes que deben observarse en la mesa:

No comas ajos ni cebollas, porque no saquen por el olor tu villanería. (...)

Come poco y cena más poco; que la salud de todo el cuerpo se fragua en la oficina del estómago.

Sé templado en el beber, considerando que el vino demasiado ni guarda secreto, ni cumple palabra. Ten cuenta, Sancho, de no mascar a dos carrillos, ni de erutar delante de nadie.

– Eso de *erutar* no entiendo – dijo Sancho.

Y don Quijote le dijo:

– *Erutar*, Sancho, quiere decir *regoldar*, y éste es uno de los más torpes vocablos que tiene la lengua castellana, aunque es muy significativo; y así, la gente curiosa se ha acogido al latín, y al *regoldar* dice *erutar*, y a los *regüeldos*, *erutaciones*; y cuando algunos no entienden estos términos, importa poco, que el uso los irá introduciendo con el tiempo, que con facilidad se entiendan, y esto es enriquecer la lengua, sobre quien tiene poder el vulgo y el uso.

– En verdad, señor – dijo Sancho –, que uno de los consejos y avisos que pienso llevar en la memoria ha

de ser el de no regoldar, porque lo suelo hacer muy a menudo.

– *Erutar*, Sancho, y no *regoldar* – dijo don Quijote.

– *Erutar* diré de aquí adelante – respondió Sancho –, y a fee que no se me olvide.⁶¹

Estos mismos consejos referentes a la educación a la mesa, esto es, a la cortesía, ya habían aparecido en un capítulo anterior de la obra. Como venimos analizando en estas páginas, del capítulo XXX al LVII de la Segunda Parte del *Quijote*, los protagonistas son hospedados por unos Duques que residían en tierras de Aragón. Los Duques, como ya indicamos, habían leído la primera parte del *Quijote*, conocían al hidalgo de la Mancha y a su escudero. Ricos aristócratas, con una verdadera corte de servidores y criados, los Duques deciden aprovechar la visita de don Quijote y Sancho por sus posesiones para divertirse a su costa, al modo de los bufones de la corte. Con gran delicadeza, pero sin piedad en algunas ocasiones, don Quijote y Sancho son tratados por los Duques, tratando siempre de hacerles creer que están viviendo en el ambiente de los libros de caballería, al punto que no dudarán en usar su fortuna y su poder para conseguir una complicada imitación del mundo de los antiguos caballeros andantes que, sin necesidad de desfigurar la realidad, revivirán artificialmente don Quijote y Sancho (RIQUER, 1983, p. 119-122).

La primera anécdota referida a la mesa, ocurre el mismo día de la llegada de don Quijote y Sancho a la residencia de los Duques. Es hora de cenar, y los comensales se disponen a ocupar un lugar en la mesa.

⁶¹ *Ibid.*, cap. XLIII, p. 344.

Entonces, el Duque insiste en dejar el lugar preferente, la presidencia, a don Quijote, que da toda una serie de argumentos para declinar la generosa invitación del anfitrión. Sin embargo, el Duque le responde con otros no menos extensos y razonables argumentos. Finalmente, don Quijote acepta ocupar la cabecera de la mesa:

Hiciéronse mil cortesés comedimientos, y, finalmente, cogiendo a don Quijote en medio, se fueron a sentar a la mesa.

Convidó el duque a don Quijote con la cabecera de la mesa, y aunque él lo rehusó, las importunaciones del duque fueron tantas, que la hubo de tomar.⁶²

Sin embargo, Sancho no se siente satisfecho, y va a pedir intervenir para contar un breve relato popular:

A todo esto estaba presente Sancho, embobado y atónito de ver la honra que a su señor aquellos príncipes le hacían; y viendo las muchas ceremonias y ruegos que pasaron entre el duque y don Quijote para hacerle sentar a la cabecera de la mesa dijo:

– Si sus mercedes me dan licencia, les contaré un cuento que pasó en mi pueblo acerca de esto de los asientos.

Apenas hubo dicho esto Sancho, cuando don Quijote tembló, creyendo sin duda que había de decir alguna necedad (...)

– (...) Y el cuento que quiero decir es éste: Convidó un hidalgo de mi pueblo, muy rico y principal, (...)

⁶² *Ibid.*, cap. XXXI, p. 262.

un labrador, pobre, pero honrado (...) Llegando el tal labrador a la casa del dicho fidalgo convidador, (...) que estando, como he dicho, los dos para sentarse a la mesa, el labrador porfiaba con el hidalgo que tomase la cabecera de la mesa, y el hidalgo porfiaba también que el labrador la tomase, porque en su casa se había de hacer lo que él mandase; pero el labrador, que presumía de cortés y bien criado, jamás quiso, hasta que el hidalgo, mohíno, poniéndole ambas manos sobre los hombros, le hizo sentar por fuerza, diciéndole: “– Sentaos, majagranzas; que adondequiera que yo me siente será vuestra cabecera.” Y éste es el cuento, y en verdad que creo que no ha sido aquí traído fuera de propósito. Púsose don Quijote de mil colores, que sobre el moreno lo jaspeaban y se le parecían; los señores disimularon la risa, porque don Quijote no acabase de correrse habiendo entendido la malicia de Sancho (...).⁶³

Aún en esta misma parte de la novela se va a producir una de las menciones más importantes que se hacen en la obra a la culinaria. Nos referimos al capítulo XLVII, que trata de la proclamación y posterior ejercicio de Sancho como gobernador de la “ínsula Barataria”. El Duque intenta convertir en fugaz y ficticia realidad el mayor sueño de Sancho: ser gobernador de una “ínsula”, promesa que tantas veces le había hecho don Quijote. Sancho se dispone a comer con toda la pompa que corresponde a un gobernador:

⁶³ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (II)*. Op. cit., cap. XXXI, p. 262-264.

Cesó la música, siéntase Sancho a la cabecera de la mesa, porque no había más que aquel asiento, y no otro servicio en toda ella. Púsose a su lado en pie un personaje, que después mostró ser médico, con una varilla de ballena en la mano. Levantaron una riquísima y blanca toalla con que estaban cubiertas las frutas y mucha diversidad de platos de diversos manjares; uno que parecía estudiante echó la bendición, y un paje puso un babador randado a Sancho; otro, que hacía el oficio de maestresala, llegó un plato de fruta delante, pero apenas hubo comido un bocado, cuando el de la varilla tocando con ella en el plato, se le quitaron de delante con grandísima celeridad; pero el maestresala le llegó otro de otro manjar. Iba a probarle Sancho, pero antes que llegase a él ni le gustase, ya la varilla había tocado en él, y un paje alzádole con tanta presteza como el de la fruta. Visto lo cual por Sancho, quedó suspenso, y mirando a todos, preguntó si se había de comer aquella comida como juego de maesecoral. A lo cual respondió el de la vara:

— No se ha de comer, señor gobernador, sino como es uso y costumbre en las otras ínsulas donde hay gobernadores. Yo, señor, soy médico y estoy asalariado en esta ínsula para serlo de los gobernadores Della, y miro por su salud mucho más que por la mía, estudiando de noche y de día, y tanteando la complexión del gobernador, para acertar a curarle cuando cayere enfermo; y lo principal que hago es asistir a sus comidas y cenas, y a dejarle comer de lo que me parece que le conviene, y a quitarle lo que imagino que le ha de hacer daño y ser nocivo al estómago; y así, mandé quitar el plato de fruta, por ser demasíadamente húmeda, y el palto del otro manjar también le mandé quitar, por ser demasíadamente caliente y tener muchas especias, que

acrecientan la sed; y el que mucho bebe, mata y consume el húmedo radical, donde consiste la vida.

– Desa manera, aquel plato de perdices que están allí asadas y, a mi parecer, bien sazonadas, no me harán algún daño. [...]

– Ésas no comerá el señor gobernador, en tanto que yo tuviere vida.

– Pues ¿por qué? [...]

– Porque nuestro maestro Hipócrates, norte y luz de la medicina, en un aforismo suyo, dice: *Omnis saturatio mala, perdices autem pessima*. Quiere decir: “Toda hartazgo es mala; pero la de perdices, malísima.”

– Si eso es así – dijo Sancho –, vea el señor doctor de cuantos manjares hay en esta mesa cuál me hará más provecho y cuál menos daño, y déjeme comer dél sin que me le apalee; porque por vida del gobernador, y así Dios me le deje gozar, que me muero de hambre, y el negarme la comida, aunque le pese al señor doctor y él más me diga, antes será quitarme la vida que aumentármela.

– [...] y así, es mi parecer que vuestra merced no coma de aquellos conejos guisados que allí están, porque es manjar peliagudo. De aquella ternera, si no fuera asada y en adobo, aún se pudiera probar; pero no hay para qué [...]

– Aquel platonazo que está más adelante vahando me parece que es olla podrida, que por la diversidad de cosas que en tales ollas podridas hay, no podré dejar de topar con alguna que me sea de gusto y de provecho.

– [...] Vaya lejos de nosotros tan mal pensamiento: no hay cosa en el mundo de peor mantenimiento que una olla podrida. Allá las ollas podridas para los canónigos o para los rectores de colegios o para las bodas labradorecas,

y déjenos libres las mesas de los gobernadores, donde ha de asistir todo primor y toda atildadura; [...] mas lo que yo sé que ha de comer el señor gobernador ahora para conservar su salud y corroborarla, es un ciento de canutillos de suplicaciones y unas tajaditas sutiles de carne de membrillo, que le asienten el estómago y le ayuden a la digestión.⁶⁴

Cuando Sancho es conducido a la mesa provista de manjares, experimenta – a través de la comida – la primera decepción del poder y del mando: el médico encargado de velar por su salud le prohíbe comer de aquellas cosas que más le gustan, reduciendo su comida a una sana y estricta dieta. Sancho va a reaccionar violentamente, pero entonces entra un mensajero para decir que sus enemigos van a asaltar la ínsula aquella misma noche, se simula una revolución y Sancho se convence de que él no sirve para ese cargo que tanto había anhelado.

Con todo, aún tenemos una observación culinaria. Como “antipasto” ofrecieron a Sancho frutas, antes que las otras viandas. Esta costumbre de tomar fruta no como postre, sino como entrada, es propia de algunas regiones de España.

No sólo eso. ¿Qué es la olla podrida? Decíamos más arriba que la bellota, según los especialistas en gastronomía, era puramente ibérica. Pero el garbanzo fue siempre la base del cocido o “puchero”, como es conocido en algunas partes de España, olla podrida en otras. Para Val Sánchez (1990), el origen de este plato es cartaginés. Decía

⁶⁴ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (III)*. *Op. cit.*, cap. XLVII, p. 372-374.

Julio Camba, en su tratado gastronómico *La casa de Lúculo o el arte de comer*, que la idea de colocar un poco de cada cosa dentro del mismo recipiente, en lugar de cocinar cada cosa por separado, y hacer un plato de sopa, otro de carne y otro de verduras, es una idea tan elemental que cualquier ama de casa con mucha familia y pocos recursos la tuvo al mismo tiempo en todos los lugares del mundo. Entonces, el cocido español no es más que una variedad de un plato universal.

El ya citado Ricchard Ford (*Viaje por España*), obra destinada a los turistas ingleses como guía en sus viajes a España, habla de la olla podrida en los siguientes términos (*Apud VAL SÁNCHEZ*, 1990, p. 160-170):

El cocinero tiene que poner los cinco sentidos en el caldero, o mejor, en los calderos, pues es mejor hacerlo en dos. Tienen que ser de barro, porque como el “pot-au-feu” francés, el plato no será lo mismo si se hace en una cazuela de hierro o de cobre. Por tanto, los dos calderos se colocarán en el fuego con agua. En el primero se echarán los garbanzos, previamente en remojo durante toda la noche, un buen pedazo de vaca o buey, un pollo y un pedazo grande de tocino y se dejará cocer a fuego rápido, para, después, apartarlo y que continúe a fuego lento. Necesita cuatro o cinco horas para estar bien hecho. En el segundo caldero se colocan con agua varios tipos de verduras: lechuga, repollo, un pedazo de calabaza, ajos y pimenta. Después se añadirán los chorizos y un pedazo de cabeza de cerdo ahumado que, como los garbanzos, se dejó en remojo la noche anterior. Cuando todo esté cocido suficientemente, se escurre muy bien el agua y se echa fora. Es importante quitar la espuma de los calderos.

Una vez todo cocido, se colocan las verduras en el fondo de una fuente grande y en el centro, la carne, acompañada del tocino, el pollo y la cabeza de cerdo. El chorizo se colocará alrededor, formando una corona, y todo se regará con caldo del caldero número uno, sirviéndose muy caliente.

Esta es también la receta de la olla podrida que acostumbraban a tomar los canónigos y rectores de colegio. Además, existía el proverbio popular que decía: “*No hay olla podrida sin tocino / ni sermón sin agustino*”. De ahí, las recomendaciones del médico al gobernador Sancho: “*Allá las ollas podridas para los canónigos o para los rectores de colegios o para las bodas labradorecas, y déjennos libres las mesas de los gobernadores, donde ha de asistir todo primor y toda atildadura.*”

Hay otros momentos de la obra en los que se nos habla de una culinaria muy especial, perteneciente no a la realidad, sino a la ficción de las novelas de caballerías. Don Quijote y Sancho, golpeados tras una pelea que ocurrió en la posada donde se alojaban, yacen en sus lechos sin saber a ciencia cierta lo que había ocurrido. En ese momento, a don Quijote se le ocurre elaborar el “bálsamo de Fierabrás”, que con su poder extraordinario les curará las heridas. El origen del “bálsamo” se halla en un cantar épico francés datado en 1170. En él se cuenta que el rey sarraceno Balán y su hijo, el gigante Fierabrás, conquistaron Roma, la saquearon y robaron las sagradas reliquias, entre ellas, dos barriles con restos del bálsamo con que fue embalsamado Jesús, que tenía el poder de curar las heridas de quien lo bebía. En España fue divulgada a través de una traducción de un texto en prosa basado en la historia original, titulado *Carlomagno y de los doce pares de Francia, e de la cruda batalla que*

hubo Oliveros con Fierabrás, rey de Alejandría, hijo del grande almirante Balán, publicada en Sevilla en 1525 (RIQUER, 1983, p. 72-73). Entonces, don Quijote decide confeccionar el bálsamo a base de una mezcla de vino (de nuevo, una vez más, el vino en la tradición española), aceite, sal y romero, que coloca en una aceiteira, bendiciéndola:

En resolución, él [don Quijote] tomó sus simples, de los cuales hizo un compuesto, mezclándolos todos y cociéndolos un buen espacio, hasta que le pareció que estaban en su punto. Pidió luego alguna redoma para echallo, y como no la hubo en la venta, se resolvió de ponello en una alcuza o aceitera de hoja de lata, de quien el ventero le hizo grata donación. Y luego dijo sobre la alcuza más de ochenta paternostres y otras tantas avemarías, salves y credos, y a cada palabra acompañaba una cruz, a modo de bendición [...]

Hecho esto, quiso él mismo hacer luego la experiencia de la virtud de aquel precioso bálsamo que él se imaginaba, y así, se bebió, de lo que no pudo caber en la alcuza y quedaba en la olla donde se había cocido, casi media azumbre; y apenas lo acabó de beber, cuando comenzó a vomitar, de manera que no le quedó cosa en el estómago; y con las ansias y agitación del vómito le dio un sudor copiosísimo, por lo cual mandó que le arropasen y le dejasen solo. Hiciéronlo así, y quedóse dormido más de tres horas, al cabo de las cuales despertó, y se sintió aliviadísimo del cuerpo, y en tal manera mejor del quebrantamiento, que se tuvo por sano. Y verdaderamente creyó que había acertado con el bálsamo de Fierabrás [...]

Sancho Panza, que también tuvo a milagro la mejoría d esu amo, le rogó que le diese a él lo que quedaba en la

olla, que no era poca cantidad. Concedióselo don Quijote y él, tomándola a dos manos (...) envasó bien poco menos que su amo. Es, pues, el caso que el estómago del pobre Sancho no debía ser tan delicado como el de su amo, y así, primero que vomitase, le dieron tantas ansias y bascas, con tantos trasudores y desmayos, que él pensó bien y verdaderamente que era llegada su última hora [...]

En esto hizo su operación el brebaje, y comenzó el pobre escudero a desaguarse por entrambas canales, con tanta priesa, que la estera de enea, sobre quien se había vuelto a echar, ni la manta de anjeo con que se cubría, fueron más de provecho. Sudaba y trasudaba con tales parasismos y accidentes, que no solamente él, sino todos pensaron que se le acabara la vida. Duró esta borrasca y mala andanza casi dos horas, al cabo de las cuales no quedó como su amo, sino tan molido y quebrantado, que no se podía tener.⁶⁵

No todo será comida. Cervantes, a través de la figura de don Quijote no deja pasar otro de los tópicos de las novelas de caballerías: el caballero, desesperado por un desdén amoroso o de otra índole, se retiraba a la soledad del bosque donde se entregaba a la oración, al ayuno y a la disciplina (penitencia), así como a cierta furia demente que le hacía cometer una variedad de desatinos. El tema, como recuerda Martín de Riquer (1983, p.88-89), aparece ya en *Li chevaliers au lion*, de Chrétien de Troyes, donde Yvain pasa un largo tiempo en el bosque, junto a un ermitaño, en estado semisalvaje.

⁶⁵ CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha (I)*. Op. cit., cap. XVII, p. 208-209.

Conclusiones

Sería completamente absurdo resumir en unas breves páginas el significado y la grandeza del *Quijote*. Basten las referencias, tomadas de la propia obra, que ilustran el inicio de este trabajo para percibir que, una vez más, al final de un largo trayecto volvemos al principio, como solía repetir en sus clases magistrales otro inmortal de la Filología Hispánica, mi profesor Manuel Alvar. Y es que tan universales son obra y personajes que mucho tiempo después siguen en el imaginario de escritores y aun científicos en principio alejados del hecho cervantino. Vayan como colofón un ejemplo de estos dos tipos de referencias que ahora evocamos.

Simon Jenkins (2006), a propósito de dos efemérides, los centenarios de Einstein y el Quijote, escribió un emotivo artículo a favor del segundo afirmando que se cumplían 400 años del *Quijote*, una obra más importante que todas las teorías de Einstein juntas, justificándolo con estas palabras:

Pero si Einstein no hubiese existido, la física, más tarde o más temprano, lo hubiese inventado. Estoy seguro de ello. Su teoría de la relatividad fue un entendimiento de la naturaleza. Descansaba sobre el horizonte cósmico, esperando ser descubierta por el primer genio que pasase por allí. Einstein fue el Cristóbal Colón de la relatividad.

No sucede lo mismo con Don Miguel de Cervantes Saavedra. Cervantes analizó el espíritu de la Europa post-medieval y preguntó: ¿dónde está el Hombre? Él

comprendió la esencia del coraje, el amor, la lealtad, el triunfo y la mortificación y, tal como hizo su contemporáneo Shakespeare, condensó estos sentimientos en un personaje profundamente humano. Cervantes contó una historia como ningún otro hombre lo había hecho antes. Si Cervantes no hubiese existido, no podría haber sido inventado. Habría una ausencia en el espíritu de Europa.

Con todo, tal vez, encontremos en el espíritu del hidalgo manchego eso que la crítica literaria vino a llamar el antihéroe, con el que tantas veces nos identificamos, especialmente cuando los años pasan y los desengaños de la vida nos vencen. Como a León Felipe, poeta del exilio, quien encontró en la figura de don Quijote la compañía ideal para quien se siente vencido por los avatares del injusto destino:

Vencidos

Por la manchega llanura
se vuelve a ver la figura
de Don Quijote pasar.

Y ahora ociosa y abollada va en el rucio la armadura,
y va ocioso el caballero, sin peto y sin espaldar,
va cargado de amargura,
que allá encontró sepultura
su amoroso batallar.
Va cargado de amargura,
que allá «quedó su ventura»
en la playa de Barcino, frente al mar.

Por la manchega llanura
se vuelve a ver la figura
de Don Quijote pasar.
Va cargado de amargura,
va, vencido, el caballero de retorno a su lugar.
¡Cuántas veces, Don Quijote, por esa misma llanura,
en horas de desaliento así te miro pasar!
¡Y cuántas veces te grito: Hazme un sitio en tu montura
y llévame a tu lugar;
hazme un sitio en tu montura,
caballero derrotado, hazme un sitio en tu montura
que yo también voy cargado
de amargura
y no puedo batallar!

Ponme a la grupa contigo,
caballero del honor,
ponme a la grupa contigo,
y llévame a ser contigo
pastor.

Por la manchega llanura
se vuelve a ver la figura
de Don Quijote pasar...

Referências

ALVAR, C.; MAINER, J.C.; NAVARRO, R. 2002. *Breve historia de la literatura española*. Madrid, Alianza Editorial.

BLANCO AGUINAGA, C.; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J.; ZAVALA, I.M. 1981. *Historia Social de la Literatura Española (en lengua castellana)*. Madrid, Castalia, v. I.

BORGES, J. L. [1941] *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Pierre Menard, autor del *Quijote*. In: *Ficciones*. Buenos Aires/Madrid, Alianza-Emecé, 1985, p. 47-59.

_____. [1941] *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: *Ficciones*. Buenos Aires/Madrid, Alianza-Emecé, 1985, p. 13-36.

_____. 1985. *El hacedor. Otras inquisiciones*. In: *Prosa completa*. Barcelona, Bruquera, v. 3.

CERVANTES, M. de [1605 / 1615] *El Ingenioso Caballero don Quijote de la Mancha* (I y II). Edición de J. J. ALLEN, Madrid, Cátedra, 1981.

JENKINS, S. 2006. Un molino que no arremeteré. In: *Divulgón. Ciencia y Sociedad / Julio de 2006*. <http://www.divulgon.com.ar/julio06/cys-jul06.html> [accedido el 6 de junio de 2009]

GENETTE, G. 1966. *Figures III*. Paris, Editions du Seuil.

Lazarillo de Tormes and El Abencerraje. Edición de CLAUDIO GUILLÉN. New Cork, Dell, 1966.

La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades. Edición de ALBERTO BLECUA. Madrid, Cátedra, 2001.

La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades. Biblioteca Virtual Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/12482952001249396310068/p0000001.index.htm> [accedido el día 5 de junio de 2009].

LÁZARO CARRETER, F. 1985. La prosa del *Quijote*. In: *Lecciones cervantinas*. Zaragoza, Caja de Ahorros, p. 115-129.

LÓPEZ NAVIA, S.A. 1996. *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones*.

MIRANDA POZA, J. A. 2008. *De Cervantes a García Márquez*. Recife, Bagaço.

