

Del donoso y grande escrutinio del cervantismo en Cuba



Del donoso y grande escrutinio
del cervantismo en Cuba

~

Del donoso y grande escrutinio del cervantismo en Cuba



JOSÉ ANTONIO BAUJIN
(coord.)



HAYDÉE ARANGO



LEONARDO SARRÍA



JULIÁN RAMIL

(comps.)


EDITORIAL
...



C 868

Del

D Del donoso y grande escrutinio del cervantismo en Cuba / José Antonio Baujin [*et al.*]. - 2 ed. - La Habana: Editorial UH, 2015, 3 t.; ilus.; 23 cm.

1. LITERATURA CUBANA-INVESTIGACIONES

2. MISCELÁNEAS

I. Baujin, José Antonio, 1970

II. Arango, Haydée, 1982 comp.

III. Sarría, Leonardo, 1977 comp.

IV. Ramil, Julián, 1939 comp.

V. T.

ISBN: 978-959-7211-50-1

EDICIÓN Marilé Ruiz Prado

DISEÑO Alexis Manuel Rodríguez Diezcabezas de Armada

CORRECCIÓN Arelys Enríquez Lavandera

COMPOSICIÓN Karla Bisset Torres

CONTROL DE LA CALIDAD Haydée Arango Milián

ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA Y PORTADILLAS José Ernesto Pereira Gómez

PRIMERA EDICIÓN Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005

SOBRE LA PRESENTE EDICIÓN © José Antonio Baujin, 2015

© Haydée Arango, 2015

© Leonardo Sarría, 2015

© Julián Ramil, 2015

© Editorial UH, 2015

ISBN 978-959-7211-50-1

ISBN 978-959-7211-52-5

EDITORIAL UH Dirección de Publicaciones Académicas,

Universidad de La Habana

Edificio Dihigo, Zapata y G,

Plaza de la Revolución,

La Habana, Cuba. CP 10400.

Correo electrónico: editorialuh@fayl.uh.cu

Facebook: [editorial.uh.98](https://www.facebook.com/editorial.uh.98)

Índice

MIGUEL DE CERVANTES EN LA CRÍTICA Y LA ENSAYÍSTICA (CONTINUACIÓN)

Mirta Aguirre

Un hombre a través de su obra: Miguel de Cervantes Saavedra	639
Las <i>Novelas ejemplares</i>	710
Introducción a <i>El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha</i>	754
El poeta Miguel de Cervantes	761

Ernesto García Alzola

El mundo poético del <i>Quijote</i>	801
-------------------------------------	-----

Gastón Baquero

Monólogo con don Quijote	813
--------------------------	-----

Fina García-Marruz

Nota para un libro sobre Cervantes	827
------------------------------------	-----

Beatriz Maggi

Falstaff y Sancho Panza	841
-------------------------	-----

José Massip

Apuntes para un estudio comparativo de Charlot y don Quijote	865
--	-----

Severo Sarduy

Pas de deux	871
-------------	-----

Nilda Blanco

Una lectura cervantina del tópico del viaje en textos carpenterianos	874
---	-----

Luisa Campuzano	
El «síndrome de Merimée» o la españolidad literaria	926
de Alejo Carpentier	942
Don Quijote entre imperios	
Roberto González Echevarría	
<i>Don Quijote</i> : visión y mirada	958
Cervantes y la narrativa hispanoamericana moderna:	
Borges y Carpentier	973
El prisionero del sexo. El amor y la ley en Cervantes	995
Cervantes en <i>Cecilia Valdés</i> : realismo y ciencias sociales	1014
Elina Miranda Cancela	
El <i>Persiles</i> de Cervantes y la novela antigua	1034
<i>Numancia</i> , ¿tragedia clásica?	1043
Yolanda Ricardo	
Recordando a Cervantes:	
Una visión plástica cubana del <i>Quijote</i>	1054
Rogelio Rodríguez Coronel	
Tres aventuras americanas del Quijote	1060
Carlos F. Martí Brenes	
Código cervantino de José Lezama Lima	1070
Marlen A. Domínguez Hernández	
Los que hoy vivimos, con su lengua hablamos...	1087
Jesús J. Barquet	
Cervantes en el discurso reemplazante de <i>Clavileño</i>	
ante <i>Espuela de Plata</i>	1105
Roberto Méndez	
Ramón Meza ante el tipo ideal del Quijote	1117
Jorge Fornet	
Las rutas de don Quijote	1131

Isis Armenteros	
Versión cubana de <i>Don Quijote</i>	1147
José Antonio Baujin	
Miguel de Cervantes y la (des)ventura de una obra escrita <i>sub specie theatri</i>	1155
Ahmed Piñeiro	
<i>Don Quijote</i> en el ballet cubano	1190
ANEXO	
Bibliografía cervantina cubana	1197



Miguel de Cervantes
en la crítica y la ensayística
(continuación)



Mirta Aguirre*

Un hombre a través de su obra: Miguel de Cervantes Saavedra

A Vicentina Antuña.

El hidalgo Cervantes y el hidalgo Quijano

Él vive de 1547 a 1616. Nace bajo el signo del Concilio de Trento, del que salieron los Índices censuradores de libros y la reorganización intensiva de los procedimientos inquisitoriales. Muere en los días en que la Iglesia condena la teoría de la gravedad de Galileo. Tiene, pues, doce años cuando en Valladolid el muy católico Felipe II celebra su primer auto de fe. Un poco más viejos o un poco más jóvenes, vivos o ya desaparecidos, Erasmo y Rabelais, Bacon y Descartes son los hermanos de su pensamiento en un mundo en el que sobre los ecos de los lances medievales apunta una nueva sociedad de comercio y maquinarias.

Miguel de Cervantes, hidalgo cuyo linaje alcanza acaso altas raíces, es pobre. Y no se hace ilusiones. Las ilusiones se las hizo antes, «en la más alta ocasión que vieron los siglos», en la que peleando por la defensa de su fe católica perdió el uso de la mano izquierda; y se las hizo cuando portando cartas excesivas del bizarro don Juan de Austria, soñaba regresar a España y verse adornado con galones de capitán. Se las hizo, todavía, al demandar pías cruzadas argelinas. Y aun, tras ser rescatado de los infieles por el esfuerzo de unos nobles frailes trinitarios, al volver a la patria y pedir la añorada capitania o un buen oficio –¿por qué no gobernador de las provincias de Soconusco, en Guatemala, o contador del Nuevo Reino de Granada o de

* Mirta Aguirre (1912-1980). Poeta, ensayista y profesora universitaria.

las galeras de Cartagena, o corregidor de la ciudad de la Paz?— en el que emplearse en tierras del Nuevo Mundo.

Había sido un héroe en Lepanto donde se le inutilizó la mano; y un héroe en Argel donde arriesgó la vida varias veces «por cosas que intentó para dar libertad a muchos». Pero España es rica en héroes, en realidad está harta de ellos. Y por eso hace con sus soldados viejos y estropeados eso que no está bien que se haga; eso que suelen hacer «los que ahorran y dan libertad a sus negros cuando ya son viejos y no pueden servir, que echándolos de casa con título de libres, los hacen esclavos del hambre» (II, XXIV).

Desde sus minas americanas, la península riega por Europa un río de metales preciosos entre los que el oro no escasea. Encarece el costo de la vida de un modo extraordinario y la ambiciosa locura de riquezas se extiende, destruyéndolo y corrompiéndolo todo. Se compran y venden los cargos, se compra y vende la administración de justicia y todo el mundo sabe que en la corte «por medio del favor y de las dádivas, muchas cosas dificultosas se acaban» (II, XLV). A la vez, la pobre y fiel tierra española se mira abandonada porque nadie quiere ir a arrancarle trabajosamente los tesoros que las minas de América ofrecen con liberalidad y porque los buenos labradores impíos han sido expulsados del país en aras de la pureza católica. La casta militar, la curia, la nobleza y el clero exprimen hasta la última gota las venas de España. La hidalguía rural, a quien la depreciación de la tierra arruina en masa, se refugia en un orgullo improductivo y terco que tiene a honor no remendar el traje roto. Y por debajo de las espadas y las togas, los carruajes, las bulas y las capas escondedoras de miserias, la picaresca crece con su turbio amasijo de desocupados.

En ese escenario se mueve Miguel de Cervantes. Soldado licenciado, hidalgo raído, español sin oficio y en ansia de beneficios, él reúne en sí todas las características externas del pícaro de blasones y si no llega a serlo es tan solo porque lo impide su espléndida categoría humana. Pero es de los bien nacidos miserables que van dando pistos a su honra, comiendo mal y a puerta cerrada y haciendo hipócrita al palillo de dientes; de los infelices de honra espantadiza que piensan que desde una legua se les descubre el remiendo del zapato, el trasudor del sombrero, la hilaza del herreruelo y la hambre de su estómago (II, XLIV). Y conoce tan bien lo que la escasez de dineros significa, que no puede evitar la frase que es como un manto de perdón para todos los Rinconetes y Cortadillos de España: «¡Mucho

ha de tener de Dios el que se viniere a contentar con ser pobre!» (II, XLIV):

Mucho. Tanto que quizás él no llegará a la medida. Porque monedas le embrollan la vida y le conducen a la cárcel. Hoy en Castro del Río, por indebida venta de trescientas fanegas de trigo; mañana por confuso paradero de siete mil reales correspondientes a cobros de alcabalas, tercias y retrasos de la provincia de Granada; de nuevo, en Sevilla, por cuentas mal sumadas. ¿Inocente? ¿Culpable? Nadie puede ponerlo en claro. Pero, de todos modos, si ciertos, los hurtos no son tan jugosos que él pueda dar a censo ni fundar ningún mayorazgo; ni insólitos entre los que suelen cometer los funcionarios administrativos del rey.

Porque él es eso: proveedor de las flotas americanas y de la Invencible Armada que el mar se tragó de un solo golpe, y recaudador de contribuciones. El hombre dulce y justo que sabe que «no hay cosa que más fatigue el corazón de los pobres que el hambre y la carestía» (II, LI) ha ido por los caminos andaluces requisando víveres, haciendo cumplir a hierro y fuego las exigencias de su majestad, arrancando el pan de la boca de los hambrientos campesinos de su patria para abastecer los ejércitos que como plagas devoran la médula económica del reino. Y porque le ha dolido y porque cree que la ley ha de ser una misma para todos, no ha querido hacer excepciones, yendo a dar dos veces contra la Iglesia y comprándose otras tantas excomuniones.

Eso ha sido su vida desde el regreso de Argel. Una antiheroica sucesión de oscuros infortunios, de íntimas defraudaciones; una sórdida pelea contra escribanos y leguleyos. Y lo que es peor, un creciente cansancio en el que el héroe ha ido cediendo al pícaro. Tanto, que el hidalgo Cervantes no es hombre de buena fama. Tanto, que se sospecha que se ayuda a vivir con quién sabe qué actividades de las mujeres de su familia. Tanto, que cuando la Primera parte de *Don Quijote* anda ya impresa y en alas del éxito, un juez osa encarcelar al autor y a los suyos como a reos de mal vivir a quienes es posible complicar en la muerte de don Gaspar de Ezpeleta.

Está lejos la más alta jornada vista por los siglos y la bravía entereza de los baños argelinos es apenas un recuerdo. Pero algunos de estos pueden ser amargos por muy lejanos que sean. Duelen más, mientras más pasa desmintiéndolos el tiempo, aquellos que nos dicen lo que quizás pudo ser, lo que debió ser, lo que hubiera sido, si la vida no gustara de convertirse en trituradora de promesas.

¿Qué debía él al mundo en el que había vivido? Fracasos como soldado, fracasos como poeta, fracasos como autor dramático, fracasos como hombre de bien. Y sin embargo, en Lepanto, y sin embargo, en *Numancia*, y sin embargo, en esa espontánea comparecencia como testigo de descargo de don Pedro de Isunza, algo había habido claro y límpido, puro, como de diamante.

Pero una abuela de pueblo lo diría, cuando él se decidiese a escribir el libro que le rondaba: «Dos linajes solos hay en el mundo, que son el tener y el no tener». Y un hidalgo loco completaría el aserto: «Quien es pobre no tiene cosa buena».

Él nació desnudo y desnudo se halla. Más, ha perdido. De los ímpetus heroicos a los antecedentes penales hay un largo camino. Y mientras lo hacía, quedamente, en el corazón algo se había helado. ¡Era tan grande la desesperanza en España! ¡Era tan dura el hambre...! Mucho tenía que tener de Dios el que se viniera a contentar con ser pobre. Lo sabía él que había conocido, en la suntuosa posada sevillana de Tomás Gutiérrez y en sus trabacuentas de burócrata, la podredumbre de los *grandes*; él, que no ignoraba que tal como andaban las cosas nadie podía ufanarse ya, consiguiéelos como los consiguiese, de ganar sus dineros haciendo usanza nueva en el mundo (II, LXXIII); él, cuyas aventuras habían llegado hasta el Patio de Monipodio y que había tuteado a Lazarillo, a Guzmán de Alfarache y al escudero Marcos de Obregón.

Primero había tenido cólera. Después, simplemente, había comprendido y, poco a poco, transigido.

Desde entonces la gente decía que era suya esa cultivada espuma de defraudaciones que se llama el humor. Él sabía que había perdido, en una desarmada compasión por sí mismo y por todos, la santa capacidad de indignarse. Porque al final de su vida, como otro gran iluso que nacería de su mano, ya no puede más. Y ni siquiera tiene odio para sustentarse porque se lo impide, junto a su fervorosa simpatía humana, su afilado sentido crítico, su sensibilidad de testigo. Él solo puede ironizar porque se lo explica todo; porque se ve a sí mismo y mira a cuantos le rodean como a pobres títeres de retablo.

Y lo que resta no es más que una cosa: escribir *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Solo eso. Un libro de burlas. El libro en el que un hombre se reiría implacablemente de sí mismo para castigarse por haberse permitido soñar una vez con la gloria de los héroes.

II

Finamente, con dulce perspicacia, Jean Cassou nos ha develado el secreto: confesar lo que se ama es perderse. Es más fácil, en una rara facilidad amarga que el hidalgo Cervantes conoció muy bien, acomodarse a la vida haciendo burla de lo que se ama. Y cuando lo que se ama se ama de veras mucho, cuando no se puede reconocer ese amor porque hacerlo implicaría una angustia insoportable, queda el recurso de negar, de golpear, de escarnecer.

Por eso don Quijote tendrá que ser encarnecido y golpeado. Habrá de correrle por el rostro el zumo de los requesones de Sancho; habrán de saltársele los puntos de una media; habrán de seguirlo turbas de chiquillos; habrán de hollarlo puercos. Nada se le ahorrará.

Pero ¿es que a él, al hidalgo Cervantes, le ha sido ahorrado algo? Si se le han reclamado a él reales y fanegas de trigo, ¿por qué no han de demandársele al Nerón Manchego las ligas de Altisidora? Don Quijote, flor de la cortesía, nata de la honestidad, tendrá que soportar que se le suponga malaficionado a la propiedad ajena y se verá precisado a pedir, casi humildemente, que se le tenga en mejor parecer: «Yo, señor duque, jamás he sido ladrón, ni lo pienso ser en toda mi vida, como Dios no me deje de su mano» (II, LVII).

Pero Dios deja de la mano a veces. Y a veces el que tuvo fibra de caballero andante acaba haciendo la befa de los libros de caballería, poniendo en la picota pública su carga de ilusión y de locura, vendiendo su secreto más amado. Porque el hombre, para poder vivir, tiene que matar al demonio en sí mismo. Y el demonio, ángel también, puede ser la sombra de Bayardo. Como si Bayardo no fuese ya inútil en un mundo que pertenece a los barberos y a los duques y a los curas y a los bachilleres.

¡Una celada de cartón es celada de cartón y no celada finísima de encaje, aunque nos abstengamos de hacer experiencia de ello...! Y para quien quiera oírla, despejando su mente de las sombras caliginosas de la ignorancia, ahí está la verdad dicha a cuatro vientos: no hay Dulcineas en España. No las hay. Nunca las hubo.

Él, Miguel de Cervantes, va a barrer la magia. Va a decir que de ventas es que está llena, de ventas y no de castillos, la realidad. Y va a mostrar que España está repleta de venteros; y que los venteros no son sino pícaros metidos a negociantes después de haber rodado –y robado– por «Percheles de Málaga, Islas de Riarán, Compás de Sevilla, Azoguejo de Segovia, la Olivera de Valencia, Rondilla de Granada, Playa de Sanlúcar,

Potro de Córdoba y las Ventillas de Toledo». Es decir, después de haber aprendido sus artes en todos los monipódicos rincones del reino.

III

¿Qué es el heroísmo, o qué entienden por él los españoles? En un minuto de eléctrica sustancia, Francisco Pizarro traza una línea en el suelo: «Por aquí se regresa a Panamá; por aquí se va al Perú a ser rico». Y nacen con el episodio los Doce de la Fama. En otro instante, para impedirse a sí mismo toda debilidad de retirada, el *cortesísimo* Cortés quema sus naves.

¿Es esto el heroísmo? ¿Es la aventura? Cortés y Pizarro triunfaron. Pero si hubieran fracasado, ¿habría sido lo mismo? Porque lo heroico –y ahí está su diferencia con lo aventurero– es independiente de sus frutos. Victoria o derrota dan lo mismo. Y hasta quizás la derrota es un poco más adecuada, el final lógico.

Lo heroico parte siempre de una desigualdad de fuerzas en la que un débil se encara a un poderoso, un pequeño a un grande. Es David y Goliat, donde todas las probabilidades están del lado del gigante. Y lo heroico está en ignorarlo; o mejor, en saberlo y en proceder como si se ignorase, en hacer que la audacia tuerza el rumbo aparentemente fatal de los acontecimientos.

O en intentarlo. En intentarlo nada más ya está lo heroico, como cuando él, Miguel de Cervantes, conociendo que era casi imposible, trataba, una vez y otra, de evadirse de los baños argelinos.

Aquello había costado caro. Milagrosamente él había salido indemne siempre. Pero Juan el Navarro, el esclavo del renegado Hassan, había muerto asfixiado por su propia sangre, colgado por un pie de la rama de un árbol; y el moro que iba a Orán con cartas para Martín de Córdoba había sido empalado; y en el suplicio de los azotes habían perecido Pedro Soler y Juan Vizcaíno. Interesante sería saber lo que pensaban ellos –las víctimas inútiles– de los valientes intentos.

Complicado concepto el de lo heroico. ¿Sería heroico erigirse en abanderado de la fe cuando para enviar soldados a exterminar herejes es preciso matar de hambre al propio pueblo, imponiendo tributos extraordinarios a la harina? En esa coyuntura un hombre, Francisco Antonio Alarcón, se había atrevido a salir públicamente por los fueros del estómago.¹ Sonaba mal eso, tratándose de la defensa de la cruz cris-

¹ Cfr. Justo de Lara: *Cervantes y el Quijote (El hombre, el libro y la época)*, Cuadernos de Cultura, Publicaciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, La

tianísima. Pero sonaba, también, muy razonable. Porque lo cierto era que España se moría de falta de pan, mientras, como si no lo supiese, continuaba echando sobre sus espaldas el peso de empresas titánicas.

Como esto ha hecho que las victorias escaseen, el heroísmo ha ido tomando matices singulares. Es la honra, la razón de honor, lo único que importa. Y poco da quedar molido, si no se queda afrentado.² El impulso será tanto más hermoso cuanto más exceda las posibilidades de realización, porque lo esencial es el propósito y el querer hacer conforme a él, aunque la frustración sea inevitable y sobrevenga cada vez. Los «gestos» han ocupado el lugar de las gestas y si la Armada Invencible...

¿La Armada Invencible? ¡Muy español haberle dado ese nombre! ¡Y qué formidable travesura de la naturaleza al destruirla! ¡Y también qué altiva, qué solemne, qué hidalga, qué ajustada a las circunstancias la respuesta de Felipe II...! Teatro del bueno, del de mejor clase.

Miguel de Cervantes se da una palmada en la frente. ¿Cómo no se había dado cuenta antes? «Ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que tenemos de ser como la comedia y los comediantes» (II, XII). Farsa y carátula. Pero tan hondas que llegan a ser algo más. Porque no se está jugando a ser quien no se es; se está creyendo –creyéndose, verdaderamente– que se es otro. Y quien olvidándose de sí mismo, suprimiendo su realidad, imagina ser César o Alejandro o Ruy Díaz o Amadís, está tan loco como el que cree tener cuerpo de vidrio. Y es esa demencia, demencia heroica, la que padece España.

Ahora Miguel, a pesar de haber aceptado antes los consuelos de Felipe en versos que cantaban a la Invencible, lo ve todo muy claro. Con los años, la gran aventura política española va siendo cada día más improductiva y el imperativo de honor supera cada vez más las posibilidades de la acción hispánica. Y como ya las cosas no pueden ser, se ha resuelto imaginar que son y proceder como si la realidad no existiese. Con el tiempo, en individuos y en pueblos, esto llegará a tener nombres clínicos. Entre tanto él lo llamará a su modo: *quijotismo*.

Porque un Quijada o Quijano se le dibuja ya en la mente «vendiendo una cosa, empeñando otra y malbaratándolas todas» para sufragar absurdas jornadas caballerescas. Y en ese Quijano va a pintar –en sus

Habana, 1945, cap. 3.

² «No pienses que puesto quedamos de esta pendencia molidos quedamos afrentados, porque las armas que aquellos hombres traían, con que nos machacaron, no eran otras que sus estacas» (II, XV).

matices más limpios y más albos, para que se vea que aun en total nobleza el caso es risible— la gran locura española.

«¿Qué tiene que ver para que cesen acullá las herejías, que nosotros acá paguemos tributos a la harina?», había preguntado Francisco Antonio Alarcón. Y un ventero le diría a su protagonista, declinando venganzas de presuntos agravios: «Solo he menester que vuestra merced me pague el gasto que esta noche ha hecho en la venta».

El libro, su burlesco libro autorrencoroso, le crece así de pronto entre las manos. A partir de ese instante será lo que iba a ser. Pero será también otra cosa. O simplemente lo mismo con otra profundidad. Porque ahora, cuando se contempla y mide el fracaso de su vida, ve también el gran todo que fracasa y se frustra.

Amadís y don Quijote

I

Alguien tenía que hablar en nombre del interés colectivo, extrayendo agudamente los elementos cómicos de una obra, como Menéndez Pidal ha señalado con acierto, del choque de la perfección asocial del caballero andante con una vida estrechamente organizada entre fuertes instituciones de gobierno. Alguien tenía que hacer el análisis crítico de esas instituciones y, a la vez, de la exacerbación individualista que se andaba padeciendo. Alguien tenía que destruir para siempre el concepto de lo heroico como asunto privado de una sola criatura y como sueño escapista de la realidad.

Pero ¿quién puede escribir el libro que ha de ser la gran denuncia social de su tiempo a la vez que la despiadada vivisección del espíritu hispánico? Nadie sino Miguel de Cervantes. Porque nadie sabe en España como él que el héroe y el antihéroe andan siempre del brazo, en Lepanto unas veces y otras en esas cárceles «donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación» (I, Prólogo). Porque nadie ha reunido en su entraña como él a Mio Cid y a Amadís con Lazarillo, ni nadie ha meditado tan profundamente sobre la trágica divergencia que existe entre las fantásticas aventuras extranjeras de las armas españolas y la atroz miseria íntima, material y moral, de la patria.³

Y porque nadie tiene su tolerancia, su comprensión infinita, su dialéctico espíritu de observación. Otros forman parte del drama, son

³ Cfr. Karl Vossler: *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*, Espasa-Calpe Argentina, S. A., Buenos Aires, 1945.

elementos activos de él y aunque fustiguen bien, como en su día hará don Francisco de Quevedo y Villegas, dejan que se les transparente el corazón mojado de pasiones. Pero él, el *manco sano*, el *escritor alegre* que sobrevive al ciudadano melancólico, está ya al margen, en la perfecta actitud contemplativa –testificante– de quien, a fuerza de desengaños, ha renunciado a todo, si no es al humorismo, ese modo muy suyo de ser don Quijote sin locura y Sancho sin candor: al humorismo que, a fin de cuentas, puede ser el único camino apto para expresar ciertas cosas cuando la libertad anda amordazada. Y porque en la hora del teatro, de la acción de farsa, él es un novelista.

La diferencia entre la tragedia y la novela [ha apuntado María Zambrano en su brevísimo ensayo «La mirada de Cervantes»] estriba en que la tragedia presenta escuetamente el delito de haber nacido, es decir, el conflicto de ser individuo, único. Mientras la novela más que la realidad de esa individualidad única, es su pretensión o su ensueño. Edipo, Hamlet, son el hombre único y sin par a quienes sucedieron sus desdichas. Al personaje de novela, más que sucederle piensa él que le sucede. La novela es el relato de lo que un hombre se figura que es; la tragedia nos dice lo que alguien pasó de verdad [...] La novela arrastra siempre consigo la *novelería* del personaje [...] En la novela está el doble juego del personaje que se inventa a sí mismo.⁴

El teatro, en cambio, es trasvasamiento de la vida en presente filosófico, acción, hombre en dinámica, *agonismo* esencial: realidad objetiva. Algo inconcebible en soledad e irrealizable en ella. Mientras la novela es soliloquio de escritor o de lector, el teatro es siempre, en sí mismo y en su ejecución, diálogo intersocial. Y porque no es crítico sino receptivo, el más grande autor teatral será, como Lope fue, síntesis de lo colectivo y expresión de mayorías, afirmación de valores y no negación de ellos, aunque el teatro que podría llamarse *de pensamiento*, el teatro crítico-negativo sea característico de los días presentes.⁵

La novela, así, está completa, acabada, realizada en sí misma cuando el autor termina, en tanto que el teatro no es tal, y ni siquiera puede sospecharse lo que es, hasta que se hace corpóreo, viviente cortejo

⁴ María Zambrano: «La mirada de Cervantes», *Asomante*, n.º 3, Puerto Rico, 1947.

⁵ Valdría la pena ahondar en la cuestión, dada la reconocida crisis de los quehaceres dramáticos en los días que corren.

de figuras de carne y hueso. Instante determinante en el que nace la verdadera criatura dramática, desconocida hasta entonces y hasta entonces ignorada por su propio padre. Porque en el teatro el hombre *es*, en tanto que en la novela *está*.

Por eso, novela había de ser –y por algo no surgió de la inmensa, formidable producción dramática de los Siglos de Oro– la pieza literaria capaz de brindar a las edades venideras el gran cuadro analítico de la realidad española de hace trescientos años.

Solo en una novela podía la «circunstancia» adquirir tanta o mayor categoría que el hombre. Solo en una novela podía recogerse, como recogió Cervantes, «la *novelería* de España, más aún que la tragedia de un singular Caballero de la Mancha». ⁶ Y quien lo dude, que vea cómo la historia de *El ingenioso hidalgo* se desmorona en la escena, a pesar de toda la base de referencias previas en que la representación pueda asentarse, para dejar en pie solo la Triste Figura, mientras se pierde del todo la sustancia genérica y más honda de la ocurrencia inmortal.

Miguel de Cervantes, además, iba hacia la censura y la burla. Y no se toleraban en la escena española ciertas veleidades críticas o renovadoras. Iglesia y rey defendían celosamente su intangibilidad y el propio público no admitía agresiones a sus puntos de vista en cuestiones de moral, religión o lealtad monárquica, como bien habían de aprender Rojas, por haberse atrevido a casar a un hidalgo con mujer *deshonrada*, en una de sus comedias, y Pedro Calderón de la Barca, el silbado autor de *De un castigo tres venganzas*.

Hombre que ha conocido la excomuni3n y los grilletes, Miguel de Cervantes no quiere dificultades con la cruz ni con el cetro. Hace novela de su obra para afrontar a sus compatriotas divididos, de uno en uno. Pero todavía despu3s disimula, porque sabe con el viejo Mauricio de su *Persiles* que *tal vez la disimulaci3n es provechosa*. Vive en la filipizante Espa3a y en ella no solo no pueden decirse muchas cosas, sino que aun es obligado decir otras, si se quiere que un libro multintencionado pueda ver el sol. Por ejemplo: que lo que con 3l se persigue es, exclusivamente, aplastar las novelas de caballería.

Con ello se ganan de primera intenci3n muy poderosas simpatías. Pese a las aficiones del cura y del can3nigo, el clero no ve con buenos ojos los libros andanteriles, entre otras cosas, porque debido a su existencia todos los ignorantes –como los indios americanos a quienes debe pro-

⁶ María Zambrano: Ob. cit.

hibirse su lectura— pueden perder la confianza en la veracidad de «la Sagrada Escritura y otros libros de doctores» al ver que existen «historias vanas que han sido compuestas sin aver pasado así».⁷

II

La novela andantera no es de cepas hispánicas. «Ni la vida heroica de España en la Edad Media, ni la primitiva literatura, ya épica, ya didáctica, que ella sacó de sus entrañas y fue expresión de esta vida, fiera y grave como ella, legaron elemento ninguno al género de ficción que aquí consideramos.»⁸ Solo a fines del siglo xv o principios del xvi, cuando lo caballeresco había hecho ya un largo camino extranjero, es cuando España se interesa por los libros de caballería:

Los proscriptos castellanos que habían acompañado en Francia a don Enrique *el Bastardo*; los aventureros franceses e ingleses que hollaron ferozmente nuestro suelo siguiendo las banderas de Du Guesclin y el Príncipe Negro; los caballeros portugueses de la corte del maestre de Avis, que en torno de su reina inglesa gustaban de imitar las bizarrías de la Tabla Redonda, trasladaron a la península, de un modo artificial y brusco sin duda, pero con todo el irresistible poderío de la moda, el ideal de vida caballeresca, galante y fastuosa, de las cortes francesas y anglonormandas.⁹

Cuando su genio literario comenzó a expansionarse con la tremenda vitalidad que aposentaría las Centurias de Oro, España inició una nutrida producción nacional de índole caballeresca, devolviendo a toda Europa en traducciones italianas, francesas, inglesas, alemanas u holandesas, el espíritu andantera de importación que la impregnaba. De ese modo, si los autores de libros de caballería fueron en España más numerosos que en cualquier otra parte, la grey de los lectores distó mucho de ser exclusivamente hispánica.

Como bien se ha señalado, «el influjo y propagación de los libros de caballería no fue un fenómeno español, sino europeo». Mas lo

⁷ Una Real Cédula de 4 de abril de 1531 prohibió el envío de novelas caballerescas a América. En Resolución de 29 de septiembre de 1543, la Real Audiencia de Perú recaló y explicó los motivos de la prohibición.

⁸ Marcelino Menéndez Pelayo: *Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración de El Quijote*, Espasa-Calpe Argentina, S. A., Buenos Aires, 1942.

⁹ Ídem.

cierto es que ningún pueblo como el de España transformó el espíritu animador de la novela andantesca en carne y tuétano de su carácter nacional.

Para Menéndez Pelayo no deja de ser un enigma la enorme, aunque transitoria acogida española a las novelas de caballería.¹⁰

Lejos de creer yo [afirma] que tan disparatadas ficciones sirviesen de estímulo a los españoles del siglo XVI para arrojarse a inauditas empresas, creo, por el contrario, que debían parecer muy pobre cosa a los que de continuo oían o leían las prodigiosas y verdaderas hazañas de los portugueses en la India y de los castellanos en todo el continente

¹⁰ «El Renacimiento había abierto nuevos rumbos a la actividad humana; se había completado el planeta con el hallazgo de nuevos mares y de nuevas tierras; la belleza antigua, inmortal y serena había resurgido de su largo sueño, disipando las nieblas de la barbarie; la ciencia experimental comenzaba a levantar una punta de su velo; la conciencia religiosa era teatro de hondas perturbaciones y media Europa lidiaba contra la otra media. Con tales excelsos motivos históricos como el siglo XVI presentaba, ¿cómo no habían de parecer pequeños en su campo de acción, pueriles en sus medios, destinadas en sus fines, las empresas de los caballeros andantes? Lo que había de alto y perenne en aquel ideal necesitaba regeneración y transformación; lo que tenía de transitorio se caía a pedazos, y por sí mismo tenía que sucumbir, aunque no viniesen a acelerar su caída ni la blanda y risueña ironía de Ariosto, ni la parodia ingeniosa y descocada de Teófilo Folengo, ni la cínica y grosera caricatura de Rabelais, ni la suprema y trascendental síntesis humorística de Cervantes.

»Duraban todavía en el siglo XVI las costumbres y prácticas caballerescas, pero duraban como formas convencionales y vacías de contenido. Los grandes monarcas del Renacimiento, los sagaces y expertos políticos adoctrinados con el *Breviario* de Maquiavelo, no podían tomar en serio la mascarada caballeresca. Francisco I y Carlos V, apasionados lectores del *Amadís de Gaula* uno y otro, podían desafiarse a singular batalla, pero tan anacrónico desafío no pasaba de los protocolos y de las intimaciones de los heraldos, ni tenía otro resultado que dar ocupación a la pluma de curiales y apologistas. En España los duelos públicos y en palenque cerrado habían caído en desuso mucho antes de la prohibición del Concilio Tridentino; el famoso de Valladolid en 1522, entre don Pedro de Torrellas y don Jerónimo de Ansa fue verdaderamente el *postrer duelo* de España. Continuaron las justas y torneos, y hasta hubo cofradías especiales para celebrarlos, como la de San Jorge y Zaragoza; pero aun en este género de caballería recreativa y ceremoniosa se observa notable decadencia en la segunda mitad del siglo, siendo preferidos los juegos indígenas de cañas, toros y jineta que dominaron en el siglo XVII. La supervivencia del mundo caballeresco era de todo punto ficticia. Nadie obraba conforme a sus vetustos cánones: ni príncipes ni pueblos. La historia actual se desbordaba de tal modo, y era tan grande y espléndida, que forzosamente cualquier fábula tenía que perder mucho en el cotejo» (Menéndez Pelayo: Ob. cit.).

de América y en las campañas de Flandes, Alemania e Italia. La poesía de la realidad y de la acción, la gran poesía geográfica de los Descubrimientos y de las Conquistas, consignada en páginas inmortales por los primeros narradores de uno y de otro pueblo, tenían que triunfar, antes de mucho, de la falsa y grosera imaginación que combinaba torpemente los datos de esta ruda novelística.¹¹

Aparte las razones de índole estrictamente literaria que podrían unírsele, el anterior es, en verdad, un argumento social convincente en cuanto a la rápida decadencia de la novela caballescica. Como se sabe, esta estaba prácticamente desaparecida en lo editorial –lo que indica que, cuando menos, colocar estos libros en el mercado había dejado de ser un buen negocio– cuando *Don Quijote de la Mancha* ve la luz. Pero ello en nada invalida el propósito que Miguel de Cervantes persigue con su libro.

España, enamorada primero de la invención de heroicidades fantásticas, se ha enamorado más tarde de una realidad tan fantásticamente heroica como la invención misma. Con la hazaña americana y las aventuras gloriosas de Carlos V en el Viejo Mundo, España ha creído que en su carne está lo andantesco extravasándose a la verdad y a la hora contemporánea. Nada es imposible para el caballero español del siglo XVI, como nada fue imposible para Amadís. Y si el caballero español está presente, paseando por el mundo su gloria de carne y hueso, natural es que Amadís y los de su linaje se amodorren en el polvo de las bibliotecas, cediendo el paso a los nuevos dueños de la invencibilidad.

Pero cuando los reveses comienzan, cuando el mito se hace trizas, España añade al proceso un nuevo eslabón. Y la serie comenzada con el protagonista andantere y continuada por los sobrehumanos héroes que conquistan y colonizan un Nuevo Mundo, va a terminar, conjugando elementos de literatura y de vida, en la actitud que Cervantes satiriza en su Alonso Quijano, un loco que es tal, antes que por cualquier otra cosa, por no ver –no querer ver– la desproporción entre sus empeños y sus fuerzas, y la caducidad del ideal que enarbola.

«El *Quijote* expresa el ocaso de la España heroica, erguida sobre su fiel creencia en el valor, idéntica a la infrangible conciencia de la personalidad voluntariosa.»¹² Y añade: «Cervantes personalizó

¹¹ Marcelino Menéndez Pelayo: Ob. cit.

¹² Américo Castro: «La palabra escrita y el *Quijote*», *Asomante*, n.º 3, Puerto Rico, 1947.

y universalizó genialmente el tema del vacío angustioso del vivir español». ¹³

Si las exóticas costumbres caballerescas introducidas en Castilla desde los días del advenimiento de la Casa de Trastámara no trascendieron al pueblo, la lectura de los libros de caballería sí trascendió a él, según demuestra cualquier apresurada revisión literaria. Con lo que toda España, hasta esos pícaros o criminales que con frecuencia escapaban del hambre o de la horca pasando a las Indias, se contagió de la locura heroica, caballeresca también, esparcida por la jornada americana. De donde el *quijotismo* tuvo, antes de que Miguel de Cervantes haciéndole la caricatura le prestase un nombre, un ancho terreno nacional donde enraizarse.

No por ser ficticia, la supervivencia del mundo caballeresco dejaba de ser supervivencia. Y lo más grave, precisamente, estaba en que esa supervivencia era ficticia. Erasmo, quien no se callaría la alusión sarcástica a esos discursos «en los que se aconseja la guerra contra el Turco», apelaría a ese rasgo y no a otros, al querer pintar de un solo trazo a los hispanos en su *Elogio de la locura*: «Los españoles [dice] no se desprenden de sus glorias épicas».

Lejos de desprenderse de ellas, cuando ya esas glorias comenzaban a hundirse en el pasado, fue práctica unánime entre los españoles la de aferrarse ciegamente al eco de los milagros heroicos. Y por eso era posible calentar los cascos a cualquier honrado labrador de buen sentido, distraerlo y sonsacarlo y llevarlo por esos andurriales, si se sabía alzar ante sus ojos la promesa de una ínsula. Porque la grandeza española era un artículo de fe que no podía ser puesto en entredicho. Resquebrajada, empobrecida, convertida en una sombra de sí misma, España había de sentirse y de vivirse como si fuera siempre esa «España la noble, feroz y notable» que cantara en sus dodecasílabos robustos Juan de Padilla *el Cartujano*.

III

Según lo que confiesa, Miguel de Cervantes pretende «poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballería».

Como hemos visto, quizás en rigurosa exactitud el ambiente literario no justifica el propósito. Quizás el pensamiento dominante en las letras

¹³ Ídem.

de España en el alba del siglo XVII no está constituido por las historias caballerescas sino, como algunos creen, por el teatro nacional que se yergue vertebrado por Lope.

Pero, de todos modos, el enemigo posee una profunda vitalidad nacional. Porque si las rebuscas eruditas señalan que el género que *Don Quijote de la Mancha* confiesa combatir está declinante y en vías de completa muerte, el espíritu de la novela caballeresca sobrevive en España y trastorna a todos con sus vapores fantasiosos, reglamentando los cauces de la acción colectiva española.

Como desde Santa Teresa hasta Dorotea todo el mundo ha leído en España libros de caballería, paso a paso el alma patria ha ido asimilándose las características de un género de muy hondas diferencias con la savia del romancero. Nadie piensa en el sentido colectivo, político, nacional, de las antiguas epopeyas, porque lo que ahora embriaga es la hiperexaltación individualista de los héroes andantes. *Andantes*: esto es, sin contenido específico de lugar ni de raza, sin afincamientos terrestres. Héroes peregrinos, de itinerario al azar, desvinculados de toda permanencia nativa, de todo sentido de solidaridad estatal. Lo que viene muy bien, pero muy bien, a hombres de un imperio fragmentado que pueden tener hoy el pie en Flandes y que pueden tenerlo mañana en Aragón solo para colocarlo al otro día en las selvas amazónicas.

Porque nadie ha tenido un dominio como el disfrutado junto a Carlos V por los españoles: Austria, la Estiria, la Carintia, la Carniola, el Tirol; los Países Bajos, el Franco Condado, Flandes, el Artois; Cerdeña, los reinos de Aragón, de Sicilia y de Nápoles; el Reino de Castilla, la corona imperial de Alemania; y por último, como una simple añadidura, la América.

¡Si el monarca, más que un monarca, es un trotamundos y un políglota! Ha de entenderse con sus súbditos –a veces malamente– en alemán, en español, en francés, en italiano y en flamenco. Y en cuarenta años de su vida tendrá que haber estado nueve veces en Alemania, seis en España, siete en Italia, diez en Flandes, dos en Inglaterra, dos en África y cuatro en Francia. Siempre en un correr de campo en campo de batalla, desde el sitio de Mezières, donde Bayardo, *el caballero sin miedo y sin tacha*, fuera uno de sus contrincantes, hasta la derrota de Metz.

Junto a este soberano, sangre de condotiero, de vagabundo y de explorador ha ido naciéndole, todo en uno, a España. Y ha ido naciéndole también la fanfarronería: «Cuando España se mueve, la tierra tiembla».

Mas los temblores –*non tembles, terra, que non te fago nada*, como remedará la ironía popular a costa de los portugueses– no duran mucho, por desgracia. Felipe, heredero de gran parte del imperio inmenso, hace en la península la unidad territorial, la unidad política y la unidad religiosa a precios muy altos, mientras sumida en un incurable desorden su hacienda se desmorona. Y al final de su existencia es un rey muy pobre y un estratega fracasado que nada ha podido contra el gascón Enrique IV, ni contra la intrigante Isabel ni, en definitiva, contra sus levantiscos súbditos de los Países Bajos.

Tras él vienen Felipe III y Felipe IV. Miguel de Cervantes, que conoce a Lerma, presiente al conde-duque de Olivares. Y se da cuenta de que es preciso hacer reaccionar el espíritu nacional consiguiendo, como inicio indispensable, poner la herencia de Amadís en ridículo ante un pueblo con el culto enfático de la dignidad.

Porque está ocurriendo que lo ornamental importa más que la sustancia. Los encuentros gloriosos recogidos por las canciones de gesta, las crónicas y los romanceros, erigidos sobre poderosos motivos de honra nacional o familiar, atraen menos que los lances andante-riales cuya grandeza está en razón directa de su sinrazón. Y en tanto que Ruy Díaz, culminación gigante de un ímpetu global, unitario y verdadero va alejándose, las simpatías se dirigen hacia los caballeros andantes, alzados como entes anárquicos, desasidos del mundo circundante, apartados del orden social a que pertenecen y hasta personalísimamente enemistados con él.

«Lo peculiar del siglo XVI español fue la atención prestada a la acción vital de la letra impresa sobre los lectores.»¹⁴ Aunque en todas partes se perseguían en esa época los libros que por las doctrinas o ideas que encerraban eran juzgados perniciosos, esa persecución tenía efecto en España sobre todo en atención a la eficacia de esos libros «para infiltrarse en otras existencias».

«Los mancebos y doncellas [...] desvanécense y aficiónanse en cierta manera a los casos que leen», decían al rey, como argumento supremo, las cortes de Valladolid, cuando en 1555 solicitaban la prohibición de los libros de caballería. Por lo que Miguel de Cervantes no exagera cuando hace de la lectura de esos libros, del propósito de traer sus fantasías a la vida real, el origen de la enfermedad de su hidalgo, español-tipo.

¹⁴ Ídem.

«El *Quijote* debe su existencia tanto a una tradición de formas y géneros literarios, como a una tradición de maneras de *ser vivida* la literatura.»¹⁵

Por virtud de la evolución literaria, y de esa tendencia hispana, acaso de procedencia orientalista, de conducir hasta lo real y cotidiano el hecho imaginativo, al *esfuerzo heroico* de las epopeyas ha sucedido en el alma española lo que Menéndez Pidal ha llamado el *esfuerzo arbitrario* de las narraciones andanteriles, proyectado principalmente hacia el engrandecimiento, ya material, ya espiritual, del protagonista.

Por ese camino la campeadora resolución de reto se ha vuelto tanto más pura cuanto más absurda. «Volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión», dice una vez don Quijote. Porque la esencia de lo caballeresco estriba en la realización de la hazaña por la hazaña misma, independientemente de toda raíz a la vez que –¡cuán conforme el anhelo de la impotente España de La Invencible!– de todo resultado.

Lo importante no es realizar los grandes fechos sino «morir por acometellos». Y, por otra parte, como cuando todo cruje y se bambolea y oscila hacia la duda, urge convertirlo a toda prisa en dogma indiscutible, España, enfrentada a una gran crisis de acontecimientos que amenaza pulverizar su autoestimación, trasplanta a todos los aspectos de su vida la cuestión de la fe.

¿Mostrar a los mercaderes toledanos, conminados a declarar que es ella la más hermosa doncella del mundo, un retrato de Dulcinea, así fuese «tamaño como un grano de trigo»? Don Quijote se rebelará indignado: «Si os la mostrara [...] ¿qué hiciérades vosotros en confesar una verdad tan notoria? La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar, y defender; donde no, conmigo sois en batalla» (I, IV).

En la creencia que no demanda pruebas es donde reside la salvación. Porque el retrato de Dulcinea no puede mostrarse, puesto que Dulcinea no existe. Mas, sin la admisión de la existencia de Dulcinea, el hidalgo Quijano no tendría razón de ser.

Si las novelas de caballería están ya muertas, España continúa extrayendo de ellas esos jugos alimentadores, cada día con más fiebre puesto que cada día es más imperativo construir de lo literario el andamiaje vital. Y lo que se propone Miguel de Cervantes, al decir

¹⁵ Ídem.

que quiere poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias, es matar esa cimiente.

Porque las cosas no andan bien, pero andan peor por la terca altanería y el delirio hazañoso que convierten al país decadente en una baladronada perpetua, eco risible del poderío de otros tiempos. ¿Qué mozo de mulas podrá resistir la tentación de romperle una estaca en las costillas a don Quijote cuando este, largo a largo en el suelo, habla aún como un vencedor?: «Non fuyáis, gente cobarde, gente cautiva: atended que no por culpa mía, sino de mi caballo, estoy aquí tendido».

Llueven los estacazos europeos, piérdese en la sombra el resplandor de Carlos V, vanse a la trampa todas las riquezas y España, caída en tierra, increpa todavía y todavía amenaza. Y se niega a escuchar la voz de los espíritus lúcidos:

*Es más fácil, oh, España, en muchos modos
que lo que a todos les quitaste sola
te puedan a ti sola quitar todos.*

¡Ya podrá cansarse, repitiéndolo, don Francisco de Quevedo! Caballeros o mercaderes nunca han escuchado. Unos y otros solo oyen, solo se avienen a razones cuando estas, sostenidas por una lanza en su garganta, dejan de serlo. Solo entonces, ya vencidos, prestan atención al llamamiento de la cordura. Y generalmente mueren de la experiencia.

IV

Cuando Cervantes escribe, aún evoca el ambiente las hazañas de los romanceros. Y aunque don Quijote, por ser hijo de Amadís, se diferencia ya mucho de Ruy Díaz,¹⁶ sobreviven en él algunas de las bellas cualidades peleadoras con que la tradición quiso adornar a los protagonistas de los épicos poemas. *Cid* y *Doncel del mar* a un tiempo, en cuanto a misterio y poesía, la silueta del caballero, para quien la riqueza significa menos que la fama, parece bella cuando se recorta sobre el fondo de mercaderes y de prestamistas que opacan el horizonte. Pero el tiempo ha pasado y es difícil convertirse en desfacedor de entuertos cuando los briosos corceles de antaño han asumido ese

¹⁶ «Hay un abismo profundo, insondable, entre las Gestas y las Crónicas, hasta cuando son más fabulosas y el libro de caballería más sencillo» (Menéndez Pelayo: Ob. cit.).

aspecto «tan largo y tendido, tan atenuado y flaco, con tanto espinazo, tan ético confirmado» que muestra Rocinante.

Pretendiendo ignorarlo, en la España venteril que viene al mundo, un hombre se alza con su sueño. Pero su impulso es aislado, solitario. ¿A quién representa el hidalgo arruinado, al arrojarse por los caminos sin programa ni rumbo? ¿A los suyos, a esa nobleza feudal que se hunde irremisiblemente en los alegres mares de oro de la naciente burguesía europea? ¿A esos «menesterosos y opresos de los mayores» a quienes anhela favorecer?

Dime, Sancho amigo [indagará ansioso], ¿qué es lo que dicen de mí por ese lugar? ¿En qué opinión me tiene el vulgo, en qué los hidalgos y en qué los caballeros? ¿Qué dicen de mi valentía? ¿Qué de mis hazañas y de mi cortesía? ¿Qué se platica del asunto que he tomado de resucitar y volver al mundo la ya olvidada orden caballeresca?

Y Sancho responde, señalando al redentor su soledad:

El vulgo tiene a vuestra merced por grandísimo loco [...] Los hidalgos dicen que, no conteniéndose vuestra merced en los límites de la hidalguía, se ha puesto Don y se ha arremetido caballero con cuatro cepas y dos yugadas de tierra, y con un trapo atrás y otro adelante. Dicen los caballeros que no querrian que los hidalgos se opusiesen a ellos, especialmente aquellos hidalgos escuderiles que dan humo a los zapatos y toman los puntos de las medias negras con seda verde (II, II).

Nadie aprueba. Nadie se muestra satisfecho. Pero ninguna otra cosa es posible, porque él solo expresa su propia fiebre, su íntima voluntad de locura. Cuando el conflicto es verdadero, todo empeora con su intervención. «Por amor de Dios, señor caballero andante [le pedirá el mozo Andrés], que si otra vez me encontrare, aunque me vea que me hacen pedazos, no me socorra ni ayude, sino déjeme con mi desgracia, que no será tanta que no sea mayor la que me vendrá de su ayuda de vuestra merced» (I, XXXI).

La intención no lo es todo, y poco puede esperarse de un empeño en desajuste con las realidades. Ciertamente que «magüer que sandeces le tengan el cerebro en derrumbe», nadie podrá reprochar a don Quijote obras viles. Pero eso no basta. ¿Qué importa que el perseguido del sabio Frestón quiera hacer el bien, si de ello solo obtienen las víctimas

el agudizamiento de sus males? Mejor sería que el hidalgo pobre, reconociendo el territorio en que se mueve, tomase para sí la laboriosa porción que le corresponde en un mundo en el que el trabajo es ya la buena receta contra los encantadores.

«Yo apostaré [dice la sobrina suelta de lengua] que si quisiera ser albañil, que supiera fabricar una casa como una jaula.» Pero trabajar es verbo que no entra en el vocabulario de un hidalgo. Y la respuesta viene, con esa es-no-es irónica manera de Cervantes: «Yo te prometo, sobrina –respondió don Quijote– que si estos pensamientos caballerescos no me llevasen tras sí todos los sentidos, que no habría cosa que yo no hiciese, ni curiosidad que no saliese de mis manos, especialmente jaulas y palillos de dientes» (II, VI).

Con ironía o sin ella, lo que estorba a la realización de buenas, simples obras concretas, es la presencia de esos pensamientos caballerescos que intoxican al hombre hasta hacerle llegar en ocasiones a extremos increíbles. ¿No había sucedido en el sitio de Harlem que los «señores soldados» se negaran a hacer obras de atrincheramiento por considerar que se habían alistado solamente para combatir y que era indigno de hidalgos remover la tierra?

Sobre los estómagos vacíos, cerebros llenos de aire. De ahí vienen todos los males de España (II, I). El mundo es teatro; la vida es sueño, como sabrá reflejar en la gran pieza filosófica de la literatura dramática española ese Pedro Calderón que aún es un niño. Y si el teatro del mundo y el sueño de la vida son amargos, queda el refugio de la fantasía.

Es inútil que Huarte insista en que «la verdad no está en boca del que afirma, sino en la cosa de que se trata, la cual está allí, gritando y llamando al hombre para mostrarle el ser que naturaleza le ha dado y el fin para que ha sido creada».¹⁷ Frente a la prédica del *Examen de ingenios*, don Quijote erguirá la postura antiexperimental aprendida en su celada: «Yo imagino que todo lo que digo es así sin que sobre ni falte nada» (I, XXV).

Y porque los españoles, huyendo de encararse con los hechos, prefieren refugiarse en lo utópico, durante mucho tiempo sus lecturas preferidas han sido las de las novelas de caballería, «sueños contados por hombres despiertos, o por mejor decir, medio dormidos»; y las novelas pastoriles que permiten olvidar los campos estériles y abandonados

¹⁷ Juan Huarte de San Juan: *Examen de ingenios*, Imprenta de don Ramón Campuzano, Madrid, 1846, p. 5.

bajo el sol. *Quijotismo*, también: alma sonámbula destinada a resolverse en esas aventuras de encrucijadas que nunca llegan a ser aventuras de insulas, y «en las cuales no se gana otra cosa que sacar rota la cabeza o una oreja menos», cuando se cree que es posible acometerlas con oxidadas armas, solo porque estas sirvieron al abuelo Gutierre Quijada para vencer, en Borgoña, a los vástagos del conde de San Polo.

V

Alguna vez alguien comprendería la aventura audaz que había sido dar a la estampa *Don Quijote de la Mancha* y recordaría que al juzgar hombre y libro no es posible olvidar que los vínculos que obligaban al autor, como súbdito y como cristiano, aumentan el valor espiritual de su libertad y la densidad humana de su crítica.¹⁸

Sin las precauciones, todo se habría perdido. A pesar de ellas, y aunque no sean capaces de otearle al fustazo toda la dimensión, muchos resienten el ataque. Alguien, en el prólogo de la apócrifa continuación de la novela, tras arrojarle al rostro las estancias carcelarias, no vacilará en decir que el autor, el de las cicatrices de Lepanto, tiene «más lengua que manos». Y Lope escribirá en el pórtico de *El desconfiado* unas líneas venenosas, insinuando que Cervantes desprecia todas las gallardías morales:

Ríense muchos de los libros de caballería [...] y tienen razón si les consideran por la exterior superficie [...] pero penetrando los corazones de aquella corteza, se hallan todas las partes de aquella filosofía, a saber, natural y moral. La más común acción de los caballeros andantes, como Amadís, el Febo, Esplandián y otros, es defender cualquier dama por obligación de caballería necesitada de favor, en bosque, selva, montaña o encantamiento. Y la verdad de esta alegoría es que todo hombre docto está obligado a defender la fama del que padece entre ignorantes que son tiranos, los monstruos de este libro de la envidia humana, contra la celestial influencia que acompañó al trabajo y el vigilante estudio de cuanto es honesto.¹⁹

La corriente crecerá y marchará por el tiempo hasta llegar a la acusación de Byron, sin dejar de pasar por ese Juan Maruján o ese

¹⁸ Cfr. Thomas Mann: *Cervantes, Goethe y Freud*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1943.

¹⁹ Adolfo de Castro citado por Justo de Lara: *Cervantes y el Quijote (El hombre, el libro y la época)*, Cuadernos de Cultura, Publicaciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, La Habana, 1945, cap. IX.

Pepe Carrillo que habría de dedicar al autor de *Don Quijote* un romance tan malo de intención como de forma, llamándole traidor a la patria:

*Aplaudió España la obra
No advirtiendo, inadvertidos,
Que era del honor de España
Su autor verdugo y cuchillo.*

*Contando allí vilipendios,
De la nación repetidos,
De ridículo marcando
De España el valor temido
[...]
Y esta es la razón por qué
fueron tan bien recibidos
estos libros en Europa
reimpresos y traducidos [...]*²⁰

Al iniciarla, Miguel de Cervantes sabe que solo el andar con pies de plomo puede salvar la obra escondida tras la sátira a los libros de caballería. Y la construye de modo que pueda salir intacta de las cribas inquisitorias.

No le cuesta mucho trabajo, porque ha aprendido el esguince y hasta la brocha gorda de la adulación. Pero chasquea la lengua divertido mientras coloca bajo apariencias inofensivas el contrabando demoleedor: los comentarios zorrunos sobre los ermitaños, las alusiones a los graves eclesiásticos que se sientan a la mesa de los príncipes, los vapuleos a la dignidad clerical, y las censuras a la justicia en compraventa y a la burocracia corrupta y al hedor moral de una sociedad en la que «tan necesario es el oficio de alcahuete» que por *alcahuete limpio*, como dice el capítulo maravilloso de los galeotes, nadie merecería ir a bogar a galeras «sino a mandallas y a ser general de ellas».

Aguza mucho el ingenio para dejar dicho lo que quiere porque, como le aconsejara Urganda la Desconocida, no escribe para entretener doncellas, sino para ganarse la posteridad aniquilando con un libro la actitud ante la vida que su pueblo simboliza en esa hora. Y de

²⁰ Justo de Lara: Ob. cit., cap. VII.

paso, como quien no quiere la cosa, para mostrar a los que vengan más tarde cómo se escribe la más grande novela social de todos los tiempos a la vez que se dona a una lengua el nombre propio.

Y si en esa tarea gigantesca silencia algo, eso no le menoscaba el mérito. Porque como uno de los perros famosos de sus *Novelas ejemplares*, si no se maravilla de lo que habla, espántase de lo que deja de hablar.

La aventura es difícil. Difícil por fuera, como bien pueden verlo todos. Pero también, como solo él sabe, muy difícil por dentro.

«Hay un constante dualismo, un contraste extraño y único en la historia literaria, entre lo que Cervantes creía y lo que sentía, entre lo que realizaba despiadadamente su juicio y lo que sus sentimientos le arrastraban a escribir.»²¹

Es que algunas cosas duelen y no es posible dejar de sentir la nostalgia de ellas. Cuando se es un hidalgo enfermo, viejo y pobre como el que se pinta, cuando se es un español de los que fustigan, cuando se hace la sátira del sueño propio, cuando se forma parte del mundo que se deshace, cuando la gloria que fue nuestra se nos cuaja deshecha entre las manos, es ya mucho verse y verlo todo con claridad, como con los ojos de un extraño. Pero no es posible dejar de sentir melancolía.

Miguel de Cervantes, además, no es un revolucionario. Él no ha roto amarras con lo que le circunda. Siéntese tan parte como juez y la suya es una dramática dualidad constantemente evidenciada: la dualidad que existe entre don Quijote y Sancho; la tallada en el propio don Quijote, quien al hablar es «concertado, elegante y bien dicho» mientras que al actuar es siempre «disparatado, temerario y tonto»; los dos puntos de vista que son posibles en cada personaje, en cada episodio del libro; el reniego de paternidad que encabeza la obra y el encariñamiento indudable que a lo largo de ella va experimentando el autor hacia su protagonista, a quien, sin embargo, no salva; la tristeza y la risa que pasan alternándose y fundiéndose, la ternura y la ira que mojan este libro entre los libros, son Lepanto y la muerte de Gaspar de Ezpeleta: esos dos destinos sin parentesco, esas dos horas de gloria y de miseria, esa dualidad vital que crucificó, hace tres siglos, una inteligencia clarísima, capaz de amar y de condenar con los ojos más veraces que ningún novelista haya poseído. Porque Balzac se le acerca, pero Balzac no es Cervantes.

²¹ Ídem.

Ni por genio artístico, ni por hondura humana, ni por gracia, ni por bondad.

Un español sin alma trágica

I

En la segunda de las seis lecciones que componen su *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*, Karl Vossler afirma que falta a toda esta literatura orientación hacia lo social. «El ámbito vital en el que se desarrolla y al que se refiere con toda suerte de alusiones laudatorias o censoras y, a veces, harto personales, es la sociedad como público literario, como sociedad en sentido estético y de juego, y no como una comunidad práctica de intereses», dice Vossler. Y añade:

Es posible que un lector cualquiera de este género de literatura se sintiera aludido, ofendido o bien realzado y adulado; es posible, incluso, que en ella se haga objeto de crítica a toda una clase social, como por ejemplo, el clero, o a un grupo moral, como, por ejemplo, los avaros, o a una especie natural, como, por ejemplo, las mujeres, o a una edad del hombre, como, por ejemplo, la vejez, pero nunca o, puede decirse, casi nunca, se hace luz en estos libros sobre la sociedad en su estructura precisamente social.²²

Y concluye Vossler:

El papel de preparar en los ánimos y espíritus de la España lectora revueltas y revoluciones, es desempeñado tan solo por la literatura francesa a partir, aproximadamente, de finales del siglo xvii. La literatura española del Siglo de Oro se contentaba con entretener, educar, edificar, aleccionar, amonestar y sugerir a sus secuaces, es decir, con realizar una labor benevolente y positiva y ejercer el cargo de mentor.²³

Confundiendo el resultado con la causa, Karl Vossler aduce como prueba de esa falta de interés por lo social, la escasez de los conflictos suscitados entre los autores de la época y las autoridades monárquicas o religiosas. «Los conflictos entre los escritores y la censura manejada

²² Karl Vossler: Ob. cit.