NABOKOV, V. 1987. El tema del cronista, Dulcinea y la muerte. In: *El Quijote*. Barcelona, Ediciones B, p. 109-125.

RIQUER, M. 1983. *Aproximación al Quijote*. Estella, Salvat Editores.

VAL SÁNCHEZ, J. D. 1990. Sobre gastronomía en Valladolid. In: *Revista de Folklore*, nº 110, t. 10b, pp. 160-170. Caja España-Fundación Joaquín Díaz.

VARGAS LLOSA, M. 2004. Una novela para el siglo XXI. In: CERVANTES, M. de *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española. Madrid/São Paulo: Santillana.



DUAS HISPÂNIAS E SEUS PRÍNCIPES: A DISCUSSÃO DO ESTADO EM *DOM QUIJOTE* E *CEM ANOS DE SOLIDÃO*

Peter M. Keays

(Associação de Professores de Espanhol do
Estado de Pernambuco – APEEPE)

Esta discussão trata de dois universos literários do mundo “hispanico”, à procura do que significam estas literaturas pelas perspectivas que expõem sobre a invenção do Estado moderno. No livro *Dom Quixote* existem elementos que acompanham os momentos seminais desta invenção, sobretudo se contemplarmos os valores expostos pelo fidalgo prestigioso, o cavaleiro Dom Quixote. Por comparação, as figuras prestigiadas de *Cien años de soledad* pareceriam, mais que nada, órfãos do colonialismo espanhol. Assim procuramos saber o significado das semelhanças e diferenças entre estes dois universos, o primeiro caindo no lado do idealismo renascentista, o outro apresentando as realidades pós-colonialistas. Comparamos os ideais que disputaram para nosso entendimento do que seria o Estado, do tempo da expansão europeia no qual encontramos Cervantes, com o período tumultuoso da Colômbia do século XX apresentado por Gabriel García Márquez.

A primeira página da segunda parte de *Dom Quixote* introduz uma audiência de três pessoas – um cura e um barbeiro visitam o fidalgo ferido. Dom Quixote se encontra num processo de recuperar seus

sentidos, voltando para estar em seu juízo. Muito significativo é o processo dos três conscientizarem-se sobre a formação do Estado moderno.

Foram por ele muito bem recebidos, perguntaram-lhe pela sua saúde, e ele deu conta de si e dela, com muito juízo e muito elegantes palavras; e, no decorrer da sua prática, vieram a tratar do que chamam razão de Estado e modos de governo, emendando este abuso e condenando aquele, reformando um costume e desterrando outro, fazendo-se cada um dos três um legislador [...] e falou Dom Quixote com tanta discrição em todos os assuntos que se trataram, que os dois examinadores supuseram, sem a mínima dúvida, que estava de todo bom e em seu perfeito juízo (353).¹

Cervantes destaca a importância de “razão de Estado e modos de governo”: seu herói aborda um tema comum da época, pois os autores mais lidos da Europa discursavam sobre o despertar de um Estado iluminado.

O cavaleiro apresenta um catálogo de ideias relativas ao estadismo quando concede uma ilha a Sancho para governar. Conhecer a si mesmo e temor a Deus constituem as recomendações primordiais. Não é necessário que o príncipe seja de uma linhagem nobre, desde que ‘a virtude por si só vale o que não vale o sangue’.

¹ O texto *Dom Quixote* é uma tradução do título original *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. No que diz respeito ao texto *Cien años de soledad*, a Edição Comemorativa da *Real Academia Española* é utilizada aqui.

Repara, Sancho, que, se te ufanares de praticar atos virtuosos, não há motivo para ter inveja aos príncipes e senhores, porque o sangue se herda e a virtude adquire-se, a virtude por si só vale o que não vale o sangue (536).

Além de valorizar tanto a virtude, como ocorre no pensamento de Maquiavel, o cavaleiro adverte não interpretar ‘arbitrariamente a lei, como costumam fazer os ignorantes que têm presunção de agudos’.

Acima disso, aconselha mostrar piedade aos necessitados e compaixão aos culpados ‘porque ainda que são iguais todos os atributos de Deus, mais resplandece e triunfa aos nossos olhos o da misericórdia que o da justiça (536)’. Na obra de Maquiavel o culpado não escapa do castigo tão facilmente. A bondade e a misericórdia são convenientes para um príncipe *parecer* ‘clemente, leal, humano, religioso, íntegro e, ainda de ser tudo isso, contanto que, em caso de necessidade, saiba tornar-se o inverso (Maquiavel 1989: 39)’. Em outras palavras, no *Príncipe* as qualidades comunitárias servem mais para a astúcia do que para outra coisa, e não podem existir tão *naturalmente* nos procedimentos do governo como o cavaleiro Dom Quixote gostaria de imaginar. Sempre será uma questão de recorrer à força bruta porque sempre será necessário reconhecer a grandeza do lado perverso do homem (Maquiavel, 1989: 39).

Por outro lado, Dom Quixote se aproxima mais a Maquiavel no que diz respeito à função da guerra, acreditando que o soldado é mais importante para a preservação da paz no Estado que o homem das letras. Alguns pensadores da época (Guevara e Erasmus, por exemplo) não justificavam a guerra com tanta facilidade, acreditando que a maior proteção da população viria da sabedoria intelectual, e não

do cinismo que impõe a violência a razão de manter a paz num Estado (Di Salvo, 1989: 56).

Em *Cien años de soledad* as razões por lutar numa “guerra sin futuro” se revelam como mais absurdas que práticas. Após tomar ‘una carga de nuez vómica suficiente para matar un caballo’ por causa de um café envenenado, ‘en la neblina de la convalecencia (160-161)’, a figura mais prestigiada e guerreira do romance reflete profundamente sobre seu próprio *raison d’être*. Certa noite o coronel Aureliano Buendía pergunta ao coronel Gerineldo Márquez sobre a sua razão por estar consumido por uma guerra tão violenta e tão longa.

- Dime una cosa, compadre: ¿por qué estás peleando?
- Por qué ha de ser, compadre – contestó el coronel Gerineldo Márquez –: por el gran partido liberal.
- Dichoso tú que lo sabes – contestó él –. Yo, por mi parte, apenas ahora me doy cuenta que estoy peleando por orgullo.
- Eso es malo – dijo el coronel Gerineldo Márquez. Al coronel Aureliano Buendía le divirtió su alarma. “Naturalmente”, dijo. “Pero en todo caso, es mejor eso, que no saber por qué se pelea”. Lo miró a los ojos, y agregó sonriendo:
- O que pelear como tú por algo que no significa nada para nadie (161).

Possuído por um orgulho hiperbolicamente quixotesco e egocentrico, o coronel Aureliano Buendía atua sem princípios, afastando-se da “realidade política” liberal. Pareceria um excesso de *má fé* no que diz respeito ao liberalismo, mas aqui *el caudillo*, ‘el

patriarca em armas’, é quem eclipsa o momento político moderno. Pela falta de enraizamento das instituições latinoamericanas nos povos do continente, explica Sérgio Ramírez, a ‘figura de autoridad rural [...] habrá de servir de molde al Estado, extendiéndose al comportamiento social en general (Ramírez, 2007: 541)’.

Após assinar um pacto comprometedor com o governo, o coronel é acusado por seu amigo de traição. O coronel Aureliano Buendía condena seu companheiro de armas Gerineldo Márquez à morte, logo refletindo sobre o fato de ‘que por fin peleaba por su propia liberación, y no por ideales abstractos, por consignas que los políticos podían voltear al derecho y al revés según las circunstancias, le infundió un entusiasmo enardecido (199)’.

Este batalhador endurecido contrasta com o Aureliano Buendía jovem e sensível, com sede de justiça, que conhecemos nos dias em que ele recebia classes esquematizadas sobre os partidos conservador e liberal, as quais são ministradas pelo representante do governo e sogro de Aureliano, Apolinar Moscote. O pragmatismo, o cinismo, o oportunismo, e a falsa humildade desta última personagem são perfeitamente introduzidos no conteúdo e no ritmo desta frase, a qual ressoa a rotina picaresca do político moderno.

En cierta ocasión, en vísperas de las elecciones, don Apolinar Moscote regresó de uno de sus frecuentes viajes, preocupado por la situación política del país (116).

A partir deste momento Apolinar Moscote, quem anteriormente no romance era meramente “una autoridad decorativa” do governo,

de repente se torna o príncipe conservador da astúcia, fazendo tudo para semear paranoia e ódio aos fins de incitar a guerra civil. No ato de administrar as eleições, usando seis militares, Apolinar Moscote exerce um comando e controle que Aureliano vê como uma “exageração”. A mesma autoridade do governo corrompe a contagem dos votos e manda os soldados levarem as armas removidas do povo (inclusive as facas das cozinhas) como prova dos liberais quererem fazer uma guerra. Assim um Aureliano que, apesar de ser já ‘el hombre de la casa’, ainda não sabe distinguir diferenças partidárias acaba por se declarar um liberal, anunciando para Gerineldo Márquez e outros amigos que ‘los conservadores son unos tramposos (118)’.

O intuito de desconfiança de Apolinar Moscote “Corregidor” é absoluto no fundador de Macondo, José Arcádio Buendía. É esta primeira figura prestigiosa de *Cien años de soledad*, o qual traçou as primeiras ruas de Macondo, inclusive sincronizando os relógios das casas, que deseja manter a ordem da cidade hermeticamente distante do governo. Quando chega a ordem do governo para pintar as fachadas das casas de azul, o fundador José Arcádio Buendía recusa a ordem com firmeza.

– En este pueblo no mandamos con papeles – dijo sin perder la calma –. Y para que lo sepa de una vez, no necesitamos ningún corregidor porque aquí no hay nada que corregir (70).

Após um episódio onde José Arcádio Buendía carrega Moscote para o meio da rua, Moscote volta para Macondo com seis soldados.

No fim, o fundador consegue expulsar os soldados do povoado.

Quando já começa a guerra, José Arcádio (irmão de Aureliano e filho de Úrsula) e José Arcádio (fundador), ordenam a execução de Moscote. Aqui o papel de cavalheiro é tomado por Úrsula, a matriarca que se joga na frente do prostituto político para lhe salvar das balas. Se interpõe para defender as virtudes cristãs, e a partir daquele momento é ela (na ausência do coronel Aureliano Buendía) que manda em Macondo.

Após as micro resistências geradas pelos Buendía, as quais crescem na resistência liberal contra os conservadores, o Estado estabelece a presença dos estrangeiros na companhia bananeira. O resultado é um capitalismo estadual que resulta no episódio mais violento do romance, onde um grande número de sindicalistas são executados. Quando a companhia bananeira desmantela suas operações, os restos do Estado neoliberal acabam parecendo um objeto arqueológico.

De la antigua ciudad alabrada solo quedaban los escombros. Las casas de madera, las frescas terrazas donde transcurrían las serenas tardes de naipes, parecían arrasadas por una anticipación del viento profético que años después había de borrar Macondo de la faz de la tierra. El único rastro humano que dejó aquel soplo voraz fue un guante de Patricia Brown en el automóvil sofocado por las tinitarias. La región encantada que exploró José Arcadio Buendía en los tiempos de la fundación, y donde luego prosperaron las plantaciones de banano, era un tremedal de cepas putrefactas, en cuyo horizonte remoto alcanzó a ver por varios años la espuma silenciosa del mar (375).

Após o falecimento da indústria bananeira, igual que na segunda parte de *Don Quijote*, a realidade chega a ter uma presença mais forte no romance (Ramírez 2007: 545), e vemos um Estado que entra em crise. A substância literária importada de *Dom Quixote* para *Cien años de soledad* existe pura e simplesmente para ironizar a situação pós-colonial daquela cidade perdida de Colômbia. *Cien años de soledad* apresenta uma trama distintivamente “a-histórica”, ou podemos dizer “a-hispánica”, visto que sua trama social carece tanto do espírito dos reinos europeus.

Referências

CERVANTES Saavedra, Miguel de *Dom Quixote de la Mancha*, Editora Nova Cultural, São Paulo, 2003.

DI SALVO, Angelo J. “Spanish Guides to Princes and the Political Theories in *Don Quijote*” em *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 9.2 (1989): 43-60, The Cervantes Society of America, 1989.

MAQUIAVEL, Nicolau “Textos de Maquiavel” em Francisco C. Weffort, *Os clássicos da política*, Editora Ática, 1989.

MÁRQUEZ, Gabriel García *Cien años de soledad*, Edição Comemorativa, Alfaguara, Colombia, 2007.

RAMÍREZ, Sergio “Atajos de la verdad” em Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Edição Comemorativa, Alfaguara, Colombia, 2007.



CASTILLA Y LEÓN EN EL *QUIJOTE* Y SUS RECREACIONES¹

Santiago López Navia
(Universidad Internacional SEK)

Hace ya algunos años, en el I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas celebrado en Almagro en junio de 1991, el maestro Maxime Chevalier recordaba la inconveniencia de expresarse de forma tajante acerca de los textos cervantinos. Sin embargo, y entre otras muchas afirmaciones seguras que cabe hacer sobre la obra de Cervantes, es posible sostener sin temor a equivocarnos que el *Quijote* es patrimonio de toda la Hispanidad. Esta reflexión, que adquiere una fuerza especial en estos años tan estimulantes para las conmemoraciones cervantistas que van desde 2005 hasta 2017², no excluye la conveniencia de que se propongan aproximaciones que pongan en valor la presencia de las diferentes comunidades autónomas españolas en la novela cervantina. No se trata, y tampoco sería necesario significarlo, de reivindicar cuotas de

¹ La primera redacción de este trabajo, entonces aún más breve, fue publicada en dos partes en el suplemento *Universidad Castilla y León*, suplemento de *ABC* (edición de Castilla y León), los días 20 de octubre y 17 de noviembre de 2004, en ambos casos en la p. 3.

² A lo largo de estos años, y celebrados ya los cuatrocientos años de la primera parte del *Quijote*, se conmemora el cuarto centenario de las *Novelas ejemplares* (2013), el *Viaje del Parnaso* y el *Quijote de Avellaneda* (2014), las *Ocho comedias y ocho entremeses* y la segunda parte del *Quijote* (2015), la muerte de Cervantes (2016) y la publicación póstuma del *Persiles* (2017).

relevancia a la luz de criterios políticos, que resultarían impertinentes, cuando no inútiles. Se trata de algo tan entrañable como es sentir el privilegio de encontrarse en las páginas más leídas de toda la historia de la literatura escrita en castellano, y en esta búsqueda el lugar que ocupa Castilla y León no es en absoluto desdeñable.

Antes de hablar de los textos cervantinos, habría que empezar por destacar la importancia de la etapa biográfica de Miguel de Cervantes en Valladolid, donde se traslada en 1604 y donde vive hasta 1606, año en que Felipe III traslada de nuevo la corte a Madrid. Allí empieza a disfrutar de la popularidad literaria gracias a la publicación de la primera parte del *Quijote*, y allí sufre, entre otras, experiencias tan dolorosas como la que supone la injusta acusación por el asesinato de Gaspar de Ezpeleta, a quien había recogido en su casa herido de muerte. La posibilidad de que el *Quijote* se escribiese en los primeros momentos de la estancia de Cervantes en Valladolid ha sido recreada literariamente por Eugenio de Hartzenbusch en su cuento “La locura contagiosa”³, publicado en 1862 pero inequívocamente anterior al 9 de octubre de 1861, día en el que se estrena la zarzuela *El loco de la guardilla*⁴, escrita por Narciso Serra

³ Eugenio DE HARTZENBUSCH, “La locura contagiosa. Anécdota del siglo XVII”, *Cuentos y fábulas*, Madrid, Imprenta y Estenotipia de M. Rivadeneyra, 1862, vol. II, pp. 1-15. El cuento de Hartzenbusch está en efecto ambientado en Valladolid, hecho que nos posibilita la datación de los acontecimientos que narra en 1604, año en que la familia Cervantes se trasladó a la que entonces era capital del reino y que guarda coherencia con la fecha en la que, con gran probabilidad, concluye la redacción de la primera parte del *Quijote*, a cuyo proceso de escritura se debe el estado de alteración que experimenta Miguel (su locura contagiosa).

⁴ Narciso SERRA, *El loco de la guardilla. Paso que pasó en el siglo XVII, escrito en un acto y en verso por D.____*, música del maestro D. M. Caballero, representada por primera vez en el Teatro de la

con música de Manuel Caballero e inspirada en el cuento del autor de *Los amantes de Teruel* según el testimonio del libretista.

Tres de las provincias del mapa autonómico castellano-leonés – cuatro si tenemos en cuenta que la tasa del libro está suscrita por Juan Gallo de Andrada en Valladolid el 20 de diciembre de 1604 – son nombradas en el *Quijote*. La palma se la lleva, y con mucho, Salamanca, representada por su prestigiosa universidad, donde estudiaron el pastor Grisóstomo, muerto de amor por Marcela (I, 12), el hermano menor del capitán cautivo (I, 39), el mismísimo Sansón Carrasco – que invoca la garantía que supone el grado de bachiller que ha obtenido allí para zanjar su disputa con el ama de don Quijote en el capítulo 7 de la segunda parte –, el hijo del Caballero del Verde Gabán (II, 16) y el licenciado con quien se encuentran los protagonistas en el capítulo II, 7, que respalda su autoridad de bien hablado por haber estudiado cánones en Salamanca. No es casual que don Quijote invoque el prestigio de la Universidad de Salamanca junto a las de París y Bolonia para alabar la genialidad literaria de don Lorenzo, el hijo del Caballero del Verde Gabán (II, 18), ni es casual que Sancho Panza excuse su poca pulcritud en el uso del idioma porque no se ha criado en la corte ni ha estudiado en las aulas salmantinas (II, 19), ni que apele al lugar donde ha estudiado el bachiller Sansón Carrasco para dar por sentada su condición de hombre veraz (II, 33); tampoco es extraño que quienes alaban el razonamiento discreto

Zarzuela el día 9 de octubre de 1861, Madrid, Imprenta de Manuel de Rojas, 1861. El argumento de la zarzuela de Serra está inspirado en el cuento de Hartzzenbusch. Su especial interés guarda relación con un tratamiento de las relaciones hostiles de Cervantes y Lope nada convencional, toda vez que ambos se profesan en esta obra admiración mutua y cordialidad.

de Sancho Panza al regresar a su aldea junto a su amo vencido por el Caballero de la Blanca Luna se refieran precisamente a la Universidad de Salamanca en sus comentarios elogiosos (II, 66). En cuanto a Segovia, está representada por los cardadores de paño – “gente alegre, bien intencionada, maleante y juguetona” como los demás participantes en el escarmiento – que mantean a Sancho Panza en la venta en el capítulo I, 17. Ya en el capítulo 33 de la segunda parte, Segovia vuelve a ser nombrada por su buen paño. Reflejada con más trascendencia en el capítulo I, 19, Segovia es el punto de llegada de la comitiva fúnebre que custodia el cuerpo muerto de “un caballero que murió en Baeza”, posible trasunto del traslado del cadáver de San Juan de la Cruz desde el mismo origen hasta el mismo destino. Por fin, y más hacia el Norte en el mapa autonómico, el capitán cautivo que comienza a relatar su historia en el capítulo I, 39 es originario “de las montañas de León”.

Hay que tener en cuenta también el hecho de que algunas continuaciones e imitaciones del *Quijote* se publican en el ámbito geográfico castellano-leonés o se desarrollan total o parcialmente en alguno de sus espacios. Al primer caso pertenecen *El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha. Tercera parte escrita por el Bachiller Avellanado*, de José Martínez Rives, publicado en Burgos en 1866⁵, o el cuento “La orfandad de Sancho Panza”, que forma parte del libro titulado *En un lugar de la Mancha*, de Francisco Navarro y Ledesma, publicado en Salamanca en

⁵ José MARTÍNEZ RIVES, *El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha. Tercera parte escrita por el Bachiller Avellanado*, Burgos, establecimiento tipográfico de D. A. Cariñena, 1866. En esta continuación heterodoxa del *Quijote*, el llamado Bachiller Avellanado, narrador en primera persona, visita a don Quijote y Sancho en el reino de la inmortalidad, desde el cual los protagonistas vivirán sus nuevas aventuras.

1906⁶. Ilustran el segundo de los casos la *Historia del valeroso caballero Don Rodrigo de Peñadura*, de Luis Arias de León, publicada en Marsella en 1824⁷, que se basa en el recurso a la ficción histórica que consiste en rastrear los “anales de León”, o la *Historia verdadera de César Nonato, el Avieso*, de Alonso Vargas Machuca⁸ – apócrifamente publicado en Tánger el año 1241 de la Hégira (1863 del cómputo cristiano de los años) –, cuyo protagonista es estudiante en Salamanca.

Los años que conmemoran el cuarto centenario de las obras más significativas de Cervantes y también de su muerte son una magnífica razón – jamás una excusa – para reforzar la consciencia, y acaso la condición militante, de ser herederos de su universo literario, y todo ello, como decía el magistral José María Casasayas, con la seguridad, paradójicamente consoladora, de que nunca acabaremos de entender a don Quijote.

⁶ Francisco NAVARRO Y LEDESMA, “La orfandad de Sancho Panza”, en *En un lugar de la Mancha*, Salamanca, Imprenta y librería Viuda de Calón e Hijo, 1906. Este cuentecito es una continuación en la que conocemos la tristeza de Sancho por la muerte de su amo y su decisión de hacerse caballero con las mismas armas que empuñó y vistió don Quijote.

⁷ Luis ARIAS DE LEÓN, *Historia del valeroso caballero Don Rodrigo de Peñadura*, Marsella, Imprenta de Carnaud y Simonin, 1824. Hay una edición facsimilar en León, Ediciones Leonesas, 1988, con un completo estudio preliminar de Nicolás MIÑAMBRES. Esta imitación es una diatriba antiliberal y antienciclopedia, en la misma línea que tantas otras imitaciones publicadas a lo largo del siglo XIX en España e Hispanoamérica.

⁸ Alonso VARGAS MACHUCA, *Historia verdadera de César Nonato, el Avieso: caballero manchego de relance*, Tánger, en la Oficina Tipográfica Alcuizcuziana, año de 1241 de la Hégira. Este pie de imprenta es muy probablemente tan apócrifo como lúdico. El protagonista de esta imitación es el sin par César Nonato, aventurero, aficionado al teatro y los toros, actor y participante impenitente en todo tipo de lances amorosos.