²³ Ídem.

por la Inquisición y el Consejo Real [escribe] fueron, por eso, relativamente raros y no muy emocionantes.»²⁴

En realidad, si poca oposición existía entre los sentimientos y las convicciones generales y las de una persona determinada, ello se debía no a una identificación verdadera, sino a la camisa de fuerza que pesaba sobre los vehículos expresivos del pensamiento y sobre el pensamiento mismo, hasta donde esto podía garantizarse con prejuicios, dogmas y toda clase de postulados restrictivos de las tendencias criticistas. Era difícil intentar hacer luz sobre la sociedad *en su estructura precisamente social* sin exponerse a los más graves riesgos. Por el Memorial dirigido a la «Católica, sacra, real majestad», estuvo don Francisco de Quevedo y Villegas encerrado en un subterráneo de la prisión de San Marcos, en León, desde 1639 hasta 1643, de donde pudo salir —apenas para tener tiempo de morir al aire libre— solo por la caída en desgracia del conde-duque de Olivares.

Los autores, pues, hacían lo que podían. Y lo asombroso es que hiciera tanto en un medio que permitía tan poco. Solo una resuelta tendencia hacia las letras de contenido vigorosamente social puede, en justicia, explicar esos satíricos retratos que, como el mismo Vossler se ve obligado a reconocer, abarcaban no ya una especie natural o un grupo moral, sino hasta organizados y todopudientes sectores sociales como, por ejemplo, el clero.

Desde este punto de vista es imposible dejar de advertir el contenido social de *Don Quijote de la Mancha*, novela que no deja de afrontar y someter a discusión y a crítica ninguno de los conceptos básicos del ordenamiento español de su hora, ya se trate del honor, de la religión, de la justicia, del heroísmo o de la intransigencia ideológica. Ciertamente, Miguel de Cervantes, quien concibió la Primera parte de su libro en una prisión, sin estar dispuesto a ir a otra por causa de él, elaboró la historia de su ingenioso hidalgo en forma que le ahorrara disgustos. Pero no es menos cierto que, más que cualquier texto histórico, ese libro cervantino enseña la realidad hispana del siglo xvii. Junto a su contenido universal, cada uno de los tipos del *Quijote* posee un sabor local inconfundible. Y desde el Santo Oficio hasta la expulsión de los moriscos, pasando por ese matrimonio *ad juras* prohibido por el Concilio de Trento, pero subsistente en la conciencia común, no hubo en la

²⁴ Ídem.

España filipista hecho trascendental e institución importante que no dejase su huella en *Don Quijote de la Mancha*, gran novela social.

Porque el contenido básico de lo social en lo literario, como en cualquier otra rama de lo artístico no reside, como quizás Vossler cree, en la crítica a las estructuras sociales particularizadas, aunque esto pueda a veces formar parte de la obra, sino en el hallazgo de las ideas, de los hechos, de los principios que en un instante concreto informan esa determinada estructura de la sociedad. Y no puede dudarse de que este contenido surge acabado y pleno de la suma de las fragmentarias pinturas sociales que Miguel de Cervantes encerró en una obra cuyo sentido crítico-social no puede subestimarse.

Este sentido es en el *Quijote* tan hondo, está logrado con tan grande maestría artística, que el libro que sirve como testimonio español de hace tres siglos puede servir también, como obra inmortal que es, para alusiones contemporáneas. Y no, naturalmente, porque pueda encontrarse en él la reproducción de las estructuras sociales de nuestro día. Pero sí porque en él están las fuerzas que hoy como ayer traban combate en el devenir del progreso humano: pueblo y antipueblo, tendencias agresivas de la Iglesia, poder coercitivo estatal, inútiles utopías, desigualdades económicas y cuanto más quiera buscarse. Todo lo que subsistirá, en suma, hasta que Sancho Panza, disciplinador de la aptitud quijotesca para los sueños purificadores, sepa ganarse el gobierno de Barataria por sí mismo y arrojar de la ínsula al doctor Pedro Recio de Agüero, gran azote hambreador de justos gobiernos populares. Es decir, hasta que, barrida la vigencia de todos los otros mensajes, *Don Quijote de la Mancha* pueda ser, por fin, solo la imagen del hombre que no sabe realizar su unidad espiritual en una armónica fusión de su raíz y de su ala.

II

Recordaréis la época en que Cervantes vive. Inquisición, hogueras de libros y de hombres, dogmas, pecados, exterminios de cuerpos para salvaciones de almas, saqueos, esclavizaciones imperiales. Y Felipe II declarando que antes que reinar sobre herejes prefiere no reinar. Y el Humanismo renacentista ahogándose, pereciendo, asfixiándose, emigrando, escondiéndose, haciéndose hipócrita para poder vivir. Días en que los hombres, hechos a cara o cruz —a cruz antes que nada— desenvainan la espada por la fe y la espada por el honor y contestan las diferencias de criterio con la muerte.

En ese mundo él es una excepción luminosa. «En un siglo que fue de oro, pero también de sangre [resume bellamente Jean Cassou], Cervantes ignoró, hasta un extremo impresionante, la violencia, la venganza, los placeres de la dominación y de la crueldad.»

Él es un inválido, un español sin mando y, en la tierra en que hasta la mística es oratoria, un hombre tartamudo. Pero además, cuando a sus compatriotas se les prohíbe ir a estudiar a las universidades extranjeras, él conserva el dulce vino italiano de la sonriente tolerancia, bebido en sus mocedades gracias a monseñor Julio Acquaviva. Y está espiritualmente muy lejos de esas crisis religiosas, de esas angustias, de esas caídas angélicas, de esas encrucijadas y de esos fatalismos, de esos valladares y muros, de esas decisiones extremas y de esas tempestades anímicas que están forjando en su torno una raza trágica, encasquillada en una soledad irremediable, en la que cada español tiene virulenta verdad propia que lo enemista con todos sus hermanos.

Él sabe, con tranquila aceptación, que toda medalla tiene dos caras, que detrás de la cruz está el diablo y que, sobre todo, la sangre es demasiado sagrada para verterla por discrepancias inútiles. Y no entiende por qué los españoles, siempre encendidos en polémicas internas, no pueden tener su mirada dual, de anverso y de reverso. Si la disputa es por yelmos y bacías, ¿por qué no admitir el baciyelmo fraterno y unificador, el baciyelmo armonizante que restañaría tantas heridas superfluas a España?

«¿Baciyelmo? ¿Baciyelmo, Sancho?», pregunta indignado Unamuno. Y continúa:

¡No hemos de ofenderte creyendo que esto de llamarle baciyelmo fue una de tus socarronerías, no!: es la marcha de tu fe. No podías pasar de lo que tus ojos te enseñaban, mostrándote como bacía la prenda de la disputa, a lo que la fe en tu amo te enseñaba, mostrándotela como yelmo, sin agarrarte a eso del baciyelmo. En este sois muchos los Sanchos, y habéis inventado lo de que en el medio está la virtud. No, amigo Sancho, no; no hay baciyelmo que valga. Es yelmo o es bacía, según quien de él se sirva, o mejor dicho, es bacía y yelmo a la vez porque hace a los dos trances. Sin quitarle ni añadirle nada puede y debe ser yelmo y bacía, todo él yelmo y toda ella bacía; pero lo que no puede ni debe ser, por mucho que se le quite o se le añada, es baciyelmo.²⁵

²⁵ Miguel de Unamuno: *Vida de don Quijote y Sancho*, Imprenta Renacimiento, Madrid, 1914.

Es la España de la intolerancia, una vez más. Es el *quijotismo* enderezándose una vez más contra Cervantes como tantas veces en el bellissimo libro del don Miguel vasco. Porque Cervantes y Unamuno son dos polos, dos actitudes irreconciliables. Una, la que está presta a que se haga, en cualquier instante, «una barbaridad»; otra, la del humor intransigente, la de la convivencia analista y descreída, la de la sonrisa bocacciana a la sombra de El Escorial.

A fin de cuentas, bacía y no yelmo es la bacía y, sin duda, es Sancho quien lleva la razón en la disputa. Pero, yelmo o bacía, ¿qué más da, si nada se pierde ni se gana con ello? En un raro instante de lucidez conciliadora, reconociendo la relatividad de los mirajes, hasta un hidalgo loco ha sido capaz de admitirlo con fina civilidad: «Esto que a ti te parecía bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa» (I, XXV).

Sí, otra cosa aún. Y otra, y otra. Pero sin llegar a suponerlo todo, puesto que «es yelmo o es bacía según quien de él se sirva, o mejor dicho, es bacía y es yelmo a la vez porque hace a los dos trances», ¿por qué no reconocer que es baciyelmo? Malo es que se dividan los hombres en bandos de yelmos y bandos de bacías, haciendo correr a la razón la suerte de los puños; «allí se pelea por la espada, aquí por el caballo, acullá por el águila, acá por el yelmo, y todos peleamos y todos nos entendemos» (I, XLV). Y sin que se sepa cuándo, ni por qué, ni cómo, la discordia del campo de Agramante hace su aparición y el caos sobrevive volteando el universo al revés. ¿Yelmo? ¿Bacía? ¿Bacía? ¿Yelmo?

El cura daba voces, la ventera gritaba, su hija se afligía, Maritornes lloraba, Dorotea estaba confusa, Luscinda, suspensa y doña Clara, desmayada; el barbero aporreaba a Sancho, Sancho molía al barbero [...] de modo que toda la venta era llanto, voces, gritos, confusiones, temores, sobresaltos, desgracias, cuchilladas, mojicones, palos, coces y efusión de sangre (I, XLV).

De un solo plumazo, Miguel de Cervantes ha hecho la pintura de España, malherida de contiendas absurdas, deshecha por bandos de yelmos y bandos de bacías. Y pensativamente ha dejado vibrando en el aire la fórmula imposible para el alma unamunesca: baciyelmo, baciyelmo...

III

Bacía era. Y bacía de un pobre barbero que descuidadamente iba un día por un camino cuando de pronto le salió al paso un gran espanta-

pájaros armado de una lanza. Lloviznaba y, para proteger su sombrero que acaso era nuevo, el barbero se había puesto la bacía sobre la cabeza. «Y como estaba limpia, desde media legua relumbraba.»

Sin darle tiempo a explicaciones, la extraña aparición lo acometió «con el lanzón bajo, llevando intención de pasarle de parte a parte». Y «el barbero que tan sin pensarlo ni temerlo, vio venir aquella fantasma sobre sí no tuvo otro remedio para poder guardarse del golpe de la lanza sino fue el dejarse caer del asno abajo; y comenzó a correr por aquel llano, que no le alcanzara el viento».

Con la caída, perdió la bacía. Y don Quijote cobró su yelmo de oro purísimo.

Pasó el tiempo hasta que un día el demonio, que no duerme, hizo coincidir en una misma venta al barbero de la bacía que parecía yelmo de Mambrino y del asno pardo que parecía caballo rucio rodado, y a don Quijote y Sancho, a la sazón rodeados por maese Nicolás y el licenciado Pero Pérez y don Fernando y Dorotea y Luscinda y Cardenio y muchos otros. Y se trabó la discusión. Y se generalizó la pelea por si la bacía era bacía o yelmo de Mambrino, hasta que don Quijote dio una gran voz: «¡Ténganse todos; todos envainen; todos se sosieguen; óiganme todos, si todos quieren quedar con vida!».

En realidad, ni por bacías ni por yelmos se peleaba. Se peleaba por una frase imprudente que había surgido cuando ya estaba liquidada la cuestión por mayoría de pareceres. Y si lo de la pelea ya se ha juzgado, lo de los pareceres queda por juzgar.

Era un barbero, un pobre barbero, que a nadie conocía en la venta. Por consiguiente, su pleito estaba ya visto y fallado: yelmo y no bacía había de ser la bacía; y albarda, el jaez de su rucio que usufructuaba Sancho.

Si algún personaje es en el *Quijote*, diáfana y directamente, el pueblo en estado de pureza virginal, ese personaje es este barbero contra el que se conjuran todos, desde el don Fernando noble hasta el colega compadre del licenciado Pero Pérez y hasta Sancho, convertido en aprovechador de los delirios caballerescos de su amo.

Miguel de Cervantes, tan puntual para la consignación de los detalles, salvo cuando ex profeso quiere olvidarse, apenas dice nada de la víctima de la aventura famosísima, a la que ni siquiera brinda nombre propio.

No es necesario, porque este barbero es la gran masa anónima que en España paga con su pobre hacienda todas las hazañas portentosas,

todas las diversiones de los *grandes*, todos los abusos de los favoritos, todas las ambiciones clericales. Y no importa que más tarde medien los cuadrilleros de la Santa Hermandad favoreciendo trueques más o menos resarcidores, ni que la bacía se pague a espaldas del hidalgo. Lo que queda en pie es la pregunta, entre asombrada y dolorida, del hombre de buena fe que comprueba sorprendido la unánime conjura en su perjuicio: «¡Válame Dios [...] ¿Qué es posible que tanta gente honrada diga que esta no es bacía, sino yelmo?».

IV

Una escala jerárquica inflexible coloca a cada uno en su sitio en España. Como cimiento, los villanos. Después, los herederos de esa hidalguía que, según las Partidas, «es nobleza que viene a los omes por linaje». Un poco más altos los caballeros, los armados tales «por mano de ome que caballero sea». Y en la cúspide de los *grandes* que no se quiten el sombrero ante el rey.

Cada título tiene sus fueros y prerrogativas, sin que sea posible que el que nació en un lugar trepe a otro sin padecer las críticas y los desaires que Teresa Panza, con muy buen juicio, quiere ahorrar a su Sanchica. Porque la división parece bien a todos. El buen Dios fabricó escogidos nobles y plebeyos de esos cuyo linaje solo sirve «para acrecentar el número de los que viven». Martillos y yunques ha de haber en la herrería del mundo y cada uno hará bien en contentarse con su suerte.

Miguel de Cervantes es hidalgo y se alegra de serlo. Pero como la suya es una hidalguía casi inexistente, de hijo de pobre cirujano sangrador, caben en su cabeza ideas extrañas. Por ejemplo, la de que «no es un hombre más que otro si no hace más que otro». O la de que la verdadera nobleza reside en la virtud, por lo que las virtudes pueden adobar la sangre: «la sangre se hereda y la virtud se aquista y la virtud vale por sí sola lo que la sangre no vale» (IIX, XLII). Fíjase en que existen hombres bajos que proceden como si fueran caballeros y en que «caballeros altos hay que parece que a posta mueren por parecer hombres bajos». Y se atreve a decir alguna vez que cada uno es hijo de sus obras y que «en más se ha de estimar y tener un humilde virtuoso que un vicioso levantado», porque el grande que fuere vicioso, será vicioso grande (XVIII, XXXI, XXXVI).

Pero de todo hay en el mundo «y esto de el hambre tal vez hace arrojar los ingenios a cosas que no están en el mapa».²⁶ Un escritor tiene

²⁶ Miguel de Cervantes: *La gitanilla*.

que comer y bien claro ha dicho Erasmo que es prudencia *desmañada* la que no respeta «la gran ley de la mesa». Así, cuando don Quijote renace, el padrastro le calza con sus propias manos las espuelas para que, como ayer con Béjar, se vaya, magüer su gallardía, a besar las manos del conde de Lemos. Las desigualdades existen, aunque por tan estrecha senda vaya el príncipe como el jornalero y aunque no ocupe más pies de tierra el cuerpo del papa que el del sacristán. Y mientras no se llega al camposanto hay que hacer frente a cobradores y alguaciles de quienes a duras penas se podría escapar si no fuese por el auxilio de los poderosos. «¡Venturoso aquel a quien el cielo dio un pedazo de pan, sin que le quede obligación de agradecerlo a otro que al mismo cielo!» (II, LVIII).

Lo único que resta es el desquite irónico. Ese mismo Erasmo que cuidaría de sentarse siempre a la sombra cómoda de algún magnate, ha hablado entre guiños, en su *Elogio de la locura*, de esas evidéntísimas diferencias de calidad que distribuyen los quehaceres terrenos: «Despedazar los toros y carneros es obra de un villano; al noble corresponde únicamente despedazar al ciervo». Y Miguel, amigo de secundar en la burlas al de Rotterdam, aludirá a esas *personas principales*, constituidas y guardadas no para el trabajo que podría hacer cualquier hijo de vecino, sino «para otros ejercicios y entretenimientos que muestren a tiro de ballesta su principalidad», y en alguna otra ocasión hará que un perro observador y lenguaraz como pocos, mencione socarronamente «esa marca que tanto distingue la gente principal de la plebeya».

Aunque el espinazo de Miguel sirve para genuflexiones, él siente en lo hondo un desdén acre y rencoroso contra los engallados *grandes*. Y se venga de las dedicatorias indignas que una y otra vez escribe, llevando a los mecenas a su libro en la más severa y enconada de cuantas semblanzas encierra el *Quijote*: la de los duques.

Si don Quijote es el ideal enloquecido y sin rumbo; si Sancho es el pueblo aún inconsciente de su misión; si los venteros constituyen el símbolo de la burguesía que inaugura sus hábitos mercachifles que no dejan de obtener en España reflejos individuales; si el licenciado Pero Pérez y el canónigo de Toledo y el capellán ducal son otras tantas caras de la Iglesia; si el bachiller Sansón Carrasco es el romo buen sentido, incapaz de compartir vuelos poéticos; si Cardenio es la cobardía, y Dorothea, la inteligencia; y Marcela, la mujer que reclama el autogobierno de su *yo*; si Dulcinea es la gloria, y Maritornes, la infinita bondad analfabeta; si la historia de Ana Félix es el alegato contra las persecuciones a judíos y moriscos; si *El curioso impertinente* es la antítesis de los dramas

de honor; si la sobrina y el ama son el egoísta amor doméstico; si los cuadrilleros de la Santa Hermandad son el manto de la España Negra; si Altisidora es la travesura y el despecho, los duques son, en aguafuerte a lo Goya, el parasitismo, la corrupción, la mezquindad de la nobleza española: el antipueblo.

Los duques trampean, tienen deudas y esperar de ellos justicia, cuando hay dineros por medio, es como pedir peras al olmo, según sabe la infeliz dueña Rodríguez. Si aparentan hermosura y lozanía es porque debajo de sus brocados andan, como fuentes desaguadoras de los malos humores fisiológicos y morales, las llagas incurables. Son tipos vergonzantes, envilecidos de alma y envilecedores de los que les rodean, capaces de acusar de hurto a Alonso Quijano y de reírse de él no como el resto del género humano, sanamente y de pasada, sino con premeditación, con crueldad sapiente. Afirman al hidalgo en su locura con una farsa largo tiempo sostenida, convirtiéndolo en bufón de doncellas y criados. Y cuando aparentan hacer merced no vacilan en poner cínico precio a sus favores: «Vos sabéis y sé yo [dice el duque a Sancho, a quien tiene prometida una ínsula] que no hay ningún género de oficio destes de mayor cuantía que no se granjee con alguna suerte de cohecho, cual más, cual menos». Y termina: «el que yo quiero llevar por este gobierno es que vais con vuestro señor don Quijote a dar cima y cabo a esta memorable aventura».

Miguel de Cervantes ha tenido que tragar mucha hiel. Poco caso hizo Béjar de la Primera parte de *Don Quijote de la Mancha*. Y el conde de Lemos da lo indispensable: solo a cambio de ditirambos, de afinamientos mendicantes, de antesalas y de obras maestras. Cervantes el hombre se pliega a todo: se humilla, ruega, recoge limosnas. ¿Qué le importa? El escritor Cervantes alienta dentro de él. Y el escritor Cervantes no se plegará a nada. Al hacer el anuncio de *Persiles*, el hombre podrá besar los pies de Lemos «como criado que soy de vuestra excelencia». Pero lo hará en el ofrecimiento de la Segunda parte del *Quijote*. Y en la Segunda parte del *Quijote* irán los duques, retratados de pies a cabeza, desnudos para siempre jamás en toda su maldad y toda su miseria, desenmascarados implacablemente por la más hermosa pluma de toda la lengua castellana.

V

Tal como se desenvuelve la justicia hispánica, de no haber faltado favor y dineros no iría alguno a galeras, pese a todas las pruebas de su

delito; ni le acompañaría otro, si hubiesen aparecido a tiempo veinte o siquiera diez ducados para untar con ellos la péndola del escribano y avivar el ingenio del procurador.

Don Quijote no lo ignora y por eso arranca los hierros de quienes los llevan al tobillo, aunque más tarde diga que hacer bien a villanos es echar agua a la mar:

Podría ser que el poco ánimo que aquel tuvo en el tormento, la falta de dineros deste, el poco favor del otro y, finalmente, el torcido juicio del juez, hubiese sido causa de vuestra perdición [...] Todo lo cual se me representa a mí ahora en la memoria, de manera que me está diciendo, persuadiendo y aun forzando, que muestre con vosotros el efecto para que el cielo me arrojó al mundo, y me hizo profesar en él la orden de caballería que profesó, y el voto que en ella hice de favorecer a los menesterosos y oprimidos de los mayores (I, XXII).

De nada sirve que Sancho aclare que el rey no hace fuerza ni agravio a semejante gente, sino que la castiga en pena de sus delitos. Aunque el castigo que los desdichados van a padecer se daba a sus culpas, es evidente que a él van de mala gana y muy en contra de su voluntad. Por tanto, allí cabe la indiferenciada acción libertadora de la caballería andantesca: don Quijote toma la lanza, arremete contra los guardas y rescata a los condenados a galeras.

No parece tener mayor importancia, porque se trata de la acción de un loco rematado y porque Cervantes sabe situar el caso allí donde no puede suscitar sombra de sospechas, ya que en ningún cerebro bien puesto cabe que sea censurable el envío de los delincuentes comunes al grillete. Pero a pesar de ello, por absurda que sea la ocasión, don Quijote osa algo que en realidad no corresponde a Amadís, sino a corrientes político-filosóficas harta avanzadas para el siglo: juzgar la voluntad real y pronunciarse en actos que la contradicen; enfrentar su criterio con el del monarca; poner en tela de juicio la infalibilidad originariamente divina de las decisiones reales.

Aunque Miguel de Cervantes ve la monarquía como necesaria y justa, quizás la prefiere menos absolutista. Y así, aunque no apunta a blanco determinado, lanza al aire una flecha de atrevimiento singular. El caballero respetuosísimo de las jerarquías humanas y divinas no vacila, cuando le parece que el cetro atropella, en oponerse al rey. Se equivoca ostensiblemente al escoger el pretexto para la inaudita rebelión, pero no

por eso el principio se debilita. Que el atropello sea o no verdadero es lo de menos: por verdadero lo tiene don Quijote y para los verdaderos es que vale su ejemplo.

Pero no es esta la única cuestión profunda –social– que Cervantes coloca sobre el tapete en el capítulo de los galeotes, sin duda uno de los que más ricas sustancias contienen en la historia de *El ingenioso hidalgo*. En él se plantea, junto a la anterior, nada menos que la de la justicia española, analizada no ya en sus venales manifestaciones externas, sino en toda su profundidad ideológica.

En su *Idearium español*, Ángel Ganivet estudia con muy sutil apresamiento de esencias espirituales, el criterio jurídico idealista que impregna la conciencia hispánica, remontándola siempre, por encima de los códigos y aun en contradicción con ellos, hacia una meta de justicia pura:

El entendimiento que más hondo ha penetrado en el alma de nuestra nación, Cervantes, percibió tan vivamente esta anomalía de nuestra condición, que en su libro inmortal separó en absoluto la justicia española de la justicia vulgar de los Códigos y Tribunales: la primera la encarnó en don Quijote y la segunda, en Sancho Panza. Los únicos fallos judiciales moderados, prudentes y equilibrados que en el *Quijote* se contienen son los que Sancho dictó durante el gobierno de su ínsula; en cambio, los de don Quijote son aparentemente absurdos, por lo mismo que son de justicia trascendental: unas veces peca por carta de más y otras, por carta de menos; todas sus aventuras se enderezan a mantener la justicia ideal en el mundo [...]²⁷

Pero esa justicia ideal, encarnada en el propio oficio del protagonista caballeresco, injusta también desde el instante en que peca siempre por carta de más o carta de menos, no es defendida por Miguel de Cervantes. Hombre de muy profundas raigambres terrenales, Cervantes sabe que la necesidad de un estado de derecho justifica las modificaciones y hasta las degradaciones que el concepto ideal de la justicia ha de sufrir al convertirse en precepto de aplicación práctica. Y a la vez que en los fallos gubernamentales de Sancho, inteligentes y honestos, fija el punto de perfección a que puede aspirar la regla positiva, marca en el episodio de los galeotes el derrumbe de la justicia ideal.

²⁷ Ángel Ganivet: *Idearium español*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1905, pp. 68-69.

Los galeotes libertados apedrean a su salvador. Piensa don Quijote, como dirá mucho más tarde, que por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida. Piensa que el cautiverio es «el mayor mal que puede venir a los hombres» (II, LVIII). Piensa de ese modo, y acierta con su pensamiento, pero yerra al ignorar que la libertad no puede ser para todos en cualquier instante, por más que todos tengan en abstracto el derecho a ella. Porque la ley defensiva de la existencia social ha de poseer vigencia aunque Dios haya en el cielo «que no se descuida de castigar al malo ni de premiar al bueno».

Perder esto de vista es el gran error quijotesco, en el que la mirada en las estrellas propicia a cada paso la caída. Alonso Quijano aprenderá demasiado tarde que a Ginés de Pasamonte le tiene sin cuidado Dulcinea.

Sin embargo, no faltan motivos a don Quijote para opinar que no es justo que se haga fuerza a la docena de cautivos que sirven de eje a este incidente de la «gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia» de Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego.

Las razones que don Quijote da para libertar a los condenados a galeras son un compendio de las que alimentan la rebelión del espíritu español contra la justicia positiva. Hay, sí, que luchar porque la justicia impere en el mundo; pero no hay derecho estricto a castigar a un culpable mientras otros se escapan por las rendijas de la ley; que al fin la impunidad general se conforma con aspiraciones nobles y generosas, aunque contrarias a la vida regular de las sociedades, en tanto que el castigo de los unos y la impunidad de los otros son un escarnio a los principios de justicia y a los sentimientos de humanidad a la vez.²⁸

Miguel de Cervantes ha expresado mil veces que este es su criterio. Ha dicho –o dirá–, como sin dudas se dice a sí mismo don Quijote, que muchas veces se pasan los jueces de rigurosos con cualquier infeliz para que «la rigurosidad de su oficio llegue a oídos de los señores del Consejo, donde, acreditándole con ellos, le tengan por severo y justiciero y le cometan negocios de importancia, donde muestre su severidad y justicia».²⁹ Ha dicho –o dirá en *Persiles*– que junto a los escaladores de casa y a los salteadores de caminos, han de castigarse

²⁸ *Ibidem*, p. 69.

²⁹ Miguel de Cervantes: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro III, cap. X.

los que cohechan, los testigos falsos por dinero, los mal entretenidos en la república, los ociosos y baldíos en ella.

Pero su pensamiento cala más hondo y va más allá de lo que Ganimet advirtiera, llegando no tan solo a la censura de la justicia injustamente impuesta o desigualmente repartida, sino a tener en cuenta la maniatada pequeñez de ese libre albedrío para el que a veces, por hechos materiales condicionadores de la decisión, existe un abismo entre el *sí* y el *no*, aunque tantas letras tenga una palabra como otra.

El hombre que, como Ginés de Pasamonte, ha escrito en la cárcel, sabe que el bien no es una entelequia sino un orden, un contorno a ratos muy circunstancial. Y mientras fustiga fuerte la venalidad de los malos administradores de justicia, al par que ridiculiza los anárquicos, idealistas impulsos libertadores de carne presidiario, estudia al delincuente mismo y recuerda que si debajo de ser hombre se puede venir a ser papa, también se puede venir a ser ladrón, según los azares del camino.

Miguel de Cervantes sabe que es el hambre la que muchas veces pone ganzúa en las manos y fieltros en los pies para facilitar delitos «no viciosos, sino necesitados». Como ha vivido mucho, conoce que hombre puede haber que, no queriendo jugarse para no perderse, se empeña por sustentar a su familia, y que a sabiendas de que la libertad no debe ser vendida por ningún dinero, dé la suya por tan poco que su mujer pueda llevarlo en la mano. Y nadie tiene que enseñarle que si el de verse a punto de ser ahorcado es un trance terrible, puede no ser el más terrible de todos, ya que los hay peores para un hombre: «como el amanecer Dios y el rodearle seis hijos pequeños pidiéndole pan y no teniendo para dárselo».³⁰

Por todo eso, si el peso de las dádivas no ha de doblar la vara de la justicia, no estará mal, en cambio, como don Quijote le dirá a Sancho, que alguna vez la doble el de la misericordia. Dura es la profesión de hombre. Dura hasta el punto que Miguel ha aprendido. «Allá se lo haya cada uno con su pecado [...]» En la tierra de los inquisidores y de los santificados tribunales, alejándose una vez más del espíritu exigente y violento de su tiempo, no será él quien juzgue.

VI

El honor es en el siglo un deber social. Consideración y respeto se ganan con actos propios, pero dependen del juicio ajeno, ya que la obligación

³⁰ *Ibidem*, cap. XIV.

de velar por el cristal finísimo de la honra colectiva, a la que nadie tiene derecho a infamar con su personal descrédito, es cosa que atañe a todos. «Todo hombre digno ha de conservar intacto el precioso patrimonio del honor social del que cada uno es depositario y guardián, honor que anima la existencia entera de la comunidad, para vivir su vida colectiva con elevado ánimo y virtuoso esfuerzo.»³¹ Ningún móvil humano puede colocarse por encima del honor, y la venganza solo será excusada cuando el ofensor sea –precepto justificadísimo, conforme al contenido social de la idea– «persona universal, tan necesaria a la comunidad o al ejército como el rey o el capitán».

Según las Partidas establecen, la deshonra equivale a la muerte y el honor a la vida, pudiendo defenderse este, por tanto, como la vida, privando de la suya al ofensor.