**“NACIDO DE MI TRAVESURA”. DON QUIJOTE
ALUMBRADO POR LA FUERZA CREATIVA
DE LA GRACIA DE VIVIANA EN *VIVIANA*
Y *MERLÍN*, DE BENJAMÍN JARNÉS**



Santiago López Navia

(Universidad Internacional SEK/Trinity College Group of Spain)

- 1 -

Aunque el presente estudio no pretende ni mucho menos convertirse en un ejercicio reivindicativo, conviene empezar diciendo que no es fácil entender ni aceptar cómo un autor tan fecundo y sugestivo como Benjamín Jarnés ha merecido una atención tan poco significativa por parte de la crítica. Más aceptable y comprensible resulta, desde luego, constatar las discordancias suscritas por unos y otros en relación con el diferente valor de sus obras. Por lo que respecta a *Viviana y Merlín*, encontramos posturas tan encontradas como la que defienden respectivamente J. S. Bernstein y Pilar Martínez Latre: mientras que el primero la considera como una obra menor por cuanto “seem to us less important for an appreciation of his overall contribution to the Spanish novel”¹, la segunda la considera, literalmente, una “espléndida novela”².

¹ J. S. BERNSTEIN, *Benjamín Jarnés*, Nueva York, Twaine Publishers Inc., 1972, p. 96.

² Pilar MARTÍNEZ LATRE, “La mitología en las novelas jarnesianas”, *Jornadas jarnesianas. Ponencias y comunicaciones*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989, p. 141.

Tampoco la crítica se pone de acuerdo a propósito de la clasificación de la obra en el género al que se adscribe, en el sentido de considerar o no a *Viviana y Merlín* dentro de la categoría de “género intermedio” entre la novela y el ensayo que el mismo Jarnés aplicó por primera vez a Baroja³ en 1933, si bien había declarado dos años antes que su interés por los géneros era menor que el que manifestaba por los autores:

Antes que el género, está el autor; yo, por mi parte, no reconozco escritores ni me importan los géneros: sólo reconozco autores, con su modo peculiar de contemplar el mundo, de actuar en él y – sobre todo – de expresarlo⁴.

Rafael Conte, cuyo criterio suscribimos, se decide por considerar *Viviana y Merlín* como una novela partiendo del hecho de que posee una acción muy evidente a pesar del tratamiento predominantemente alegórico⁵. Por otra parte, añadimos nosotros, la reflexión esperable en el ensayo se reparte entre el narrador y los diálogos de los diferentes

³ Vid. Benjamín JARNÉS, “Baroja y sus desfiles”, *Revista de Occidente*, XLII, 126, diciembre 1933, pp. 348-352.

⁴ Benjamín JARNÉS, “Libros sin género”, *Revista de Occidente*, XXXII, 95, mayo de 1931, p. 207.

⁵ Vid. su “Introducción” a su edición de *Viviana y Merlín* (Madrid, Cátedra, 1994), que es la que empleamos en nuestro estudio. Las reflexiones de Conte al respecto de la consideración de esta novela como tal, y no como un ejemplo de “género intermedio”, pueden leerse en las pp. 36 y 69. El lector interesado en ampliar su información sobre el concepto de género aplicado a *Viviana y Merlín* puede consultar el capítulo 2.1. (“La novela”) del completo trabajo de De Armando Jesús PEGO PUIGBÓ, *La propuesta estética de Benjamín Jarnés: un proyecto narrativo*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 1997 (edición electrónica).

personajes, muy especialmente de la protagonista. En este juego, desde luego, convendrá que permanezcamos atentos en su momento a las diferentes versiones del texto de la obra; de hecho, tenemos constancia de la existencia de cuatro versiones, si bien no conservamos impresión de la primera, que, según su propio testimonio en la primera edición del libro un año después, Jarnés leyó públicamente en mayo de 1929 en el Lyceum Femenino Español. Un mes más tarde se publicaba la primera versión impresa en el número XXIV-72 de la *Revista de Occidente*, y en 1930 el libro era publicado en la colección “Valores actuales” de Ediciones Ulises. Por fin, en 1936 el mismo Jarnés revisa y aumenta el texto en la edición publicada por Espasa-Calpe⁶.

Conte también ha dado cuenta de la presencia de los personajes de *Viviana y Merlín* y las principales claves simbólicas que estos encarnan en otras obras de Jarnés. Así, en su novela *Tántalo*, publicada en 1935, asistimos a la representación de una obra de teatro en la que se trata el tema del mago y la hechicera que representan, respectivamente, la sabiduría y la gracia cuya tensión y conjunción vuelven a evidenciarse en *Eufrosina o la gracia*, publicada en 1948.

En nuestro trabajo nos centraremos en la visión anunciadora, profética, que hace de la figura de don Quijote la fuerza creativa de la gracia encarnada por Viviana para someterla a los ojos asombrados de un enajenado Merlín, representante de la sabiduría. Esta presencia de lo quijotesco en *Viviana y Merlín*, unida a la que puede rastrearse en

⁶ El lector puede encontrar los necesarios detalles sobre la historia del texto de la novela en el autorizado estudio de Manuel ALVAR, “Sobre el texto de *Viviana y Merlín*”, *Jornadas jarnesianas. Ponencias y comunicaciones*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989, pp. 23-32.

otras obras de Jarnés, justifica la afirmación de Víctor Fuentes en el sentido de que la base de la metaficción jarnesiana es eminentemente cervantina:

El protagonista [de *Tántalo*] es una especie de Quijote que vive la realidad a través de la ficción, no de los libros de caballerías, sino del teatro⁷. La metaficción jarnesiana tiene como referencia primaria a la de Cervantes. (...) En Jarnés, Cervantes (...) y el *Quijote* ocupan un lugar preferencial. La novela cervantina es el intertexto privilegiado de la metaficción jarnesiana: punto de referencia obligado, aun en las veces que no se la menciona explícitamente. Don Quijote, Sancho y su antítesis, el bachiller Carrasco, aparecen en sus páginas. Cardenio y Altisidora tienen un carácter emblemático dentro de la propia concepción jarnesiana, así como Clavileño: en la portada de *Venus dinámica*, vemos un dibujo de la protagonista, desnuda, y cabalgando sobre el mágico rocín de madera⁸.

- 2 -

En un encuentro definido por la intemporalidad de la literatura, Viviana le pide al narrador que se convierta en vindicador de la calumnia que significa para ella el tratamiento que le dispensa Alfred Tennyson en *Los idilios del rey* (1869), poema que la convierte en personaje

⁷ Una conducta muy parecida a la que mantiene el protagonista del *Teatro español burlesco o Quijote de los teatros*, de Cándido María TRIGUEROS, Madrid, Imprenta de Villalpando, 1802.

⁸ Víctor FUENTES, *Benjamín Jarnés: bio-grafía y metaficción*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989, p. 112.

fatídico y perverso y suscita la indignación del narrador, trasunto de Jarnés. Viviana atribuye esta reacción airada al carácter que imprime la paisanía de don Quijote:

– Bien se conoce que nacisteis en la patria del gran deshacedor de entuertos. Mi agravio no ha de producirle contusiones, como no sean las ilusiones de algún malandrín, metido a juez⁹.

No es extraño, en razón de este carácter, que el narrador emplee términos de genuina raigambre quijotesca como “poeta fementido”¹⁰ para expresar su ira contra el entrometido Tennyson, ni es casual que se comprometa a empuñar su pluma como si de una espada se tratase para lavar la honra de Viviana (“– Blandiré mi pluma...”¹¹).

El narrador da cuenta de una sombra amenazadora, metáfora de la “calumnia vil” y la “ignorancia”¹², que finalmente no llega hasta ellos dos, sino que se transforma “en cualquier inofensivo transeúnte”¹³, al igual que a don Quijote se le volvían los encantamientos en realidades prosaicas y carentes de toda fantasía:

⁹ Benjamín JARNÉS, *Op. cit.*, p. 106.

¹⁰ *Ibidem*. Recuérdese el uso del mismo adjetivo en la advertencia con la que don Quijote se dirige a los frailes de San Benito al final del capítulo I, 8: “–Para conmigo no hay palabras blandas, que ya yo os conozco, fementida canalla”. Citaremos el texto del *Quijote* por la edición de Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998.

¹¹ *Op. cit.*, p. 107.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

Así, al Caballero de la Mancha se le convertían los gigantes en molinos de viento, los ejércitos en rebaños, los dragones en pellejos de vino. A la hora del esfuerzo, en plena faena, cualquier fantasma se convierte en bruma. Que acaba por teñir de oro y azul nuestro profundo goce¹⁴.

Ya iniciada la historia, y a propósito de la descripción de la corte del rey Arturo, el narrador ensalza la época medieval de la caballería andante, porque su gloria y sus ideales son el estímulo de la fecunda ensoñación de don Quijote:

¡Dichosa edad y dichosos tiempos aquellos que así hicieron hervir la fantasía de nuestro sin par Don Quijote, haciéndole prorrumpir en su discurso famoso ante la docta academia manchega!¹⁵

Concretando su atención en uno de los dos protagonistas de la historia, el narrador recuerda más adelante¹⁶ al lector la conocida

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 110. Quizá haya que entender “docta academia manchega” *lato sensu*, englobando a todos los destinatarios del discurso caballeresco de don Quijote en diferentes ocasiones. Por lo demás, las palabras con las que comienza el contexto transcrito remiten a las que encontramos al principio del capítulo I, 2, a tiempo de que el protagonista dé comienzo a sus aventuras (“Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías...”) y a las que pronuncia ante los cabreros en el capítulo I, 11 cuando inicia el discurso sobre la Edad de Oro (“Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron el nombre de dorados...”).

¹⁶ Cfr. pp. 112-114.

genealogía de Merlín, que fue engendrado por un diablo¹⁷. El interés de la narración se desplaza sobre Viviana páginas después¹⁸, convertida

¹⁷ La filiación literaria de la genealogía de Merlín se registra por primera vez en la *Historia de los reyes de Britania* de Geoffrey de Montmouth. Preguntada por el rey Vortegirn sobre el padre de su hijo, la madre de Merlín contesta en términos misteriosos que requieren una explicación posterior: “Como vive mi alma y la tuya, mi rey y señor, que no conocí a nadie que me hiciera este hijo. Sólo sé una cosa, y es que, mientras me hallaba en mis habitaciones con mis doncellas, solía visitarme alguien bajo la apariencia de un joven muy gentil. A menudo, estrechándome entre sus brazos, me besaba. Tras haber estado conmigo un breve espacio de tiempo, desaparecía súbitamente, de manera que no podía verlo más. Muchas veces, también, cuando yo estaba sentada sola, hablaba conmigo, pero sin hacerse visible. Después de haberme frecuentado de ese modo bastante tiempo, se unió a mí muchas veces, como un hombre lo hace, y me dejó embarazada. Que tu inteligencia decida, mi señor, quién engendró en mí a este muchacho, pues no he conocido ningún otro varón” (Geoffrey DE MONTMOUTH, *Historia de los reyes de Britania*, ed. de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Siruela, 1987, p. 107). Inmediatamente, el rey Vortegirn requiere la intervención del sabio Maugancio, que interpreta el testimonio de la madre de Merlín en los términos que remiten a su genealogía demoníaca: “He leído en los libros de nuestros sabios y en numerosas historias que muchos hombres han sido concebidos de semejante forma. Como afirma Apuleyo en su tratado *De deo Socratis*, habitan entre luna y tierra ciertos espíritus a los que llamamos demonios íncubos. Participan de la naturaleza de los hombres y de los ángeles y, cuando quieren, adoptan figuras humanas y cohabitan con mujeres. Quizá uno de ellos se apareció a esa mujer y engendró en ella al muchacho” (*Op. cit.*, pp. 107-108). El mismo Cervantes se hace eco, paródicamente, de esta tradición, en el parlamento que pronuncia el fingido Merlín en la burla que urden los duques durante la estancia de don Quijote en su palacio en II, 35: “Yo soy Merlín, aquel que las historias/dicen que tuve por mi padre al diablo...”

¹⁸ Viviana o Niniana es la Dama del Lago. Sus amores con Merlín aparecen por primera vez en el *Lanzarote* en prosa. Antes de convertirse en Dama del Lago, bajo cuya identidad protegerá a Lanzarote, Merlín se enamora de ella y consiente en revelarles su magia a cambio de su amor. Sin embargo, ella aprovecha el poder recién aprendido de Merlín para engañarle, encerrándole en una cueva que acabará siendo su tumba. No es este, ni mucho menos, el sentido que alumbra el desenlace de la novela de Jarnés, en la que no puede decirse que el hechizo con que Viviana reduce a Merlín adquiera el valor del engaño o la traición. Antes al contrario, Jarnés abunda en detalles que apuntan hacia un sueño de amor compartido, del que ambos despertarán juntos, en el que no faltan frecuentes muestras de ternura por parte de Viviana. Un buen resumen de la filiación literaria del personaje puede encontrarse en Carlos ALVAR, *El rey Arturo y su mundo*. *Diccionario de mitología artúrica*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, s.v. “Dama del Lago” (pp. 114-115) y “Niniana” (pp. 316-317).

en Angélica, “la genial narradora”, que entretendrá por la noche a la corte de Arturo con la historia de “un caballero digno de sentarse en la Mesa Redonda. Un caballero enamorado. Un amor purísimo¹⁹”. Para su representación, Viviana dispone de un tapiz mágico en el que se proyectan las imágenes. La descripción del caballero, a quien no se nombra, no ofrece lugar a dudas: “Es alto, huesudo, esquelético. Trae un bacín por yelmo, un puñado de hojalatas por armadura, un penco por corcel²⁰”. La reacción de los caballeros, sin embargo, es airada, y se dirigen a la aparición con palabras inequívocamente hostiles (“villano”, “bufón”, “truhán”, “mendigo”, “histrión”, “espectro”, “mascarón”, “racimo de horca”, “farsante”, “loco disfrazado²¹”). En cierto sentido, y sin saberlo, los caballeros de la Mesa Redonda están siendo coherentes, aunque visceralmente, con la intención cervantina: la parodia, la burla, la risa; Viviana asume por su parte una interpretación consonante con la cosmovisión quijotesca, y compensa con sus palabras elogiosas los términos desairados de los caballeros: el hombre que se presenta ante sus ojos es un “insigne paladín”, un “protector de doncellas desamparadas”, un “redentor de cautivas”, y en todo caso un “loco enamorado, como todos vosotros²²”.

El amor es, precisamente, la clave principal en los méritos que invoca Viviana para que el caballero merezca la aprobación y la bienvenida de aquellos modelos literarios que le inspiran y que aún

¹⁹ *Op. cit.*, p. 132.

²⁰ *Op. cit.*, p. 133.

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*

hacen ver sus prejuicios en relación con la dama que define el ideal del caballero, cuyo nombre por fin conocemos, al igual que las razones que justifican su aspecto y las aventuras que dan sentido a su nombre: “El caballero se llama Don Quijote de la Mancha, y no es culpa suya si ha enflaquecido tanto. También, por sus hazañas, es llamado el Caballero de los Leones”²³. Para acabar de complicar las cosas, la ira de los paladines se desata sin remedio cuando el tapiz permite ver la figura de Sancho Panza, y Viviana debe huir para sustraerse a la seria amenaza que pesa sobre ella. Merlín sale en defensa de Angélica, pero prohíbe el uso del tapiz porque los caballeros de la corte de Arturo aún no están preparados para comprender y asumir el significado paródico y caricaturesco de las imágenes que han desfilado ante ellos esa noche, optando así con claridad por la interpretación dimanada de la intencionalidad paródica de Cervantes:

– Dejad tranquila a Angélica y marchaos ya a descansar. La juglaresca abandonará pronto el castillo, y en tanto permanezca en él no usará de esta máquina endiablada, donde tiene encerrados los espectros del hombre del bacín y del labriego. No podéis aún comprender el espectáculo. Aún no llegó el tiempo con que podamos soportar nuestra propia caricatura. Idos, dormid tranquilos²⁴.

La misma Angélica-Viviana es consciente del riesgo que supone la imprudencia de adelantarse a los acontecimientos: “Nadie lo ha

²³ *Op. cit.*, p. 134.

²⁴ *Op. cit.*, p. 135.

comprendido. Pero es culpa mía. Porque quise anticipar, no resucitar, la historia... Algo muy peligroso”²⁵. En términos de pura genética de la recreación, y perdónese la obviedad, la parodia sólo es posible después del modelo al que se refiere, lo cual hace imposible que se capte la inversión de los términos, más aún para los personajes ajenos al proceso de creación mágica que inspira a Viviana. En lo alto del tinglado desde el que mueve los hilos, Jarnés vuelven por donde a veces suelen hacerlo las recreaciones de la literatura, que permiten la interpretación retrospectiva de una intención fingidamente prospectiva.

Viviana no ceja en su empeño, movida por el deseo de poseer la sabiduría de Merlín, a quien invita a asomarse a la fuente de las hadas para presenciar “uno de los trances más famosos de la historia que comienza (...) nacido de mi misma travesura”²⁶. Llegados a este punto, y al igual que el mismísimo don Quijote, Merlín confunde la venta en la que transcurre la vela de las armas (I, 3) con un castillo, al asomarse a la fuente de las hadas en cuyas aguas convoca Viviana la visión que le invita a presenciar. Una vez que Merlín centra su mirada, se destaca la lanza de don Quijote, simbólicamente descrita por el narrador como un nexo entre el cielo y la tierra, concitando la energía de dos mundos contrapuestos pero complementarios y definiendo un universo creativo original:

¡Prodigiosa transformación! De pronto, en el corral, brota una lanza, un retoño en medio de la paz aldeana. Es un

²⁵ *Op. cit.*, p. 136.

²⁶ *Op. cit.*, p. 199.

puntero enfilado hacia los dos, hacia la enorme pizarra donde cada guarismo es un orbe maravilloso. Porque allá dentro abre la noche sus abanicos de estrellas. Que giran en torno a un pozo, a un caballero esquelético, a un bacín. Y esta lanza es la perpendicular trazada desde un astro al plano monótono de la tierra. Eje estremecido de todo un orbe espiritual nuevo. Delgado puente tendido entre dos mundos. Tallo enjuto que arranca de una tierra esquilhada y se hunde en la sombra, vibrante por la savia que recorre el brazo de un loco. Trémulo pararrayos que hace besarse dos fluidos, el sublime patetismo que rezuman las nubes y la carcajada risueña de la razón que se ríe de sí misma²⁷.

Al igual que el narrador pone de relieve en su descripción elementos anticipados y fuera de su momento en el decurso narrativo de la obra original – como el bacín, que aparece en la venta convocada por Viviana varios capítulos antes de que lo haga en la obra original misma –, Viviana introduce personajes nuevos, como un muchacho asomado a la ventana que luego resulta ser Lanzarote.

Por otra parte, Viviana aclara que las “mozas del partido” que se burlan de don Quijote vienen a reírse en realidad de la ortodoxia que encarna Merlín, verdadero cerebro de la esencia de la andante caballería. Las mozas, pues, se burlan

de ti, de nuestros caballeros de hojalata, de nuestros guerreros de piedra, de tus libros cabalísticos, de toda tu Edad, de todo tu mundo. Y ya las ves, son dos

²⁷ *Op. cit.*, p. 202.

infelices en venta. Después vendrán duquesas, doncellas andantes, damas doloridas, burguesitas acongojadas por contradicciones. Pero había que comenzar por el peldaño más bajo²⁸.

La burla sugiere, pues, una lectura social: las dos mujeres encarnan a la clase más baja, justificando de esta manera el escarnio que más adelante harán de don Quijote, testafarro de Merlín a la luz del planteamiento jarnesiano, representantes de clases sociales superiores, siempre mujeres, por cierto, de acuerdo con la reflexión que propone Viviana.

Resulta de especial interés, igualmente sugestivo por su poder de anticipación (siempre según la inversión de los tiempos sustentada por la ficción recreadora), la interpretación del pozo en cuyo brocal ha depositado don Quijote las armas que está velando, puerta de entrada a un mundo feérico al que se desciende ingresando en una dimensión fantástica alejada de toda realidad y tejida con la fuerza creadora de la fantasía: “El loco no se aparta del brocal (...) El brocal abre un sendero hacia el país de los fecundos silencios. Por él se va a la ciudad encantada (...), hacia el perenne regocijo creador”²⁹. Don Quijote nada sabe ahora de estas cosas, pero tendrá conocimiento de ellas más adelante, cuando en II, 23 descienda, impulsado por su propia ensoñación, a otra hondura numinosa, trazada desde la verticalidad y el descenso, que será la cueva de Montesinos, espacio de tan vivificante creatividad como el pozo sugiere.

²⁸ *Op. cit.*, p. 203.

²⁹ *Op. cit.*, p. 204.

El mismo don Quijote, en su magra verticalidad casi esquelética, es descrito con una sucesión de metáforas (“signo de admiración”, “firme antena”, “columna de escarnio”³⁰) que resumen su naturaleza extraña, su permeabilidad y fuerza receptiva y su capacidad para concitar la burla. Merlín se indigna por la farsa que Viviana despliega ante sus ojos, en la que el libro en el que el ventero asienta sus cuentas, fingido grimorio del que emanan los ritos de la iniciación caballeresca, representa la falsedad que justifica cualquier desviación posterior, reforzando la evidencia lógica de que cualquier consecuencia puede desprenderse de una premisa falsa. La burla que entraña el libro es precisamente la herida que se inflige a toda una cosmovisión, a toda una jerarquía de lo caballeresco, que además justifica una acción demiúrgica anclada en la misma fuerza del libro, que representa, una vez más, la fuerza vivificadora de la literatura. La parodia demoledora del ventero alcanza, así, a “todas las fórmulas de Merlín, ¡de todos los hechizos por los que se crean los reyes, los pontífices, los dioses!”³¹. Por eso mismo, proféticamente, Merlín y Viviana – ella divertida, él escandalizado y dolido – “están contemplando, en plena noche de los tiempos, la transmutación de todos los valores”³², resultado de la gracia y el humorismo, rasgos estéticos tan propiamente jarnesianos, como nos recuerda Emilia de Zuleta³³.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Op. cit.*, p. 205.

³² *Op. cit.*, p. 206.

³³ Cfr. Emilia DE ZULETA, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Madrid, Gredos, 1977, p. 251.

Vuelve a quedar muy claro que la caballería andante aún no está preparada para asumir su propia burla, y más todavía cuando Viviana enfrenta a Merlín a su propia parodia. En efecto, él mismo debe soportar la visión anticipada de su burlesca intervención en el capítulo II, 35 del *Quijote*, acentuada por la humillación que para él, voz de los saberes arcanos y trascendentes, supone saber que en esa aparición urdida por los duques se ha expresado en verso “como en un torneo banal de poesía y amor”³⁴. Por eso, oyendo su fingida voz sometida al escarnio, “inclina, abrumado, la cabeza”³⁵, y por eso lamenta esta urdimbre paródica con palabras de desconsolado rechazo:

– No. Es demasiada burla. Renuncio a contemplarme en esos espejos deformados. ¿Esto es el futuro? Lo más sublime puesto en manos de farsantes. ¡No! Prefiero volver al castillo de Arturo, sufrir al capellán, padecer un rey bobalicón, una reina infiel, unos pajes insolentes³⁶.

Movida por su irrenunciable plan de seducción, Viviana invita a Merlín a la risa, olvidándose del Caballero de la Triste Figura, y le insta a que prepara para él “una sabrosa aventura”³⁷ en la cueva de Montesinos. En esto la pareja de personajes es plenamente coherente con la cosmovisión literaturizante de don Quijote, porque ambos intervienen

³⁴ *Op. cit.*, pp. 206-207.

³⁵ *Op. cit.*, p. 207.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Op. cit.*, p. 222.

en su destino, como él mismo decía de los sabios encantadores, amigos o enemigos, de acuerdo con la tradición caballeresca³⁸.

- 3 -

En el capítulo “Altisidora” del texto de la segunda versión de *Viviana y Merlín*, publicado en el volumen XXIV-72 del año 1929 de la *Revista de Occidente*³⁹, hay dos variaciones importantes con respecto a las versiones de 1930 y 1936. La primera es la proyección de la misma Viviana en los ojos de una de las dos ramerías, anunciando otras identificaciones posteriores entre las que destaca especialmente la de Viviana con la cervantina Altisidora, cuyo disfraz es el que más le gusta. La segunda es la “declaración de autor” de la fuerza demiúrgica desatada por Viviana, que actúa desde la literatura como ese mismo sabio encantador que necesita don Quijote para completar y justificar su universo caballeresco. Ella inventa la lanza, nexa de dos mundos, que apunta hacia el cielo, y también el brocal del pozo, antesala de la fantasía creadora que se hunde en el fondo de la tierra:

– Yo inventé el humorismo que nunca podrá ninguna
Tabla Redonda comprender. Yo he inventado esa lanza
que ahora está ahí apuntando a las estrellas, presta a

³⁸ Recuérdese el papel que desempeñaba el sabio Frestón entre los oponentes de don Quijote (I, 7 y I, 8) y la seguridad que muestra el protagonista, por lo que toca a sus aliados, en el “sabio nigromante que tiene cuenta con mis cosas” (I, 31) y el “sabio encantador que mis cosas tiene a cargo” (I, 46).

³⁹ Recogido en las pp. 259-289 de los “Apéndices” de la edición que seguimos.

hundirse en el vientre de algún malandrín, única verdad que acatará siempre el arriero; yo he inventado ese brocal, camino abierto hacia las fértiles entrañas de la tierra, hacia el febril latido de los gérmenes incansables que hoy producen una espiga y mañana un genio: sola verdad que admitirá siempre el poeta⁴⁰.

Más allá de las diferentes versiones de la obra que estudiamos, la reflexión sobre la burlona Altisidora que practica Jarnés en el capítulo del mismo nombre de su libro *Cervantes*, publicado en 1944⁴¹, conecta con la proyección de Viviana en *Viviana y Merlín*. Altisidora envidia a Dulcinea, porque “sólo pudo salir del corazón del caballero”⁴², y su actitud irónica y burlesca, tan característica de Viviana, muy bien puede suponer el contrapunto de la creación de la señora de los pensamientos de don Quijote:

Tal vez Don Miguel haya querido arrancarse de una costilla de sí mismo una mujer que sirva de contrapartida a la princesa del Toboso. Y esta mujer bien podría llamarse “Ironía”, aunque él la llame “Altisidora”⁴³.

⁴⁰ En la p. 278 de la edición de Conte.

⁴¹ Benjamín JARNÉS, “Altisidora. Epilogo en 1933”, *Cervantes. Bosquejo biográfico*, México, Ediciones Nuevas, 1944, pp. 101-124. De manera muy próxima a las que ya nos constan en *Viviana y Merlín*, las referencias metafóricas a la lanza de don Quijote vuelven a tener su lugar en esta nueva obra jarnesiana: “Trémulo pararrayos que hace besarse dos fluidos: el sublime patetismo que rezuman las nubes y la risueña carcajada de la razón que ríe de sí misma” (p. 102).

⁴² *Op. cit.*, p. 102.

⁴³ *Op. cit.*, pp. 112-113.

Como Viviana, que convierte el amor en instrumento de sus ambiciones, Altisidora cree más “en la locura amorosa de don Quijote que en su locura aventurera”⁴⁴. La predilección de Jarnés por Altisidora⁴⁵ es evidente; ella representa el equilibrio de la gracia y la sabiduría, las dos fuerzas cuya tensión alumbra una buena parte de la literatura jarnesiana, y este equilibrio permite resaltar su parecido con su creador:

¿Qué clase de mujer eres tú, Altisidora, “espiritillo fantástico” que vives siempre entre la burla y la emoción poética, entre el ingenio pronto y la gravedad reflexiva? ¿Perteneces de veras a tu siglo? (...) ¡Tal vez (...) no se dieron cuenta los exégetas cervantinos de tus dotes, oh peregrina doncella tan parecida a Miguel de Cervantes como una hija favorita se parece al padre que la engendró!⁴⁶

Al igual que le ocurre a Merlín, que acepta consumirse por amor entre las manos de Viviana, que al final le petrifica con el mismo poder que él le ha mostrado, Altisidora ansía consumirse entre las manos

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 116.

⁴⁵ La figura de Altisidora ha inspirado recreaciones musicales como *La burlasca Altisidora* de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, probablemente compuesta en 1957. El texto de la obra, con un autorizado estudio preliminar, ha sido recientemente editado por Emilio PERAL VEGA en su artículo “*La burlasca Altisidora*, septimino en cuatro estampas, con una pantomima como prólogo, inspirado en varios personajes de *Don Quijote de la Mancha*. Música de Narcís Bonet”, *Anales Cervantinos*, 38, 2006, pp. 291-330.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 119.

de don Quijote, aunque eso suponga su final: “Deshacerse entre las vuestras, señor, sería mi felicidad, ¡aunque también fuese mi muerte!”⁴⁷. Pero don Quijote es fiel a Dulcinea y no contesta. A diferencia de Merlín, sólo fiel a su estudio y a su sabiduría, que descubre el amor de la mano de la seductora Viviana tardíamente y acaso por primera vez en su existencia y cede a su asedio, don Quijote vive en el amor de Dulcinea y debe perseverar en él, sin que Jarnés se permita alterar su actitud por más que la gracia de Altisidora lo justifique. Una muestra más del respeto de Jarnés hacia la concepción magistral de Cervantes, muñidor de una buena parte de los elementos literarios que salen de la forja jarnesiana.

Referências

ALVAR, Carlos, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

ALVAR, Manuel, “Sobre el texto de Viviana y Merlín”, *Jornadas jarnesianas. Ponencias y comunicaciones*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 23-32.

BERNSTEIN, J. S., *Benjamín Jarnés*, Nueva York, Twaine Publishers Inc., 1972.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.

FUENTES, Víctor, *Benjamín Jarnés: bio-grafía y metaficción*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 123.

JARNÉS, Benjamín, “Libros sin género”, *Revista de Occidente*, XXXII, 95, mayo de 1931, pp. 205-209.

_____, Baroja y sus desfiles, *Revista de Occidente*, XLII, 126, diciembre 1933, pp. 348-352.

_____, *Cervantes. Bosquejo biográfico*, México, Ediciones Nuevas, 1944.

_____, *Viviana y Merlin*, ed. de Rafael Conte, Madrid, Cátedra, 1994.

MARTÍNEZ LATRE, Pilar, “La mitología en las novelas jarnesianas”, *Jornadas jarnesianas. Ponencias y comunicaciones*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989, pp. 127-148.

MONTMOUTH, Geoffrey de, *Historia de los reyes de Britania*, ed. de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Siruela, 1987.

PEGO PUIGBÓ, Armando Jesús, *La propuesta estética de Benjamín Jarnés: un proyecto narrativo*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 1997 (edición electrónica).

PERAL VEGA, Emilio, “La burlesca *Altisidora*, septimino en cuatro estampas, con una pantomima como prólogo, inspirado en varios personajes de *Don Quijote de la Mancha*. Música de Narcís Bonet”, *Anales Cervantinos*, 38, 2006, pp. 291-330.

TRIGUEROS, Cándido María, *Teatro español burlesco o Quijote de los teatros*, Madrid, Imprenta de Villalpando, 1802.

ZULETA, Emilia de, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Madrid, Gredos, 1977.



BOLAÑO E DOM QUIXOTE: BREVES ANOTAÇÕES SOBRE LEITORES QUE LERAM DEMAIS

Schneider Carpeggiani

(Doutorando em Teoria da Literatura – PPGL / UFPE)

Depois da descoberta da América não aconteceu mais nada nestes lares que mereça a mais mínima atenção. Nascimentos, necrológicos e desfiles militares: só isso.

(Ricardo Piglia em *Respiração artificial*).

*Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica (...)
Para guardar-se o que se quer guardar.*

(Antônio Cícero em *Guardar*).

Sempre que penso no escritor chileno Roberto Bolaño (1953/2003), recordo um verso da poeta carioca Ana Cristina César: “A literatura não me atinge”. Bela provocação, sobretudo quando lembramos que o ato de escrever é canibal: literatura se alimenta de literatura; escritores, de outros escritores. Parece não haver salvação. Alguns vão mais longe: cada linha é uma reflexão objetiva sobre os limites do próprio texto. Escrever para entender o que se está escrevendo. Diante de tamanha dependência talvez seja preciso negar a literatura e fingir, como fez Ana C., que ela não “atinge”.

Assim chegamos à memória que tenho da obra de Bolaño, composta de 20 títulos entre ficção e poesia, com suas matizes bastante visíveis: o mergulho no universo dos poetas e escritores marginais e de vanguarda, a incursão por vezes irônica pelo macabro, a ligação com o romance policial, a dissolução da sua biografia numa série de heterônimos, como B., Arturo Belano e Arturo B. E mais: personagens e parágrafos que se repetem. O romance *Estrela distante* (1996) retoma e desenvolve uma das histórias presentes em *Literatura nazi em America* (1996). Para a retomada, Bolaño se diz “tomado” pelo fantasma “cada vez mais vivo” de Pierre Menard, o autor de Quixote, como imaginado por Jorge Luis Borges. Indicando assim que o mais difícil não é escrever uma obra, mas reescrevê-la, palavra por palavra, infinitamente.

O universo literário em Bolaño é tratado de forma irônica, muitas vezes, como já apontado, jocosa. A cada livro, somos apresentados a escritores que nunca escreveram, a ladrões de livros que jamais leram os objetos roubados e a saraus literários em mansões de torturadores, como acontece em *Noturno do Chile* (2000). O autor trata a literatura como fuga social para quem se perdeu no cenário de repressão política latino-americano entre as décadas de 1970/ 1980. A literatura não mais atinge seus objetivos, mas está lá. Uma entidade soberana, ainda que esvaziada de significados. Bolaño escreve sobre latino-americanos “perdidos” na América Latina. Um dos exemplos mais explícitos dessa temática é justamente a abertura do romance *Detetives selvagens* (1998):

Fui cordialmente convidado a fazer parte do realismo visceral. Claro que aceitei. Não houve cerimônia de

iniciação. Melhor assim. Não sei muito bem em que consiste o realismo visceral. Tenho dezessete anos, meu nome é Juan García Madero, estou no primeiro semestre de Direito. Não queria estudar Direito, e sim Letras, mas meu tio insistiu e acabei cedendo. Sou órfão. Serci advogado. Foi o que disse ao meu tio e à minha tia, depois me tranquei no quarto e chorei a noite inteira. Ou, pelo menos, boa parte dela. (BOLAÑO 2006: 15)

Detetives selvagens é uma obra de investigação que se desdobra por múltiplos formatos. Na primeira parte, temos o diário de um personagem, que nunca é identificado, passaporte que nos leva a vivenciar uma descida íntima ao submundo literário do México dos anos 1970 e à obsessão de todos os envolvidos por Cesáriea Tinajero, misteriosa e desaparecida escritora da vanguarda do início do século 20. Encontrá-la seria uma espécie de salvação para o underground, apesar de ninguém, em momento algum do romance, questionar ou apontar como consistiria essa salvação. Na segunda, uma espécie de arquivo policial enumerando os possíveis envolvidos com o paradeiro de Cesária. Na terceira e derradeira, o livro se transforma numa espécie de “road movie”, uma busca através do interior mexicano atrás do paradeiro de Cesária. O encontro com a lendária escritora deixa de ser o mais significativo. O foco passa a ser a estrada, que necessariamente não nos leva ao destino desejado. Ler, escrever, produzir e discutir, da mesma forma, não têm mais sentido. O importante é estar na estrada. Tal perspectiva nos faz pensar que “Livros demais matam o corpo da gente (...) Havia a Biblioteca de Alexandria entre nós”, como já admitiu Caio Fernando Abreu. Esse, um contemporâneo de Bolaño,

que, à sua maneira, também procurou questionar o que a literatura tinha a ver com o *ethos* da sua geração.

O fracasso do texto como entidade “mediadora” do mundo e a multiplicidade de verdades com que Bolaño monta suas narrativas nos faz chegar a Cervantes e seu Dom Quixote emparedado entre um cenário que se desfaz e literatura que não mais o apreende. Quixote problematiza a loucura que se instala quando as certezas perdem o sentido.

É, pois, de saber que este fidalgo, nos intervalos que tinha de ócio (que eram os mais do ano), se dava a ler livros de cavalias, com tanta afeição e gosto, que se esqueceu quase de todo do exercício da caça, e até da administração dos seus bens; e a tnto chegou a sua curiosidade e desatino neste ponto, que vendeu muitos trechos de terra de sementeira para comprar livros de cavalias que ler, com o que juntou em casa quantos pôde apanhar daquele gênero. (...) Com essas razões perdia o pobre cavaleiro o juízo” (CERVANTES 1981: 30)

Tanta leitura não faz mesmo muito bem ao nobre rural. Por sua causa, perde o sentido de realidade e decide tornar-se, por volta dos 50 anos, um cavaleiro andante. O romance *Dom Quixote* é uma descrição completa da vida da potência declinante que era a Espanha, na época sem mais chance de fazer frente ao avanço econômico da Inglaterra. Enquanto o novo poder mundial estaria em breve nas mãos da burguesia comercial inglesa, a nobreza feudal espanhola encarava a decadência frente aos novos ideais desse mundo. Nesse mundo em transição, tudo o que o Quixote podia fazer era delirar: “Esta maravilhosa quietação, e os pensamentos que o nosso cavaleiro sempre trazia dos sucessos

que a cada passo se contam nos livros ocasionadores de sua desgraça, trouxe-lhe à imaginação uma das estranhas loucuras que bem se podem figurar” (IDEM).

Milan Kundera em *Arte do romance* (1986) aponta que *Dom Quixote* é a descrição daquele momento em que Deus deixa lentamente o lugar de onde tinha dirigido o universo e sua ordem de valores, que separava o bem do mal e dava sentido a cada coisa. “Dom Quixote saiu de casa e não teve mais condições de reconhecer o mundo” (KUNDERA 2009: 10). Esse mundo, na ausência do Juiz Supremo, surgiu subitamente numa temível ambiguidade; a única verdade divina se decom pôs em centenas de verdades relativas que os homens dividiram entre si. Assim, o mundo dos tempos modernos nasceu e, com ele, o romance, sua imagem e modelo.

A literatura de Bolaño pode, também, ser tratada como o retrato de um mundo em franca dissolução. Temos aqui um escritor que começa a produzir nos anos 1980, quando o Boom literário dos anos 1960 perde impacto como principal matriz da literatura hispano-americana. Obras como *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, deixam de ser a “cartilha” que os autores precisam seguir. Num polêmico artigo de 1986, o crítico marxista Fredric Jameson (1986), tomando o próprio *Cem anos de solidão* como exemplo, apontou que as literaturas do Terceiro Mundo necessariamente precisavam ser uma alegoria nacional. Sua declaração causou um sem-fim de respostas na academia. “Dizer que todos os textos literários do Terceiro Mundo são necessariamente isso ou aquilo equivale a dizer que, na realidade, que qualquer texto que tenha origem naquele espaço social que não é esse ou aquele não é uma narrativa verdadeira” (AIJAZ 2002: 92).

A perspectiva que todos os textos literários do Terceiro Mundo a seguirem modelos foi combatida também em movimentos literários como o McOndo, capitaneado pelos chilenos Alberto Fuguet e Sérgio Gomez, e pela mexicana Geração do Crack, de nomes como Ignacio Padilla. As novas gerações exigiam livros que relatassem identidades pessoais contra identidades coletivas e/ou que se passassem longe da América Latina, muitas vezes numa época distante do presente.

Essa geração de novíssimos autores parecia disposta a marcar seu próprio espaço e, assim, a apontar para uma relação diferente com a realidade e com as formas de que dispõe o escritor para falar do espaço e do tempo que lhe são contemporâneos. Segundo aponta Nestor García Canclini (1998), ser latino-americano é algo que está mudando no começo do século 21, quando, ao mesmo tempo que os Estados Nacionais, “autores” da primeira modernidade, são diminuídos e se pluralizam as vozes que intervêm no debate. Macondo não é mais a totalidade possível, ainda que continue sendo tratado dessa maneira. É bom ressaltar que lidar com qualquer produção literária nova deixa o crítico ameaçadoramente desprovido de referências legitimadoras. Mais do que isso: ao falar do presente sempre temos cair na ilusão de louvar o novo pelo novo, de tentar inventar o que já foi descoberto.

Bolaño também escrevia num país de forte tradição literária, com dois Prêmios Nobel de Literatura, Gabriela Mistral e Pablo Neruda. No conto *Carnê de baile*, presente em *Putas assassinas* (2001), o autor descreve a relação sufocante que mantém com Neruda, lembrando da edição de *20 poemas de amor e uma canção desesperada*, que sua mãe guardava em casa como uma espécie de Bíblia familiar. “Em 1961 tinham

sido vendidos um milhão de exemplares dos *Veinte poemas* ou se tratava da totalidade da obra publicada por Neruda?”, questiona no conto, para depois arrematar que “e se Neruda tivesse sido o desconhecido que de fato é”.

Como erguer uma obra pessoal diante de tamanha tradição? É a pergunta que Bolaño parece nos repetir a cada página. Para ele, a resposta foi construir, obsessivamente, um sem-fim de personagens escritores que não escrevem ou, ao menos, candidatos a escritores que não sabem por onde começar. E nem por isso deixam de acreditar que a escrita, algum dia, possa salvar o mundo ou, quem sabe, a vida de cada um deles. Uma empreitada quixotesca, no sentido de acreditar (ou ao menos vivenciar) o que deixou de fazer sentido.

Outra chave para se entender o legado do escritor está na posição política dos seus personagens-escritores. Todos eles sem condição de escrever ou militar. No lugar de entrar na luta armada contra as sombras ditatoriais que tomam conta da América Latina, são realizados saraus literários, em que o texto é um debate que nunca se concretiza. É o caso da cena de abertura de *Estrela distante*:

A primeira vez que vi Carlos Wieder foi em 1971 ou talvez 1972, quando Salvador Allende era presidente do Chile. Dizia chamar-se Alberto Ruiz-Tagle e às vezes aparecia na oficina de poesia de Juan Stein, em Concepción, a chamada capital do Sul. Não posso dizer que o conhecia bem. Via-o uma vez por semana, ou duas, quando ia à oficina. Não falava muito. Eu sim. A maioria de nós que íamos ali falava muito: não só de poesia, mas de política, de viagens (naquela ocasião, ninguém imaginava que viriam a ser

aquilo que foram depois), pintura, arquitetura, fotografia, revolução e luta armada; a luta armada que nos traria uma nova vida e uma nova época, mas que para a maioria de nós era como um sonho ou, mais propriamente, como a chave que nos abriria a porta dos sonhos, os únicos pelos quais valia a pena viver. (BOLAÑO, 2009: 11)

O romance é um espécie de relatório investigativo, que quer ser também biografia, de um certo poeta e piloto da Força Aérea Chilena. O narrador da obra está convencido de que Alberto Ruiz-Tagle, um poeta talentoso, estranho e evasivo que costumava frequentar oficinas literárias em Concepción, no sul do Chile, e depois desapareceu com a derrubada de Allende em 1973, seria na realidade Carlos Wieder, o poeta-tenente que, durante a ditadura, empolga o país com suas exposições aéreas. Aqui temos a retomada da figura do duplo como ponto de partida do texto. Assim como em suas outras obras, Bolaño não se atém a um único foco e também acompanha a trajetória de outros personagens, como os fundadores das duas oficinas de poesia que Ruiz-Tagle/Wieder visitava. Há, como de hábito, uma mistura de referências a autores reais (é possível, citamos nomes como Nicanor Parra, Octavio Paz, Georges Perec) e (será?) inventados, além de discussões alentadas sobre a forma poética.

O que Bolaño nos apresenta em toda sua obra, e com perfeição em *Estrela distante*, é a relação de uma literatura que deixa de fazer sentido diante do horror político. Num ensaio sobre o romance, Maria Luísa Fischer (2008) destaca que seus personagens se encontram num dilema ético: eles se inserem na história para padecer as experiências de uma geração que foi jovem demais no momento das ditaduras militares do

Continente. Faltava maturidade para escrever sobre os fatos e também para ingressar na luta armada.

La narrativa de Bolaño se ubica en la encrucijada de la literatura y la historia, con la melancholia de ya no poder entregarse con fe ciega ni a una ni a otra. Se manntiene, sin embargo, la tenue posibilidad de que en el camino de reconstruir en la palabra una memoria de los hechos, sea posible descubrir o inventar aquella comunidad que se ha desbandado después del desastre” (FISCHER 2008: 147)

Bolaño constrói em sua obra o perfil desses homens e mulheres perdidos entre a literatura e a luta armada. Seja ingressando num realismo visceral desconhecido (e que provavelmente nem existia para além de um jargão) ou se agrupando em saraus underground: todos estão abobalhados e incapazes diante da história e/ ou do inimigo.