Y no solo se podrá, sino que se deberá, puesto que eso ha de hacerse por obligación, aunque duela. En secreto, si la ofensa ha sido secreta; públicamente, si el agravio ha sido público. Lo dejaron sentado así en el terreno de lo marital –marco que agrada particularmente a las vindicaciones honorabilísimas del Siglo de Oro–, prestando al culto raíces medievales, Garci Fernández de Castilla y Muño Alfonso. Y así lo han repetido cien dramas de Lope antes de que llegue Pedro Calderón.

Pero la época es contradictoria, porque a la vez que el honor reina truculento, sobre el aspecto erótico de la vida más que sobre cualquier otro, campean las costumbres licenciosas. No es raro que las biografías de padres y maridos justicieros muestren pretéritos perfiles de esa profesión de galán de monjas, practicada desde los días en que Trotaconventos aconsejaba al arcipreste:

*Todo plazer del mundo e todo buen doñar,
solaz de mucho sabor e el falaguero jugar,
todo es en las monjas más que en otro lugar [...]*

Por algo la «padraza» Teresa y el «madrecito» Juan de la Cruz han tenido que emprender cruzadas adecentadoras de los claustros. Los caballeros españoles son devotos, pero también son enamoradizos. Y pecan sin desconfiar de la salvación porque creen en las virtudes redentoras de la penitencia. Si la dama por desventura es monja, «¿quién

³¹ Ramón Menéndez Pidal: *Del honor en el teatro español*.

dio a blanca rosa hábito, velo prieto?»... Débil es la carne y muy corta la existencia:

*A morir han los hombres que son o serán nados.
¡Dios perdone su alma e los nuestros pecados!*

Los de amor en primer término. Salvo cuando se trata de maridos traicionados porque para ellos se creó el uxoricidio. Bien dice el Fuero Juzgo –y lo que para marido vale, vale para padres– que los adúlteros han de ser metidos en manos del esposo, entregados a él para que «faga de ellos lo que quisiera».³² Un querer que ha de ser sanguinaria voluntad, porque bien claro estampan las Partidas que quien no sepa defenderse el honor herido, consumado la consiguiente venganza, «muerto es en cuanto al bien e la honra de este mundo».

Así, si por un lado se pasea en España Giovanni Boccaccio, por el otro yergue sus puñales Torquemada. Y todo el teatro es Torquemada, ya que solo en la comedia de franco tono menor es admisible que el drama de honra de alcoba termine sin derramamiento de sangre.

Por esta razón, entre otras, no sirve para dramaturgo Miguel de Cervantes. Y no porque él no sea capaz de sentir el honor en toda su grandeza, como los numantinos lo entendieron, sino porque quizás no ve muy clara la relación entre el honor verdadero y profundo y los desvaríos del bajo vientre. Ha vivido en Italia, ha leído a Erasmo y cree como este que si la especie humana sobrevive, el milagro no corresponde al pensamiento rigurosísimo a que puede llegar el hombre en sus estadios más elevados, sino a las trapacerías de esa región «tan loca, tan bufona, que no es posible nombrar sin reírse».

Se ha convencido, además, de que «las venganzas castigan, pero no quitan las culpas».

¿Qué pensáis que sucederá [dirá alguien en *Persiles* a un marido burlado] cuando la justicia os entregue a vuestros enemigos atados y rendidos encima de un teatro público, a la vista de infinitas gentes, y a vos blandiendo el cuchillo encima del cadalso, amenazando el segarles las gargantas, como si pudiera su sangre limpiar, como vos decís, vuestra honra?

³² Fuero Juzgo: Leyes I y III, título IV, libro III.

Privar de la vida a otro ser humano es pecado que no se ha de cometer «por todas las ganancias que la honra del mundo ofrezca».³³ Nada obtiene para su bien el que deja sin lugar la misericordia para correr tras lo que parece justicia. Aunque la venganza de honor demande que el ofendido imponga la sanción sin titubeos y por su propia mano, lo cierto es que, según una ley más alta, «no estamos obligados a castigar a los que nos ofenden, sino a aconsejarlos la enmienda de sus delitos».³⁴ El castigo no toca a cualquiera: toca al juez. Y aun al juez le estará bien no pasarse de riguroso. *Summum jus, summa injuria*.

Cervantes ha estado preso, se ha visto envuelto en un homicidio, ha permitido que ricos caballeros ofrenden a sus hermanas donativos generosos,³⁵ ha amado fuera de matrimonio y tiene una hija natural. Sabe que «cada uno es como Dios lo hizo y aun peor muchas veces». Y no sirve, como Lope, para flamear el honor y predicar venganzas crudelísimas en su nombre, a la vez que no se tiene a menos alcahuetar príncipes. Como se sabe pecador rehúsa ser juez inexorable y mientras se mira con pesadumbre la mano mutilada, moja en piedad la pluma que estrecha con la sana. De ese modo, la historia de Mari Cobeña y de Feliciano de la Voz en *Persiles*, como la de la mujer de Felipe de Carrizales en *El celoso extremeño*, acaban bien.

Si a mucho obligan las leyes de la obediencia forzosa, obligan a mucho más las fuerzas del gusto,³⁶ por cuanto lo único obligado ha

³³ Miguel de Cervantes: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro III, cap. VII.

³⁴ *Ibidem*, cap. X.

³⁵ «En la familia de Cervantes las mujeres adquirieron a menudo propiedades por escritura pública en forma de *donaciones*. En 1568 doña Andrea recibió un donativo considerable en telas, joyas y dinero del italiano Juan Francisco Leocadelo [...] en 1574 don Alonso Pacheco donó a doña Magdalena [...] quinientos ducados que esta no pudo cobrar sino en 1580 después de pleitos y diligencias. El mismo don Alonso en 1571 donó también otros quinientos ducados a doña Andrea, y su hermano don Pedro Portocarrero reconoció deber a esta la misma cantidad. En 1581 don Juan Pérez de Alcega, natural de Azeitúa (como el famoso vizcaíno que combatió con don Quijote) se comprometió a entregar en otra escritura trescientos ducados a doña Magdalena, porque esta no le exigiera el cumplimiento de una promesa de matrimonio. En 1596 doña Constanza de Figueroa, o de Ovando, la sobrina de Cervantes, recibió mil cuatrocientos ducados de don Pedro de Lanuza [...] La misma doña Constanza en 1613 recibió mil reales de don Juan de Avendaño, quien se los envió desde Trujillo en el Perú. Resulta por lo menos evidente de todos estos hechos que las mujeres de la familia de Cervantes demostraron tener más «talento práctico», como diríamos hoy, que el gran escritor» (Justo de Lara: «La vida de Cervantes», *Cervantes y el Quijote*, cap. VI).

³⁶ Miguel de Cervantes: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro IV, cap. I.

de ser lo natural. Y Naturaleza manda que hombre y mujer se junten y que poco inconveniente es la sumisión que se debe a los padres –como Mireno dice en *La Galatea*– para cumplir «con lo que al amor se debe». Al cabo son los padres los más obligados con los hijos y no viceversa, aunque la época guste de manifestar otra cosa:

El hacer el padre por su hijo es hacer por sí mismo; porque el hijo es otro yo, en el cual se dilata y se continúa el ser del padre; y así como es cosa natural y forzosa el hacer cada uno por sí mismo, así lo es el hacer por sus hijos. Lo que no es tan natural ni forzoso es hacer los hijos por los padres; porque el amor que el padre tiene a su hijo descende y el descender es caminar sin trabajo; y el amor del hijo con el padre asciende y sube, que es caminar cuesta arriba, de donde ha nacido aquel refrán: un padre para cien hijos, antes que cien hijos para un padre.³⁷

Con refranes es como debía gobernarse la vida, como Sancho a sus súbditos en Barataria, aun a riesgo de que de los refranes puedan salir comunidades. El refrán no dice lo que debe pasar; pero dice lo que pasa. Y hace su regla, especie de milenaria jurisprudencia popular, sobre la experiencia repetida mil veces.

En cuanto a los maridos, también hay que atender ahí a Naturaleza. No tendría sentido la venganza de honor, por ejemplo, en Felipe de Carrizales. Busca su desgracia el viejo que casa con mujer moza, y a nadie sino a sí mismo debe culpar si la encuentra. Lo mismo que el que deja la esposa sola largos años para hallar, como el arciprésbitero pintor Pitas Pajas, convertido el cordero en animal «con armas de prestar». Y hasta cuando no exista aparente justificación para la falta, mejor será acogerse a la actitud del romance de Claraniña y el conde Claros:

*que los yerros por amores
dignos son de perdonar.*

Es baldío el gesto de Silvestre de Angulo.³⁸ El mismo Lope de Vega, a pesar de *Comendadores de Córdoba*, de *Toledano vengado* o de *Locura por la honra* y tantos otros dramas de desenlace violento, ha tenido

³⁷ *Ibidem*, libro III, cap. XIV.

³⁸ Silvestre de Angulo, según la ley le concedía, acuchilló a su mujer y al amante de esta, en cadalso público, el 19 de enero de 1565.

que reconocer –aunque en una novela, por cierto– que «lo que fue no puede dejar de ser y es desatino creer que se quita, porque se mata al ofensor, la ofensa del ofendido». ³⁹

Dígame lo que se diga es hueca y poco cristiana esa venganza de honor, por mucho matiz social que quiera dársele. La honra colectiva no está en las alcobas, sino en la plaza pública. No depende de la fragilidad del pudor femenino, sino de la entereza ciudadana de los hombres. Ya puede el teatro continuar proclamando lo contrario cuantas veces quiera. No por eso estará más en lo justo. Honra a la patria un soldado brillante de Lepanto, aunque por ser muy pobre y estar muy fatigado y ser muy piadoso con las debilidades propias y ajenas, apañe amancebamientos, haciendo como que no los ve.

Porque el honor no es Garci Fernández de Castilla: el honor es *Numancia*.

VII

Los capítulos XXXIII, XXXIV y parte del XXXV de la Primera parte del *Quijote* se dedican a la novela de *El curioso impertinente*. «Novela [juza Unamuno] por completo impertinente a la acción de la historia.»

A la acción, quizás sí; pero no a la intención.

El curioso impertinente es la novela verdaderamente *suelta* que aparece en el libro. Las restantes –aun las del cautivo– son más o menos *pegadizas* y, a veces, hasta enlazan por entero con el plano general de la obra. Solo en *El curioso impertinente* los protagonistas no son seres en presencia, capaces de narrar de viva voz su aventura, sino entes literarios, sombras de sombras, creación novelística de una novela, ficciones de segundo grado o mejor de tercero, puesto que a su vez la historia del propio don Quijote, conforme a la moda de los autores caballerescos, va envuelta en la ficción del hallazgo de los manuscritos de Cide Hamete Benengeli.

Difícil es, desde este punto de vista, insertar la entraña de esta narración incisa en la urdimbre del *Quijote*. Pero si *El curioso impertinente* nada parece significar en la sustancia estricta de Alonso Quijano, significa mucho, en cambio, en cuanto a la proyección plena del gran libro de Cervantes. Si la novela no estuviera donde se encuentra; si *nuestro español Boccaccio*, como Tirso le llamara, no la hubiese colocado donde la colocó, *Don Quijote de la Mancha* no reflejaría con claridad suficiente

³⁹ Lope de Vega: *La más prudente venganza*.

el españolísimo tema del honor marital. Gracias al triángulo compuesto por Camila, Anselmo y Lotario, el contenido de *El celoso extremeño* apunta en el más importante libro cervantino. Y aun es probable que sin *El curioso impertinente* no existiera *El celoso extremeño*, puesto que se supone que la redacción inicial de la *Novela ejemplar* fue terminada en 1606, cuando la Primera parte de *Don Quijote* andaba ya a la venta.

No hay enlace posible entre los dramas de honor del teatro español y el pensamiento que revela *El curioso impertinente*, una de las obras maestras cortas de Cervantes. Están de un lado los espadones declamatorios y vindicativos exaltados por Lope. Del otro, la redondilla que el dubitativo y realista Miguel pone en labios de Lotario:

*Es de vidrio la mujer;
pero no se ha de probar
si se puede o no quebrar,
porque todo podría ser.*

Mientras el drama de honor escribe sus dictados con sangre, «todo puede ser» siempre en la flexibilidad cervantina. En ese gran péndulo de pensamiento a que ha aludido Américo Castro, en ese espíritu transido de las más amplias y finas esencias especulativas del humanismo italiano, en esa experiencia de escritor refranero que esmalta las creaciones de Cervantes, en esa transigente admisión de lo humano que hace del autor del *Quijote* un raro ciudadano de la España filipizante, todo es siempre posible. El hombre puede ser santo y pelear a lo divino, o ser pecador y pelear a lo humano. Y con las mujeres honestas, si no se quiere correr el riesgo de que dejen de serlo, «lo mejor es usar el mismo estilo que con las reliquias: adorarlas y no tocarlas».

Debajo, hay un problema hondo. ¿Han sido efectivamente las cosas, cuando la comprobación de su existencia puede traer consigo en germen de su destrucción? En este caso concreto, el único medio de comprobar la virtud es ponerla a prueba. Sin las tentaciones vive la virtud, pero poco vale la virtud sin cerco de tentaciones. Es el encuentro con la tentación lo que ha de decirnos si hay virtud o no. Mas pensar que la virtud tentada ha de resistir es –como Anselmo reconoce mientras se muere de pena– aspirar a milagros.

Cuando Camila se rinde, pues, Miguel no piensa en el acero del verdugo, sino en la fragilidad de la viviente: «Rindiese Camila; Camila se rindió; pero ¿qué mucho, si la amistad de Lotario no quedó en pie?».

Esta actitud, sin duda, no habría sido admitida por la censura inquisitorial –como Cervantes pudo comprobar más tarde, en un caso más sencillo, al verse obligado a modificar el original de *El celoso extremeño*– si no se hubiese recurrido a la doble ficción que permitía al clero hacer su crítica en el propio libro. Cuando la lectura se acaba, habla el licenciado Pero Pérez para decir que el caso «si se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar, pero entre marido y mujer algo tiene de imposible». Y agrega: «No me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor». Palabras vagas que, por serlo, eran aplicables a cualquiera de los extremos planteados en la novela.

Por su espíritu, por la postura filosófica que la informa, la historia de *El curioso impertinente* lanza de rondón en el *Quijote*, en choque franco con el extremismo del punto del honor hispánico, la perenne relatividad de los juicios cervantinos. Frente al petrificado concepto del honor y a la rigidez de las presunciones virtuosas a que España se aferra en lo más humano de lo humano, Cervantes yergue la figura de Camila: crea el tipo, abre la trampa, apresa a la víctima. Y después sonríe con conmiseración. De antemano sabía lo que iba a pasar. Y de antemano había absuelto.

Pero para acuñar semejante actitud disociadora, el complutense ha de escudarse en el autor desconocido que deja abandonado en la venta el manuscrito con la historia discutible; y ha de situar el acontecimiento en Italia y no en España: razón definitiva por la que *El curioso impertinente* tenía que aislarse por completo del engranaje de la acción quijotesca. España no entiende de complejidades psicológicas ni de interrogantes filosóficas. Ante el honor zaherido, España reclama sangre. España –y a Miguel esto le molesta en la inteligencia más aún que en la sensibilidad– es todavía Silvestre de Angulo.

VIII

¿Qué piensa Miguel de los moriscos, de los gitanos, de los negros, de toda esa grey esclava, truhanesca o hereje que riega por la península sus distintas semillas igualmente impuras?

De los negros se sabe que son buen manantial de riquezas. Por tiznados que sean pueden volverse blancos o amarillos: ríos de plata u oro. «¿Qué se me da a mí [dice Sancho con los ojos puestos en Micomicón] que mis vasallos sean negros? ¿Habrás más que cargar con ellos y traerlos a España, donde los podré vender, y adonde me los pagarán

de contado, de cuyo dinero podré comprar algún título o algún oficio con que vivir descansado todos los días de mi vida?»

Y también se sabe que los negros, los infelices negros a los que se lardea cuando escapan y a los que se hace libres y hambrientos cuando envejecen mucho –«ahorro del que no se libran sino con la muerte»– gustan de la música. Cantando y tañendo la guitarra es como Loaysa se gana en *El celoso extremeño* la voluntad del negro Luis: «Tal es la inclinación que los negros tienen a ser músicos».

Todavía no se imagina, porque todavía la esclavitud de blancos sobrevive, que sea crimen la de los negros. Pero los que, como Miguel de Cervantes, tienen la mirada fina, advierten ya que aunque esclavos de uno y otro color pueda haber, la esclavitud de los negros es más dura: «Vamos, dijo Leonora; quédese aquí Guiomar por guarda, que nos avise si Carrizales despierta. A lo cual respondió Guiomar: yo, negra, quedo, blancas van, Dios perdone a todas».⁴⁰

En cuanto a los gitanos, aunque parezca que «los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ladrones», hay que convenir en que, ya sea porque en ser agudos, astutos y embusteros está el sustento de su vida o por otra razón, no se ve «gitano necio, ni gitana lerda». Y si mucho censurable hay en su primitiva existencia, también hay en ella mucho admirable:

Nosotros [dice el gitano viejo que pone a Preciosa en manos de su amante] guardamos inviolablemente la ley de la amistad: ninguno solicita la prenda de otro; libres vivimos de la amarga pestilencia de los celos [...] Pocas cosas tenemos que no sean comunes a todos, excepto la mujer o la amiga [...] No nos fatiga el temor de perder la honra, ni nos desvela la ambición de acrecentarla, ni sustentamos bandos, ni madrugamos a dar memoriales, ni a acompañar magnates, ni a solicitar favores. Por dorados techos y suntuosos palacios estimamos estas barracas y movibles ranchos; por cuadros y tapices de Flandes los que nos da la Naturaleza [...] Somos gente que vivimos por nuestra industria y pico, sin entretenernos con el antiguo refrán: «Iglesia, o mar, o Casa Real». Tenemos lo que queremos, pues nos contentamos con lo que tenemos.⁴¹

⁴⁰ Miguel de Cervantes: *El celoso extremeño*.

⁴¹ Miguel de Cervantes: *La gitanilla*.

Gitanos hay caritativos en la historia de Preciosa, donde al decírsenos que la gitanería es amiga de apoderarse de lo ajeno no deja de aclarársenos que los severos funcionarios reales no vacilan en admitir ese oro en forma de soborno. Ningún favor hay tan bueno que llegue a la oreja del juez o del escribano como los escudos que puedan pasar a sus bolsas, dice la abuela de la gitanilla. Y cuenta:

Tres veces, por tres delitos diferentes, me he visto casi puesta en el asno para ser azotada, y de la una me libró un jarro de plata, y de la otra una sarta de perlas y de la otra cuarenta reales de a ocho [...] Por un doblón de dos caras se nos muestra alegre la triste del procurador y de todos los ministros de la Muerte que son arpías de nosotras las pobres gitanas, y más precian de pelarnos y desollarnos a nosotros que a un salteador de caminos; jamás, por más rotas y desastradas que nos vean, nos tienen por pobres; dicen que somos los jubones de gabacho de Belmonte: rotos y grasientos y llenos de doblones.⁴²

La verdad es que lo de hurtar y cohechar y medrar por feos senderos no es privilegio moral de la gitanería, aunque sobre ella caiga toda la mala fama. En ese aspecto casi toda la España oficial forma otra gran tribu. Nadie deja de saber que «de los oficios se ha de sacar dineros para pagar las condenaciones de las residencias y para pretender otros encargos». Y quien otra cosa hiciere irá derecho para santo de esos cuyas reliquias se cortan de harapos.⁴³

Todo esto es así, y aunque muchos prefieran que no se mencionase, puede decirse sin mayores riesgos. Pero hablar de judíos y moriscos es ya otro empeño. Aquí la Santa Inquisición no permite bromas y ni siquiera titubeos. La vigilancia en torno a cuanto roce la fe es tan estrecha que, sin llegar a incurrir en devaneos de ese tipo, tropiezos hubieron de tener con los guardianes de la ortodoxia, Teresa de Jesús, fray Luis de León, fray Luis de Granada, el propio don Juan de Austria y muchos otros, como el arzobispo de Toledo, Bartolomé de Carraza, delegado de Carlos V al Concilio de Trento, quien tuvo que ir a morir a Roma después de verse preso largos años.

Fue el papa Paulo IV quien llamó a los españoles «siente de judíos y de moros». Y Felipe II puso tanto empeño en dejar sin base la injuriosa

⁴² Ídem.

⁴³ Cfr. ídem.

expresión que al morir, en 1598, había hecho buena su promesa de barrer con los infieles hispánicos, aun a riesgo de quedarse sin súbditos.

Desde esos días solo se quiere en España cristianos viejos, exigiendo de estos una fe inmaculada y un acatamiento absoluto a las disposiciones sobre materia religiosa. Por lo que se expone a pasarla muy mal quien manifieste discrepancias.

Cuando Miguel de Cervantes escribe la Segunda parte de su *Quijote* reina Felipe III y gobiernan Lerma y los inquisidores. Nadie ignora que aludir con simpatía a los herejes puede costar muy caro. A Miguel, como a sus maestros humanistas, no le atren las palmas del martirio. Pero no puede dejar de ver el atropello de las expulsiones de infieles, tan originadas en el ardor católico como en el regusto de esas confiscaciones de bienes calificadas de «robos» por el cardenal Pucci. Y no resiste al impulso de aludir a ello en su obra: tiene que hacerlo, porque de otro modo el libro, su gran libro que ha de vivir por siglos y de retratar siglos, quedaría gravemente incompleto. Entonces crea a Ricote y teje en torno al infiel y a su familia una tierna historia de amor y de desgracias en la que no vacila en ligar la hija del morisco a un cristiano y mayorazgo, aunque «las moriscas pocas o ninguna vez se mezclaron por amores con cristianos viejos», ya que, como Sancho afirma, «a entrambos les estaría mal».

Cervantes conceptúa dura la pena de destierro impuesta a los herejes y conversos –Ricote lo dice: «la más terrible que se nos podía dar»– porque admite su enraizamiento a la tierra española como a madre propia. «Doquiera que estamos lloramos por España: que, en fin [gime el morisco] nacimos en ella y es nuestra patria natural.» Y tan audaz es Miguel que se atreve a hacer un indirecto pero peligroso paralelo entre la España de las persecuciones religiosas y esa Alemania en la que es posible vivir «con libertad de conciencia».

Cristianos viejos apadrinan los amores de Ana Félix y don Gaspar Gregorio y se prestan a gestionar un feliz desenlace para ellos. Un visorrey barcelonés hospeda en su palacio al morisco que ha regresado clandestinamente a la patria. Y de la antipatía con que el pueblo ve las expulsiones son testimonio las palabras de Sancho a su amigo hereje: «sete decir que salió tu hija tan hermosa, que salieron a verla cuantos había en el pueblo, y todos decían que era la más bella criatura del mundo [...] Y a fe que muchos tuvieron deseos de esconderla y salir a quitársela en el camino; pero el miedo de ir contra el mandado del rey los detuvo» (II, LIV).

Por este miedo al mandado del rey, por temor de tener que comparecer ante el Santo Oficio, por resguardar su libro sobre todo, Miguel de Cervantes, a la vez que dibuja con blanda compasión la historia de Ricote, dice contra los herejes cuanto le es obligado decir. Y aún más. Y más todavía, hasta forzar la mano a extremos sospechosos. Porque es demasiado que sea el propio morisco quien nazarenamente loe a sus verdugos, calificando de «inspiración divina» el decreto de expulsión, reconociendo como justa la pena de destierro que tanto le duele y que no ha vacilado en vulnerar, y bendiciendo el nombre del conde de Salazar, Bernardino de Velasco, árbitro de su mala suerte.

Y por si dudase de la doblez de la exageración, más tarde volverá a encontrarse el recurso en *Persiles*, donde se ponen en labios del converso jadraque Jarife párrafos en los que la ironía llega a asomar desembozadamente:

Este mi abuelo dejó dicho que cerca destos tiempos reinaría en España un rey de la Casa de Austria, en cuyo ánimo cabría la dificultosa resolución de desterrar los moriscos della, bien así como el que arroja de su seno la serpiente que le está royendo las entrañas [...] Ven ya, ¡oh, venturoso mozo y rey prudente!, y pon en ejecución el gallardo decreto deste destierro, sin que se te oponga el temor que ha de quedar esta tierra desierta y sin gente...

Sin estos burdos y maliciosos golpes de pecho, ni *Persiles*, ni *Don Quijote* se habrían salvado. Pero Cervantes es hombre que sabe salir de aprietos. A los contrastes brutales de luz y sombra de su época, él opone su juego sutil de claroscuros. Contra la línea rígida del pensamiento religioso español del siglo xvii, él esgrime su inteligencia ondulante. De ese modo, desorientando por entero a los señores del Índice, Sancho se declarará enemigo mortal de los judíos, al par que es fiel camarada de Ricote. Y si de los moros no se puede esperar verdad alguna «porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas», moro será nada menos que Cide Hamete Benengeli.

«Con la Iglesia hemos dado...»

I

Devociones y escapularios rodean a Miguel de Cervantes. De cada tres españoles uno a quien se puede juzgar como el más discreto, toma los

hábitos religiosos. Y los que prefieren el mar o la Casa Real, cuidan de que resplandezcan sus fervores cristianísimos. Nadie, ni el pícaro, abandona los gestos píos. Porque, como dice el mozo que conduce a Pedro Rincón y Diego Cortado hasta las aduanas del señor Monipodio, cada uno en su oficio puede alabar a Dios y ladrones hay para servir a Nuestro Señor y a las buenas gentes.

Ser hereje o renegado es peor que ser ladrón, o, por lo menos, así lo enseña el Santo Oficio entre sambenitos y confiscaciones de bienes. Y aquel que de pronto, en medio de la noche, va a dar contra la iglesia, puede dar gracias si no da también con su sepultura (II, IX).

Miguel de Cervantes, sufridor de dos excomuniones, lo sabe. Y en la vejez, anunciando el camino que lo conducirá hasta los hábitos franciscanos, no deja de colocarse al arrimo de una buena cofradía, como la de Esclavos del Santísimo Sacramento. Él no es Miguel Servet ni Juan de Valdés y, además, necesita socorros económicos. Pero sonrío bajo capa cuando ve que la Pipota, dejando bien guardada en su casa la hurtada canasta de ropa de color, se va a poner candelillas de cera en las imágenes, pensando que con ello puede irse al cielo calzada y vestida.⁴⁴

Miguel coincide en eso con Desiderio Erasmo, ese teólogo –«el menos creyente de todos», como lo llamaría Aníbal Ponce– para quien es difícil «hallar animales más locos y con todo más felices que los que creen ganar la beatitud eterna si declaman diariamente siete versículos de los Sagrados Salmos». Y coincide tanto, en el concepto y hasta en las palabras mismas, que de *Rinconete y Cortadillo* parece el párrafo del *Elogio de la locura*:

Citemos de paso al comerciante, al soldado y al juez que, separando de sus hurtos un óbalo para la Iglesia, está convencido de que esto ha bastado para justificar todas las manchas de su vida: perjurios, orgías, embriagueces, disputas, muertes, mentiras, perfidias y traiciones. A su juicio, ya todo está rescatado de buena y debida forma, tan bien rescatado que se cree habilitado para volver a empezar la serie de sus delitos.⁴⁵

Miguel de Cervantes hablará de los que «tienen confianza de irse al cielo con no faltar a sus devociones, estando tan llenos de hurtos,

⁴⁴ Cfr. Miguel de Cervantes: *Rinconete y Cortadillo*.

⁴⁵ Erasmo de Rotterdam: *Elogio de la locura*.

de homicidios y de ofensas a Dios»,⁴⁶ asumiendo con ello la postura erasmista ante esos que reduciendo su religiosidad a ritos exteriores «prometen a la Virgen Madre de Dios una vela encendida a la luz del mediodía, que es cuando ninguna falta le hace, y no obstante, no se esfuerzan en imitarla en cuanto a su castidad, modestia y sencillez».⁴⁷

Todo un abismo, algo que penetra mucho más allá de lo externo de la religión y de la humana conducta de sus propagandistas profesionales, se extiende entre la religiosidad cervantina y el catolicismo a lo Felipe II. «Dentro del catolicismo español, la posición de Cervantes no fue como la de todo el mundo», reconoce Américo Castro. Y detalla:

La literatura española fue libérrima en censurar a frailes y a monjas y en su trato con las cosas divinas, justamente por sentirlas como asunto muy familiar y propio. Pero, que sepamos, nadie se permitió como Cervantes hizo en la primera edición del *Quijote*, hacer que el héroe rezara un «millón de avemarías», usando como rosario «una gran tira de las faldas de la camisa» que es de imaginar no estaría muy limpia.⁴⁸

La irrespetuosidad, como el mismo Castro hace constar, fue corregida en la segunda edición de 1605, siendo esta una rectificación típica de la vigilancia que continuamente, para no denunciarse, tenía que ejercer Cervantes sobre sí mismo en la materia religiosa: los originales que de él se conservan afirmase que están llenos de correcciones de esa índole.

«Cervantes articulaba los temas eclesiásticos, lo mismo que los profanos, en dos planos extremos y de opuesto valor», afirma Castro. Y añade: «La materia religiosa sirvió, lo mismo que la profana, para los propósitos estilísticos del autor, sin análogo en la literatura de España. Es probable que a fin de compensar tales audacias, Cervantes –consciente o inconscientemente– esmaltara de notas y salvedades piadosas muchas zonas de su libro». De ahí que se preocupe «a veces con extraña insistencia, por ajustarse a la ortodoxia de su tiempo, con una meticulosidad (a veces cómica) que no hallamos en otros escritores [...] Cervantes temía que su irreprimible tendencia a escindir cuanto existe en un sublime y un ínfimo, no le arrastrara a descomponer la religión

⁴⁶ Miguel de Cervantes: *Rinconete y Cortadillo*.

⁴⁷ Erasmo de Rotterdam: Ob. cit.

⁴⁸ Américo Castro: Ob. cit.