Mas como as diferenças entre Ruiz-Tagle e os demais eram evidentes, falávamos em gíria ou com um jargão marxista-mandraqueiro (a maioria de nós era membro ou simpaticante ou de partidos trotskistas, embora um ou outro, creio, militasse nas Ju ventudes Socialistas ou no Partido Comunista ou, ainda, em um dos partidos da esquerda católica). Ruiz-Tagle falava em espanhol. Aquele espanhol de certos lugares do Chile (lugares mais mentais do que físicos) onde o tempo parece que não passa. Morávamos com nossos pais (os de Concepción) ou em pensões estudantis baratas. Ruiz-Tagle morava sozinho, em um apartamento próximo do centro, com quatro quartos com as cortinas permanentemente

fechadas, que nunca visitei mas sobre o qual Bibiano e a Gorda Posadas me contaram coisas, muitos anos depois (coisas contaminadas, já, pela lenda maldita de Wieder), que não sei se são verdadeiras ou se devem ser atribuídas à imaginação de meu ex-colega. Quase nunca tínhamos grana (é engraçado escrever agora palavra grana: brilha como um olho na escuridão); quanto a Ruiz-Tagle, dinheiro nunca lhe faltou. (BOLAÑO 2009: 15)

Assim como em *Detetives selvagens*, *Estrela distante* é uma investigação obsessiva por algo que não necessariamente se vai encontrar ou mesmo que ninguém tem muita certeza se um dia aquilo que foi procurado, de fato, existiu. O livro não deixa claro se Ruiz-Tagle era Carlos Wieder. O que temos são arquivos falsos, *souvenirs* inventados e a memória de um tempo que não foi bem compreendido/vivenciado, apesar de todos os esforços. Bolaño sabe que não é mais possível fazer um romance de ditadura, como *O outono do patriarca* (1971), de García Márquez, ou ser um escritor político como Neruda. Encontrou a saída na paródia e no escárnio de gente (como ele próprio) que tanto acreditou na literatura como solução derradeira. “Livros demais matam o corpo da gente”, volto mais uma vez a Caio Fernando Abreu.

Ao contrário dos autores do McOndo e da Geração do Crack, que escreveram romances e contos políticos apenas por subtração (é o caso de Fuguet, que em seu romance de estreia, *Baixo-astrol*, 1991, relatou a história de um garoto que tenta esquecer a ditadura do General Pinochet a partir da cultura pop), Bolaño encara a política de frente, ainda que sofregamente. Ele parece nos dizer o tempo todo que a lembrança acomete até quando não é convocada.

“Não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato da vontade”, já ponderou Beatriz Sarlo (2005) num dos seus ensaios. No lugar de “esquecer” ou ao menos de encontrar maneiras de não lembrar, Bolaño encara a barbárie e o vazio do seu tempo como um Quixote cego em busca de respostas, ainda que (talvez) essas respostas não produzam mais sentidos. Ou como problematiza tão bem na bela epígrafe de *Estrela distante*, a cargo de William Faulkner, “Qual estrela cai sem que ninguém a veja?”

Referências

AHMAD, Aijaz. Linhagens do presente. Companhia das Letras, São Paulo, 2002.

BOLAÑO, Roberto. Estrela distante. Companhia das Letras, São Paulo, 2009.

_____. La literature nazi en América. Barcelona, Editora Seix Barral, 1996.

_____. Os detetives selvagens. São Paulo, Companhia das Letras, 2006,

_____. As putas assassinas. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

CANCLINI, Nestor García. Culturas híbridas. Segunda edição. São Paulo, Edusp, 1998.

FISCHER, María Luisa. La memoria de las historias en Estrela distante de Roberto Bolaño. In: PAZ, Edmundo Soldán e PATRIAU, Gustavo Faverón (orgs). *Bolaño salvage*. Barcelona, Candaya, 2008.

KUNDERA, Milan. A arte do romance. Companhia das Letras, São Paulo, 2009.



DOM QUIXOTE: HERÓI OU ANTI-HERÓI?

Thays Keylla de Albuquerque

(Mestranda em Teoria da Literatura – PPGL / UFPE)

Herói é quem quer ser si mesmo.

Por isso D. Quixote é um herói.¹

Pensar Dom Quixote como herói pode parecer tão coerente quanto pensá-lo como um exemplar anti-herói, basta assumirmos o caráter paradoxal que o próprio Miguel de Cervantes imprime no personagem principal de sua grande obra. Não difere dessa duplicidade de sentido a arquitetura elaborada pelo autor de *Don Quijote de La Mancha* no concernente a estrutura do livro, já que consiste tanto em uma paródia das novelas de cavalaria – e como tal não poderia esquecer o cômico e o ridículo – como também em um romance, considerado o romance inaugural, criador de um gênero moderno que traduz a situação do novo homem, ser perdido em um mundo fragmentado. A bivalência é, pois, uma marca constante no livro de Cervantes.

Buscaremos discutir e nos posicionar ante o questionamento central desse ensaio considerando os dois pólos de D. Quixote a

¹ Esta pequena epígrafe constitui uma síntese de palavras de Ortega y Gasset em *Meditações do Quixote*. Observe na íntegra: *Herói, dizia eu, é quem quer ser si mesmo. A raiz do heroico acha-se num ato real da vontade. Nada de semelhante na épica. Por isso D. Quixote não é uma figura épica, mas um herói.* (p.159, 1967).

partir de trechos da obra que demonstrem as características nobres e corajosas do personagem juntamente com as que evidenciam uma fragilidade burlesca de suas atitudes. Na análise da obra, para guiar nossas conclusões, não só trabalharemos conceitos clássicos do que se considera um personagem heroico como também as definições da moderna crítica literária do que vem a ser um herói e um anti-herói. Uma tarefa que admite a dificuldade no referente a um posicionamento efetivo, já que na literatura moderna podemos considerar que *as linhas de demarcação que separam o heroico do não-heroico estão borradas* (BROMBERT, 2001, p.14)².

Bem distinta desse padrão era a literatura helênica. Começemos, portanto, nosso caminho a partir dos conceitos clássicos: temos, de um lado, o herói em sentido tradicional que nos remete a um personagem nobre, normalmente da classe dominante e com caráter e postura admiráveis, entre os clássicos heróis podemos citar Aquiles e Édipo, um representante da epopeia e o outro da tragédia, respectivamente; do outro lado, temos o sentido tradicional de anti-herói, personagem que não compartilha a perspectiva do herói e é ridicularizado no esquema de valores implícitos na estrutura narrativa, Tército, o soldado surrado por Odisseu na Ilíada, constitui um bom exemplo. Ambos, herói e anti-herói, são construídos a partir da narrativa e dos valores referentes ao plano literário interno da própria obra³.

² *Em louvor de anti-heróis* Victor Brombert trabalha com obras literárias do séc.XIX e XX. Mas, apesar do aparente anacronismo foi utilizada por trazer conceitos genéricos e modernos sobre o tema central do ensaio.

³ Flávio R. Kothe aprofunda as definições tanto de herói épico e trágico quanto de anti-herói

Não há como fugir da alusão à Grécia antiga sobre esse tema, já que os textos homéricos compõem um ponto chave na construção de uma visão genérica e tradicional do personagem heroico que, de certa forma, perdura na consciência coletiva até os dias atuais:

A palavra “herói”, como nos lembra Bernard Knox, parece ter tido em Homero o sentido geral de “nobre”, mas no quinto século a.C. o culto dos heróis havia surgido e se tornara uma espécie de fenômeno religioso. Heróis eram homenageados e reverenciados. Eram associados a uma era mítica em que se dizia que homens e deuses entraram em íntimo contato. Heróis eram seres excepcionais inscritos na lenda, contados na poesia épica, representados no teatro trágico. Suas características, por trás da multiplicidade de tipos individuais, são constantes: eles vivem segundo um código pessoal feroz, são obstinados diante da adversidade; seu forte não é a moderação, mas sim a ousadia e mesmo a temeridade. Heróis são desafiadoramente comprometidos com a honra e o orgulho (BROMBERT, 2001, p.15).

Considerando as características citadas, poderíamos dizer que D. Quixote se adequaria ao código pessoal, a obstinação, a ousadia e ao compromisso com a honra e o orgulho, já que durante suas aventuras ele buscava exatamente manter esse perfil heroico, mas o problema está na estrutura interna da obra. O caso de D. Quixote é bem diferente do sentido de herói tradicional, esse é um ponto incontestável, pois Cervantes procura desconstruir desde o início da estória a imagem nobre de cavaleiro andante que o Quixote desejou e acreditou ser.

épico no livro *O Herói*, 2000.

Por isso, apresenta-se claramente o caráter peculiar do protagonista cervantino a partir do primeiro capítulo da obra quando nos é revelado que D. Quixote de tanto ler as novelas de cavalaria perdeu o juízo e decidiu ser um cavaleiro andante:

En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en lo más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama⁴.

Dito isso, a estrutura da obra e o narrador já advertem que D. Quixote não constitui simplesmente um herói que vai procurar suas aventuras, mas que pretende vivenciar o que lia nas novelas de cavalaria, portanto, ele não busca o real, ele deseja a fantasia literária.

La literatura caballeresca que hace perder los sesos al Quijote no es “realista”, porque las delirantes proezas de sus paladines no reflejan una realidad vivida. Pero ella es una respuesta genuina, fantasiosa, cargada de ilusiones y anhelos y, sobre todo, de rechazo, a un mundo muy real en que ocurría exactamente lo opuesto a ese quehacer ceremonioso y elegante, a esa representación en la que siempre triunfaba la justicia, y el delito y el mal merecían

⁴ CERVANTES, Miguel [1605/ 1615]. *Don Quijote de la Mancha*. (2004) p.30-31.

castigo y sanciones, en el que vivían, sumidos en la zozobra y la desesperación, quienes leían (o escuchaban leer en las tabernas y en las plazas) ávidamente las novelas de caballerías.

Así, el sueño que convierte a Alonso Quijano en don Quijote de la Mancha no consiste en reactualizar el pasado, sino en algo todavía más ambicioso: realizar el mito, transformar la ficción en historia viva (VARGAS LLOSA, 2004, p. XIV).

A estrutura interna de *Don Quijote de La Mancha*, deste modo, demonstra sua complexidade no concernente aos atos heroicos do Quixote, pois não podemos esquecer que é o próprio personagem quem cria suas aventuras, estas que serão ora postas em dúvida e contestadas por Sancho Panza ora levadas ao escárnio pelo próprio narrador. Exatamente essa é característica que fragiliza o heroísmo do Quixote, a ilusão constante que ele alimenta durante todo o livro de que é um cavaleiro andante:

Do querer ser ao crer que já se é, vai a distância do trágico ao cômico. Este é o passo que falta entre o sublime e o ridículo. (...) Isto se dá com D. Quixote quando, não contente em afirmar sua vontade de aventura, obstina-se em acreditar-se o próprio aventureiro. A novela imortal está a pique de converter-se em comédia e nada mais. Segundo já indicamos, da novela à comédia não há mais que um passo (ORTEGA Y GASSET, 1967, p.166)⁵.

⁵ Destacamos um possível equívoco do tradutor ao manter a palavra “novela” como gênero de *D. Quixote*, já que, diferentemente do espanhol, “romance” é a denominação adequada em português para o gênero literário de *Don Quijote de La Mancha*.

É assim que a honra das batalhas por parte do Quixote está em equidade com o sarcasmo da narração já na primeira saída de D. Quixote: quando *el ventero* lhe arma cavaleiro, quando ele protege suas armas de *los arrieros* e quando ele pensa libertar *el muchacho*. O desfecho da primeira saída revela características importantes para nossas considerações, como a derrota do Quixote quando tenta obrigar *los mercaderes toledanos* a jurar pela beleza sem igual da donzela *Dulcinea del Toboso* e acaba tropeçando sozinho com seu cavalo Rocinante, sem direito nem a derrota em uma luta, sendo vencido por seu próprio descuido:

(...) en la mitad del camino tropezara y cayera Rocinante (...) Cayó Rocinante y fue rodando su amo una buena pieza por el campo; y, queriéndose levantar, jamás pudo: tal embarazo le causaban la lanza, adarga, espuela y celada con el peso de antiguas armas⁶.

O retorno de D. Quixote, *molido y casi deshecho*, expõe um personagem desnordeado, declamador de trechos das novelas de cavalaria e dependente de um vizinho lavrador para ajudá-lo e levá-lo para casa: *(...) llegaron al lugar a la hora que anohecía, pero el labrador aguardó algo más noche, porque no viesen al moído hidalgo tan mal caballero⁷.*

Nessas circunstâncias caberia ainda pensar em D. Quixote como herói? Não compete a um herói a humilhação da derrota e um retorno às escuras para casa com medo da vergonha pública, pelo menos não ao herói clássico. Entretanto, no foco de Cervantes não havia preocupação

⁶ CERVANTES, Miguel [1605/ 1615]. *Don Quijote de la Mancha*. (2004) p.54.

⁷ CERVANTES, Miguel [1605/ 1615]. *Don Quijote de la Mancha*. (2004) p.58.

com a tradição, pelo contrário, o autor buscou descaracterizar o herói de então – os protagonistas da novela de cavalaria, “os cavaleiros andantes” – e para tal não poupou esforços na ridicularização da sua versão parodiada do herói cavaleiresco. É notória a denominação de cavaleiro com que Sancho batiza o Quixote e não menos interessante é a justificativa:

— Si acaso quisieren saber esos señores quién ha sido el valeroso que tales le puso, dirales vuestra merced que es el famoso don Quijote de la Mancha, que por otro nombre se llama el Caballero de la Triste Figura.

(...) Y don Quijote preguntó a Sancho que qué le había movido a llamarle “el Caballero de la Triste Figura”, más entonces que nunca.

— Yo se lo diré — respondió Sancho —, porque le he estado mirando un rato a la luz de aquella hacha que lleva aquel malandante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio de este combate, o ya la falta de muelas y dientes⁸.

Ora, pois então o Quixote ainda é desdentado e portador de um físico exageradamente feio, além de receber um “nome apelativo” irônico e depreciativo. Miguel de Cervantes foi exitoso em seu intento de criticar as novelas de cavalaria: o que os protagonistas das novelas tinham de exagerado e servia a uma glorificação, D. Quixote possui em caráter burlesco. Há uma evidente desconstrução, porém representaria esta a perspectiva anti-heroica do Quixote?

⁸ CERVANTES, Miguel [1605/ 1615]. *Don Quijote de la Mancha*. (2004) p.171.

Voltemos, destarte, ao conceito de herói e anti-herói. Não podemos nos limitar a considerar heroicos apenas personagens que se adéquem ao modelo clássico, precisamos ir além desse cânone principalmente porque o advento de *Don Quijote de la Mancha* – assim como o de *Hamlet* – evidencia a quebra da literatura com seu passado tradicional, a harmonia dos antepassados helênicos se perdeu e por isso *inventamos a produtividade do espírito: eis porque para nós os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito de aproximação jamais inteiramente concluída* (LUKÁCS, 2000, p. 30).

D. Quixote abdica a compreensão coletiva e busca uma representação individual, própria, numa construção auto-suficiente do próprio universo simbólico, da mesma forma que Cervantes através do personagem central inova a estrutura literária de então e revela uma forma livre e complexa de realizar a arte da escrita, já não nos é permitido nessas circunstâncias julgar nem a obra nem o protagonista em padrões clássicos, tornou-se necessário ampliar a visão da literatura em específico (no concernente à própria obra) e em geral (em relação a toda literatura posterior). Sendo assim,

La idea del héroe ha de ser, a nuestro juicio, necesariamente dinámica y adecuarse, por consiguiente, a la concepción del hombre y del mundo. Sustentar que sólo el personaje de tipo homérico, por ejemplo, merece el calificativo de tal, significa postular una visión de la humanidad estancada, es creer que los modos de vida no cambian y que nuestra existencia debe ser un continuo retorno a las formas de vida del pasado. Limitar la existencia del “héroe” a tipos

humanos del pasado es como exigir que en nuestro tiempo se escriban epopeyas o que los dramas deban corresponder a más o menos exactamente a las normas descriptas por Aristóteles para la tragedia. Nuestra perspectiva ha de ser radicalmente distinta, y deberemos preguntarnos cómo es el héroe de nuestro tiempo y por qué posee las características que se asignan. Una de las tendencias de la crítica moderna es denominar muchos de los personajes centrales como “antihéroes”, y las formas literarias “nuevas” como “antiteatro”, “antinovela”, “antipoesía” (VILLEGAS, 1978, p.61-62).

Podemos chegar à primeira conclusão (clara já em uma leitura ingênua dessa obra cervantina): definitivamente D. Quixote não se adéqua ao modelo tradicional e clássico de herói, no conceito clássico tal denominação não lhe é possível. Então, seria D. Quixote um anti-herói? Para evitar precipitações, vejamos outros trechos da obra em que a possível atitude heroica do Quixote vem à tona. Lembremos que nem todas as atitudes heroicas do personagem em questão foram criadas a partir de sua fantasia, a história de Grisóstomo e Marcela constituem um exemplo desse tipo. A moça que não queria casar e só desejava viver como pastora no campo recebeu o apoio do “Caballero andante” ante os homens que a queriam seguir pelo bosque:

— *Ninguna persona, de cualquier estado y condición que sea se atreva a seguir la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía. Ella ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo y cuán ajena vive de condescender con los deseos de ninguno de sus amantes; a cuya causa es justo que, en lugar de*

*ser seguida e perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es sola la que con tan honesta intención vive*⁹.

Nesse trecho não há loucura quixotesca, pelo contrário, D. Quixote demonstra uma grande capacidade de discernimento e justiça, principalmente se considerarmos o respeito que ele tem a vontade da donzela, já que na época a mulher não possuía a liberdade dos tempos atuais. Sendo assim, o caso de Marcela destaca-se como uma efetiva atitude heroica do Quixote, que protege a dama indefesa como um verdadeiro cavaleiro. Há também o capítulo em que D. Quixote de forma centrada e sábia aconselha Sancho Panza sobre o governo da ínsula, dizendo-lhe como ele deve agir. Portanto, não só de loucuras e ridicularia é formado nosso personagem.

A classificação de anti-herói poderia responder a essa bivalência ora nobre ora ridícula do Quixote? Ao considerar que *Según la perspectiva clásica, el antihéroe era el personaje que poseía las características antitéticas a las que hemos recordado para el héroe* (VILLEGAS, 1978, p.66-67) não podemos defender que temos um anti-herói, já que o Quixote flutua entre a apresentação das características do cavaleiro e entre as atitudes “insanas”. Por isso, *Parece-nos deparar com D. Quixote, o herói e o vesano* (ORTEGA Y GASSET, 1967, p. 168). Tão pouco nosso protagonista representaria realmente um valor negativo no contexto da obra de Cervantes. O Quixote é o representante máximo dos ideais de seu autor, através do escárnio da possível loucura Miguel de Cervantes

⁹ CERVANTES, Miguel [1605/ 1615]. *Don Quijote de la Mancha*. (2004) p.128.

critica os cavaleiros, mas ao mesmo tempo re-significa o modelo que toma como base ao torná-lo ridículo, há uma ênfase maior no caráter humano, pretendo inclusive a loucuras.

Nesse sentido, as considerações de Brombert clarificam uma nova perspectiva da moderna crítica literária em consideração aos protagonistas que saem do cânone e inovam. A nosso ver, mesmo em “anacronismo”, essas palavras se encaixariam em uma leitura contemporânea do Quixote:

Amplas áreas da literatura ocidental têm sido cada vez mais invadidas por protagonistas que, por estratégia deliberada de seus autores, não conseguem colocar-se à altura de expectativas ainda associadas a lembranças da literatura tradicional ou dos heróis míticos. Mas esses protagonistas não são fatalmente “fracassados” nem estão desprovidos de possibilidades heroicas. Podem corporificar outros tipos de coragem, talvez mais sintonizados com nossa época e nossas necessidades. Tais personagens podem cativar nossa imaginação, e até chegar a parecer admiráveis, pela maneira como ajudam a esvaziar, subverter e contestar uma imagem “ideal” (p.19).

Era exatamente essa a proposta de Cervantes: subverter a tradição. D. Quixote foi pensado sob medida para esse propósito: desacreditar e evitar a leitura dos livros de cavalaria¹⁰. Na estrutura interna da obra ele é o grande herói, como não possui as características clássicas de um herói/ de um protagonista heroico uma parte da crítica veio a chamá-lo – ele e

¹⁰ Desde 1605 menguan considerablemente las ediciones de libros de caballerías: el Quijote ha acabado con ellos (RIQUER, 2004, p.LXXIV).

demais personagem que não se limitam à tradição – de anti-herói para fazer uma oposição ao modelo heroico anterior. No entanto, defendemos que esse chamado “anti-herói” vem a ser o “herói moderno”, um novo herói¹¹. Antes mesmo do Quixote vimos novos modelos de heróis em obras como a *Divina Comédia* de Dante, na qual o herói (épico) chega a apresentar medo e covardia, marcando o distanciamento do herói mítico para o herói humano; temos também a novela picaresca, *Lazarillo de Tormes*, em que o herói marginalizado aparece sem grandes ambições buscando a sobrevivência e um lugar digno na sociedade.

Defendemos, pois, não a alcunha de “anti-herói”, mas a denominação de “herói moderno” para D. Quixote, pois como símbolo da modernidade ele aparece como o herói que viveu aventuras – em sua maioria criada pelo seu próprio engenho, tornando a ilusão realidade palpável¹² – que trazem o heroísmo singular marcante de uma nova perspectiva carregada de ambiguidades e sonhos: dúvidas e certezas; força e fragilidade; sensatez e loucura; no entanto, sempre com o caráter humano em destaque. O personagem principal da obra de Cervantes

¹¹ Brombert destaca e explica a denominação: O termo “anti-herói”, como passou a ser usado, está de fato ligado a uma postura paradoxal, às vezes provocativa. Dostoievski pôs esse termo em circulação na parte final de *Memórias do Subsolo*, obra seminal que discute a ideia do herói na vida e também na arte. As últimas páginas da narrativa de Dostoievski associam explicitamente a palavra “anti-herói” à noção de paradoxo. O narrador que é chamado de paradoxista, explica: “Um romance precisa de um herói, e todos os traços de um anti-herói estão expressamente reunidos aqui”. A subversão deliberada do modelo literário está relacionada com a voz vinda do subsolo para contestar opiniões aceitas (2001, p.13).

¹² Não esqueçamos das histórias como a de Grisóstomo e Marcela e das aventuras de D. Quixote e Sancho Panza com o conde e a condessa na segunda parte da obra.

responde aos anseios do homem contemporâneo, por isso enterra com escárnio o cavaleiro andante e anuncia a nova era, uma época que não almeja heróis magníficos e impecáveis, e sim que admira o respeito do homem comum aos seus desejos e a sua individualidade.

Referências

BROMBERT, V. H. 2001. *Em louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura européia*. Tradução de José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial.

CERVANTES, M. de [1605/ 1615]. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española. Madrid/São Paulo: Santillana Ediciones Generales (2004).

KOTHE, F. R. 2000. *O Herói*. São Paulo: Ática.

ORTEGA Y GASSET, J. 1967. *Meditações do Quixote*. Tradução de Gilberto de Melo Kujawski. São Paulo: Livro Ibero-Americano LTDA.

RIQUER, M. 2004. *Cervantes y el Quijote*. In: CERVANTES, M. de *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española. Madrid/São Paulo: Santillana Ediciones Generales, p. XLV-LXXV, 2004.

VARGAS LLOSA, M. 2004. *Una novela para el siglo XXI*. In: CERVANTES, M. de *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española. Madrid/São Paulo: Santillana Ediciones Generales, p. XIII-XLIII, 2004.

VILLEGAS, J. 1978. *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Editorial Planeta.



LA ADAPTACIÓN GRÁFICO-LÉXICA DEL QUIJOTE EN EL ÁLBUM *LAS CANARIAS* (1863-1864) DE GALDÓS¹

Stephen Miller
(Texas A&M University)

Con la publicación en 2001 de cinco álbumes de dibujo galdosiano y mi estudio *Galdós gráfico (1861-1907)* ha sido bastante fácil formar buena idea de cuán importante para Galdós era la dimensión gráfica de su creación. Entre los cinco álbumes los primeros tres – *Gran teatro de la pescadería* (1862), *Las Canarias* (ca. 1863-1864) y *Atlas zoológico* (ca. 1867) – constituyen narraciones gráfico-léxicas.

En el presente contexto *Las Canarias* llama la atención por efectuar su sátira por medio de parodias que yuxtaponen las acciones y la apariencia física caricaturizadas de los dos protagonistas con las acciones y físicos de docenas de personajes míticos, históricos y literarios. El elemento de continuidad más importante en la deformación física de los protagonistas es dibujar al mayor de los dos como alto y enjuto y al más joven bajo y gordo.² Y el hecho de relacionarse estos protagonistas en su versión caricaturizada con el mundo cervantino se declara abiertamente en la página LC-29

¹ Una versión de este trabajo fue publicada en *Siglo Diecinueve*.

² De manera teórico-general explico este proceso a nivel de la obra galdosiana entre 1862 y 1890 en "Caricature and realism, graphic and lexical, in Galdós".

(figura 2).³ El protagonista alto y enjuto, vestido con armadura, recibe de manera repugnante, la orden de caballería. Hincado sobre la rodilla derecha éste, en lugar de recibir “la pescozada” y “el espaldarazo” del ventero cervantino,⁴ recibe la orden a manos de su peor enemigo en el album; éste le baña con las porquerías de una escupidera o bacín.

Según la iconografía de la pareja quijotesca más familiar hoy – el don Quijote y Sancho del monumento a Cervantes en la Plaza de España en Madrid, el grabado esquemático de Picasso en negro contra fondo blanco (1955) –, la imagen gráfica que emparenta más obviamente a la pareja, como tal, de protagonistas de *Las Canarias* con don Quijote y Sancho se observa en la página LC-57 (figura 4). Se ve al enjuto montado sobre un rocín flaco y algo pando mientras el gordo se observa sobre un asno no malo. Lo que da importancia a estas dos referencias al Quijote es que forman parte de la única miniserie del album que se crea por medio de una parodia extendida basada en la alusión a múltiples momentos de la vida y hechos de los personajes parodiados. La “adaptación gráfica” del Quijote en

³ Para la edición facsímil de *Las Canarias*—y los otros cuatro álbumes—se adoptó la convención de numerar, en el borde no facsimilar, las páginas propias del álbum con una sigla (es decir: LC para *Las Canarias*, GT para *Gran teatro de la pescadería*, etc.) seguido por un guión y el número de la página. Se citan figuras fuera de su orden numérico, la 2 en este caso, por querer que el orden numérico de figuras en la sección de figuras sea la más relevante para ver gráficamente la secuencia de dibujos de Galdós que constituyen su adaptación del Quijote en álbum a sus propósitos.

⁴ Toda cita de *Don Quijote* es de la edición de Riquer en la bibliografía. Esta es de la p. 52. A continuación toda cita de esta edición se documentará entre paréntesis en el cuerpo del artículo.

Las Canarias puede aludir sólo a uno de los dos protagonistas como arriba cuando el enjuto recibe la orden de caballería, o más tarde en una viñeta de la página LC-63 (figura 7) que retrata al gordo siendo conducido a su ínsula sobre un soberbio palafren. No obstante, más normal es que los dos estén juntos. En estos casos el enjuto puede estar vestido de armadura y el gordo en una de dos posturas generales: boquiabierto observa a su señor (p.ej.: LC-15, la figura 3), o cayendo y rodando durante una aventura (p.ej.: LC-49, la figura 5). En dos cuadros aparece Cervantes en presencia del enjuto y el gordo (LC-17 y LC-87, las figuras 9 y 10).

I: Conflictos y personajes del álbum *Las Canarias*

De manera muy notable los conflictos del álbum *Las Canarias* no tienen nada que ver con el llamado “pleito insular” que ha sido tan tristemente dominante en la historia de Canarias desde la época de la Guerra de la Independencia.⁵ Los problemas y las personas del álbum se producen en torno a un periódico llamado *Las Canarias*, nombre que a partir de José Pérez Vidal se ha consagrado como título del álbum galdosiano también.⁶

⁵ Véanse Guimerá Peraza y Blanco, 229-373. Las narraciones de los dos historiadores terminan con la creación en tiempos de Primo de Rivera de las dos provincias canarias, centradas por Gran Canaria y Tenerife. No obstante cualquiera entiende que la tan controvertida creación de la Universidad de Las Palmas en la década de los 1980, y las disputas continuas y agrias sobre la división de toda manera de recursos entre las dos provincias dentro del regimen autonómico atestiguan a la plena vigencia hoy del pleito.

⁶ A diferencia de lo que hizo con *Gran teatro de la pescadería* y *Atlas zoológico*, Galdós no creó

El periódico era creación de un grupo de canarios residentes en Madrid. Se proponía fomentar desde la capital nacional los intereses de la patria chica. Vital para la salud de la imprenta era que la plantilla editorial presentara un frente canario unido incluyendo a hombres procedentes tanto de La Palma como de Gran Canaria y Tenerife, las dos islas entonces, como ahora, hegemónicas. Pero conforme se acercaban las elecciones de diputados a Cortes el 11 de octubre de 1863, tema que convirtió en contrincantes a los antagonistas del “bautizo de porquerías” en la figura 2, se observaba que la plantilla de la publicación bi-semanal se redujo a dos: el enjuto alto y el gordo bajo.⁷

Estos hombres son, respectivamente, Benigno Carballo Wangüemert (1826-1864) de La Palma y Fernando de León y Castillo

ninguna portada o título para el álbum *Las Canarias*. Pérez Vidal y otros publicaban de vez en cuando imágenes sueltas del álbum. Pero sólo en 1989 Alfonso Armas Ayala, el benemérito fundador de la Casa Museo Pérez Galdós en Las Palmas, publicó como una especie de apéndice de capítulo las imágenes de *Las Canarias* a tamaño muy reducido. Sin embargo no dió la contextualización necesaria para entender bien lo que tenía el lector delante. Véanse: Armas Ayala, *Galdós: lectura de una vida*, vol. 1, cap. 5, láminas 96 a 145, exceptuando la 127; y, Miller, *Galdós gráfico*, 36.

⁷ El palmero José Pérez Vidal sigue siendo la autoridad máxima de la exposición e interpretación del mundillo en torno al periódico *Las Canarias*; esto comprende su relación con la política canaria y nacional y la postura galdosiana al respecto. Mi aportación al tema se encuentra en *Galdós gráfico* (60-72) y en la “Introducción” a mi edición de *Las Canarias* (vii-xiii). Las referencias a temas histórico-políticos en *Las Canarias* y las otras dos novelas gráficas galdosianas son muchas y densas. Dado que el propósito del presente trabajo es elucidar la relación entre personajes del Quijote y de *Las Canarias*, no documenté referencias del tipo estudiado por Pérez Vidal. Se recomienda al lector interesado la consulta directa de las publicaciones de Pérez Vidal, Blanco, Guimerá Peraza y de otros citadas en la bibliografía y en *Galdós gráfico*.

(1842-1918) de Gran Canaria. Pertenecen a la Unión Liberal del presidente de gobierno, el general Leopoldo O'Donnell. El bando contrario se afilia a los minoritarios progresistas de Olózaga y se forma alrededor del palmero Valeriano Fernández Ferraz (1831-1925). Este, rodeado de cuatro amigos regocijados en la figura 2, es el personaje que le “vierte” al enjuto Carballo la orden de caballería.

Más allá del interés de Carballo y de Ferraz por conseguir la misma acta de diputado, había cuestión muy importante para Canarias que dividía a Carballo y Ferraz y sus grupos respectivos: si desde Madrid se debiera seguir para Canarias una filosofía y política librecambista o proteccionista. En el álbum *Las Canarias* Galdós atribuye al krausismo ferviente de Carballo y León la ideología idealista-universalista que fundamentaba su librecambismo. Los más prácticos Ferraz y amigos apoyaban el proteccionismo. El joven Galdós, que narra gráfico-léxicamente sobre cuestiones socio-políticas ya en *Gran teatro de la pescadería*,⁸ creía certeras las ideas de Ferraz y su grupo, y totalmente idiotas las de la protagonista pareja parodiada.

Considerado el debate proteccionista-librecambista sólo desde la perspectiva de Canarias, un remoto archipiélago administrado entonces por el Ministerio de Ultramar, la opinión pública canaria demostraba evidente sentido común al favorecer toda medida que pudiera mejorar

⁸ Se trataba del emplazamiento del actual Teatro Pérez Galdós de Las Palmas. Los que favorecían el emplazamiento en la orilla de un mar bravo querían que el teatro, entre otras cosas, sirviera como demostración de los adelantos de la ciudad. El humor galdosiano del álbum es dibujar todos los percances que pudieran resultar de la cercanía al mar del teatro, tanto en tiempos de calma, como en los de tormenta.

su situación de tierra conocida por su “producción” de emigrantes. Un ejemplo de una medida proteccionista era obligar a las compañías de transatlánticos a hacer más escalas en Canarias que las económicamente rentables para ellas, pero escalas que fomentaban un comercio que hacía menos comunicadas y más prósperas a las islas. Era, además, una política que terminó triunfando y que casi siglo y medio después, en la era de la Unión Europea, sigue vigente. Aunque el joven Galdós no se metía declaradamente en la política, los álbumes *Gran teatro de la pescadería* y *Las Canarias* demuestran su afán de dar su versión/visión del panorama de las personalidades, idiosincrasias y conflictos que afectaban la vida humana de su entorno. Parte íntegra de esto era ensayar con medios gráficos y léxicos la recreación narrativa, extendida, caricaturesco-satírico de la vida real. Para nuestros propósitos aquí resulta importante sugerir lo que se demostrará a continuación. Que el conflicto fundamental del álbum, el que subyace a las pugnas personales, es el tan español-cervantino de personas (Carballo y León) que luchan en nombre de un ideal que dista demasiado de satisfacer las necesidades reales y prácticas de su gente (los canarios residentes en las Islas).

Como era habitual en el Galdós maduro, él se ausenta de su narración gráfico-léxica. El que cuenta es el chalán de feria de la LC-5 (figura 1) que presenta al público un “Teatro ambulante” en el cual representa una “Compañía de monos artistas”. El chiste está en que los “monos” sean Carballo y León, caricaturizados como el enjuto y el gordo desde ésta, su primera aparición juntos en el álbum. Por su parte el lector novel del álbum comprende sólo a continuación lo que estos “monos” están haciendo: con la plantilla editorial ya reducida

sólo a dos, Carballo, el director de *Las Canarias*, dicta a León, el secretario, un artículo para el periódico.

Algo relativo a este dibujo que se entiende, sin tener que referirse al resto del álbum, es que llamar “monos” a las figuras del “Teatro ambulante” se hace en un sentido lato; o sea, como: “Figura[s] humana[s] o de animal[es], hecha[s] de cualquier materia, o pintada[s] o dibujada[s]”.⁹ A esta denotación hay que añadir lo que es obvio: que el contexto indica cierta deficiencia humana en Carballo y León. Denominarles “monos” es aseverar que son remedos de personas, y que sus acciones tienen algo de “bestial” o “animal”. Más tarde en el álbum Galdós hace explícito este punto al añadir un rabo de mono a Carballo y a León, dibujados intentando subir a un alto por la rama de un árbol (LC-40). Más tarde Carballo pasa de ser persona con rabo de mono a ser mono completo: vestido de persona se ve como el mono de un músico callejero (LC-69). En lugar de pedir dinero para su dueño músico, solicita “Un suscriptor [a *Las Canarias*] por el amor de Dios”.¹⁰

⁹ Cito por la vigésima primera edición del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia (1992), pero es la misma definición de todas las anteriores consultadas. También es la acepción empleada por Leopoldo Alas en una carta del 26 de noviembre de 1890 a su editor Fernández Lasanta: “Verdad es que, en general, no me gustan los libros míos con monos . . . pero reconozco la conveniencia *industrial de ilustrar* a veces los libros” (Blanquat y Botrel, 55). Otro tema es cómo la actitud hacia la ilustración separa a los escritores decimonónicos de más tendencia realista de los que van separándose de poner énfasis en la realidad socio-histórica compartida de todos para concentrarse en individuos problemáticos.

¹⁰ En la imagen de LC-21 la animalización de Carballo y León llega al extremo de dibujarlos—en forma humana—entre la fila de bestias que Noé conduce al arca. La cosa se hace más chusca al entender que Carballo y León, dos hombres, forman una de las parejas de animales cuya función en el plan divino es repoblar—¿de qué y cómo?—la tierra después del diluvio.

La “bestialización” de Carballo y León continúa en el cuadro de LC-17 (figura 9). En el centro Galdós dibuja el periódico *Las Canarias* como una “Máquina para hacer animales de todas clases”. Por el lado derecho hay una rampa por donde suben una serie de “Grandes hombres”, que hacen pensar, por su atuendo, en hombres como Dante, Colón, Cervantes y Shakespeare.¹¹ A la boca de la máquina está Carballo que tiene en manos un tridente que lleva ensartada la cabeza de León. Se infiere que después de echar la cabeza de León a la máquina, Carballo va a introducir en la misma a los “Grandes hombres” que suben la rampa. Dado que la máquina está funcionando hace tiempo a toda marcha, se observa saliendo por su lado izquierdo una cascada de su producción: un ratón, un perro, una oveja, un cerdo y un asno. Al enseñar a León como víctima de Carballo y su máquina, se sugiere que el más viejo, Carballo, tiene la responsabilidad principal de haber convertido el periódico *Las Canarias* en una máquina infernal que animaliza y destruye no sólo a su compañero, sino a otras personas, como Cervantes, que representan verdaderas cimas humanas.

Otros cuadros de esta serie de animalización diferencian menos entre Carballo y León, aunque es normal que se destaque el liderazgo de Carballo. Por ejemplo, en las procesiones de animales en las cuales Carballo y León son los únicos con forma humana (LC-21, LC-38),

¹¹ Se volverá a este punto a continuación. Pero desde ahora se constata que no se puede afirmar categóricamente que los que suben la rampa sean los personajes cuyos nombres se mencionan en el texto. Pero son “Grandes hombres” y se visten con trajes de estilos diferentes propios a las épocas y los países de los personajes literario-culturales citados. Dicho esto, se verá que se dan razones abajo para pensar que el último que sube la rampa sea Cervantes.

los dibujos galdosianos hacen pensar en Carballo como el padre alto y enjuto y en León como el hijo pequeño, bajo y gordito. El chiste de estos dibujos es hacer que la pareja humana no se distinga gran cosa de las bestias. Se lleva a otro nivel más cruel las comparaciones galdosianas en el cuadro de LC-25 donde se dibuja respectivamente a León como una pata de cerdo (“Jamón de Telde”) y a Carballo como un bote de “Almívar de La Palma”, y en el de LC-63 (“Plato de sosos”) donde León es un “Pavo troffee [sic]” y Carballo una botella “du bon vinaigre”. León y Carballo han descendido de seres humanos a animales a comida animal y vegetal. El proceso deshumanizador llega a su punto ontológico más bajo cuando se representa a los dos “monos” como objetos inanimados: León de globo aerostático (LC-20, LC-50) y Carballo de “tornillo sin fin” (LC-50), León de violoncelo (LC-31), y, para abreviar, Carballo de palanca y León de fiel de balanza (LC-67). Galdós ha pasado de embrutecer al “par de monos” a cosificarlo. Sin embargo, esta vertiente de caracterización en el álbum no es única. Otros hay que exploran, siempre con sátira, la dimensión humana del enjuto y el gordo.

En estos dibujos la sátira parte de insertar a Carballo y a León en algunos de los momentos mítico-históricos mejor conocidos de Occidente y de compararlos con los protagonistas de esos momentos. Se yuxtaponen, pues, a los “monos”, por separado y juntos, con sitiadores del Imperio Romano (LC-7), Francisco I de Francia y su

madre (LC-11),¹² Moisés hablando con Dios (LC-18),¹³ Noé y su arca (LC-21), San Jerónimo (LC-23), Laoconte e hijo (LC-33), Cristo y el Buen Ladrón en el Gólgota (LC-43), los Argonautas (LC-47), Scila y Caribdis (LC-53), Alejandro Magno y ¿Clito? (LC-55),¹⁴ Apolo Belvedere y un sátiro (LC-59), y don Quijote y Sancho. Pero, en el mismo álbum donde cada una de estas alusiones literario-culturales se cita sólo una vez, las alusiones al Quijote, como se dijo arriba, ocupan total o parcialmente nueve páginas de *Las Canarias*. Que esto sea significativo se entiende a nivel cuantitativo al echar el cálculo que revela que estas nueve páginas cervantino-quijotescas del álbum

¹² Carballo representa a Francisco I después de la batalla de Pavía (1525). Al mismo tiempo que las fuerzas imperiales, constituidas en el dibujo por Ferraz y sus cuatro aliados más allegados lo toman preso, Francisco/Carballo dice a su madre, Luisa de Saboya, las palabras históricas que forman el texto léxico galdosiano para el cuadro: "Señora, todo se ha perdido menos el honor". La madre es una versión hermafrodita de León (dibujada más como Isabel II de España que de Luisa de Saboya, y que anticipa a muchas figuras hermafroditas--incluyendo a León--del *Atlas zoológico*). Puede ser interesante recordar que Francisco I tenía "un carácter autoritario y débil a la vez. Se empeñaba en tener el mando y decidir todo por su cuenta, pero se dejaba dominar e influir" (Isaac, 934; la traducción es mía. Cfr. Aguado Bleye, 434-441). Y en la LC-55 ¿Clito?/León dice de Alejandro Magno/Carballo: "¡Infeliz!! no podía dominar a sí mismo y quería dominar al mundo!!!!...". Parece que Galdós critica de manera seria y de fondo el carácter de Carballo.

¹³ Como pasa con cierto número de páginas de cada álbum galdosiano, la página LC-18 tiene dos temas independientes. Uno, el principal, que no tiene alusión cervantina directa, hace pensar en el cervantino dibujo de LC-49 (figura 5); el otro, en la esquina superior derecha, representa a Dios desde el cielo dirigiéndose a Carballo/Moisés que está de rodillas en una ladera.

¹⁴ Como pasa con cierto número de páginas de cada álbum galdosiano, la página LC-18 tiene dos temas independientes. Uno, el principal, que no tiene alusión cervantina directa, hace pensar en el cervantino dibujo de LC-49 (figura 5); el otro, en la esquina superior derecha, representa a Dios desde el cielo dirigiéndose a Carballo/Moisés que está de rodillas en una ladera.

ocupen, según el criterio exacto de cálculo, al menos la sexta parte de las cincuenta y cinco páginas dibujadas del álbum.¹⁵ A la vista de tal estadística, pues, es más claro todavía que la presencia cervantino-quijotesca en el álbum *Las Canarias* requiere más atención. Al mismo tiempo se observa que las páginas referentes al Quijote y Cervantes se hallan desparramadas por las páginas del álbum. Constituyen de hecho, aunque no formalmente, una miniserie cervantino-quijotesca. Y en esto difieren de la organización estrictamente cronológico de los espacios sucesivos de dos aleluyas biográficas dibujadas en el *Atlas zoológico*: uno en quince paneles de León y Castillo y otro en doce del marqués de la Florida (*Galdós gráfico*, 82-102). La miniserie cervantino-quijotesca es precedente, no obstante, de otras miniseries en el mismo *Atlas zoológico* y, a mi manera de ver, de la técnica compartida de *El doctor Centeno* y de *Fortunata y Jacinta* de arquitectura novelesca basada en el acumulo de biografías interrelacionadas de los personajes (*Galdós gráfico*, 102-106). Por eso se mantiene siempre que los tres álbumes de narraciones gráfico-léxicas galdosianas, incluyendo el *Atlas zoológico*, son primeras y únicas redacciones de obras jamás destinadas al público, pero cuyas lecciones Galdós iba archivando para el futuro.¹⁶

¹⁵ Digo "según el criterio exacto" porque mucho depende de si los meros esbozos pequeños de LC-60 y LC-64, o si las imágenes de LC-61, por ejemplo, se consideren como cuadro independiente por ocupar página propia. Es obvio que las imágenes de LC-61 son la continuación del desfile que arranca en LC-10; y, como se explica a continuación, el ángel sobre un mausoleo en LC-61 es un parcial estudio preliminar para el cuadro acabado de LC-37 (cfr. nota 25). Haciendo este ajuste, puede ser más impresionante.

¹⁶ En *Galdós gráfico* se ha explicado la naturaleza esencialmente privada de los álbumes y la consecuente falta de reelaboración artística que se hace cuando se trata de una obra destinada

II: Clases de parodias y su sentido en el álbum *Las Canarias*

Sin entrar en un análisis y demostración formales y exhaustivos, debe quedar claro ya que la parodia es una de las técnicas principales del álbum *Las Canarias* y que es una técnica compartida con el Quijote. Ahora bien, para nuestros propósitos es necesario refinar este punto, postulando tres tipos o clases de parodia en el álbum. La primera es la del protagonista del Quijote. El hidalgo de La Mancha se propone modelos de conducta a imitar, pero el tiempo y los acontecimientos convierten su actividad en parodias no intencionadas porque sus actos miméticos son totalmente inoportunos. Este tipo no se encuentra en *Las Canarias* porque los protagonistas nunca se proponen imitar a nadie. Es el chalán de feria, el “empresario” del álbum, el que convierte a los protagonistas y sus acciones en parodias.