(por lo menos, lo visible y eclesiástico de ella) de modo inadmisibile y peligroso».⁴⁹

Pero hay más aún. Ciertamente, en sus pequeñas chirigotas sobre las armas de los clérigos y las de las mujeres, en sus cuchufletas a los devotos ermitaños que pocas veces se dejan mal pasar, en su guasona pintura del licenciado Pero Pérez vestido de doncella y en su mal concepto de aquellos que habiéndose criado en la estrechez de un pupilaje, sin conocer del mundo más que veinte o treinta leguas distritales, se atreven a entrar a troche y moche por las casas ajenas para gobernar a sus dueños, Cervantes entronca con el arcipreste de Hita, con Pero López de Ayala y con toda esa combativa proyección literaria española, enderezada a fustigar los hábiles mercaderes de la Iglesia, que el *Lazarillo de Tormes* refleja en sus mordaces alusiones al trasiego de bulas. Pero él tiene inconformidades más sustantivas. A veces le parece, como en *Persiles*, que «tal vez las leyes del gusto humano tienen más fuerza que las de la religión»; y en las contradicciones que se yerguen entre las exigencias religiosas y los llamados naturales, se pronuncia sin vacilación a favor de estos últimos.

Y hasta llega a discrepancias que tocan lo teológico. Ni *El condenado por desconfiado*, de Tirso, ni *La devoción de la cruz*, de Calderón, podrían ser dramas suyos. Porque, a pesar de la forma en que, por una vez, siguiendo la corriente, salva a su «rufián dichoso», él habría podido firmar las palabras de Erasmo: «Tu muerte será buena si lo fue tu vida. Te salvarás del castigo si agregas a tu dinero el odio de tus faltas y las lágrimas [...] En una palabra, si cambias por completo de condición». Para hacerse propicio a un santo es suficiente imitar su vida: suficiente, pero también indispensable.

Como Erasmo, Miguel no es de los que creen que una oración nocturna puede borrar los pecados de todo un día, ni de los que aceptan que una muerte piadosa rescata la maldad o el error de una existencia entera. Si don Quijote, huyendo de confirmar con su muerte la verdad de su demencia, parece morir bien, porque recobra la razón en su última hora, no puede olvidarse que el epitafio del bachiller Sansón Carrasco nos precisa,

*que la muerte no triunfó
de su vida con su muerte.*

⁴⁹ Ídem.

En este aspecto, para un español de su tiempo, es rara la fe cervantina. Y si no es rara, tiene extraños modos de manifestarse. Viva en Lepanto, alta y firmísima en la «Epístola a Mateo Vázquez», ha ido sufriendo cambios poco a poco.

II

Ortodoxo católico es Cervantes, pero su ortodoxia está teñida de ironías erasmistas. Y si recurriendo a la locura para situarse a resguardo de peligros, Erasmo ha puesto en solfa muchas cosas, bien sabe él, con su protagonista loco, tirar la piedra y esconder la mano.

«Los santos se han de pintar de manera que no quiten las ganas de rezar en ellos», diría el padre Sigüenza, bibliotecario de El Escorial. Y Miguel, plásticamente, describirá a san Jorge, defensor de las doncellas; a san Martín, dando al pobre solamente la mitad de su capa «porque seguramente sería el invierno, que si no él se la diera toda según era de caritativo»; a Santiago, Patrón de las Españas, «a caballo, la espada ensangrentada, atropellando moros y pisando cabezas»; y a ese san Pablo, reproducido tan a lo vivo, en el instante de descalabrarse de su cabalgadura al suelo, «que dijérase que Cristo le hablaba y Pablo le respondía» (II, LVIII).

Hasta aquí –como en el episodio en el que el lloroso rostro de la Virgen puede indicar que le ha sido hecho algún notorio desaguisado por aquellos que la conducen «cubiertos los rostros» *quizá por no ser buenos...*– el humorismo es un polvo fino y leve. Pero Cervantes avanza más, llegando a arriesgar la sátira contra el mismo Santo Oficio.

Raro parece, según el desvelo que aquel pone en la persecución de hechicerías, que el *mono sabio* de maese Pedro no haya sido juzgado por sospechas de trato con el diablo (II, XXV). Y si todo el mundo admite hoy que las escalofriantes ceremonias del desencanto de la muerta-viva Altisidora son una alusión desembozada a ciertos teatrales «montajes» de la fe inquisitorial, ¿por qué ha de excluirse la posibilidad de que en la selección de un cura para el destrozado de la biblioteca de Alonso Quijano exista una remembranza de las clericales aficiones a las hogueras de letra impresa? ¿Si hasta las leyendas sacras soportan los comentarios zumbones! ¿Si ni los textos intocables escapan a la socarronería!:

En esto de gigantes –respondió don Quijote– hay diferentes opiniones, si los ha habido o no en el mundo; pero la Santa Escritura, que no puede

faltar un átomo en la verdad, nos muestra que los hubo, contándonos la historia de aquel filisteazo de Goliat, que tenía siete codos y medio de altura, que es una desmesurada grandeza (II, I).

Hay poco respeto. Poquísimos. Tan diminuto, que el hombre poseedor de experiencia propia sobre la materia llega a atreverse contra la excomunión, la más seria y temida de las armas espirituales de la Iglesia.

Es en la aventura del cuerpo muerto conducido a Segovia donde aparece la frase equívoca y como soñada para polémicas de comentaristas: «Yo no pude dejar de cumplir con mi obligación acometiéndooos y os acometiera, aunque verdaderamente supiera que érades los mismos satanaces del Infierno, que por tales os juzgué y tuve siempre».

¿Siempre? Puede ser, como algunos opinan, una simple incorrección de lenguaje de quien no se cuidaba de afeminados pulimentos. Pero puede ser también un pase irónico –como aquel dardo de la «ocupación continua y virtuosa» de Lope– ejecutado ante las mismas barbas de los inquisidores.

Mas no es esto lo que tiene mayor importancia, sino lo que sigue: el diálogo en que el autor hace decir a su héroe algo cuya admisión por la censura inquisitorial aún no podemos explicarnos.

Es dudoso que Miguel de Cervantes juzgara y tuviera *siempre* a los eclesiásticos por «satanaces del Infierno». La vaguedad de la frase la hace discutible y su extremismo convierte en improbable la intención. Pero no caben discusiones, en cambio, –e increíble resulta la escasa o ninguna atención prestada al episodio por autores que, como Unamuno, por ejemplo, debían haber sido tentados por él– sobre el contenido final del capítulo XIX de la Primera parte del *Quijote*, en el que Cervantes narra cómo fue atacado por su hidalgo con cortejo sacerdotal.

«Advierta vuestra merced [dice el pierniquebrado bachiller Alonso López, natural de Alcobendas] que queda descomulgado por haber puesto las manos violentamente en cosa sagrada.»

Y don Quijote responde, sin pizca de preocupación:

Yo no pensé que ofendía a sacerdotes ni a cosas de la Iglesia, a quien respeto y adoro como católico y fiel cristiano que soy, sino a fantasmas y vestiglos del otro mundo. Y cuando así fuere, en la memoria tengo lo que le pasó al Cid Ruy Díaz, cuando quebró la silla del embajador de aquel rey delante de su santidad el papa, por lo cual lo descomulgó, y

anduvo aquel día el buen Rodrigo de Vivar como muy honrado y valiente caballero.

Según cuenta el romance, lo que le pasó al Cid, lo que don Quijote tenía en la memoria, es lo siguiente:

*A sus jornadas contadas
a Roma se han llegado;
apeado se ha el buen rey,
al papa besó la mano;
también a sus caballeros,
que se lo habían enseñado;
no lo hizo el buen Cid,
que no lo había acostumbrado.
En la capilla de San Pedro
don Rodrigo se ha entrado,
viera estar siete sillas
de siete reyes cristianos;
viera la del rey de Francia
par la del Padre santo,
y vio estar la de su rey
un estado más abajo;
vase a la del rey de Francia,
con el pie la ha derrocado,
y la silla era de oro,
hecho se ha cuatro pedazos,
tomara la de su rey
y subiola en lo más alto.*

[...]

*El papa desde que lo supo
quiso allí descomulgallo.
Don Rodrigo que lo supo
tal respuesta le hubo dado:
—Si no me absolvéis, el papa,
seríaos mal contado;
que de vuestras ricas ropas
cubriré yo mi caballo.
El papa desde que lo oyera,
tal respuesta le hubo dado:*

—*Yo te absuelvo, don Rodrigo,
yo te absuelvo de buen grado.*⁵⁰

Podrá decirse que don Quijote no recordaba quizás esta versión, que recordaba otra en la que el Cid, al conocer que ha sido excomulgado, se prosterna ante el papa. No importa. Aunque la amenaza de adornar a Babieca con las vestiduras papales haya desaparecido, el tono del Campeador es el mismo:

*Absolvedme, dijo, papa,
si no, seraos mal contado.*

Cuando tomó el Cid la suya, echándosela a la espalda y amenazando a quien osa proceder contra él, es como está don Quijote dispuesto a tomar su excomunión. Como ese Rodrigo *que por cualquier tontería hacía campaña a la Iglesia*, es que don Quijote está presto a reaccionar: como cabía a un hijastro legítimo del dos veces excomulgado Miguel de Cervantes, quien da, de este modo, altanera respuesta al clero en un libro inmortal.

Cosas tenedes, Miguel, que farán hablar las piedras...

III

Como resucitar un muerto será siempre más que matar un gigante, «más vale ser humilde frailecito de cualquier orden que sea, que valiente y andante caballero» (II, VIII).

Santos y más santos florecen en España en una inacabable cosecha de milagros. Besan los reyes los huesos sacratísimos, llevan sobre sus hombros las reliquias y por todas partes los santos tienen «lámparas, velas, mortajas, muletas, pinturas, cabelleras, ojos, piernas con que aumentan la devoción y engrandecen su cristiana fama» (II, VIII). Y aunque el espectáculo haya sido iluminado por la sátira erasmista,⁵¹ aunque el fraude se multiplique, llegando hasta

⁵⁰ Luis Santullano: *Romancero español* (selección), Aguilar, Madrid, 1930.

⁵¹ Dice Erasmo en el *Elogio de la locura*:

Cada santo disfruta de sus atribuciones propias y de un culto especial. El uno cura el dolor de muelas, el otro protege a las mujeres en sus partos, este devuelve los objetos robados, aquel auxilia a los naufragos, el de más allá protege a los rebaños. Y en este orden los demás, ya que resultaría interminable

escándalos como aquel en que una desenfadada monja *annunziata* envolvería al pobrecito y crédulo fray Luis de Granada, la devoción colectiva española está siempre en aptitud de comprobar, al doblar de cada esquina, las intervenciones sobrenaturales.

«¡Milagro, milagro!», gritarán algunos «más simples que curiosos», ante el primer suceso incomprensible. Pero Miguel de Cervantes, cuando las bodas de Camacho le propicien la oportunidad, dará incidentalmente la respuesta por boca de Basilio: «¡No milagro, milagro, sino industria, industria!». Buena industria eclesiástica que a más de fortalecer la fe, con frecuencia da dineros.

Don Quijote de la Mancha enseñará que aunque religión sea la caballería y caballeros santos haya en el cielo, sotanas y lanzas no se entienden muy bien. Eclesiásticos «destos que gobiernan la casa de los príncipes», abominan de la locura caballescá; y curas de misa y olla, amigos de purificar la inteligencia por medio del fuego, son los que retornan a sus pueblos, encerrados en jaulas, a los hidalgos andanteriles.

Porque, aunque en definitiva Alonso Quijano tome el camino que su cura quiere, no deja de llevar en el fondo la simiente peligrosa que ha de ser ahogada antes de que estalle en frutos. ¿No se ha atrevido don Quijote un día a tratar al licenciado Pero Pérez como a un hombre más?

«Yo le abono y salgo por él», dice el cura, garantizando al barbero. Y el hidalgo le responde, con una naturalidad más temible que cualquier insolencia: «Y a vuestra merced quien le fía, señor cura?» (II, I).

No es posible permitir que se reclamen garantías a los portadores de la fe. Porque por ese camino un día cualquiera puede llegarse muy lejos. A advertir, por ejemplo, lo que todavía no se ha visto bien: que entre el hidalgo y Dulcinea, entre España y su ideal más hermoso está siempre, como una muralla insalvable, la sombra de la Iglesia (II, IX).

«Mal haya el diablo, que si por su reverencia no fuera, esta fuera ya la hora que mi señor estuviera casado con la infanta Micomicona, y yo fuera conde por lo menos», dice Sancho. Y si el licenciado Pero Pérez no se cuida de eso, porque en primer lugar es imposible y porque, en segundo, lo mejor que desde su punto de vista puede desearse es

citarlos a todos. Existen también algunos que acopian en sí solos muchas especialidades, en particular la Virgen, Madre de Dios, a quien el pueblo imputa más poder que a su propio Hijo, por así decirlo.

que los deshacedores de entuertos acaben casándose con infantas y haciendo condes de sus escuderos, se preocupa mucho, en cambio, por la posibilidad de que al ideal en armas pueda llegar a salirle timón de cordura.

Hace años, además, que se sabe que dama Estulticia, por más teórica que parezca en sus chanzas, por más que reniegue del pueblo, puede contener matices del futuro desarrollo comprometedor. Sancho mismo lo ha visto con asombro: «¿Adónde va, señor don Quijote [le preguntará escandalizado un día]. Qué demonios lleva en el pecho que le incitan a ir contra nuestra fe católica?» (I, LII).

¿Qué demonios? Los que teme el capellán ducal; los que presiente el licenciado Pero Pérez. Los demonios hermosos de la justicia en la tierra, del reconocimiento de la virtud en este mundo y no en el otro. Los imprudentes demonios del que, aunque loco, pone su locura en creer que es justo y bueno «acorrer a los miserables, alzar los caídos, remediar los menesterosos».

La pobreza española

I

El ideal, la gloria, andan raídos en España y hasta quizá de esa miseria es que se nutren mucho. Lo dicen hasta los cantares:

*A la guerra me lleva
mi necesidad,
si tuviera dineros
no fuera en verdad* (II, XXIV).

No importa que desde Guanajuato, desde Zacatecas, desde Pachuca, México esté enviando metales preciosos; no importa que se desborden sobre la península las entrañas peruanas. Cuesta mucho la aventura de América y alto es el precio de las contiendas europeas por las que Carlos V, el vendedor de Venezuela a los Welser, se endeudó con banqueros italianos y alemanes:

Todos los recursos ordinarios [decía Felipe II en una ocasión] están empeñados. Se deben cinco millones de ducados a los banqueros de Ámsterdam y a los comerciantes de Sevilla. De las rentas ordinarias no queda nada. Y de las extraordinarias todo está empeñado a comerciantes. Incluso los cuatrocientos mil ducados concedidos para mi casamiento.

No bastan para sostener el Imperio los viajes que los altivos galeones hacen del Nuevo al Viejo Mundo. Haría falta trabajar la tierra, doblar la cerviz sobre humildes oficios, aprender el productivo arte de la mercadería. Pero en España se toma el camino de los tercios o el de los sagrarios. Y muchos gustan del «ganar de comer holgando»:

Por esto hay tantos titereros en España, tantos que muestran retablos, tantos que venden alfileres y coplas, que todo su caudal, aunque le vendiesen todo, no llega a poderse sustentar un día; y, con esto, los unos y los otros no salen de los bodegones y tabernas en todo el año; por do me doy a entender que de otra parte que la de sus oficios sale la corriente de sus borracheras.⁵²

Esponjas del vino y gorgojos del pan, cuando la necesidad aprieta demasiado, toda esta gente vagamunda prefiere –como diría un viajero italiano sin pelos en la lengua– «ser soldados con corta soldada o bandoleros en los caminos, a trabajar en el comercio o en la industria».

El oro americano, creando la apariencia de la riqueza, ha quitado el hábito de mojar el pan con el sudor de la frente. Mas, como al no trabajar se hace necesario importarlo todo, las monedas pródigas han escapado pronto. Y están en manos extranjeras y, sobre todo, fortaleciendo a través de comerciantes y usureros el poder de la naciente burguesía internacional. Si don Dinero es caballero poderoso,

*nace en las Indias honrado,
donde el mundo le acompaña;
viene a morir en España
y es en Génova enterrado.*⁵³

De él poco queda en Iberia, donde la pobreza alcanza a todos, salvo a los favoritos que medran a la sombra de la corona o a los escasos capitanes a quienes la fortuna ha sonreído en el Nuevo Mundo. Muchos soldados estropeados y mancos tendrán que contentarse, como dirá Sancho a Teresa Panza, con hallar «su calongía en la limosna que piden» (II, XXXVI); y muchos duques habrán de hacerse los sordomudos

⁵² Miguel de Cervantes: *Coloquio de los perros*.

⁵³ Francisco de Quevedo: *Letrillas satíricas*.

ante las dueñas que les ruegan justicia, por no convenir a sus intereses hacerla contra quien les presta dineros y les sale fiador de sus trampas (II, XLVIII).

«Tripas llevan corazón, que no corazón tripas», dirá un refrán. Y otro, más claramente reflejador de la desmoralización económica que corrompe el ambiente, dirá, señalando las ventajas del espinazo flexible: «Haz lo que tu amo te manda y siéntate con él a la mesa».

Miguel de Cervantes conoce bien esto porque se ha vestido con paño comprado a crédito y ha ido a la cárcel por dinero varias veces y hasta porque por depender de ello el mendrugo de cada día, ha cerrado los ojos ante las amistades del mujerío familiar. Y aún más: porque una vez en que andaba muy necesitado del importe de un premio, tuvo que acudir, tragándose todo el orgullo, a un certamen poético en el que Lope de Vega era asesor de jueces, dando al *Monstruo* el gusto de tener para con el enemigo harapiento un gesto regio de limosna arrojada desde lo alto.

«La pobreza atropella la honra, y a unos lleva a la horca, y a otros al hospital, y a otros les hace entrar por las puertas de sus enemigos con ruegos y sumisiones, que es una de las mayores miserias que puede suceder a un desdichado» –dirá el alférez de *El casamiento engañoso*.⁵⁴

Y, como el alférez, Miguel lo sabe: la pobreza atropella la honra. La atropella mucho en los soldados que regresan a la patria *en blanco* y *con la figura perdida*, para hacer antesala tras antesala y desesperar de un empleo en las Indias.

«Busque por acá en qué se le haga merced», dicen las respuestas. Y si se quiere sobrevivir hay que tomar entonces el camino de los ladrones, o el de los matachines a sueldo. O si se tiene mucho talento, más talento que cualquier otro hombre en la península, el de escribir a un conde de Lemos una dedicatoria de líneas serviles cuyo repaso mostrará, cientos de años más tarde, la corona de espinas: «Sobre estar muy enfermo, estoy muy sin dineros».

Hace daño escribir cosas así. Llaga por dentro a un hombre. Pero no queda más remedio que extender a las claras la mano pedigüeña para que el gran señor no pueda dejar de darse por enterado. Hay que adular mucho, hay que olvidar la dignidad y que humillarse, porque no abundan los nobles que gusten de recibir y amparar libros, ni aun libros geniales, «por no obligarse

⁵⁴ Miguel de Cervantes: *El casamiento engañoso*.

a la satisfacción que parece se debe al trabajo y a la cortesía de sus autores» (II, XXIV).

¡Oh, pobreza, pobreza! [exclamará Cide Hamete Benengeli] ¡No sé yo con qué razón se movió aquel gran poeta cordobés a llamarte «dádiva santa desagradecida»! Yo, aunque moro, bien sé, por la comunicación que he tenido con cristianos, que la santidad consiste en la caridad, humildad, fe, obediencia y pobreza; pero, con todo eso, digo que ha de tener mucho de Dios el que se viniere a contentar con ser pobre, si no es de aquel modo de pobreza de quien dice uno de sus mayores santos: «Tened todas las cosas como si no las tuviédes»; y a esto llaman pobreza de espíritu. Pero tú, segunda pobreza, que eres de la que yo hablo, ¿por qué quieres estrellarte con los hidalgos y bien nacidos más que con la otra gente? (II, XLIV).

El mundo es tal que, como muy bien diría el licenciado Márquez Torres para probar lo desinteresado de sus elogios a Cervantes, «no se lisonjea a quien no tiene con qué cebar el pico del adulador» (II, Documentos preliminares). Tal que un asno cubierto de oro parece mejor que un caballo enalbardado.

¡Y he aquí que don Quijote pretende ignorarlo! ¡He aquí que don Quijote pretende *sobrellevar el trabajo y el peso de las armas sin el gobierno de las tripas!* ¿Cómo podría mirarlo sin exasperarse un Miguel de Cervantes?

II

Hay criaturas que no acatan la autoridad del autor que las crea. Recias de perfiles, bien dotadas de carácter, crecen y se emancipan pronto. Y van y vienen y reaccionan y existen y se mueven según su libérrimo albedrío, dándoseles un ardite la voluntad del escritor. Porque todo hombre es cuando menos dos y puede ocurrir que mientras uno escribe, el otro escape hacia la vida para hacer y decir lo que le venga en ganas.

La pugna sobreviene entonces como entre Miguel de Cervantes y Alonso Quijano. El uno yéndose al aire como un trino, más feliz mientras más sumergido en su locura; el otro, en perseguidor bajo un rítmico humorismo que puede llegar a veces, como en el caso de los requesones de Sancho, a zancadillas poco nobles.

Pero, en Cervantes, la jugarreta antiquijotesca no acostumbra ser travesura achiquillada y cruel, sino que por lo general encierra un

zumo hondo que va hasta ese punto delicado en el que risa y llanto son en los ojos una misma cosa. Como en la entrada del caballero en Barcelona. Como en el episodio de la cueva de Montesinos.

Nadie desconoce el capítulo releidísimo: Miguel deja ir a su hidalgo hasta el fondo de la demencia, en un delirio en el que verdad y mentira se hacen inseparables. Hay un suntuoso alcázar y prados amenísimos. Corre Guadiana, el escudero transformado en río, mientras Ruidera y sus hijas y sobrinas nacen en lagunas. Quéjase el lastimado Durandarte, «flor y espejo de los caballeros enamorados y valientes de su tiempo». Y llevando en sus manos el amojamado corazón de su amante, desfila con sus damas la señora Belerma.

Don Quijote, helado de emoción hasta los huesos, asiste al espectáculo en compañía del anciano Montesinos, cuando he ahí que en un trío de campesinas, que por aquellos campos discurre, descubre a Dulcinea a quien un mal mago ha trocado «de reposada en brincadora».

El instante es solemne y de tremenda tensión dramática. Por una vez Alonso tiene a la amada al alcance de su mano. Mas cuando la extiende para darle alcance, Dulcinea huye.

Montesinos detiene al hidalgo que pretende seguir en su fuga a la sombra dorada. Y ya resignado se marcha don Quijote cuando, de pronto, aparece junto a él una de las compañeras de la emperatriz de la Mancha. Trae un mensaje para el caballero: el primero, el único de toda la historia.

Alonso Quijano se inclina anhelante, dobla la rodilla en tierra para prestar oídos a la demanda. Está dispuesto a ofrecer su sangre, a brindar el esfuerzo de su poderoso brazo.

Gigantes, endriagos, vestiglos... ¿Qué desafíos quiere la dama de sus pensamientos? ¡Hable Aldonza Lorenzo y que sea su boca la medida de sus deseos!

Pero raras palabras se oyen. Tan raras que el hidalgo cree no escuchar bien. ¿Qué es lo que dice esta mujer de la voz turbada y los ojos llenos de lágrimas? ¿Qué palabras son estas palabras extrañas que se alzan en la cueva de Montesinos?:

Mi señora Dulcinea del Toboso [comunica la labradora] besa a vuestra merced las manos, y suplica a vuestra merced se la haga de hacerle saber cómo está; y que por estar en una gran necesidad, asimismo suplica a vuestra merced cuán encarecidamente puede, sea servido de prestarle,

sobre este faldellín que aquí traigo de colonia nuevo, media docena de reales, o los que vuesa merced tuviere, que ella da su palabra de volverse-los con mucha brevedad.

Reales. Faldellín de colonia. ¡Es un préstamo lo que Dulcinea quiere!

«¿Es posible, señor Montesinos [pregunta estupefacto el caballero], que los encantados principales padecen necesidad?» Y Montesinos, todo vejez y experiencia, todo conocimiento de España, responde reflexivo:

Créame vuesa merced, señor don Quijote de la Mancha, que esta que llaman necesidad adonde quiera se usa, y por todo se extiende y a todos alcanza y aun hasta los encantados no perdona. Y puesto la señora Dulcinea del Toboso envía a pedir esos seis reales y la prenda en buena según parece, no hay sino dárselos, que sin duda debe de estar puesta en algún grande aprieto (II, XXIII).

El hidalgo baja la cabeza y lleva la mano al bolsillo. Ni gigantes, ni caballeros que vayan como esclavos a prosternarse a sus pies. Seis reales es lo que pide Dulcinea. Y él ni siquiera puede satisfacer del todo a la sin ventura, porque tiene solo cuatro que ayer le entregó Sancho para que ofreciese limosna a los mendigos que topase por los caminos.

«Fue [dirá tristemente más tarde, al narrar las cosas acontecidas en la cueva] lo que más pena me dio de las que allí vi y noté.»

Porque el padre Miguel ha tirado duramente de la rienda. Enseñoreándose demasiado de sí mismo, Alonso Quijano se ha atrevido a mirar cara a cara a su ideal. Y la amargura se le ha aborascado en el alma a Cervantes. ¿Lo desafía el hidalgo? ¿Lo convierte en cierto, por obra y gracia de su locura, el fingido encanto de su Aldonza? ¡Pues que mire bien a su Dulcinea, que mire bien a su España! ¡Que oiga lo que el ideal está pidiendo! ¡Que sepa que ha de ser echada a un lado la lanza para indagar el bolsillo!

Porque para nada sirve la cabeza de Pandafileando de la Fosca Vista cuando Dulcinea anda en busca atribulada de media docena de reales.

Supervivencia de Sancho

«Llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir», decía Cervantes cuando ya agonizaba.

Al final de su senda, don Quijote lleva la muerte sobre el deseo que tiene de morir. Sabe el hidalgo que los caballeros andantes y el mundo en que ellos fueron han perecido y así lo reconoce sin grandeza cuando, en lugar de volver por su honra a lo Amadís, pide a Don Álvaro de Tarfe testimonios ante alcaldes (II, LXXII). Es la admisión del ordenamiento social existente, su acatamiento; el oscuro, vencido final del luchador iluso.

No va el hidalgo vencedor de sí mismo, como Sancho cree, sino deshecho interiormente por la derrota. Y por eso comete esa, su última locura, la cuerda, la mayor de todas en las que puede incurrir un hombre: la de dejarse morir sin que nadie le mate ni otras manos le acaben sino las de la melancolía.

En un lugar de la Mancha un hombre débil, lleno de impulsos en frustración eterna, un hombre que por vuelto al pasado ha sido inepto para verificar su destino, se encuentra de golpe frente a la verdad: una verdad cruenta, de equivocación trágica, a la que solo había sido posible escapar saliéndose por puertas de locura. Es el encuentro de don Quijote con la historia. Alonso Quijano se siente destruido por ella y sin fuerzas para abordarla con ficciones. «En trances como este [dice] no se ha de burlar el hombre con el alma.»

Con una profunda dulzura, con una mano tierna como de mujer, con una piedad infinita por el héroe de quien ha hecho un símbolo de la terrible dolencia patria, Miguel de Cervantes llega al desenlace.

El último capítulo del libro es como un crepúsculo. Fuera, llanos y silenciosos, se extienden los campos de la Mancha. Dentro, un hombre se retracta de la razón de su vida, reniega de su fe, arroja lejos su esperanza. Alonso Quijano, como alguna vez alguien le dijera en el palacio de los duques, reconoce que no hay gigantes en España, ni mandrines manchegos. El hombre que no hubiese dicho una mentira así lo asaeteasen, confiesa haber vivido inmerso en una mentira gigantesca. Y sabe que en el fondo de sí mismo, nunca lo ignoró.

Es la verdadera entrega de sus armas, el definitivo rendimiento, la confesión que ha de hacer toda España para poder enterrar sus fantasmas delirantes: «Perdóname, amigo [dice a Sancho el hidalgo] de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en que yo he caído de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo».

Porque lo peor ha sido el poder contagioso de su locura. Se lo había dicho una vez un castellano en Barcelona: «Tú eres loco, y si

lo fueras a solas y dentro de las puertas de tu locura, fuera menos mal; pero tienes propiedad de volver locos y mentecatos a cuantos te tratan y comunican» (II, LXII). Lo que obliga a que la retractación tenga que ser pública y especialmente enderezada a los inficionados por su mal.

Pero al no haber caballeros, al no existir quienes se lancen a combatir por los fueros de la hermosura y de la justicia, ¿qué es lo que queda? Nada para los Alonso Quijano. Nada para la España quijotesca, sino la muerte. Porque los venteros han ganado la pelea y el mundo es ya de los mercaderes que comienzan a prestar dinero a los nobles y a condicionar la conducta de estos, como don Quijote bien sabe.

Por eso fue él, él en persona, quien epilogó las bodas de Camacho aconsejando a Basilio que atendiese a granjear su hacienda por medios lícitos e industriosos, dejándose de ejercitar las habilidades que sabía, «que aunque le dan fama no le daban dineros». Por eso fue él, el declinante don Quijote de la Segunda parte del libro, quien pagó cincuenta reales por una barca hundida, eludiendo la riña con sus propietarios.

Porque es mucho intentar varias veces el rescate del mundo y fracasar siempre. Es mucho salir a caballo con escudero y con lanza y regresar como un fardo sobre una carreta. Es mucho salir a desfacer entuertos y acumular molimientos y palos.

Ya tiempo antes de morir y de ser vencido, ventas y no castillos son las ventas para el hidalgo. Y cuando en una postrera ráfaga entusiasta las aceñas parecen fortalezas, es apenas como favor a cambio de paga como se demanda la libertad de los presuntos cautivos. Y Alonso Quijano baja la cabeza y sigue andando, cuando el enemigo rehúsa: «Amigos, cualesquiera que seáis, que en esa prisión quedáis encerrados, perdonadme, que por mi desgracia y por la vuestra no os puedo sacar de vuestra cuita».

Yo no puedo más, confiesa. *Yo no puedo más.*

Todavía entonces la ilusión se obstina en vivir: «Para otros caballeros debe estar guardada y reservada esta aventura». Mas la copa de acíbares se desborda cuando vence el de la Blanca Luna. Ya no es posible prometer salir a la defensa de los cristianos esclavizados en Berbería. Él es el vencido, el derribado, el que no ha de tomar las armas en un año. Nada puede ofrecer y de nada puede alabarse el caballero a quien más convendría usar la rueca que la espada.