Propias de estas parodias en *Las Canarias* son otras dos clases. Una se ve cuando el chalán de feria, por medio del “Teatro ambulante” que es el álbum, compara y contrasta a los tan poco conocidos Carballo y León con las figuras mitológicas, clásicas e históricas mejor conocidas de Occidente. Automáticamente las acciones y personas de los “monos” ilusos lucen ridículos al lado de las de aquellas figuras magnas. La tercera clase es la parodia de la parodia. Surge cuando se parodia a Carballo y a León no como remedos muy inferiores a las figuras heroicas del mito, la literatura y la historia citadas arriba, sino como sucedáneos decimonónicos del ya paródico Alonso Quijano entregado a hacerse

a la publicación; y, se ofrecen, como muestra, segundas redacciones posibles de *Gran teatro de la pescadería* (45-56, 118-126) y de *Las Canarias* (72-76, 127-132).

pasar por don Quijote. Si la locura de Quijano/ Quijote le deja como un remedo por tantos conceptos ridículo de heroes literarios, el Carballo y León de los cuadros cervantinos del álbum *Las Canarias* se representan como remedos de personas dos veces locas: una vez por el abandono completo del sentido común que los animaliza y bestializa; y otra vez locos por no ser buenos “lectores” de su propia vida. A las alturas de 1863-1864 deben, como españoles cultos, darse cuenta de estar perdiendo tanto el contacto con su realidad como Quijano/ Quijote con la suya.

Es esta tercera clase de parodia la que centra la adaptación del Quijote en el álbum galdosiano, y la que conduce a algo que puede sorprender a primera vista: que a pesar de identificarse Galdós con la política progresista de Ferraz y compañía, es obvio que el Carballo y León del álbum reciben un tratamiento bastante más simpático que sus antagonistas, copartidarios de Galdós. Ningún otro cuadro del álbum conduce tanto a esta conclusión como el que alude a la crucifixión de Cristo (LC-43) y el que recuerda la famosa estatua de la muerte de Laoconte y sus hijos (LC-33).

El primero de estos dos cuadros debe su poder a la tan difundida iconografía cristiana del sacrificio supremo de Cristo para redimir al ser humano. Desde la más tierna edad cualquier persona formada en el catolicismo tradicional conoce y entiende por vía gráfica – las estaciones de la cruz, las vidrieras de colores, murales, etc. – antes que por la léxica ese momento cumbre de la historia cristiana de la salvación. Independientemente de cualquier reparo que Galdós ocasione al mezclar lo sacro y lo profano por representar a Carballo y a León como Cristo crucificado y el Buen Ladrón respectivamente, y a Ferraz y compañeros

como los romanos que dan hiel a Cristo, que echan suertes para repartir sus vestidos y que le dan la lanzada en el costado, lo cierto es: Carballo y León son los buenos; Ferraz y compañía los malos. Por otra parte, en la versión galdosiana del “Grupo de Laoconte [sic]”, Carballo equivale al sacerdote de Apolo que aconsejó a los troyanos en contra de entrar el caballo de madera dentro de la ciudad, con León como su hijo único. De las dos serpientes mandadas en la versión mitológica por Atenea para matarlos, una tiene cabeza de Ferraz y la otra la de uno de sus aliados principales. Aunque una interpretación docta y lógica del grupo podría hacer pensar que Carballo y León son – a pesar de su filosofía librecambista contraria al proteccionismo galdosiano – profetas económico-filosóficos no debidamente escuchados,¹⁷ más dominante es la impresión visual: dos personas, padre e hijo, sufren la agonía espantosa de los abrazos mortales de dos ejemplares del animal más simbólicamente vicioso del Occidente cristiano. Dado que Carballo y León tienen el papel de los buenos en estos dos cuadros, y Ferraz y los suyos los de deicidas y asesinos, Galdós, queriéndolo o no, hace que Carballo y León sean las dos víctimas inocentes de personas viles que no respetan ley divina ni humana.¹⁸

¹⁷ Dada la temática de todo el álbum *Las Canarias*, no creo que haya bases suficientes para tal lectura como la más adecuada al cuadro. Hay que recordar que el grupo de Laoconte—sea obra de la antigüedad o falsificación genial de Miguel Ángel—tiene una vida iconográfica totalmente independiente de su significado mitológico. Es como ciertos iconos del Quijote—p.ej., la aventura de los molinos de viento—que hacen las veces para la gran mayoría de personas de haber leído la novela.

¹⁸ Véanse también los cuadros de LC-73 y LC-77 donde, en formas diferentes, son atacados los mismos por los mismos. Por si acaso, en nuestros tiempos poco creyentes no impresiona lo de matar a Cristo, de ser deicida una persona, hay un subargumento relevante en la novela de 1969

Este reparto de papeles de buenos y malos se repite en muchos otros cuadros del álbum. Cuando seuxtaponen a Carballo con o sin León por un lado y a Ferraz con o sin uno o más de sus compañeros por el otro,¹⁹ siempre son más simpáticos los primeros que los segundos. Los dibujos indican que Carballo y León fallan no por cálculos interesados, sino por no haber sopesado lo suficiente las negativas consecuencias prácticas del librecambismo para Canarias. Apuntan a esto dos cuadros en particular: los titulados “Entre Scila y Caribdis” (LC-53) y “La opinión pública” (LC-81). En el primero León representa a Scila y Carballo a Caribdis amenazando el barco de “El sentido común”;²⁰ o sea, que todo el mundo, menos ellos, entiende que Canarias por su

Off-Side, publicada en tiempos de pleno franquismo, de Torrente Ballester. Anglada, el banquero sin escrúpulos, establece el control sobre el genio financiero Vargas por medio de una foto en la cual se ve al joven Vargas formando parte de un pelotón de muerte que dispara sobre una estatua de Cristo durante la Guerra civil (354-356). La anécdota tiene base histórica.

¹⁹ Pero muchas veces cuando León está solo en un cuadro, es decir sin Carballo o sus enemigos progresistas (p. ej., en LC-3, LC-19, LC-35, LC-75, LC-89, LC-92), se evidencia otro León: un hombre pagado de sí que se considera desde su primera edad un portento. En esa manifestación el panzudo León pierde todo punto de contacto con el siempre humilde Sancho Panza. En estos cuadros no alusivos al Quijote creo que Galdós erra un poco con respecto al conflicto principal del álbum, el que separa a librecambistas y proteccionistas. Por otra parte se aprecia que Galdós está observando a su amigo de toda la vida en el contexto nuevo de la política canario-nacional, y tarda en distinguir al León de sus años escolares con el de Madrid. Dicho esto Galdós recrudence su caricaturización de León en el *Atlas zoológico*, pero quizás con más efecto dada la estructura del álbum (véase *Galdós gráfico*, 77-82 et seq.) Pero con todo, Galdós y León eran amigos de toda la vida. Y cuando el tiempo y los méritos respectivos se habían acumulado lo suficiente, los dos se combinaban muchas veces para fomentar desde Madrid el progreso de Canarias.

²⁰ La imagen del barco es especialmente feliz en este contexto. Se recordará que los proteccionistas, no tan diferentes de los de hoy con respecto a transportes marinos y aéreos, favorecían obligar a las navieras a hacer más escalas en Canarias rumbo a América de lo que las compañías creían rentable.

situación geográfica y carencia de recursos naturales necesita de la protección económica del gobierno nacional. En el segundo cuadro se ve a un Ferraz gigante barriendo a los gráficamente minimizados Carballo y León debajo de un pie proporcionalmente mucho más grande aún que Ferraz. El pie, al punto de aplastar a los infelices “monos”, lleva un zapato rotulado “La opinión pública”. La acción y las diferencias proporcionales entre los personajes de este cuadro indican que Carballo y León no son peligrosos de verdad. El sentido común de los votantes canarios, representado por progresistas como Ferraz, nunca va a aceptar una filosofía económica tan contraria a sus intereses.

Esta impresión de Carballo y León, más como infelices que como amenaza, se refuerza en cuadros como “Viaje a Suiza” (LC-13), “Poderosa palanca del libre cambio” (LC-67), “Apóstol de la filosofía alemana” (LC-75) y “Síntesis de la humanidad” (LC-87, figura 10, con el texto léxico suplementario de LC-88). Carballo y León se equivocan, como cierto número de españoles universitarios de buen corazón del período, por su idealismo ilimitado de raigambre krausista, no por maldad o interés. Son hombres que se orientan por concepciones nada empíricas del ser y la condición humanos, y que, en opinión del autor del álbum *Las Canarias*, hacen caso quijotesca omiso de las múltiples situaciones y condiciones de la vida real a diario. Por no poseer “El sentido común” y por o no entender o no respetar “La opinión pública”, los idealistas se convierten en los “monos” del “Teatro ambulante”. El álbum demuestra su inopia más propia de remedos de personas, de parodias de los chiflados protagonistas cervantinos que de hombres que pretenden influir en asuntos socio-económicos vitales. Aventurarse estos “monos” en la política por medio del periódico *Las*

Canarias es no concerse, no conocer el mundo. Es, en fin, repetir *mutatis mutandis* la gesta quiijotesca.²¹

III: La adaptación del Quijote en *Las Canarias*

La adaptación galdosiana del Quijote no es, se repetimos, una obra acabada. Tal como la tenemos en el álbum *Las Canarias* es un primer esbozo que, en efecto, el presente trabajo pretende dilucidar y adelantar. Parte importante del mismo es sugerir una ordenación de los nueve dibujos alusivos al Quijote que los enfila más de acuerdo con el desarrollo cronológico de la historia del periódico *Las Canarias*, pero visto por la lente de la parodia quiijotesca de Galdós. Con este propósito se ordenan las figuras de la 2 a la 10 que acompañan este ensayo.

Según este criterio, por tanto, el primer cuadro es el ya comentado de LC-29 (figura 2): la recreación chusco-repugnante de la escena de la primera salida de don Quijote donde el ventero le da la orden de caballería. El próximo es de LC-15 (figura 3); se refiere ampliamente a la segunda salida cuando Sancho ya acompaña a don Quijote. Carballo se ve vestido de armadura, y enseña, con espada en mano, al boquiabierto León y Castillo las cabezas cercenadas de Ferraz y cuatro de sus aliados. Este dibujo recuerda las escenas donde don Quijote educa, por obras y palabras, al rústico Sancho en el mundo violento de la caballería andante, tanto la leída como la vivida.²² El cuadro de

²¹ Véanse también los cuadros de LC-13, LC-19 y LC-47.

²² Es obvio que la figura 3 hace pensar en la suerte de los siete Infantes de Lara, aunque sólo hay cuatro cabezas en el dibujo de Galdós. Consta además que la leyenda de los de Lara no se

LC-57 (figura 4) tiene a Carballo y a León montados, al estilo general de la iconografía quijotesca más usual, sobre el rocín malo y el bueno descritos al principio. No se puede apreciar qué ropas lleva el escudero Carballo, pero el gordo León va como burgués decimonónico. En esta escena los “monos” van hacia la fachada principal (¿la oriental?) de un templo griego, en cuyo tímpano se dibuja una cabeza masculina, con pelos ¿soplados? por el viento. En ese momento el sol, que se supone poniente, se esconde detrás del templo. Se observan los rayos y una parte mínima del disco solar se observan. La escena se presta a muchas interpretaciones. Pero en el contexto global del álbum se piensa en la peregrinación al centro de una filosofía en declive no sólo por el tiempo, sino también por el lugar. Ferraz y cuatro amigos, vestidos de clérigos peregrinos medievales, señalan a Carballo y a León; uno está de rodillas. Su actitud respetuosa o, según el “peregrino”, reverente, puede recordar cómo en el Quijote, una primera reacción es de admiración al espectáculo de personas tan descomunales como don Quijote y su escudero.²³ Los cuadros de LC-49 (figura 5) y LC-79

menciona en el Quijote. Puede ser que Galdós quisiera comparar la redacción del periódico *Las Canarias* con la corte de los condes de Castilla en el siglo X, y sacar humor del contraste entre el carácter legendario de lo que pasó en dicha corte y la mucho menos grande riña entre los canarios del periódico. En cuanto a dibujar sólo cuatro cabezas en lugar de siete, Galdós sugería más que rehacía en todos los aspectos los momentos histórico-mitológico-literarios que le interesaban. Por eso no inventa un segundo hijo para Carballo/Laoconte en LC-33.

²³ La fachada principal del templo de la figura 4 tiene, como el templo de Poseidón en Pesto, seis columnas, no ocho como el mucho mejor conocido Partenón. No se puede decir categóricamente si se debe interpretar el dibujo galdosiano del tímpano como cabeza del dios marino. No obstante, dado el motivo marítimo de varios cuadros del álbum *Las Canarias* (LC-21, LC-47, y esp. LC-53 y LC-77), la condición isleña de Canarias, y el tridente de Carballo en la figura 4, se pregunta si este dibujo galdosiano tiene bastante más complicación que la explicada aquí.

(figura 6) parecen indicar otra fase de la relación entre los dos bandos. Se ha personalizado mucho el conflicto. En la figura 5 Carballo y el socio principal de Ferraz, vestidos con armadura, han luchado con lanzas que son también plumas; todo esto hace pensar en las luchas de tinta asociadas con la degeneración del periódico *Las Canarias* como empresa canaria.²⁴ Aunque Carballo parece haber sido traspasado por la lanza/pluma del enemigo ferraziano, la escena tiene mucho de comic porque Carballo, cuya herida es necesariamente mortal en la vida real, perora sobre una hoja de papel que tiene en su mano libre (cfr. LC-18). Observan la acción Ferraz y otros cuatro amigos por un lado y por otro León, tirado al suelo y vestido al estilo de paje renacentista por el otro, observan la acción. El cuadro de LC-79 (figura 6) muestra otra escena que parodia chuscamente la violencia de la vida real. Mientras León y Carballo, vestidos en el mismo estilo que en la figura 5, vomitan páginas del periódico *Las Canarias*, uno de los socios de Ferraz le administra a Carballo – ¿ideológicamente más “estreñido” que León? – una lavativa por medio de un clister. En la página LC-63 (figura 7) se nota una viñeta que retrata sólo a León y Castillo, montado sobre un soberbio palafreñ y siendo recibido por un paje; se evoca evidentemente la llegada de Sancho a su ínsula en el capítulo 42 del Quijote de 1615.²⁵ El

²⁴ También se debe añadir que el grupo de Ferraz empezó a disputar con el "par de monos" por medio de artículos publicados en la prensa propiamente de Canarias. Los nombres de dos de estos periódicos, *El Omnibus* de Las Palmas, periódico en que el joven Galdós colaboraba, y *El Fénix* de Santa Cruz de Tenerife, figuran en dos banderines de la procesión del cuadro de LC-10, cuadro continuado en LC-61.

²⁵ Es típico de los tres álbumes narrativos galdosianos que haya yuxtaposiciones gráficas que o están fuera de su lugar cronológico o, como aquí, que compiten en la misma página con otros

cuadro de LC-37 (figura 8) dibuja el sepulcro de Carballo. Es del estilo renacentista favorecido tanto por la realeza y nobleza seglar como por los más notables entre las altas jerarquías clericales. La estatua yacente representa el perfil izquierdo de Carballo; está vestido de armadura, con una pluma gigantesca a su lado en lugar de una lanza. En los dos ángulos visibles del mausoleo se ven dos ángeles que lloran.²⁶ Entre éstos, en el centro del lateral, hay un medallón o rondó con la efigie de un asno que recuerda todas las parodias que animalizaban al “par de monos”. Por su parte León, vestido al estilo decimonónico burgués y de rodillas, se halla al pie izquierdo del mausoleo; rosario en mano llora la muerte de su amigo. Esta escena, un tanto como el último dibujo de Doré para el Quijote de 1605, ilustra concretamente la muerte del protagonista, una acción que las palabras cervantinas dejan intuir, pero que no especifican.²⁷

Las restantes dos páginas dibujadas alusivas al Quijote son muy diferentes con respecto a las siete anteriores y entre sí. Se refieren no principalmente a don Quijote y Sancho, sino a Cervantes. En el

elementos de la narración. Pero ya se ha dicho: se trata de primeros esbozos que nunca fueron destinados a ningún público y que no conocieron versiones más pulidas.

²⁶ Parece que el esbozo de un ángel cabizbajo, de rodillas, ¿tocando una trompeta? sobre un mausoleo borroso en LC-61 es un estudio preliminar para estos ángeles. Es claro que Galdós optó por ángeles más sencillos.

²⁷ Doré retrata a don Quijote bajándose por lo que debe ser una escalera a su tumba bajo la tierra. ¡Le sigue Rocinante! (Cervantes, *L'ingenieux hidalgo don Quichotte de la Manche*, I, 424). No puedo decir todavía si Galdós conoció las ilustraciones de Doré para el Quijote cuando dibujaba el álbum *Las Canarias*. Carballo muere el 17 de abril de 1864, a los cinco meses de dejarse de publicar el periódico *Las Canarias* (Galdós gráfico, 71).

dibujo de LC-17 (figura 9), el del periódico *Las Canarias* como máquina de convertir a “Grandes hombres” en “animales de todas clases”, el Cervantes soldado, ya manco después de Lepanto, es el último de la fila.²⁸ El soldado Cervantes comparte con el autor Cervantes--el gráfico de LC-87--el mismo estilo de ropa, bigote y perilla; comparten además el encontrarse los dos Cervantes a punto de ser físicamente transformados o matados por los Carballo y León gráfico-léxicos de LC-87 (figura 10) y LC-88.²⁹

Recordando lo dicho anteriormente sobre las caricaturas efectuadas al animalizar a muchos de los personajes del álbum *Las Canarias*, empezando con el “par de monos” de la figura 1, llama la atención que León, desprovisto de su cuerpo tonel, y Cervantes, remitido a su período de servicio militar treinta años antes del Quijote de 1605, son el primero y el último entre los “Grandes hombres” de

²⁸ LC-17 tiene a Cervantes manco del brazo derecho, pero el Cervantes histórico se quedó manco del brazo izquierdo. Es posible que el cambio galdosiano se deba a un descuido, o a que los “grandes hombres” suben una rampa que asciende desde la derecha hacia la izquierda arriba, y que era más fácil distribuir brazo manco y mano con espada de la manera observada. Esto dicho, el Cervantes de LC-87, el autor del Quijote, no parece tener ningún brazo manco. Se debe recordar que el álbum *Las Canarias* es un primer esbozo sin segunda versión, y, dado que Galdós dibujaba con tinta y plumilla, corregir algo mal hecho no era tan fácil. En este contexto se nota el borrón que desfigura el pie derecho de Cervantes en LC-17.

²⁹ Se explicará a continuación la relación íntima entre las págs. LC-87 y LC-88. La figura identificada como el poeta Garcilaso [de la Vega] de LC-25 tiene ropas del estilo de las figuras de LC-17 (fig. 9) y LC-87 (fig. 10), pero no lleva ningún arma; falleciendo de hambre, escribe una égloga. El busto a la derecha en la página LC-91 es figura renacentista, pero no lleva armas y tiene bigotes y perilla diferentes de las figuras cervantinas de LC-17 y LC-87. Se constata que esta escena y diálogo preceden en cincuenta años la confrontación entre Unamuno y su personaje Augusto Pérez en *Niebla* (1914).

la figura 9. ¿Por qué decapitar a León y evocar al Cervantes de un tiempo muy anterior a su época quijotesco-sanchopancista? Y ¿por qué Carballo como el diablillo o insensato que alimenta la máquina que es el periódico *Las Canarias* con grandes hombres como Dante, Colón, Shakespeare y, en particular, Cervantes, e incluir a León en compañía tan augusta? La pista para empezar a contestar a estas preguntas puede hallarse precisamente en el nexo del cuadro de LC-87 – la figura 10 – con su suplemento exclusivamente léxico de LC-88.³⁰

Este cotejeo indica que Carballo y León, que forman el pelotón de muerte a la derecha del cuadro, están para ajusticiar al filósofo idealista alemán Krause y a Cervantes como creador de don Quijote. Las líneas de diálogo de LC-88 dicen:

“Carb[allo]=Krause, llegó tu hora,
Prepárate a bien morir.
León=Cervantes, hoy D.^o Quijote
Te da la muerte ¡infeliz!”

Desde la perspectiva sobre todo del presente estudio el significado de estas palabras sólo se percibe en relación con la figura 10. Dados los más de veinte atuendos que Carballo y León llevan en diferentes dibujos del álbum, es de notar que los hombres que pronuncian dichas palabras visten como lo que son: dos señores de la clase media urbana

³⁰ En la fig. 10 "Krause" se escribe incorrectamente "Krausse", pero en texto léxico de LC-88 está correcto. Dado que la mano que escribe parece ser la misma, no saco conclusiones mayores del hecho. Se observa un descuido explicable por tratarse de un apellido alemán y de un primer esbozo de dibujo.

de su tiempo. Llama aún más la atención que el corpulento, ya no bajo León y Castillo se identifique como “D.ⁿ Quijote”, pero que Carballo, que parece ser ahora sólo Carballo, sigue siendo enjuto, delgado y alto. ¿Qué transformaciones son éstas y adónde llevan la adaptación del Quijote en el álbum *Las Canarias*?