Mejor habría sido morir, porque no es bien que la flaqueza del brazo defraude la verdad: Dulcinea del Toboso sigue siendo la más

hermosa mujer del mundo, y el que no ha sabido sustentarlo así victoriosamente contra todos, es la más desdichada criatura de la tierra. «Aprieta, caballero, la lanza, y quítame la vida, pues me has quitado la honra.»

Pero ¿y si Rocinante hubiera sido más fuerte? ¿No tendrá Rocinante la culpa de lo acontecido? Pero ahí está Sancho, justo y lleno de ruda franqueza, el Sancho que no pudo contestar a Felipe II la frase famosa sobre la Armada Invencible y los elementos naturales: «La culpa del asno no se ha de echar sobre la albarda; y pues deste suceso vuestra merced tiene la culpa, castíguese a sí mismo, y no revienten sus iras por las ya rotas y sangrientas armas, ni por las mansedumbres de Rocinantes» (II, LXVI).

Cada uno es artífice de su ventura. Y él no ha sabido tener la prudencia necesaria para construir la suya. Si se atrevió, si hizo lo que pudo, lo que supo, ni se atrevió ni pudo ni supo bien. Y será ley que se mortifique a sí mismo declarando que es adecuado castigo del cielo «que a un caballero andante vencido le coman adivas y le piquen avispas y le huellen puercos» (II, LXVIII).

Miguel de Cervantes conoce lo que espera a la España del empecinamiento heroico y no escatima amarguras a su héroe. En su última hora, don Quijote, tras abominar de Amadís y de la infinita caterva de su linaje, llama a su lado al bachiller y al cura y al barbero. Y muere de una triste muerte merecedora del elogio de un escribano.

Había salido de su patria, empeñada su hacienda, dejado su regalo y entregándose en los brazos de la Fortuna para que esta lo llevase donde más fuese servida. Había querido resucitar la ya muerta andante caballería. Había andado muchos días tropezando aquí, cayendo allí, despeñándose acá, levantándose acullá (I, XXXVII). Había querido socorrer viudas, amparar doncellas y favorecer casadas, huérfanos y pupilos, propio y natural oficio de caballeros andantes. Y de todo eso, por no haber sabido distinguir de sones y entender si eran de batanes o no, solo quedaba polvo y frustración.

Disparates y embelecos toda la ilusión de una vida. Disparates y embelecos todo el titánico esfuerzo de una vida. ¿Qué, sino tenderse de largo a largo en el lecho y dejarse morir? Con ello, al menos, puede conseguir algo en el último instante: evitar que alguien, contra todos los fueros de la muerte, le quiera llevar a tercera jornada y salida nueva.

No por Alonso Fernández de Avellaneda, natural de Tordesillas, harto minúsculo para marcar la clausura de un libro universal. No

por esa muerte literaria por celos que Thomas Mann, en un increíble extravío de su sensibilidad finísima atribuye a Cervantes solo porque este mismo parece sugerirlo así en su epílogo,⁵⁵ sino por algo mucho más profundo: porque para que el *quijotismo* muera, don Quijote ha de morir.

De otro modo, habría aventuras pastoriles. Y al cabo de trescientos sesenta y cinco largos días de prohibición, acaso reincidencias caballerescas. Don Quijote tiene que cobrar la razón y que morir al recobrarla, porque don Quijote cuerdo nunca existió y porque es hora de que don Quijote loco deje de existir.

Es injusto dolerse de ello y hacer al autor reproches a lo Lope. *Don Quijote de la Mancha*, más que la pintura trágica del espíritu humano estrellado contra la realidad, es la explicación misma de ese hecho en función de un lugar y de una circunstancia. Y entiende mancomunadamente la obra quien pierda esto de vista a pesar de haber construido Cervantes un cuadro de vida colectiva, nacional, tan vigoroso como el que construyó.

Por ese cuadro, verdadero protagonista, es que don Quijote tiene que morir. Porque la lanza del hidalgo constituye un anacronismo en él. Si Alonso Quijano fuese a secas el canto a las alas del corazón, la encarnación de la luz, el ímpetu justiciero en armas, el Cristo a la jineta de quien alguien hablara; si don Quijote fuese lo bello y lo noble, lo grande y lo verdadero concebidos en abstracción de todo tiempo y de todo territorio, al devolverle la cordura, al hacerlo retractarse en la hora de su muerte, Miguel de Cervantes habría escrito un libro reaccionario y desalentador.

Y si Cervantes lo hace retractarse y morir es por todo lo contrario. Para enterrar con él los ilusorios mirajes redentores, los rescates de vuelta al pasado; para esparcir en el viento el polvo de ideales sin vigencia histórica; para decir a un pueblo demasiado adicto a las *Coplas* de Jorge Manrique, que no todo tiempo pasado fue mejor. O que lo mejor no está en intentar salidas de retorno a ese tiempo pasado.

II

Quien ha de sobrevivir a ese Sancho que Miguel coloca a la vera de su hidalgo como complemento indispensable, porque cada vez que el

⁵⁵ Cfr. Thomas Mann: Ob. cit.

ideal ha hecho cruzadas en España, tras él se ha ido el pueblo con una credulidad sin límites.

Siempre fue así y ahora, cuando la catástrofe apunta, anda el pueblo creyendo en Eldorados, en la magia de Indias, en las tierras fantásticas donde hay fuentes de juventud eterna y donde las pepitas de mineral riquísimo se recogen del suelo como castañas maduras.

Con eso es con lo que se responde al pobre, cada vez que el pobre reclama en la España misérrima un pequeño sustento seguro. ¿Salario, Sancho? ¿Salario quieres, cuando se te promete una ínsula?

Vuelve las riendas o el cabestro al rucio, y vuélvete a tu casa, porque un solo paso desde aquí no has de pasar conmigo. ¡Oh, pan mal reconocido! ¡Oh, promesas mal colocadas! ¡Oh, hombre que tiene más de bestia que de persona! ¿Ahora, cuando yo pensaba ponerte en estado y tal, que a pesar de tu mujer te llamaran señoría, te despides? ¿Ahora te vas, cuando yo venía con intención firme y valedera de hacerte señor de la mejor ínsula del mundo? (II, XXVIII).

Sancho se queda, sintiendo que ha eludido milagrosamente el pecado de la más negra ingratitud. Todo lo que se le pide es fe y abnegación para el esfuerzo. La comida es poca, el vino escasea, los colchones son peñas, pero tras todo eso está la recompensa increíble: el condado en el reino de Micomicona o el gobierno de Barataria.

«Calla, Sancho, [...] que las ínsulas están allá dentro de la mar, que no hay ínsulas en la tierra firme.» Pero quien lo dice se equivoca. Cosas más imposibles han visto con sus ojos y han tenido en sus manos los que retornan de la América. España puede hasta descubrir Nuevos Mundos. Ciego será el labrador que no deje la azada para irse tras el señor invencible. Ese caballero tiene mil nombres que la historia ha registrado: Gonzalo Hernández de Córdoba, «el cual por sus muchas y grandes hazañas mereció ser llamado el Gran Capitán, renombre famoso y claro, y de él solo merecido»; o Diego García de Paredes, «valentísimo soldado, y de tantas fuerzas naturales, que detenía con un dedo una rueda de molino en la mitad de su furia» (I, XXXII). O también –¿por qué no?– Cirongilio de Tracia. O don Quijote de la Mancha.

Verdad y prodigio son una misma cosa. Y el Sancho de buen sentido y a quien la necesidad inclina a codicioso, no deja de ser hombre de vuelo lírico. Ama la bota de buen vino y la hogaza de pan. Pero

hay también para él, en el cielo, cabrillas como alhelíes, como flores, bien diferentes a las terrenas: las dos verdes, las dos encarnadas, las dos azules, la una de mezcla... Y le atraerá tanto el espacio anchuroso de los sueños que, a un paso de esa recompensa por la que todo lo ha arriesgado, levantará su aspiración de desasimiento y poesía: «Si vuestra merced fuese servido de darme una tantica parte del cielo, aunque fuese más de media legua, la tomaría de mejor gana que la mayor ínsula del mundo» (II, XLII).

Esto explica que siga al hidalgo. Como Turguénev ha dicho, la esperanza de ganancias y de mejores ventajas no bastan a justificar su lealtad:

En Sancho Panza hay demasiado buen sentido, sabe muy bien que excepto palizas, el escudero de un caballero andante apenas nada puede esperar. La causa de su lealtad se debe buscar más adentro; está arraigada, si así puede decirse, en la feliz facultad de las masas para cegarse honradamente [...] Condición grande, universalmente histórica.⁵⁶

Harto mejor haría él en volverse a su casa y en sustentar a la mujer y a los hijos con lo que Dios fuese servido de darle, en lugar de andarse tras el caballero por caminos sin camino, bebiendo mal y comiendo peor. Pero algo se lo impide y lo ata y lo obliga a continuar. Después de todo él se merece una ínsula tan bien como otro cualquiera y Alonso Quijano es su única esperanza de hallarla.

Le sigue además porque el mensaje del caballero es generoso y porque en el amo no cabe la maldad: «Un niño le hará entender que es de noche en la mitad del día y por esta sencillez le quiero como a las telas de mi corazón y no me amaño en dejarle, por más disparates que haga». Sabe Sancho que su hidalgo lo necesita. Si Sancho desertase, ¿quién sería capaz de prestar oídos a quien habla de desfacer entuertos y enderezar agravios? Loco es don Quijote, pero loco bizarro; disparates hace, pero disparates desinteresados. Terrible sería su soledad si el escudero lo dejara, como no dejó de sentir cuando Sancho se marchó a Barataria. Y, por otra parte, ¿por quién puede Sancho dejar a don Quijote? ¿Por el cura? ¿Por los duques? ¿Por el bachiller?

⁵⁶ Iván S. Turguénev: «Hamlet y don Quijote», *Revista Contemporánea*, n.º XXIII, Madrid, 1879.

Sancho sabe bien que el mentecato de su amo tiene más de loco que de caballero. Pero en suma él y el hidalgo están tallados en una misma turquesa. Él no puede renegar de don Quijote. Y si por ir atenido a promesas vanas parece más loco, menguado y mentecato que su amo, hasta el punto de que otros sospechen que no es bueno para gobernar, bien pueden retirarle la ínsula ofrecida. Por discreto hará él que no se le dé nada lo que se le quita por tonto (II, XLIII).

Pensar en desercciones sanchescas es pensar en lo excusado. «Si yo fuere discreto, días ha que había haber dejado a mi amo; pero esta fue mi suerte y esta mi malandanza: no puedo más, seguirlo tengo, somos de un mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, diome sus pollinos, y sobre todo yo soy fiel» (II, XLIII).

Solo que las cosas están llegando a mucho. Es Sancho y no el hidalgo el deshacedor de entuertos. La mala actividad de los encantadores se obstina en enderezarse contra el escudero. Sancho ha de subir a Clavileño y de andar volando por los aires para que se descañonen las mejillas de unas dueñas que ni le van ni le vienen y con las que, como con todas las dueñas en general, simpatiza muy poco. Sin que se le ofrezca a cambio ni una canasta de ropa blanca, han de ser sus azotes los que desencanten a Dulcinea. Y por último, sobre sus cardenales y pellizcos ha de ir la resurrección de Altisidora. «No tienen más que hacer sino tomar una gran piedra y atármela al cuello, y dar conmigo en un pozo, de lo que a mí no me pesaría mucho, si es que para curar los males ajenos tengo yo de ser la vaca de la boda»(LXIX).

Así ha tenido que pagar con su vino y con su trigo y con su propia piel, los gloriosos preparativos, culminados en desastre, para el dominio del mundo; y las religiosísimas campañas extirpadoras de infieles, dentro o fuera de la península; y el boato de la plaga de *grandes* que rodea al monarca; y las acaparadoras exigencias de la Iglesia. Como si todo lo bueno dependiese de la mortificación de su carne y como si fuese bueno cuanto redundase en su perjuicio.

Lo peor es que se da cuenta: «Si va decir la verdad, yo no me puedo persuadir de que los azotes de mis posaderas tengan que ver con los desencantos de los encantados».

Pero aunque de otro modo fuese, nada gana él con ello. Brega España y medran los favoritos. Mientras se habla de arremeter contra gigantes, Micomicona dispensa sus favores a don Fernando:

si al cabo de haber andado caminos y carreras, y pasado malas noches y peores días, ha de venir a coger el fruto de nuestros trabajos el que se está holgando en esta venta, no hay para qué darme priesa a que ensille a Rocinante, albarde el jumento y aderece el palafrén, pues será mejor que nos estemos quedos, y cada puta hile, y comamos (I, XLVI).

Humildes son los villanos y muy convencidos viven de la superioridad de los caballeros. Pero las flaquezas de estos comienzan a ser demasiado evidentes. «Los caballeros andantes huyen y dejan a sus buenos escuderos molidos como alheña o como cibera en poder de sus enemigos» (II, XXXVIII).

Una vez, cuando el manteamiento, había podido discutirse si había habido o no encantos, si se trataba de fantasmas y cosa de otro mundo o de segovianos, cordobeses y sevillanos como los demás. Pero no hay duda posible en la aventura del rebuzno: *cuando el valiente huye, la superchería está descubierta*. «A la fe, señor nuestro amo [dice Sancho], el mal ajeno de pelo cuelga, y cada día voy descubriendo tierra de lo poco que puedo esperar de la compañía que con vuesa merced tengo, porque si esta vez me ha dejado apalea, otra y otras ciento volveremos a los manteamientos de marras» (II, XXVIII).

Sobre todo esto hay, como agravante, que el bálsamo de Fierabrás, los remedios sobrenaturales, solo a los armados caballeros aprovechan. Y no se ve clara la razón por la que han de ser picados de moscas, comidos de piojos y embestidos por el hambre los escuderos de los caballeros vencidos. «Si los escuderos fuéramos hijos de los caballeros a quien servimos o parientes suyos muy cercanos, no fuera mucho que nos alcanzara la pena de sus culpas hasta la cuarta generación. Pero ¿qué tienen que ver los Panzas con los Quijotes?» (II, XLVIII).

¿Qué tienen que ver?

Es la más grave de todas las preguntas estampadas en el libro cervantino. Sancho todavía no lo comprende. Todavía no ve que su rucio sigue el itinerario que marca Rocinante. Aspira a los condados que el hidalgo anuncia y se queja de encontrar ladrillazos y palos. Cierto es que nunca le tomaron a don Quijote la medida de las espaldas que no se la tomasen a él de todo el cuerpo. Pero también dice verdad don Quijote cuando afirma que si Sancho fue manteado una vez, a él lo han molido ciento (II, II).

Sin embargo, no corre por ambos una misma suerte, aunque amo y criado parezcan ser como cabeza y miembros de un mismo

cuerpo. La cabeza puede estar tranquila detrás de las bardas, sin sentir dolor alguno, mientras que al escudero lo mantean como a miembro, haciéndolo volar por los aires. Cuando un cabrero osa poner las manos insolentes sobre el señor, Sancho debe y puede terciar en la pelea. Pero si el criado es agredido, tendrá que arreglárselas solo, porque el caballero no puede poner mano a la espada contra gente escuderil.

Una zanja se extiende entre los dos destinos. Una zanja que ha de ser cada día más ancha y más profunda. Para que Sancho llegue a descubrirlo, es que lo deja con vida Miguel de Cervantes.

Una honda transformación de las relaciones humanas asoma en el mundo en los instantes en que el exsoldado de Lepanto decide producir su obra maestra. Muchos años más tarde, más de dos siglos después, un alemán llamado Carlos Marx, devoto del *Quijote*, diría que «una de las características de la Revolución consiste en el hecho de que el pueblo, precisamente en el momento en que se dispone a dar un gran paso adelante y empezar una nueva era, cae bajo el poder de las ilusiones del pasado».⁵⁷ Aunque Miguel no piensa exactamente eso, su intuición panorámica le dice que Sancho, tras irse en pos del jubilado ideal caballeresco, ha de buscar por sí mismo su ruta, ya sin los espejismos de locura de su amo, ya escarmentado de ínsulas regaladas por duques, ya sin ansia de condados trepadores, ya sin codicias de negrero y sin ilusiones pastoriles.

¿Cómo? ¿Cuándo? Miguel de Cervantes no lo avizora, ni a pesar de ser tan grande inventor de fantasías puede sospecharlo. Él nace en 1547 y muere en 1616 y no sabe leer en los astros las señales de los tiempos futuros. Pero cree en el mañana, y sabe que lo mismo que tiene que ser enterrado don Quijote, para que los viejos sueños desaparezcan, Sancho ha de sobrevivir. Porque ya en los días en que él escribe, en el escenario de España –del mundo– don Quijote es un ocaso y Sancho un sendero. Crepúsculo y amanecer, tumba y nacimiento, despedida y arribo, fluir perpetuo y eterno renovarse de todo lo que vive.

Cuando Cervantes lo abandona a su suerte, Sancho cree aún, como los duques quisieron que creyera, que no es bueno para gobernar, como no sea un hato de ganado. Pero está ya tocado por la gracia quijotesca que solo en él podrá tener justas realizaciones. Con ella

⁵⁷ Carlos Marx: *La Revolución española*, Cenit, Madrid, 1929, p. 45.

se echará a andar, esta vez por caminos con camino, para liberar a menesterosos y opresos de los mayores.

Y ya no se tratará de galeotes.

La Habana, abril, 1948.

La Habana, Sociedad Lyceum, 1948.



Mirta Aguirre

Las Novelas ejemplares

Cuento y novela

Contar es dar a conocer hechos verídicos, supuestos o inventados. Se cuenta lo que pasó, lo que se cree o se supone que pasó y lo que nos pasa por la cabeza.

En el alba del existir social, cuando los fenómenos naturales o los suscitados por la convivencia colectiva eran para los hombres, en muchas ocasiones, indescifrables acontecimientos a los que solo podía darse explicaciones poéticas, lo imaginario y lo real se confundían de tal modo que, por algo, en numerosas lenguas –el español entre ellas– hablar y fabular fueron en su origen una misma cosa. Mito, leyenda, metáfora y verdad no pueden ser, en los inicios, separadas; hasta el punto de que podría decirse que «en el principio, era el cuento». Y todo sigue siendo cuento mientras que, poco a poco, van produciéndose los deslindes, hasta hacer que lo que se tiene por cierto y se admite como cosa que de veras ha tenido lugar en este mundo, forme la Historia; y lo que también se tiene por cierto, pero como referido al trasmundo, forme la Religión; y lo que tiende un puente entre mundo y trasmundo, y se tiene por cierto en relación con ambos planos, se desgaje para formar la Epopeya, punto de contacto de hombres y dioses.

Cuento, entonces, es lo restante. Y lo restante es ficción. Porque el que algo pase a ser Historia, Religión o Epopeya y no cuento, depende –dependió en los días primitivos y continúa dependiendo ahora– de que se crea o no se crea en su veracidad.

En consecuencia, cuando se individualiza como hecho literario, el cuento no es un asunto serio. De donde, acaso, se desprende que, a pesar de haberlo significado todo en un principio y de significar mucho siempre en la tradición oral, demore también mucho en aparecer como

presencia escrita; y probablemente explica que los libros de cuentos no fueran oficialmente, durante siglos y siglos, creación original de nadie, sino transcripciones recopiladoras de lo que andaba de boca en boca, a veces repetido con las consiguientes variantes locales, en países muy alejados unos de otros.

El paso siguiente estuvo representado por adaptaciones, refundiciones y transbordos de viejos temas, a través del prisma particular de este o de aquel autor. El que eso se considerase lícito y estimable ha de haber contribuido a que la idea que hoy tenemos del plagio no fuese la que reinaba inclusive en los días de Goethe; ni, desde luego, en los hispánicos Siglos de Oro, en los que un Calderón no vacilaba en reescribir obras de Lope o un Cervantes no se preocupaba por aprovechar a un Franco Sacchetti.¹

Por ese tiempo hispánico, lo original y lo tradicional, lo histórico y lo fabulado se entremezclaban de tal modo que los historiadores, según evidencian en alto grado los cronistas de Indias, vivían perseguidos por la preocupación de que sus obras fueran confundidas –para lo cual, en rigor, a veces sobraban motivos– con los relatos nacidos de la fantasía,² y los autores de las que ahora denominamos novelas, gustaban de dar a sus invenciones el nombre de historias: *Historia del caballero de Dios que había por nombre Cifar*, *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco*, *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos*, *Historia de los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

Los que coetáneamente se llamaban cuentos eran, como los inaugurados por el infante don Juan Manuel en el siglo XIV, «enxiemplos» dirigidos a que los que «non fuesen muy letrados ni muy sabidores»,

¹ El tema fáustico, por ejemplo, se reitera desde los días de Alfonso X el Sabio y de Berceo. Lo usó Calderón en *El mágico prodigioso* y se repitió en otras ocasiones. Nada de lo cual inhibió a Goethe. Como dice Menéndez Pidal en «Un aspecto en la elaboración del *Quijote*»: «El estudio de las fuentes literarias de un autor, que es siempre capital para comprender la cultura humana como un conjunto del que el poeta forma parte, no ha de servir, cuando se trata de una obra superior, para ver lo que esta copia y descontarlo de la originalidad; eso solo puede hacerlo quien no comprende lo que verdaderamente constituye la invención artística» (Clásicos Castellanos, Ediciones La Lectura, Madrid, 1924).

² En su *Verdadera historia de la conquista de la Nueva España* consigna Bernal Díaz del Castillo: «Bien tengo entendido que los curiosos lectores se hartarán de ver cada día tantos combates [...] y no los pongo por capítulo de lo que cada día hacíamos, porque me pareció que era una gran prolijidad, y era cosa para nunca acabar y parecería a los libros de Amadís o caballerías» (Imprenta de don Benito Cano, Madrid, 1796, p. 223).

derivasen de ellos enseñanzas «que les fuesen provechosas de las honras, et de las haciendas, et de sus estados». Algo como lo que habían sido aquellas fabulas esópicas en las cuales, al decir de Baltasar Gracián, «hablan las bestias para que entiendan los hombres». ³ O eran, en España, creaciones de corte italianista al estilo de la colección concentrada en *El patrañuelo* por Juan de Timoneda.

Miguel de Cervantes, que en el prólogo denomina historia a su gran novela publicada en 1605, edita en 1613 un tomo con una docena de narraciones cortas que bautiza con el nombre de *Novelas ejemplares*; y stampa en el preludio del libro, en el que espera que Dios le dé paciencia «para llevar bien el mal que han de decir de mí más de cuatro sutiles y almidonados», la afirmación de que él es *el primero* que ha novelado en lengua castellana: «Que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas».

Al hacer esta declaración, Cervantes no puede haber estado pensando en las manifestaciones de la caballescica, la picaresca, la pastoril o la sentimental. Él conoce muy bien *La Celestina*, el *Lazarillo*, el *Guzmán*, *La pícaro Justina*, la *Cárcel de amor* o las *Dianas*, los *Amadises*, *Platires* y *Esplandianes* o *La Arcadia* de Lope. Es claro que alude a los cuentos o novelas cortas que Boccaccio consagrara en su *Decamerón*, y que niega originalidad creadora a *El patrañuelo* y a sus émulo. *Novela* es para él, a la italiana, una narración breve y –a juzgar por el mencionado prólogo, aunque después, en los hechos, el contenido del libro lo desmienta en varias ocasiones– una narración ligera, destinada al simple entretenimiento: «Sí; que no siempre se está en los templos, no siempre se ocupan los oratorios, no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean: horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse». ⁴

Si para eso se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan los jardines, bien se puede, para eso, escribir, como dice en la dedicatoria al conde de Lemos, cambiando ahora la denominación, doce *cuentos*.

Lo mismo da decir cuento que novela. En la introducción de *El patrañuelo*, Timoneda considera cuentos a lo que llama *rondalles* en su lengua valenciana y en la toscana, *novelas*. Y en la apertura del

³ Baltasar Gracián: *El criticón*, Imprenta de Pedro Marín, Madrid, 1773, p. 229.

⁴ Miguel de Cervantes: «Prólogo», *Novelas ejemplares*.

Decamerón, refiriéndose a sus narraciones, Boccaccio habla, indistintamente, de cuentos, historias, historietas y novelas. Según Suárez de Figueroa (*El pasajero*) las novelas al uso eran «ciertas patrañas o consejas, propias del brasero en tiempo de frío [...] unas artificiosas mentiras». Y Lope afirma que, en tiempos anteriores, «llamaban a las novelas cuentos, estos se sabían de memoria y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos».

La indefinición, no solo del término, sino de lo designado por él, se comprueba al ver que en el conjunto boccacciano lo mismo hay relatos bastante largos, del tipo de «La inocencia reconocida», cuyo solo título basta para hacernos husmear el accidentadísimo novelón por entregas que más tarde florecería, que brevísimas anécdotas de una cuartilla como «La justicia es la virtud de los reyes», cuyo encabezamiento señala su moraléjico pretexto. Que la confusión persistiera en el siglo XVII, como en cierto grado evidencian las mismas *Ejemplares* de Cervantes, no ha de extrañar, ya que, a veces, distinguir entre un cuento largo y una novela corta sigue siendo, en la hora actual, un problema insoluble.

Fuese o no Cervantes el primero que novelara en castellano,⁵ es lo cierto que, si bien técnicamente, a juzgar por lo que recoge el tomo, no pudo llegar a establecer la diferencia entre cuento y novela, dio a sus narraciones un equilibrio dimensional superior al de Boccaccio: a cinco de ellas corresponde, de hecho, la misma extensión; tres, un tanto más largas, la poseen equivalente; dos, más breves, la tienen casi idéntica; y otras dos –ya que *El casamiento engañoso* se enlaza al *Coloquio*– la muestran muy aproximada. La máxima diferencia entre el relato más corto y el más largo, considerando reunidas las que se acaban de citar, es la que existe entre la unidad y su tercio; lo que importa, porque para mostrar el desbalance cuantitativo que puede hallarse en el *Decamerón*, hay que incidir, igualmente, en la hibridez narrativa de Boccaccio.

⁵ «Un ejemplo de que antes de que aparecieran las *Novelas ejemplares* ya había habido una novela original en España, está en la historia del *Abencerraje*, que incluyó Antonio de Villegas en su *Inventario*. El *Abencerraje* entra, desde luego, en ese género –intermediario entre el cuento y lo que los franceses llaman *roman* y los italianos *romanzo*–; es por su asunto a todas luces español y por su plan y estilo un monumento de arte» (Francisco A. de Icaza: *Las Novelas ejemplares de Cervantes: sus críticos, sus modelos literarios, sus modelos vivos, y su influencia en el arte*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1915, p. 234).

En las *Ejemplares* hay serias diferencias de contenido; pero estas son encasillables en dos y, cuando más, tres orientaciones de concepción. Una la debe Cervantes, sin duda, a la influencia italiana, en tanto que la otra, hacia la que conduce una especie de subgrupo transicional, es suya sin disputa. Esta es la más valiosa del libro y la que permite admitir que si el autor, quizás, no fue el primero en novelar en lengua castellana, sí fue, sin discusión posible, el primero en hacerlo de ese modo. Y acaso no solamente en español. Por lo que no fue demasiado elogio aquel de «nuestro español Boccaccio», como le llamara Tirso. Lo que más cuenta en las *Novelas ejemplares* no es lo que Cervantes debe allí al autor del *Decamerón*.

Esto lo expresa muy bien Francisco A. de Icaza cuando en su «Evolución del concepto de la obra de Cervantes», comenta:

Del asunto de *El celoso extremeño* se me ocurre que sería en otras manos uno de tantos cuentos de *Las mil y una noches*. El viejo visir; la joven favorita; las esclavas del harén, blancas unas y negras las otras, herradas todas en el rostro; el negro eunuco y las dobles puertas, son factores bastantes para dar interés a la empresa que el seductor ha de realizar. El poder genial de Cervantes, con esos elementos de cuento exótico, crea un pedazo de vida genuinamente española.⁶

Cervantes y Boccaccio

Hasta el siglo XIV, la literatura italiana, que tanto había de influir en la hispana, había transcurrido por el cauce de lo teológico y por el de lo histórico-filosófico. «Entre estas dos literaturas vagan el cuento y la novela, eco de la caballería, sin proyección ni desarrollo ulteriores, cosa profana y frívola».⁷ Por ese tiempo surge una recopilación cuentística, llamada el *Novellino*, cuya brevedad y sequedad narrativas se reflejan en *El sobremesa y alivio de caminantes*, publicado por Juan de Timoneda en la España del siglo XVI. El crecimiento del espíritu burgués, nada dado a los fantaseos inútiles, y el renacentista redescubrimiento de los clásicos, frenan el desenvolvimiento de la cuentística, contra cuya libre expresión conspira, además, el rezago medieval que hace de esta vida

⁶ Francisco A. de Icaza: «Evolución del concepto de la obra de Cervantes», *De cómo y por qué La tía fingida no es de Cervantes, y otros nuevos estudios cervánticos*, Imprenta Clásica Española, Madrid, 1916.

⁷ Francesco de Sanctis: *Historia de la literatura italiana*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1952.

solo un tránsito hacia la celeste y que, por lo tanto, resta toda importancia, cuando no condena por pecaminoso, a cuanto preste relieves atractivos a lo que a ella se refiere.

La trascendencia del *Decamerón* se halla, aparte otros valores puramente estilísticos, en la puñalada que asesta no tan solo a la corrupción del clero y a la hipocresía social sino a la deshumanización en lo literario.

La teoría filosófica de los *universales* –conceptos, en suma– había conducido a la creación artística al terreno de las abstracciones, al desdén por los individuos y al culto a las alegorías. Hasta el amor, la más humana de las pasiones, aquella de la que depende la perpetuación de la especie, se separó en lo artístico de sus raíces terrenales para transformarse, con la consiguiente idealización de lo femenino, en un acontecimiento intelectual, destinado a elevarnos de este mundo al otro, y no a encariñarnos con el primero: amor a la platónica en el que la mujer como criatura de carne y hueso significaba poco o nada, mientras lo representaba todo, en cambio, como acicate acrecentador de los más altos valores espirituales.

Giovanni Boccaccio, que dedica su libro a las mujeres, les devuelve escandalosamente en el *Decamerón* su envoltura carnal, y se zambulle en el pecado con la mayor alegría. Originales o no originales sus narraciones, de ellas se desprende, junto a una risueña consignación de las debilidades humanas, el más alto aprecio por cuanto concierne a este mundo; un mundo que, para él, está abandonado por la mano de Dios y entregado a vaivenes imprevisibles. Lo que hay son individuos a merced de los acontecimientos, y cualquier cosa puede esperarse, tanto de unos como de otros; porque los primeros dependen de los segundos, y los segundos sobrevienen al azar. Son ciegas las fuerzas de la Naturaleza, lo son las de la sociedad, y el hombre es juguete de ambas.

En lógica correspondencia con eso, el cuento boccacciano –el cuento italianista que llegaría a los hispánicos Siglos de Oro– procede acumulando intrigas, sucesos, coincidencias, hechos inesperados, y se considera a sí mismo tanto más completo cuanto mejor puede demostrar lo extraordinario y caprichoso del destino humano.

En las *Novelas ejemplares* encontramos mucho de esto, como se encuentra en algunas de las intercaladas en el *Quijote* y como se encontrará luego, desbordadamente, en *Persiles*. Pero hay hondas diferencias entre Cervantes y Boccaccio, aunque existan entre

ambos zonas de contacto. Cervantes es un español del siglo xvii y Boccaccio un italiano del xiv, época en que otro alcalaíno podía escribir en España un *Libro de Buen Amor*. Cuando Cervantes toma la pluma, ha habido Reforma, Contrarreforma y Trento; y eso ha creado en las conciencias rectas un nuevo y sincero sentimiento de austeridad. Boccaccio, aunque termine piadosamente su vida, es el caso del diablo metido a fraile, en tanto que Cervantes es un honesto erasmista católico. Si los dos han viajado mucho, Boccaccio lo hizo en sus mocedades como comerciante rico y luego como humanista erudito, mientras que los trasiegos cervantinos por tierras propias y extrañas han sido los de un soldado pobre, un prisionero de infieles y un humilde recaudador de impuestos. Boccaccio escribe para mujeres, y Cervantes se niega a hacerlo «para divertir doncellas». Gozador de la buena vida, Boccaccio desprecia el mundo que lo rodea y se burla de él, pero con un sentimiento de superioridad al que jamás alcanza, como De Sanctis ha señalado, la idea de que «servir a la patria, ofrendarle el ingenio, los bienes y la vida es un deber tan estricto como proveer al propio sustento»;⁸ y Cervantes —el de Lepanto, el de la «Epístola a Mateo Vázquez», el de *El ingenioso hidalgo*— es todo lo contrario.

El sentimiento de su responsabilidad de escritor y de ciudadano, que asoma por aquí y por allá hasta en las más italianistas de las *Novelas ejemplares*, no se lo debe Cervantes a Boccaccio y es lo que lo coloca muy por encima de él. Cervantes sonríe también ante la fragilidad de la virtud humana, pero considera que robustecerla es un deber social. Y sabe ya, como no mucho después de Boccaccio supo en Italia Maquiavelo, que las fuerzas sociales no son ciegas ni espontáneas, que las organizan y desatan los hombres y que, por consiguiente, estos pueden dominarlas y encaminarlas al bien común. Si Boccaccio cuenta su sociedad como quien cuenta un chiste, Cervantes la reproduce como denuncia.

España e Italia

Por otra parte, no fue solamente Boccaccio el novelador italiano que influyó en Cervantes. Es evidente que conocía a Sacchetti, a Bandello, a Straparola, a Pulci, a Boiardo, a Ariosto, a Caporali y, seguramente, a Berni, a Lasca, a Masuccio, a Folengo, a Speroni y muchos otros.

⁸ Ídem.

En opinión de Justo de Lara, las *novelettas* que más profunda huella han de haber marcado en el autor de las *Ejemplares* han de haber sido las de Matteo Bandello y las de Cinthio:

Bandello murió en 1561 y era lombardo. Cinthio murió en 1573 y era de Ferrara. El primero fue más obscuro. Si *La tía fingida* es de Cervantes [...] como creyó con razones bastante apreciables Andrés Bello,⁹ su espíritu y hasta su lenguaje se inspiran directamente en Bandello. Fue este, además, gran observador de las costumbres italianas, y algo de su método puede observarse en la misma inmortal *Gitanilla*. Cinthio era más pulcro, aunque, indudablemente, menos genial. De ambos tomó Cervantes el género, la novela corta de costumbres, que en nuestra época ha vuelto a renacer con vigor tan extraordinario.¹⁰

Estas influencias italianas, ¿eran, en verdad, tan italianistas?

En *España en la vida italiana del Renacimiento*, Benedetto Croce hace notar que en la Escuela de traductores de Toledo, fundada en el siglo XII, se formaron los italianos Gerardo de Cremona y Miguel Scotto, que llevó a Italia la filosofía de Averroes. «Con la ciencia semítica se introdujo en Europa la narración oriental, cuya principal y más divulgada compilación en Occidente fue la *Disciplina clericalis*, de Pedro Alfonso, judío converso [...] obra que se ha creído no fue ignorada por los escritores del *Novellino* ni por el autor del *Decamerón*».¹¹

Disciplina clericalis comprende unos cuarenta cuentos que, según su autor, proceden de «los proverbios de los filósofos y sus ejemplos arábigos». El libro tuvo traducciones italianas durante los siglos XIII y XIV, y nuevas versiones de historietas contenidas en él se encuentran en autores italianos como Malespini, Bandello y Boccaccio. Incidentalmente, puede decirse que de *Disciplina clericalis* procede el pintoresco cuento que Sancho hace a su amo, en el capítulo XX de

⁹ Bello no lo creía. «El motivo principal de mis dudas [escribió a Pascual de Gayangos] es la palpable diferencia que creo percibir entre el lenguaje y estilo de *La tía fingida* y las obras de Cervantes que indudablemente le pertenecen.» Icaza se dedicó, a su vez, a probar que fue tomada de los *Ragionamenti* del Aretino.

¹⁰ Justo de Lara: *Cervantes y el Quijote (El hombre, el libro y la época)*, Cuadernos de Cultura, Publicaciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, La Habana, 1945.

¹¹ Benedetto Croce: *España en la vida italiana del Renacimiento*, Ediciones Imán, Buenos Aires, 1945.

la Primera parte de *Don Quijote de la Mancha*, sobre Lope Ruiz y la pastora Torralba.

En este caso, al repercutir sobre la española, la cuentística italiana habría devuelto, al menos en parte, lo antes recibido de la propia España.

Hay otro ángulo que debe destacarse, porque no todo fue influencia de Italia sobre España. La de esta sobre Italia fue importante, a su vez, debido a la preponderancia política de la península ibérica sobre diversas regiones de la otra, desde los días de la santillanesca *Comedieta de Ponza*.

Diversos cuentos de Masuccio se ubican en España. Bandello escribe la historia del español Rodrigo de Sevilla y pinta a Cataluña y a Valencia. Si no puede decirse que la literatura española, por aquellos días menos desarrollada que la italiana, influye en esta, sino que hay que reconocer que sucede lo opuesto, sí puede decirse que algo ha de haber significado que la edición de obras españolas fuera tan abundante en la Italia del siglo XVI, que llegó a producir impresores, como Esteban Sabbio en Venecia, especializados en esas publicaciones. *La Celestina*, traducida en 1505 por Alfonso de Ordóñez, tuvo gran venta en Italia. *Cárcel de amor* se publicó con éxito en 1514. Y la *Diana* de Montemayor fue libro muy leído y gustado que ameritó diversas ediciones. Pero, explica Croce:

Todos o casi todos estos libros, desde la lírica de los *Cancioneros* hasta las novelas caballerescas, de amor y de costumbres, y los tratados morales y de variada erudición eran, salvo raras excepciones, sumamente conocidos, leídos y admirados principalmente en las cortes, en los círculos del gran mundo y entre la gente que conceptuaba la literatura como un pasatiempo; hasta las cortesanas gustaban leer libros españoles, parlotaban el español y escribían notas y cartas en dicha lengua. Los literatos propiamente dichos, críticos, poetas y demás, no omitían su juicio severo y a veces hasta desdenoso respecto de esta literatura.¹²

Varchi opinaba que no había «escritores franceses o españoles que pudieran resistir la comparación frente a Dante, Boccaccio, Petrarca y tantos otros escritores italianos». Giraldi Cinthio censuraba *La Celestina* porque, a su juicio, estaba plagada de errores puestos

¹² Ídem.

allí «deliberadamente, por atender más a los juegos españoles que a la conveniencia de la fábula». Y la picaresca no fue comprendida ni apreciada por la comercial Italia, tal y como, curiosamente, fue Italia, durante mucho tiempo, el país menos admirador del *Quijote*.

De todos modos, la presencia española, aunque en gran parte como motivo crítico y satírico –lo que es muy natural, habiendo sido los españoles invasores de Italia–, se palpa a cada paso, tanto en la cuentística como en el teatro italianos de los siglos XIV a XVII. Primero, por el aludido influjo cultural de la Escuela de traductores de Toledo, que tanto se hizo sentir en toda Europa y a la que tanto debió la cultura occidental de la época; después, por la convivencia militar, cortesana y religiosa que traía consigo el predominio español. Idea de la profundidad del fenómeno puede dar el hecho de que, si bien el español se enriqueció con cantidad de voces de origen itálico, en el italiano se injertó también un vocabulario de procedencia hispana. Españolas de nacimiento son palabras tales como *primor*, *approveccarsi*, *complimenti*, *mucciaccia*, *vigliacco*, *signoria* y muchas otras.

Lo que existió entre España e Italia fue, pues, un fructífero intercambio del que España, sin dejar de dar su aporte, extrajo, entre otras cosas que le interesaban, provechosos rendimientos artísticos.

En lo que a Cervantes toca, ha de haberle sido útil, aparte la experiencia de la *noveletta*, la encarnizada sátira de lo caballeresco –y, por supuesto, de Ariosto– llevada a cabo por Teófilo Folengo en su *Orlandino*, publicado en 1526; y otras actitudes muy afines con su temperamento.

Ya en las postrimerías del siglo XIV, Franco Sacchetti mostraba desprecio hacia ciertas tendencias seguidoras del espíritu caballeresco francés, que más tarde hubieron de ser reforzadas por la monarquía aragonesa:

Hace un par de años [escribe en su *Novella*] todos pudieron ver cómo obreros manuales, panaderos, y hasta cardadores de lana, así como usureros, cambistas y pícaros, se hicieron conceder la dignidad de caballeros. ¿Para qué necesita la dignidad de caballero un funcionario a quien se nombre *rettore* en una ciudad de provincias? ¡Más bajo no podías caer, dignidad desdichada! Estos caballeros hacen lo contrario de lo que les manda, en larga lista de deberes, su dignidad.

He querido hablar de estas cosas para que los lectores se convenzan de que la caballería ha muerto.¹³

En el *Diálogo de la nobleza*, de Poggio, se encuentra expuesta con mucha claridad la idea cervantina y humanista de que «no es un hombre más que otro, si no hace más que otro». De Erasmo parece –de un Erasmo menos intelectualizado y más convencido de la dignidad de las labores corporales productivas– el fragmento de Poggio en el que se dice:

De la verdadera nobleza estamos tanto más alejados cuanto más tiempo hayan sido nuestros antepasados osados malhechores. La práctica de la cetrería no huele más a nobleza de lo que huelen a bálsamo los nidos de las aves mismas.¹⁴ La agricultura, tal como la practicaban los antiguos, está mucho más cerca de la nobleza que este insensato corretear por bosques y montañas, con lo cual, más que a otra cosa, se asemeja uno a los propios animales.¹⁵

Los criterios de Bandello sobre la sobriedad que deben tener en la novela las descripciones de la naturaleza, corresponden a lo que se muestra en las *Ejemplares* y aun en el *Quijote*. Y si en *La Galatea*, como en toda novela pastoril larga, la naturaleza parece ocupar un lugar muy grande, es innegable que su presencia puede ser considerada como un telón de fondo, del todo convencional, para mover en el proscenio a determinados personajes. Tratamiento que corresponde, a su vez, al que le conceden un Ariosto, un Boiardo, un Sannazaro o cualquier descendiente de la bucólica virgiliana.

A partir de la *Vida de Dante* que escribió Boccaccio, la biografía y la autobiografía tuvieron un amplio desarrollo en Italia. La moda tuvo auge en España en el siglo XVI. Rivadeneyra hizo la biografía de Ignacio de Loyola, santa Teresa de Jesús nos deja su *Vida* y la picaresca tuvo lo autobiográfico por punto de partida. Cervantes, a quien dolía su propia vida y que, por otra parte, tenía en alta estima sus primeros treinta y cinco años, compartió la afición autobiográfica. Lo reflejó en el *Quijote* y lo reflejó en las *Ejemplares*, de donde probablemente tomó,

¹³ Ápud Jacobo Burckhardt: *La cultura del Renacimiento en Italia*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1944, pp. 281-282.

¹⁴ «Despedazar los toros y carneros es obra de un villano; al noble corresponde únicamente despedazar al ciervo» (Erasmo de Rotterdam: *Elogio de la locura*).

¹⁵ Jacobo Burckhardt: Ob. cit., p. 293.

para insertarla en la Primera parte de su obra mayor, la historia de «El cautivo», plena de rasgos autobiográficos aunque no sea autobiografía del todo; lo que también puede advertirse en *El amante liberal* o en *El licenciado Vidriera*.

De las doce *Novelas*, entre las siete que podrían clasificarse como narraciones de intriga, hay cinco –*El amante liberal*, *La española inglesa*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia* y *La fuerza de la sangre*– de muy marcado corte italianista, aunque puedan tener lugar en Toledo y aludir a viejas leyendas españolas; y en las dos restantes, aunque posean ya notables rasgos costumbristas de inconfundible cepa cervantina –*La ilustre fregona*, *La gitanilla*– se conserva todavía mucho eco de acción acumulativa a la italiana.

Cuatro novelas que podrían ficharse como de intención crítico-social –*El celoso extremeño*, *Rinconete y Cortadillo*, *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*– desechan la técnica constructiva proveniente de la idea boccacciana sobre lo extraordinario y sorprendente que es este disparatado mundo, y sustituyen la acumulación de sucesos por la pintura de caracteres y la presentación de problemas y situaciones sociales. Por último, *El licenciado Vidriera*, la menos anovelada, recoge añejas tradiciones apotégmicas y trae consigo algo peculiar que se ha observado en Cervantes: su especial interés por los desajustes mentales.

El amante liberal

Revisando las *Ejemplares* según el ordenamiento anterior, que no fue el que le dio Cervantes para entregarlas al público, se encuentra que, como antes dijimos, *El amante liberal*, considerada por Valbuena Prat, con razón, como la más *borrosa* del grupo, se vuelve hacia lo autobiográfico introduciendo el motivo del cautiverio del cristiano entre infieles. Localizada en Sicilia y en Chipre, la historia ofrece, abizantinadamente, sorpresivos desembarcos, captura de pobladores que los árabes y turcos efectuaban en las costas católico-mediterráneas, y los accidentados caminos por los cuales las víctimas lograban a veces recuperar la libertad.

Está muy bien lograda en ella la imagen del «lindo Cornelio», ese español «atildado, perfumado y repugnante» del que alguna vez se burlara el Aretino,¹⁶ que Cervantes nos describe como «mancebo galán, atildado, de blancas manos y rizos cabellos, de voz meliflua y de amorosas palabras y, finalmente, todo hecho de ámbar y de alfeñique,

¹⁶ Pietro Aretino: *Ragionamenti*.

guarnecido de telas y adornado de brocados». Aunque el protagonista de la novela es Ricardo y no Cornelio, lo cierto es que este, en cuatro trazos, es un tipo diseñado con mucha mayor precisión y vivacidad que aquel. En cuanto a Leonisa, si bien en sí misma es insignificante, sirve al autor de pretexto para plantear, una vez más, algo que asomó primero en *La Galatea* a través de Gelasia, que se reiteró en Marcela en la Primera parte de *El ingenioso hidalgo* y que se encuentra igualmente en *La gitanilla*: la plenitud dominica femenina sobre el propio ser.¹⁷ Ricardo, que ha entregado a Leonisa en brazos de Cornelio, corta de pronto su discurso para exclamar: «¡Válgame Dios, y cómo los apretados trabajos turban los entendimientos! [...] ¿Qué jurisdicción tengo yo en Leonisa para darla a otro?, ¿o cómo puedo ofrecer lo que está tan lejos de ser mío? Leonisa es suya, y tan suya que a faltarle sus padres, que felices años vivan, ningún opósito tuviera a su voluntad». Y Leonisa, para subrayar su derecho a elegir libremente, reitera: «Siempre fui mía».

Es un detalle en el que vale la pena fijarse. Como vale la pena observar en el grisáceo discurrir del cuento, que Cervantes no logra animar, a pesar de las tormentas, presuntas muertes y batallas marítimas de las que echa mano, el fragmento en el que el renegado Mahamut describe a sus compatriotas los juicios residenciales que hacen los turcos a sus «virreyes», y la corrupción –¡tan parecida a la española aludida en otras *Ejemplares!*– que reina en las esferas gobernantes: «porque no se dan allí los cargos y oficios por merecimientos sino por dineros: todo se vende y todo se compra: los proveedores de los cargos roban a los proveídos en ellos y los desuellan: de este oficio comprado sale la sustancia para comprar otro que más ganancia promete».¹⁸

Se habla de infieles. Avergüencese, pues, quien ose pensar mal. Pero quien conoce a Miguel de Cervantes no puede evitarlo. Porque si el licenciado Vidriera no quería ir a la Corte, era porque tenía vergüenza y no sabía lisonjear; porque Berganza opina que, cuando se cumple con esa que llaman por ahí razón de Estado, «se ha de

¹⁷ «Puesto que estos señores legisladores han hallado por sus leyes que soy tuya, y que por tuya me han entregado, yo he hallado por la ley de mi voluntad, que es la más fuerte de todas, que no quiero serlo» (Miguel de Cervantes: *La gitanilla*).

¹⁸ Sabido es que así sucedía en España. En *Cervantes y el Quijote*, describe Justo de Lara: «Era Lerma altanero, vengativo e injusto. Arrancó al rey en donaciones para sí y cuando más necesitado se hallaba el erario, cuarenta y cuatro millones y como si esto no bastara, vendía los destinos públicos [...] Su jauría de paniaguados procedió, amparada por él, de modo igual. Don Pedro Franqueza y otros protegidos suyos, robaron en pocos años muchos millones de ducados».

descumplir con otras razones muchas»; y porque hasta una chiquilla quinceañera como Preciosa, ha oído decir «que de los oficios se ha de sacar dinero para pagar las condenaciones de las residencias y para pretender otros cargos». Amén de que no ignora que «en algunos palacios más medran los truhanes que los discretos».

Icaza supone que *El amante liberal* es «una de las primeras obras que escribió Cervantes», «porque hay en ella, fuerza es decirlo, sobra de retórica, y no de la buena; apóstrofes hinchados, epítetos altisonantes y figuras retóricas que, con todo el respeto debido, podemos declarar rayanas en lo cómico».¹⁹

La española inglesa

En *La española inglesa* el filo crítico-social es menos perceptible, mas no falta del todo. Cuando la reina no consiente que Recaredo esté de rodillas ante ella y le otorga la extraordinaria merced de sentarse a su vera, hay un cortesano que dice a otro: «Recaredo no se sienta hoy sobre la silla que le han dado, sino sobre la pimienta que él traje».

En paralelo a los latrocinios turquescos, lo que se trae ahora a colación es el corso inglés. Recaredo entrega caballerescamente a su reina Bess el producto del saqueo de una nave portuguesa proveniente de las Indias orientales, cuyo cargamento de especias, perlas y diamantes vale más de un millón en oro. Todo lo cual –y uno avizora la sonrisa cervantina al escribirlo– «lo dedicó el cielo, y yo lo mandé guardar, para vuestra majestad».

En esta novela, en la que se insiste tanto como demostración de la elegancia de Cervantes para bordear las querellas hispano-británicas, se retrata a los corsarios ingleses; y la soberana a la que se concede tan gentil trato aparente es una chantajista que conserva como rehén a la amada de uno de sus nobles súbditos, a fin de obligarlo a ejercitar el corso.

La española inglesa, que empieza en Cádiz, sigue por Londres, corretea mares y termina en Sevilla, es enormemente italianista en su argumento. Tomándose el trabajo de ir más despacio, Cervantes habría podido extraer de ella, sin esfuerzo, un novelón de ochocientas páginas. Hay raptos infantiles y, a la hora del «reconocimiento», un identificador lunar en la oreja; hay aventuras marítimas, envenenamientos, inesperadas intervenciones del villano que aspira a apoderarse de la indefensa

¹⁹ Francisco A. de Icaza: *Las Novelas ejemplares de Cervantes: sus críticos, sus modelos literarios, sus modelos vivos, y su influencia en el arte*, ob. cit.

protagonista, presunta muerte del galán, asesinatos frustrados, cautiverio en Argel, noviciados monjiles, peregrinaciones a Roma... Cuanto, en suma, Benedetto Croce ha llamado «las recetas italianas».

No habría estado de más a Cervantes conocer algo de las costumbres palatinas antes de describir la Corte de Inglaterra. La reina de su historia de *La española inglesa* tiene para nosotros el encanto de los reyes de los cuentos infantiles. La buena señora lo mismo espera en los corredores de palacio la «nueva de los navíos» en que envió de corsario a Recaredo, a fin de que hiciera méritos para conquistar a su amada, que receta a esta remedios caseros [...] Todo como podía haberlo hecho la hermana de Cervantes, doña Andrea, o su mujer, la excelente señora doña Catalina Palacios Salazar, si los azares de la suerte, en vez de llevarlas a lo que hoy se llamaría *coser para afuera*, las hubieran elevado al trono de Inglaterra.²⁰

Las dos doncellas

El recetario italiano mantiene vigencia en *Las dos doncellas*. Como ha dicho Valbuena Prat y han visto otros, aquí «aparece la dama disfrazada de hombre, en busca de su amante, que procediendo de la cuentística italiana había entrado en España por la *Diana* de Montemayor, y que tan buena acogida tuvo en las comedias».

Lo foráneo es lo de la búsqueda del amante. Porque la dama disfrazada de hombre tenía muy vieja prosapia hispánica:

*Pregonadas son las guerras
de Francia con Aragón [...]*

Si se acepta, como parece aceptarse, que la novela es anterior a la concepción del *Quijote*, aparecen en ella llamativos rasgos que hacen olvidar su endeblez de conjunto.

Hay, por lo pronto, el comentado desafío caballeresco –lanzas, adargas, cabalgaduras– entre los padres de Rafael y Marco Antonio; hay la alusión a la *Eneida*; y hay, por encima de todo, el que podría considerarse el primer genuino tipo venteril de Cervantes: ese mesonero cuya estampa es ya de la pluma que nos daría, de modo parecidísimo, a Sancho en ocasiones similares. Junto al alguacil y al caballero que «cenaba y callaba», se sienta el dueño del mesón «a probar de su mismo

²⁰ Francisco A. de Icaza: Ob. cit.

vino no menos tragos que el alguacil»: «y a cada trago que envasaba volvía y derribaba la cabeza sobre el hombro izquierdo, y alababa el vino, que le ponía en las nubes, aunque no se atrevía a dejarle en ellas por que no se le aguase».

El cuadro es tal, que uno piensa que ese ventero va a exclamar, como Sancho: «¡Oh, hi de puta, bellaco, y cómo es católico!» (II, XIII).

Si, por más que se haya querido sugerir otra cosa, en Calvete hay poquísimos de Sancho, y menos aún de don Quijote en don Rafael, las breves líneas del mesonero bebiendo tienen, en cambio, mucho de sanchesco. Y no es este el único rasgo que nos conduce hacia *El ingenioso hidalgo*: si en él hay un Caballero del Verde Gabán, en *Las dos doncellas* tenemos un «mancebo de lo verde», como se tendrá luego en *Persiles* «la gentil dama de lo verde»,²¹ ataviada de pies a cabeza de ese color al que tan adicto muestra ser Cervantes.

El españolísimo tema de la honra y de la venganza por razón de honor, se esboza en *Las dos doncellas* con una apacible solución muy al modo del autor.

La actitud cervantina ante el asunto no es española. Su inteligencia, su sensibilidad, su experiencia de la vida no armonizaban, como más tarde explicará bien claro, con el desenlace sanguinario. Pero es posible que parte de su repulsión por los honoríficos asesinatos, sean debidos a Italia. Un siglo antes que él, el afrancesado Matteo Bandello había escrito en una de sus *Novelas*:

¡Quisiera Dios que no tuviéramos que oír todos los días que este ha asesinado a su mujer porque sospechaba de infidelidad, que otro ha estrangulado a su hija porque se había desposado secretamente, que un tercero ha hecho matar a su hermana porque no quería casarse a su gusto! Es una gran crueldad que nosotros pretendamos hacer todo lo que se nos ocurra y no concedamos idéntico derecho a las pobres mujeres. En cuanto hacen algo que nos desagrada, recurrimos a la soga, al puñal o al veneno. ¡Qué necedad en los hombres suponer que su honor y el de toda su casa, depende de los apetitos de una hembra!²²

Lo que si es más español, tanto en *Las dos doncellas* como en *La fuerza de la sangre*, es la relación entre la deshonor y la publicidad. Teodosia

²¹ Miguel de Cervantes: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro III, cap. XIX.

²² Apud Jacobo Burckhardt: Ob. cit.

cree justo que su hermano la mate; pero le ruega que lo haga en secreto porque, de ese modo, si le quita la vida no le quitará la honra. Y el padre de la desdichada Leocadia advierte «que más lastima una onza de deshonra pública que una arroba de infamia secreta». A lo que agrega: «Pues puedes vivir honrada con Dios en público, no te pene de estar deshonrada contigo en secreto».²³

Lo más importante es la observación hecha por Pierre Vilar en su estudio *Don Quijote y la España de 1600: los fundamentos históricos de un irrealismo*, en relación con el episodio de esta novela que se produce al llegar los protagonistas a Barcelona:

En entrando en ella oyeron grandísimo ruido y vieron correr gran tropel de gente con gran alboroto, y preguntando la causa de aquel ruido y movimiento les respondieron que la gente de las galeras que estaban en la playa se habían revuelto y trabado con las de la ciudad. Oyendo lo cual don Rafael quiso ir a ver lo que pasaba, aunque Calvete le dijo que no lo hiciese, por no ser cordura irse a meter en un manifiesto peligro, que él sabía bien cuán mal libraban los que en tales pendencias se metían, que eran ordinarias en aquella ciudad cuando a ellas llegaban galeras.

En *Las dos doncellas* no se explica la razón de la batalla, que termina teniendo que acogerse los de las galeras a sus naves. Pero no se trata de un gratuito motivo adicional de enredo, sino de una pincelada que recoge un hecho, al parecer frecuente, y del cual existen constancias históricas: los choques violentos que se producían entre la comercial población catalana del siglo xvii y los famélicos y tumultuosos soldados de las que el *Dietari* municipal de Barcelona designa, como si se tratara de un país extraño, «galeras de España», o sea, de Castilla; choques que recogían antiguos rozamientos entre Castilla y Aragón, y ecos del separatismo regionalista catalán.

Quiere decir que esta italianista novela de Cervantes, si lo es por su construcción estructural, no deja de evidenciar el trasfondo histórico español. Como afirma Pierre Vilar, a Cervantes le gusta insertar sus personajes novelescos en cuadros reales, característicos de la problemática de España y que son, con frecuencia, cuadros de contemporánea vigencia en sus días.

²³ Miguel de Cervantes: *La fuerza de la sangre*.

La fuerza de la sangre

También recoge el complotense populares tradiciones españolas. En *La fuerza de la sangre*, la más breve de todas las *Ejemplares*, salvo que se considere *El casamiento engañoso* como unidad independiente, si bien es cierto que no es muy clara la relación entre el crucifijo que sustrae Leocadia y la famosa «leyenda del Cristo de la Vega» que atrajo a Zorrilla, no hay dudas de que se concede al signo de la crucifixión un valor tradicional.

Pese a su convencional tratamiento, la anécdota se basa aquí, de nuevo, en hechos de frecuente reiteración local. No han de haber escaseado en la Toledo de la época, como no escaseaban en Valladolid o en Madrid –baste recordar los excesos de los hijos del duque de Lerma o del duque de Osuna–, caballeros como ese cervantino «a quien la riqueza, la sangre ilustre, la inclinación torcida, la libertad demasada y las compañías libres le hacían hacer cosas y tener atrevimientos que desdecían de su calidad y le daban renombre de atrevido».

Vale anotar que, como quien no quiere la cosa, Cervantes incluye entre los factores propiciadores de los desafueros –riqueza, libertad excesiva, torcidas inclinaciones– «la sangre ilustre», de la que provenía, en definitiva, la impunidad para la comisión de toda clase de delitos. Y vale pensar, asimismo, que, puesto que se ven tantas alusiones a Lope de Vega en la Primera parte del *Quijote*, podría haber aquí un flechazo contra el Fénix, al reseñarse que «siempre los ricos que dan en liberales hallan quien canonicen sus desafueros y califique por buenos sus malos gustos». Por algo ha de haber dicho el bachiller Alonso Fernández de Avellaneda, autor de la apócrifa continuación quijotesca, que las novelas de Cervantes eran «más satíricas que ejemplares».

Fuera de esto, el presunto españolismo de *La fuerza de la sangre* es muy opaco, por más que se desenvuelva en Toledo. Lo que podría añadirse a lo apuntado es el juicio cervantino –negador del espíritu recogido en las Partidas– que separa de la opinión ajena la idea del honor, para sustentar, como sustenta el padre de Leocadia, que «la verdadera deshonor está en el pecado y la verdadera honra en la virtud». Por otra parte, el «no más con acometellos» garantizador de la grandeza de los actos, que es firme creencia quijotesca y, en el fondo, senequista, se nos presenta aquí bajo la tesis de que la ofensa a Dios no está solo en las obras y los dichos sino también en los deseos. Conclusión inevitable, tan pronto la virtud y el pecado se ubican en la propia intimidad del ser y no en la opinión pública.

La señora Cornelia

Nada se habría perdido en las *Novelas ejemplares* si *La señora Cornelia* hubiera dejado de aparecer entre ellas. En esta novelita, en la que se vuelve a insistir en el lugar común que sostiene que «las infamias mejor es que se presuman y sospechen que no que se sepan de cierto», por aquello de que la duda permite que cada uno pueda tener sus valedores, inclinados a una parte o a otra, el melodrama acumulativo lo sería todo, si no existiese un hecho de cierta sustancia histórica: la relación entre italianos y españoles.