El León que se identifica como “D.ⁿ Quijote” apunta a Cervantes con un Carballo transformado en arco y con una flecha rotulada “LAS CANARIAS”; está listo para matar a su creador, Cervantes. Al lado de este León sorprendente está Carballo que ya ha disparado su cañón a la figura implorante, de rodillas, rotulada “Krausse”. Dicho cañón tiene como adorno marcial sobre su boca la cabeza de León cuyo cuerpo, artísticamente deformado, constituye el cuerpo mismo del arma. En cuanto a la disposición espacial de estos personajes con dobles cosificados (León/cañón, Carballo/arco), se observa que León y Carballo como personas y como cosas constituyen algo como la representación gráfica o visual del quiasmo óptico anatómico y de su versión retórica del “quiasmo”. Un aspa de la equis quiasmática un tanto irregular empieza en el Carballo/arco y desciende diagonalmente hacia la derecha abajo, terminando en el Carballo cañonero. La otra aspa empieza con el León arquero y desciende diagonalmente hacia la izquierda abajo en el León/cañón. Como en la retórica tradicional el efecto de la figura es intensificar la identificación de los términos, es decir, hacer que las personas y acciones reales y metafóricas del “par de monos” se compenetren como en el “super” quiasmo retórico de dos versos conocidísimos de Gottfried von Strassburg:

“Ein Mann, ein Weib, ein Weib, ein Mann,
Tristan, Isold, Isold, Tristan”.³¹

Volviendo al cuadro de la figura 10, titulado “Síntesis de la humanidad (Las Canarias)”, llama la atención los rótulos de los proyectiles justicieros. La bala a medio camino entre Krause y la boca del cañón de Carballo dice “IDEAL DE LA PATRIA”, y la flecha que León apunta a Cervantes dice “LAS CANARIAS”. Se invocan, pues, dos publicaciones: el periódico *Las Canarias* que, desde la página LC-5 (figura 1), se identifica exclusivamente con los “monos” Carballo y León; y el libro fundamental del krausismo español, el *Ideal de la humanidad para la vida* (1860) de Julián Sanz del Río (1814-1869). En combinación con el texto léxico suplementario de LC-88, se representa por los medios gráfico-léxicos propios del álbum el rechazo simbólicamente más completo posible por Carballo y León de la dimensión krausista de su errado pensamiento aplicado a las cuestiones canarias prácticas a cuyo servicio debía estar el periódico *Las Canarias*. Esto es obvio, pero quedan algunas cuestiones. ¿Por qué hacer que el alemán Krause muerto, en 1832, y no Sanz del Río, propagador español todavía en activo, sea el blanco del pelotón “quiasmético”? Y, ¿por qué también Cervantes, muerto en los remotos tiempos del imperio habsburgo, dos siglos y medio antes que el periódico y el álbum *Las Canarias*?

Bien pensado, la responsabilidad que Cervantes y Krause puedan compartir tiene que ser, en el peor de los casos, indirecta. Atribuirles a ellos la culpabilidad por posturas y acciones de la séptima década del siglo

³¹ Cita del “Prólogo” del *Tristan* de Gottfried von Strassburg; son los versos 129-130 de la versión en el alemán moderno, o sea del *Mittelhochdeutsch* utilizado por Demetz y Jackson, 75.

XIX implica una cadena casual similar a la que explica la batalla que se perdió por la falta de un clavo en la herradura del caballo del mensajero que no llegó a tiempo para evitar el desastre. Aunque la influencia de Cervantes y Krause, dos hombres no públicos, podía continuar después de su muerte gracias a sus escritos, atribuirles la culpa por acciones de Carballo y León ¿no implica una bizantina teoría galdosiana de influencia determinante y responsabilidad consiguiente? Pero aún en este caso, Krause como blanco de Carballo y León es el fruto de un proceso lógico más directo y sencillo que Cervantes como blanco de los compenetrados Carballo y León, identificados quiasméticamente como “D.^o Quijote” en la figura 10. A pesar de hacer Galdós caso omiso en la figura 10 de la responsabilidad de Sanz del Río a la hora de elegir la víctima de su “par de monos”,³² Krause es al menos el punto de arranque del pensamiento que afectó profundamente a Carballo y a León. Pero Cervantes, ¿de qué mal o error es responsable? La parodia cervantina se centra en la crítica constante de don Quijote por no poder o no querer distinguir bien entre lo fabuloso inventado por un lado y lo normal cotidiano vivido por el otro. Cervantes, al fin y al cabo, anticipa a Galdós en que los dos se ríen de personas incapaces de comprender y vivir según los dictados del mundo real. Por eso el Galdós del álbum *Las Canarias* puede adaptar en siete ocasiones las figuras y acciones de don Quijote y/o Sancho a la crítica de las ideas y acciones de Carballo y/o León. Pero esto es, claro, muy diferente de responsabilizar a Cervantes por las acciones y personajes que él mismo critica en el Quijote.

³² Rotular la bala de la figura 10 “Ideal de la patria” hace, inclusive, que el propio Sanz del Río haya adoptado la misma postura atacante de Carballo y León para con Krause.

Quizás la mejor manera de intentar entender la discontinuidad lógica de estas diferencias entre Krause y Cervantes frente a Carballo y León es contextualizar un poco el Cervantes del tiempo del álbum *Las Canarias*. Para esto viene bien un estudio de Rubén Benítez titulado “Génesis del cervantismo de Galdós (1865-1876)”. Se invoca, en efecto, la vigencia europea de los conceptos de *Volksgeist* y *Volkspsychologie* en esta época, fruto por su parte de la reacción del romanticismo nacional en contra del racionalismo universalizante de la Ilustración. Benítez afirma que en el Quijote Cervantes hace una crítica de “la psicología española con valores diferentes de los que requiere el progreso moderno”; y que con don Quijote “refleja así la realidad espiritual” de la España de su tiempo” a la vez que, sin manera de ni sospecharlo, “anticipa también... el esquema estructural de la caracterología española según el siglo XIX” (345). En su estudio Benítez detalla la discusión en torno a esta caracterología en publicaciones y debates entre especialistas y otros en la década 1860-1870. Para nuestros propósitos el debate, en que Benítez documenta una tardía participación galdosiana (351-352), termina por aceptar que el Quijote sea “una alegoría para siempre de contenidos [nacionales] universales y eternos” (345). En este contexto parece, pues, que el Carballo y el León de la figura 10 (es decir, en el dibujo con el cual se termina la miniserie quijotesco-cervantina) representan a todo español decimonónico que se haya dado cuenta de sus defectos en cuanto a poder reconocer ideales faltos de contacto con el mundo práctico del progreso decimonónico europeo. Pero habiéndose dado cuenta por fin, Galdós representa en la figura 10 a Carballo y a León necesitados de un chivo expiatorio para poder disculparse. En Cervantes castigan al mensajero de siglos atrás. Se anunciaba y demostraba por medio del

Quijote la faceta más perjudicial del carácter nacional, faceta que sólo terminada infelizmente la “aventura” del periódico *Las Canarias* Carballo y León reconocen en sí mismos y rechazan.

El valor del primer y único otro cuadro en que aparece Cervantes, el de la “Máquina” para convertir a “Grandes hombres” en “animales de todas clases” (figura 9), se entrevé ahora. Es el de enseñar como lo que se debe llamar “el idealismo bestial”, que dominaba en el periódico *Las Canarias* bajo la gestión exclusiva de Carballo y de León, no podía entender el mensaje del gran Cervantes sobre el defectuoso carácter nacional. El hecho de castigar a Krause en lugar de Sanz del Río parece formar parte del mismo proceso de distanciarse Carballo y León de la responsabilidad por su idealismo largo tiempo no corregido. El álbum *Las Canarias* no parece indicar en qué momento, o por qué, hicieron finalmente impresión definitiva en Carballo y León el relevante “Sentido común” y “la Opinión pública” de canarios como Ferraz, su grupo y, de hecho, el joven autor gráfico-léxico del álbum.

En vista de todo esto ¿en qué consiste la adaptación del Quijote en el álbum *Las Canarias*? Por una parte se ve que Galdós, de acuerdo con el pensamiento en torno al Quijote explicado por Benítez, acepta la caracterología nacional que el siglo XIX español reconoció plasmada por Cervantes en don Quijote y Sancho; por otra adapta dicha caracterología a las personas y conflictos del periódico *Las Canarias* al reincarnarla en Carballo y León. Y en el álbum *Las Canarias* Galdós parece concluir que tan malo o peor que el idealismo falto de contacto con la realidad, es la inhabilidad o gran demora en reconocer uno mismo que esté sufriendo de ese mal.

Finalmente, quisiera sugerir que el joven Galdós de veintiún años está anticipándose al movimiento de revisión de España y su historia. En 1898 y 1901, más de dos generaciones después del álbum *Las Canarias*, el coetáneo galdosiano Joaquín Costa (1846-1911) proclamó, con su célebre exhortación de poner “doble llave al sepulcro del Cid, para que no vuelva a cabalgar”, la necesidad de olvidarse España de glorias pasadas sin existencia efectiva en el presente, de “borrar del corazón y de la memoria de los españoles las figuras del Campeador y de Don Quijote”.³³ Es una versión más madura, más comprensiva de lo que Galdós había señalado: “reconocer, rechazar, no caer de nuevo en quijotismos”. Costa, templado por el Desastre y las aventuras españolas en Marruecos, se dirigía a todo aquel español empeñado en vivir en el pasado glorioso; Galdós a todo español que, distraído con visiones idealistas, desatendía “el sentido común” de la vida empírica diaria.

Sección de figuras

Se le agradece al Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria el permiso de reproducir estas diez páginas de imágenes del álbum *Las Canarias*, obra de su propiedad. La reproducción se hace a base de un escaneo de las páginas identificadas abajo del volumen facsímil documentado en la bibliografía. Doy las gracias también a Francisca M. Ojeda-Suárez Miller por su ayuda en todas las facetas del presente estudio, especialmente en el mencionado escaneo dicho.

³³ Costa, 169-171.



Figura 1 (LC-5)



Figura 2 (LC-29)



Figura 3 (LC-15)

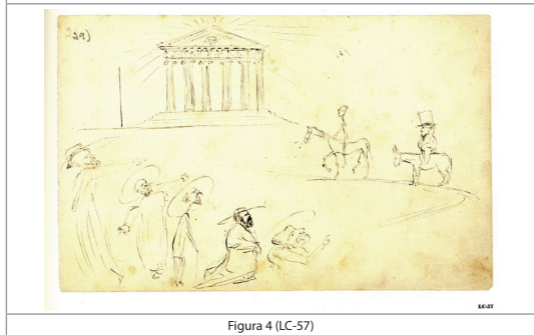


Figura 4 (LC-57)



Figura 5 (LC-49)

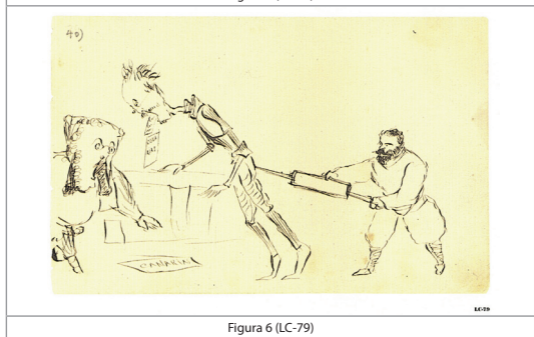


Figura 6 (LC-79)

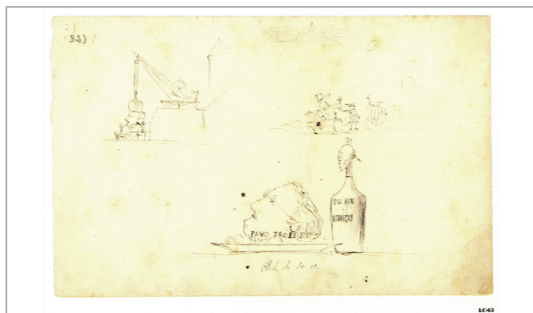


Figura 7 (LC-63)

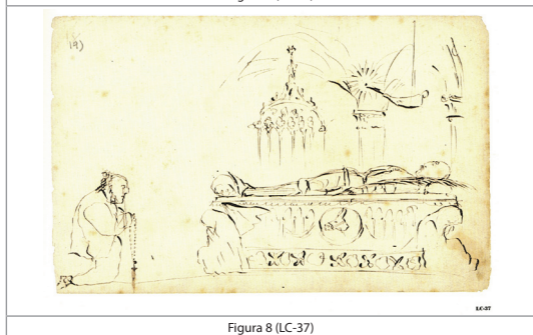


Figura 8 (LC-37)

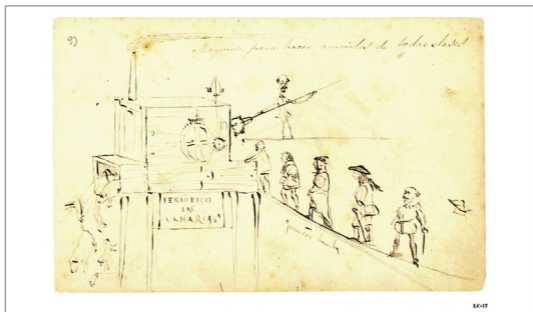


Figura 9 (LC-17)



Figura 10 (LC-87)

Referências

AGUADO BLEYE, Pedro y Cayetano Alcázar Molina. *Manual de historia de España*, T. II: *Reyes Católicos-Casa de Austria (1747-1700)*. 9.ª ed. revisada. Madrid: Espasa Calpe, 1964.

ARMAS AYALA, Alfonso. *Galdós: lectura de una vida*, vol. 1. Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 1989.

BENITEZ, Rubén. “Génesis del cervantismo de Galdós (1865-1876)”, *A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993*. Ed. Linda M. Willem. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1993, 344-360.

BLANCO, Joaquín. *Breve noticia histórica de las Islas Canarias*. Las Palmas: Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1976.

BLANQUAT, Josette y Jean-Françoise BOTREL. *Clarín y sus editores. 65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta (1884-1893)*. Rennes: Université de Haute Bretagne, 1981.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Texto y notas de Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Juventud, 1968.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *L'ingenieur hidalgo don Quichotte de la Manche*, T. 1. Traduction de Louis Viardot avec les dessins de Gustave Doré gravés par H. Pisan. Paris: Hachette, 1863.

COSTA, Joaquín. “Doble llave al sepulcro del Cid”, en *“Oligarquía y caciquismo”, “Colectivismo agrario” y otros ensayos*, ed. Rafael Pérez de la Dehesa. Madrid: Alianza, 1992, 169-179.

DEMETZ, Peter and W.T.H. JACKSON. *An anthology of german literature 800-1750*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1968.

GUIMERA PERAZA, Marcos. *El pleito insular (Del gobierno insular a las dos provincias)*. Las Palmas: Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural, y Museo Cultural, 1979.

ISAAC, Jules. "Francis I. (1494-1547)", *Encyclopaedia Britannica*, vol. 10, 11ª ed. Cambridge: Cambridge UP, 1910.

MILLER, Stephen. "Caricature and realism, graphic and lexical, in Galdós", *Anales Galdosianos* 36 (2001), 177-187.

_____. *Galdós gráfico (1861-1907). Orígenes, técnicas y límites del socio-mimetismo*. Las Palmas: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria [Colección Galdós], 2001.

_____. "Reading Galdós illustrated; the riddle of the sphinx in *La corte de Carlos IV*", *Romance Quarterly* 25, núm. 2 (2005), 101-107. PEREZ GALDOS, Benito. *Atlas zoológico*. Ed. y intro. Stephen Miller. Las Palmas: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria [Colección Galdós], 2001.

PEREZ GALDOS, Benito. *Las Canarias*. Ed. y intro. Stephen Miller. Las Palmas: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria [Colección Galdós], 2001.

_____. *Gran teatro de la pescadería*. Ed. y intro. Stephen Miller. Las Palmas: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria [Colección Galdós], 2001.

PEREZ VIDAL, José. "Benigno Carballo Wangüemert, economista y educador (1826-1864)", *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 25 (1979), 15-80.

_____. *Galdós: años de aprendizaje en Madrid (1862-1868)*. Santa Cruz de Tenerife: Vicepresidencia del Gobierno de Canarias, 1987.

PEREZ VIDAL, José. *V[aleriano]. Fernández Ferraz. Un krausista español en América*. Las Palmas: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Off-side*. Barcelona: Destino, 1969.

Sobre os autores



SOBRE OS AUTORES

José Alberto Miranda Poza es Doctor en Filología por la Universidad Complutense de Madrid (1991) y Doctor en Letras Vernáculas por la UFRJ (2004). Fue profesor en diversas instituciones de enseñanza superior de España, Francia, Estados Unidos y Brasil, donde actualmente actúa como Profesor Adjunto en el Departamento de Letras y en el Programa de Posgrado de la UFPE. Entre sus últimas obras destacan: *España y América. Tres ensayos de lengua y literatura* (2007) y *Lengua, literatura y cultura aplicadas a la enseñanza de E/LE* (2008), elaborada en colaboración con profesores de Brasil y de España.

Denise DuPont se especializa en literatura del siglo XIX español y ha colaborado en revistas como “Siglo Diecinueve”, “Bulletin of Spanish Studies”, “Revista Canadiense de Estudios Hispánicos”, “Revista de Estudios Hispánicos”, “Revista Hispánica Moderna”, etc. La editorial norteamericana de Bucknell University ha publicado su libro “Realism as Resistance: Romanticism and Authorship in Galdós, Clarín, and Baroja” (2006) y ahora está a la espera de publicar su segundo libro: “Writing Teresa: Stories of Teresa de Jesús by Leopoldo Alas, Emilia Pardo Bazán, Miguel de Unamuno, José Martínez Ruiz, and Blanca de los Ríos”.

Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho es licenciado en Periodismo por la Universidade Federal de Pernambuco (2005) y es Máster (2008) y doctorando en Teoría de la Literatura por la misma institución. Fue editor y todavía colabora

con la *Revista Continente*, dedicada al periodismo cultural. Edita la Revista Crispim de crítica y creación literaria. Publica generalmente artículos y ensayos en las áreas de Filosofía, Literatura, Arte y Política. Además, es productor del programa radiofónico “Café Colombo”, sobre libros e ideas. Es autor del libro “Conversas no Café - una selección de entrevistas del Café Colombo”.

Eduardo Melo França es autor del libro *Ruptura ou amadurecimento? Uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis*, al lado de varios artículos publicados en destacadas revistas académicas de grandes universidades, como UNICAMP, UNESP y UFPE. Obtuvo el grado de Máster en Teoría de la Literatura (Programa de Posgrado en Letras de la UFPE en 2008, donde actualmente también realiza su doctorado sobre las relaciones entre la crítica y las literaturas brasileña y portuguesa en el siglo XIX.

Faustino López Manzanedo se especializa en literatura finisecular y aparecerá en breve, editada por la Universidad de Salamanca, su monografía titulada “La imaginación en la crítica del fin de siglo”. También le interesa el ensayo y la narrativa del XX, así como Cioran, autor sobre el que acaba de finalizar un libro.

Peter Malcolm Keays estudió Filosofía y Letras en la Latrobe University, Melbourne, Australia, consiguiendo un Máster en Literatura inglesa, junto con una secuencia de tres años de estudio en lengua española. Estudió Ciencia Política en la University of Melbourne. Llegó a Brasil con motivo de la Cuestión Ambiental. En la Universidade Federal de Pernambuco completó estudios de posgrado en el área de Sociología Rural.

Santiago A. López Navia (Madrid, 1961), es Doctor en Filología por la Universidad Complutense de Madrid, ha completado su formación cursando el programa de doctorado en Educación en la UNED y es Doctor Honoris

Causa por la Universidad Internacional SEK de Santiago de Chile. Pertenece al equipo directivo del Trinity College Group of Spain, es titular del Seminario de Estudios Retóricos Benito Arias Montano, es profesor visitante en la Universidad Internacional SEK de Santiago de Chile y ha enseñado en los programas concertados por la Universidad SEK e IE Universidad con la Universidad de Arizona y el Middlebury College. Es miembro de la Asociación de Cervantistas, la Cervantes Society of America y la Asociación Internacional “Siglo de Oro”, forma parte del equipo de colaboradores de la Gran Enciclopedia Cervantina y ha dedicado a la obra de Cervantes cinco libros y numerosos artículos.

Schneider Carpeggiani es periodista. Trabaja como repórter de literatura en el “Jornal do Comercio” y es columnista literario semanal. Es también editor de “Pernambuco”, suplemento cultural del Diario Oficial del Estado. Es máster en Teoría Literaria con trabajos sobre a literatura hispanoamericana contemporánea y cursa actualmente doctorado, centrandó sus estudios en el escritor chileno Roberto Bolaño.

Thays Keylla de Albuquerque. Es Licenciada en Letras (Portugués-Español) por la Universidade Federal de Pernambuco (2008), institución en la que, actualmente, está desarrollando el Máster en Teoría de la Literatura (Programa de Posgrado en Letras). Se dedica al estudio de la Literatura Latino-americana y española.

Stephen Miller, profesor del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad Texas A&M, ha publicado una docena de artículos sobre la narración ilustrada. El presente estudio parte de los trabajos relacionados con su libro Galdós gráfico (1861-1907), y sus ediciones facsímiles de las tres novelas gráficas galdosianas: Gran teatro de la pescadería, Las Canarias y Atlas zoológico. Prepara actualmente un libro sobre la teoría de la narración ilustrada.

No resultaría exagerado en exceso el afirmar que la celeberrima obra de Miguel de Cervantes pertenece de pleno derecho al *imaginario literario universal*, de tal manera que un buen número de gentes, de condición, instrucción, cultura, idioma o nacionalidad diversa, conoce (o afirma conocer) o, cuando menos, ha oído hablar alguna vez del *Quijote*. Tampoco debe resultar extraño el hecho de que, incluso, llegue a darse la posibilidad de que cualquiera de esas personas sea capaz de referir alguna de las archiconocidas aventuras de don Quijote, que conozca, en mayor o menor medida, no ya el nombre, sino también la caracterización de varios de los personajes que aparecen en la obra (y no sólo la de los dos principales protagonistas), sin que, en fin, falten ejemplos espontáneos de la lengua española cotidiana, proferidos consciente o inconscientemente por gentes de toda condición y procedencia, que reproducen *frases y modismos* que, en realidad, pertenecen a la obra y tienen en ella su origen.

Todo ello invita a plantear una relectura de la obra con el objeto de revisar el valor real que encierran algunos de los *tópicos genéricos* más extendidos acerca del *autor*, el propio *texto*, los *personajes*, el *argumento*, que han venido siendo ampliamente divulgados, y que, no por ello, reflejan realmente, no ya el contenido, sino también una interpretación adecuada del texto, en especial si pretendemos atenernos o tomar como referencia la luz que nos proporcionan las aportaciones de la *crítica literaria*, por otro lado de extensa y vasta tradición bibliográfica con relación a esta obra.

No fueron otras las causas que motivaron el proyecto inicial de esta obra colectiva, cuyo tema fundamental gira en torno al *Quijote*. Así, pensamos que sería bueno ofrecer nuevas y variadas visiones y perspectivas del mundo quijotesco, en especial a raíz de las reflexiones a que nos condujo el curso monográfico de posgrado impartido durante el segundo semestre de 2009 en la Universidad Federal de Pernambuco. Tales inquietudes habrían de partir, por un lado, de una pluralidad de enfoques (autores oriundos de diferentes procedencias y formación), y por otro, de la esperable recepción que el libro podría tener al estar publicado en un contexto, Brasil, cuyo público lector no siempre ha podido saborear los frutos de la literatura española (lo que, afortunadamente, no ocurre en la misma medida con relación a la literatura hispanoamericana), por más que, en nuestro caso, las nuevas tecnologías (nos referimos aquí al formato *e-libro*) universalicen – y nunca mejor dicho – su divulgación.