Cuando el ama quiere hacer entender a Cornelia su triste situación, lo que le dice es esto: «se podrá echar de ver, señora mía, las calamidades que por mí han pasado, pues con ser quien soy, he venido a ser masara de españoles, a quien ellos llaman ama».

Y el mismo personaje estalla, cuando se le dice lo que pasa: «¡El señor Lorenzo, italiano, y que se fíe de españoles y les pida favor y ayuda! Para mi ojo si tal crea».

En Italia, los españoles vencían; pero, naturalmente, no convencían. Los italianos se burlaban, por un lado, de las *españoladas*; despreciaban, por otro, a aquellos pomposos dueños del mundo que padecían una incurable escasez de dineros. A causa de la actuación de Fernando el Católico respecto al Reino de Nápoles, los consideraban hipócritas y traicioneros; y los odiaban por el saco de Roma. Consideraban a España, según una frase proverbial en la época, «sana por fuera y podrida por dentro». El humanista Antonio de Ferraris, llamado Galateo por haber nacido en Galatone, hace de los españoles la más acre descripción:

¿Qué nos enseñaron? Por cierto que no nos enseñaron ni las letras, ni las armas, ni las leyes, ni el arte de la navegación, ni el comercio, ni la pintura, ni la escultura, ni la agricultura, ni alguna otra disciplina civil, sino la usura, el hurto, la piratería, la esclavitud naval, los juegos, la prostitución, el amor de las meretrices, la profesión de sicario, los cantos lúgubres y sin fuerzas, las pitanzas arábigas, la hipocresía, los lechos blandos y delicados, los ungüentos, los perfumes, las ceremonias de la mesa y otras tantas vanidades dignas, precisamente, de gentes como ellos que, como todos los bárbaros, no son menos libidinosos que crueles.²⁴

²⁴ Ápud Benedetto Croce: Ob. cit.

No hay que decir que es una andanada sin la menor preocupación justiciera, ni que tampoco fue así la opinión unánime; pero constituye una muestra de una corriente de antipatía que se transparenta en *La señora Cornelia*, aunque los caballeros italianos y españoles fraternicen en ella en los más elevados términos de respeto mutuo.

Finalmente, a guisa de curiosidad, puede señalarse que la anécdota amorosa tiene lugar entre Alfonso de Este, duque de Ferrara, y Cornelia Bentibolli, «de la antigua y generosa familia de los Bentibollis que en un tiempo fueron señores de Bolonia». Aunque nada histórico hay en la novela, Cervantes ha de haber tenido alguna remembranza de las bodas que, en el siglo xv, se efectuaron entre Annibale Bentivoglio y Lucrecia de Este.

Las novelas de intriga

En el grupo clasificable como novelas «de intriga», las cinco vistas son las más afines al formulario italianista de raíces boccaccianas. En las dos restantes –*La gitanilla* y *La ilustre fregona*– abundan los puntos de coincidencia con las anteriores: son, como ellas, historias de amor, arriban a felices desenlaces, aglomeran casualidades, introducen cuentos secundarios dentro del fundamental, etcétera; mas se separan de las otras en aspectos importantes que las convierten en novedosas usufructuarias de elementos provenientes de la picaresca que las dotan de una alegre atmósfera que en las otras no existe. El «¡Daca la cola, asturiano! ¡Asturiano, daca la cola!» de *La ilustre fregona* nos conduce a un territorio humorístico que está a mil leguas de la retórica artificialidad de *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *La señora Cornelia* y *Las dos doncellas*. Lo que en algún grado puede repetirse respecto al cuadro gitano en que se enclava la historia de Constanza de Azevedo y Meneses, llamada Preciosa.

Se podría alegar que, como opina Justo de Lara, Cervantes adoptó también de los italianos Cinthio y Bandello la veta costumbrista.²⁵ Pero quien tenía a su alcance al pícaro, no tenía por qué ir a buscar a otra parte un costumbrismo que la narrativa española brindaba con un vigor, una lozanía y un filo satírico-social superiores a los de cualquier otra literatura. Pudo la experiencia italiana hacer que Cervantes fijase los ojos en el inagotable filón realista que tenía ante él, y en la

²⁵ «De ambos tomó Cervantes el género, la novela corta de costumbres» (Justo de Lara: *Cervantes y el Quijote*, ob. cit.).

posibilidad de aprovecharlo para algo que no fuese la estricta autobiografía de un buscavidas. Pero no es probable que significara más para quien había absorbido, con tanta profundidad, la hondura crítica del erasmismo hispano. Además, si en Cervantes hay renacentismo, hay ya también desilusión barroca. Cosa que, desde luego, no pudo ni necesitó extraer de Bandello ni de Cinthio y que fue en él una ineludible secuela post-erasmista debida a la coyuntura histórica española.

Las fechas

¿De qué etapa cervantina son esas *Novelas ejemplares* publicadas en 1613?

Por su contenido y sus ramalazos estilísticos, uno fijaría la mayor parte entre 1585 y 1603; es decir, un poco más allá de *La Galatea* y un poco más acá de la Primera parte del *Quijote*. Entre las primeras situaría, por reiteración de ciertos motivos –Gelasia, Leonisa– y por su falta de garra, *El amante liberal*, en días en los que pudo acaso esbozarse también la historia de Marcela que aparece en el *Quijote*. Y entre las primeras han de haber estado, igualmente, *La fuerza de la sangre* –que hace juego con los amores de Dorotea y don Fernando en *El ingenioso hidalgo*–, así como *La señora Cornelia* y *Las dos doncellas*.

La española inglesa, puesto que trata del saqueo de Cádiz, ocurrido en 1596, y presenta a los catorce años a la niña que tenía siete cuando aquel acontecimiento, es posible que date de 1603; aunque Icaza asegura que ha de ser posterior a 1605, porque a partir de esa fecha sobreviene el suavizamiento de las tensiones entre España e Inglaterra. «Durante la guerra nadie menos que Cervantes, que tenía muy presente la consternación que produjo en Andalucía el saqueo de Cádiz, podría haberse atrevido a hablar de la sabiduría del conde de Essex y de la bondad de la reina de Inglaterra.»²⁶

Icaza olvida que la historia estuvo engavetada hasta 1613, por lo que no podía exponer a su autor a disgustos; y que la textura de la obrita hace difícil suponer que brotó de quien ya había escrito la Primera parte del *Quijote*.

Por esa Primera parte sabemos que en 1604 ya existía *Rinconete y Cortadillo*. Si Cervantes había llegado, por esa fecha, a semejantes alturas realistas, no es absurdo imaginar que habría debido efectuar

²⁶ Francisco A. de Icaza: Ob. cit.

antes el tránsito italianista-picaresco que indican *La gitanilla* y *La ilustre fregona*.

Algunos especialistas sitúan *El licenciado Vidriera*, *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*, entre 1604 y 1606. Por su texto, que prueba ser anterior a la expulsión de los moriscos, no hay dudas de que la última fue escrita antes de 1609.

Lo que no parece muy convincente es que *El amante liberal* pueda considerarse, aunque concebida años atrás, rehecha entre 1610 y 1612, en plena madurez quijotesca y entremesista de la pluma cervantina. Porque, a decir verdad, no está a la altura.

La gitanilla* y *La ilustre fregona

La contemporaneidad que se supone entre *La gitanilla* y *La ilustre fregona*, resulta avalada por una incuestionable mezcla común de elementos italianistas y picarescos.²⁷ Sin embargo, por su proximidad al ambiente de *Rinconete*, uno se inclinaría a situar *La ilustre fregona*, digamos, entre 1600 y 1603, y a situar más tarde la versión definitiva de *La gitanilla*. Por dos razones: una, un tanto frágil, es la fecha en que se desenvuelve la acción de la novela —años de 1609 y 1610—, lo que puede extraerse de que la protagonista, que roza los quince años, fue robada pequeñita a su familia «a las ocho de la mañana del año de mil y quinientos y noventa y cinco»; y otra, mucho más poderosa, viene representada por la semejanza que existe entre los dos cuentos. No es natural, aunque en él no sea ni mucho menos imposible, que Cervantes ubique la historia de Preciosa en el futuro. Pero, si bien otras historias que se suponen contemporáneas muestran algunas similitudes, es difícil imaginar al autor escribiendo, más o menos al mismo tiempo, dos novelas cuyos protagonistas y cuyos argumentos brindan, aunque en contextos muy diferentes, extraordinarias coincidencias. Es más lógico pensar que, escrita antes *La ilustre fregona*, Cervantes utilizara sus lineamientos básicos para dar cabida al gran cuadro gitano que habría de servir de «fermosa cobertura» a muy numerosas y sustanciosas alusiones de mayor peso.

Constanza se llama la fregona; y la gitanita se llama Constanza. Las dos son niñas alejadas de sus verdaderas familias y cuidadosamente atendidas, respectivamente, dentro de los respectivos modos de ser, por una posadera y por una gitana que les tienen cariño. Las dos están

²⁷ Cfr. ídem.

en los quince años. Las dos saben –cosa rara en los ambientes en los que se educan– leer y escribir. Las dos son muy hermosas y honestas a toda prueba en lo que toca a amores. De las dos se enamoran, con igual intensidad y virtuosos fines, jóvenes caballeros de ilustre procedencia que no vacilan, a causa de ellas, en abandonar su noble condición para convertirse en gitano el uno y el otro en mozo de posada. La oferta de Juan de Cárcamo, que está dispuesto a hacer de Preciosa su igual y señora, y la de Tomás de Avendaño en su carta a Constanza, nos son presentadas en términos casi idénticos. Los dos desenlaces son parecidísimos en su sensacionalismo. En las dos novelas hay sonetos dedicados a las protagonistas, otros versos intercalados, bailes, y choques con la justicia, aunque el matiz de estos sea diferente y corran en *La ilustre fregona* a cargo de Lope el Asturiano y no del enamorado galán.

El buen humor de *La ilustre fregona*, además, es más parecido al de *Rinconete* que el de *La gitanilla*. A pesar de la presunta alegría del marco de esta, se diría que el Cervantes de esta novela es más melancólico que el de *La ilustre fregona*, como si le hubiera pasado más vida por encima. Lo mismo que es más triste el Cervantes de *El coloquio de los perros* que el de *Rinconete y Cortadillo*.

En *La ilustre fregona*, Constanza es una especie de protagonista pasiva, que nos llega por vía de Tomás Pedro. Preciosa, en cambio, es eje directo de lo que sucede; y su carácter es tal, que uno diría que el escritor de las *Ejemplares* ha fundido en ella dos caracteres de la otra novela: el de la chiquilla perdida y el de Diego Carriazo. Si este tiene una gran afición por la aventura apicarada y se siente a sus anchas en la gaditana «academia de la pesca de los atunes», Preciosa se halla bien «con ser gitana y pobre»; y aprende de su pseudoabuela, muy a gusto, «todas sus gitanerías, y modos de embelecados, y trazas de hurtar». A ella, curtida por la experiencia, no le asombra el «tormento de toca» que Andrés Caballero debe estar dispuesto a sufrir si quiere hacerse gitano; a ella le parece que el teniente habla tan a lo santo que, si se atiende a ello, terminarán cortándole los harapos para reliquias; y cuando su galán aparenta ser diestro en aportar a la comunidad bienes mal habidos, ella se alegra no poco, «viendo a su amante tan lindo y tan despejado ladrón».

La Constanza de *La gitanilla*, pues, es un tipo mucho más complejo que la Constanza de *La ilustre fregona*. Y aunque Cervantes no lo diga, se puede pensar que ahonda en algo que apenas apunta en el joven Carriazo. Si este es un *desgarrado* bien nacido, con ribetes picarescos,

se nos subraya que en él «vio el mundo un pícaro virtuoso, limpio, bien criado y más que medianamente discreto». Solo un juvenil –varonil– impulso de libertad vagabunda lo arrastra a la vida de la *jábega*, de la cual no se le adhiere más que la afición a los naipes. Preciosa, en cambio, aunque descubra en su persona «ser nacida de mayores prendas que de gitana, porque era en extremo cortés y bien razonada», es mujer, lo que marca una gran diferencia; y, aunque honesta, es un tanto desenvuelta: por lo menos, hasta el punto alcanzado por la docena de versos finales de «Hermosita, hermosa».

¿Tiene o no tiene importancia esto? ¿Es puro azar novelístico o se relaciona con la idea de que lo que somos depende, no de las circunstancias en que venimos al mundo, sino de aquellas en las que se forma nuestra personalidad? Los gitanos y gitanas parece que solamente nacieron para ser ladrones. Pero ¿qué sucede con los gitanos?: «nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones, y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo, y la gana del hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte».²⁸

El medio de Preciosa es, por tanto, bien diferente al que forma a la Constanza fregona. Esta, por ejemplo, es tan devota, que la Gallega puede definirla como «una traga avemarías» y suponer que trae un *silencio* pegado a las carnes, en tanto que sobre la religiosidad de la gitanita podemos concebir dudas si queremos, ya que la única vez que la vemos en relación con el culto, está bailando ante una imagen.²⁹ El tipo de Preciosa es tal que se siente la curiosidad de saber si, a fin de cuentas, pudo pasar a dama –las gitanas no lo son, según se nos aclara– y comportarse cabalmente como dama, pese a su existencia anterior, a sus holgados criterios morales y a su no querer separarse de la que consideraba su abuela.

De la situación de la gitanería en España, trae la novela una buena descripción, más crítica para el resto de la sociedad que para aquella. Si un gitano delinque, ha de estar en algún mal calabozo, porque más que por ladrón o matador, sobre todo por gitano «no le habrán dado mejor estancia». Los gitanos han de tener dinero siempre, porque no hay recurso más eficaz ante jueces y escribanos. Como sabe la vieja

²⁸ Miguel de Cervantes: *La gitanilla*.

²⁹ «pocas o ninguna vez he visto, si mal no me acuerdo, ninguna gitana a pie de altar comulgando» (Miguel de Cervantes: *Coloquio de los perros*).

gitana, «no hay defensas que más presto nos amparen y socorran como las armas invencibles del gran Filipo: no hay pasar adelante de sus *plus ultra*». Nadie supone que un gitano se defienda, si a cualquier soldado se le ocurre abofetearlo porque sí.

Los gitanos, a quienes todo un conjunto de leyes y pragmáticas que pueden encontrarse en la *Nueva recopilación* (tomo II, libro 8, en especial) han colocado al margen de la sociedad, no pueden adquirir o traspasar bienes muebles o raíces, ni ejercer las profesiones liberales, ni disfrutar del régimen jurídico hecho para la ciudadanía normal. De donde, para ellos, la ley es solo un enemigo al que hay que burlar, y el castigo no pasa de ser una manifestación del poder del más fuerte.

Así se lo explica a Andrés, el gitano anciano:

todas las cosas desta vida están sujetas a diversos peligros, y las acciones del ladrón, al de las galeras, azotes y horca; pero no porque corra un navío tormenta o se anega, han de dejar los otros de navegar. ¡Bueno sería que porque la guerra come los hombres y los caballos, dejase de haber soldados! [...] El toque está en no acabar acoceando el aire en la flor de nuestra juventud y a los primeros delitos; que el mosqueo de las espaldas ni el apalear el agua en las galeras, no lo estimamos en un cacao.

Hay guerra entre España y la gitanería, y Cervantes lo sabe. Como sabe que si esta no respeta la ley, es también inútil esperar que los que la dictan impartan la justicia de manera que alcance a un yerno del corregidor. Como tampoco ignora que «Iglesia, o mar, o Casa Real» es triada cerrada para los gitanos, comprende que por eso los ingenios de estos «van por otro norte que los de las demás gentes»: «que como el sustentar su vida consiste en ser agudos, astutos y embusteros, despabilan el ingenio a cada paso y no dejan que críe moho en ninguna manera».

Puesto que no se les proporcionan otros, el diablo y el uso han de ser los preceptores de la gitanería. Falta mucho para que, pese a todas las limitaciones de la Pragmática dictada en 1783 por Carlos III, se declare, siquiera, que los gitanos «no provienen de raíz infecta alguna», y se ordene que, a los que quieran integrarse al trabajo regular, se les acepte «en cualesquiera oficios o destinos a que se aplicaren, como también en cualesquiera gremios o comunidades, sin que se les ponga

o admita, en juicio ni fuera de él, obstáculo ni contradicción con este pretexto». ³⁰

Lo que habitualmente se recoge de *La gitanilla* es la secuencia Tarsiana-Preciosa-Esmeralda, con alusiones a algún nombre shakesperiano. Pero esto no es lo que más significa en la novela, aunque el logro del tipo haya sido un acierto. Importa mucho más lo otro señalado, así como las ráfagas costumbristas y folclóricas –iniciación gitana de Andrés Caballero, danzas, costumbres de tribu, fianza prestada al alcalde del pueblo toledano, etcétera– que atraviesan la narración; o las incidentales menciones de la pobreza española en los sectores hidalgos, expuesta con tanta agilidad en la escena de la visita a la casa del teniente. El escudero que tiene un real de a cuatro empeñado en veintidós maravedís, y el «¡Por Dios, que no tengo blanca!», del señor teniente, parecen salidos del *Lazarillo* o del *Buscón*.

Esa *picaresca* es el fondo de *La ilustre fregona*. Pero, tanto en una novela como en la otra, Cervantes se evidencia como un prerromántico acogedor de lo que ya ha venido haciendo el romancero: introducirse en el destino ajeno, considerar las cosas desde el punto de vista «del otro bando»; ser capaz de *simpatía*, en suma. ³¹

La que Cervantes muestra por gitanos y pícaros en estas dos novelas, en nada obedece a una superficialidad de literato atraído por el ropaje pintoresquista del asunto. Es la simpatía de quien, de hecho, se ha visto más de una vez segregado por una sociedad implacable y corrompida a la que se niega el derecho a tirar contra nadie la primera piedra. Diego Carriazo empaña su estirpe entre pobres fingidos, tullidos falsos y oracioneros; pero ¿qué hace su digno padre, el respetable caballero, cuando va a visitar a una dama noble y de intachable conducta? No

³⁰ Dice el artículo primero de la Pragmática de Carlos III: «Declaro que los que llaman y se dicen gitanos, no lo son por origen ni por naturaleza, ni provienen de raíz infecta alguna».

³¹ «El Renacimiento vino a desarrollar una viva curiosidad por todo lo humano en sus tipos más diversos y exóticos, la valoración del hombre en sí mismo, por cima de las limitaciones medievales de raza, religión o clase, halló al romancero preparado en el mismo sentido [...] Entonces se componen (por castellanos, claro es, nunca por moros) los primeros romances moriscos, que consisten en mirar la secular Reconquista no desde el campo cristiano, como siempre antes, sino desde el campo musulmán, ora para compadecer las desgracias del vencido, ora para admirar su esfuerzo personal, y hasta para referir sus victorias mismas» (Ramón Menéndez Pidal: *Flor nueva de romances viejos*, Espasa-Calpe, Argentina S. A., Buenos Aires, 1962, p. 28).

solo se le abalanza como una alimaña, sino que, para conseguir sus fines, no vacila en utilizar el chantaje social:

Vuesa merced, señora mía, no grite, que las voces que diere serán pregoneras de su deshonra [...] Ha llovido sueño en todos vuestros criados, y cuando ellos acudan a vuestras voces no podrán más que quitarme la vida, y esto ha de ser en vuestros mismos brazos, y no por mi muerte dejará de quedar en opinión vuestra fama.

Es lo mismo que ha sucedido en *La fuerza de la sangre* y que, al parecer, sucedía con frecuencia, sin que eso constituyere desdoro para ningún gentilhombre.

Gitanos y pícaros hurtan; pero los validos, como también señalará Quevedo, se apoderan de millones del erario público. Pícaros y gitanos burlan la ley; pero nadie ignora lo que hacen de ella jueces, inquisidores y grandes capitanes. Y en tanto que gitanos y pícaros lesionan a individuos, los otros arrastran a la miseria y al desastre histórico a una nación entera.

Esta visión es más evidente en *La gitanilla* que en *La ilustre fregona*. Por lo que es probable, aunque el italianismo asome en las dos, que la última citada corresponda a un Cervantes más joven.

En *La ilustre fregona* ya se conoce el paño. Se sabe que la moza de la posada no es para cualquiera, sino «joya para un arcipreste o para un conde». Pero todavía no parece medirse del todo la dimensión del mal. En consecuencia, *La ilustre fregona* corre más que *La gitanilla* por senderos humorísticos. Y más que el punto de partida de los tipos, ofrece los tipos mismos. Así, en los aguadores episodios de Lope el Asturiano o en la alusión a las corruptelas de los señores de la Audiencia frente a la intransigente austeridad del maestro de Campo don Francisco Arias Dávila, conde de Puñonrostro, enemigo jurado de *jácaros*.³²

Si *La ilustre fregona* se aproxima en sus enredos argumentísticos a *La gitanilla*, por el costado realista recuerda a *Rinconete y Cortadillo*. La Argüello y la Gallega evocan un tanto a la Escalanta y a la Gananciosa; y sus sobornadoras intenciones respecto a Lope y a Tomás Pedro, nos conducen hacia las relaciones de la Cariharta con Repolido. A su vez, el ambiente de la fiesta en la posada del Sevillano, recuerda

³² No ha faltado quien piense que el conde de Puñonrostro pudo inspirar parcialmente la figura de don Quijote.

aquella escena en la que Gananciosa rasca una escoba, Escalanta tañe un chapín como un pandero, y Monipodio hace el contrapunto con dos pedazos de plato roto, enlazando seguidillas entre todos. Y no hay que mencionar el siempre citado canto a los pícaros que abre *La ilustre fregona*, para admitir las coincidencias.

La diferencia está en que lo que en *La ilustre fregona* es horizonte, es primer plano en *Rinconete y Cortadillo*, la verdadera novela de pícaros escrita por Miguel de Cervantes. Porque *El celoso extremeño* usa pícaros, pero no es propósito picaresco; *El casamiento engañoso* es historia de estafa mutua y el *Coloquio de los perros* va mucho más allá de la escueta picaresca, en tanto que *El licenciado Vidriera* no cae dentro de ella.³³

No puede negarse que tanto en *La ilustre fregona* como en *La gitana*, algunos aspectos –intrigas y, en primer término, las exageradas pinturas platonizantes de la belleza femenina– permiten la agrupación entre las novelas italianistas de Cervantes. Pero tampoco puede negarse que otros aspectos de innegable trascendencia las separan de ellas, cosa que las convierte en una especie de puente de transición hacia las novelas de clara índole crítico-social. O, si se prefiere, hacia las novelas en las que el erasmismo cervantino se dibuja con mayor nitidez. Lo que no es lo mismo porque, por ejemplo, *Rinconete y Cortadillo*, que es quizás la de mayor franqueza erasmiana, no es la de mayor profundidad crítica.

El celoso extremeño

Cervantes, que ha tratado pícaros y gitanos, trae los negros a *El celoso extremeño*.

Cuando Carrizales decide casarse, comienza por comprar un viejo eunuco negro y seis esclavas, dos de las cuales son negras bozales. Una de ellas, en esos frecuentes olvidos cervantescos, se pierde en el transcurso de la novela. Pero la otra, Guiomar, pese a la brevedad de sus intervenciones, es todo un tipo. Portuguesa y ladina, es de las más resueltas a dar entrada al músico, jure o no jure, ya que sabe muy bien que «aunque más jura, si acá estás, todo olvida». A Guiomar la utiliza Cervantes para marcar la desventaja que su raza implica,

³³ Cfr. Joaquín Casaldueiro: *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, Sudamericana, Buenos Aires, 1947, y Oldrich Belic: «La estructura del *Coloquio de los perros*, de Cervantes», *Boletín de los Departamentos de Lengua y Literaturas Hispánicas y Periodismo*, n.º 2, Universidad de La Habana, 1968. ,

aun entre esclavas. Pero el personaje al que dedica la mayor atención afectuosa, es al viejo negro Luis, tan apasionado por la música que ni muerto de miedo deja de tentar las cuerdas de su guitarra. Con esa afición característica de la gente de su color, cuenta Loaysa cuando, en el primer diálogo que sostiene con él a través de la puerta cerrada, le comunica:

soy un pobre estropeado de una pierna, que gano mi vida pidiendo por Dios a la buena gente; y juntamente con esto enseño a tañer a algunos morenos y a otra gente pobre, y ya tengo tres negros, esclavos de tres veinticuatro, a quien he enseñado de modo que pueden cantar y tañer en cualquier baile y en cualquier taberna [...]

A Luis, pues, no se le ofrece dinero. Se le soborna aprovechando sus impulsos artísticos; se le hace creer que tiene tan buena voz, que es «gran lástima que se pierda»; y se le convence de que es muy prometededor con la guitarra en la mano, aunque «no sabía el pobre negro, ni lo supo jamás, hacer un cruzado». Viejo, cándido, apocado, este Luis es el más conmovedor de los negros que Cervantes asoma por aquí y por allá en sus obras, según hace en el *Coloquio de los perros*, en ese episodio en el que Berganza se deja arrastrar, lamentablemente, por el servilismo canino.

Desde luego, el autor no dedica a los negros la atención que dedica a los gitanos. No es raro que no los viese, todavía, como tampoco se consigue que lleguen a verlos hoy en muchas partes. Pero comprende la bajeza de quienes les conceden la libertad, entregándolos al hambre, cuando por su ancianidad ya no pueden ser útiles. Y en el mismo *Coloquio* compara a los que presumen de sabios siendo ignorantes, con los que utilizan oropeles y abalorios para abusar de la buena fe de la raza, «como hacen los portugueses con los negros de Guinea».

Más o menos así procede con Luis el trapacero Loaysa, tipo interesante de pícaro porque viene a ser una especie de Diego Carriazo de cuna menos ilustre, totalmente pervertido por el ambiente que el otro resiste sin mayor deterioro moral.

Se nos cuenta en *El celoso extremeño*:

Hay en Sevilla un género de gente ociosa y holgazana, a quien comúnmente suelen llamar gente de barrio: estos son los hijos de vecino de

cada colación, y de los más ricos de ella; gente baldía, atildada y meliflua, de la cual y de su traje y manera de vivir, de su condición y de las leyes que guardan entre sí, había mucho que decir; pero por buenos respetos se deja.

Estos pícaros, pues, son hijos de familias ricas. Y Loaysa es uno de ellos: hecho que separa raigalmente el suyo del tipo lazaresco, así como del tipo del pícaro hidalgo, arruinado hasta el punto de traer, como el don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero y Jordán que nos entrega Quevedo en el *Buscón*, las calzas acuchilladas «con entretelas de nalga pura».

Loaysa es pícaro entero y verdadero, no a medias como Carriazo, porque le nace. No se disfraza de truhán y toma una guitarra para entrarse en casa ajena, como el Silerio de *La Galatea*, para ayudar a un amigo sinceramente enamorado, sino para seducir a una mujer casada que jamás ha visto. A quien se aproxima, en todo caso, en cuanto a modo de ser, es a Vicente de la Roca, «este bravo, este galán, este músico, este poeta» que engatusa con sus artimañas, en la Primera parte del *Quijote*, a la tonta Leandra.

Se ha dicho que el personaje procede de la realidad y que corresponde al poeta-matón Alfonso Álvarez de Soria, que terminó ahorcado.

La falta de escrúpulos de Loaysa, la paga el viejo Carrizales, cuya historia establece con la del primero una especie de sugerente motivo circular: a las Indias se va Loaysa cuando, en vez de casarse con él, Leonora ingresa en un convento; y el Carrizales que conocemos anciano y del cual, como ha señalado Pfandl, Cervantes cuida de proporcionarnos los antecedentes juveniles, ha venido de las Indias, a las que se había marchado, ya cerca de la cincuentena, como «remedio a que muchos otros perdidos de aquella ciudad se acogen». La ciudad es Sevilla, donde Loaysa malbarata su vida y donde, por mal gobierno de la suya, había malbaratado su fortuna Carrizales, antes de decidir «proceder con más recato que hasta allí con las mujeres».

Las Indias son «iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, *pala* y cubierta de los jugadores». Es, pues, natural, que el sevillano Loaysa tome ese rumbo. Pero, al tomarlo veinte años antes, ¿no habría sido Carrizales algo como un Loaysa un tanto más cargado de años? Si Carrizales es el más celoso hombre del mundo, siempre fatigado por sospechas y sobresaltado por imaginaciones, eso bien puede venirle de sus experiencias mozas.

Moribundo, Carrizales estima que «no se puede prevenir con diligencia humana el castigo que la voluntad divina quiere dar a los que en ella no ponen del todo en todos sus deseos y esperanzas». Considera, por eso, que el máximo responsable del desastre que ha tenido lugar, es él mismo:

que debiera considerar que mal podían estar ni compadecerse en uno los quince años de esta muchacha con los casi ochenta míos. Yo fui el que, como el gusano de seda, me fabriqué la casa donde muriese; y a ti no te culpo, ¡oh, niña mal aconsejada! [...] No te culpo, digo, porque persuasiones de viejas taimadas y requiebros de mozos enamorados fácilmente vencen y triunfan del poco ingenio que los pocos años encierran [...]

Probablemente tiene por qué saberlo. Y uno piensa en la deliciosa broma que sería –¿no está implícita en la novela?– el retorno de un Loaysa viejo que cayese en la tentación de casarse con una sevillanita adolescente.

El celoso extremeño, que es un acusado cuadro de costumbres, refleja la censura cervantina a los matrimonios demasiado desiguales en edad, expuesta con tanto desenfado en el entremés de *El viejo celoso*; insiste, como allí, en «lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre»; apunta la ojeriza contra las «dueñas de monjil negro y tendido y tocas blancas y luengas», que desahogará Sancho Panza en la Segunda parte de *Don Quijote*; y, como en *El curioso impertinente* –pero esta vez, con toda franqueza, en España– se pronuncia contra los homicidios por razón de honor.

Sabido es que en la primera versión de la novela, el adulterio se consumaba, y que Cervantes eludió, con posterioridad, esa consumación. Hay quienes piensan que fue por propia voluntad y no por exigencia inquisitorial. Como es difícil imaginarse a un Cervantes asaltado a última hora por escrúpulos de esa índole, habría que pensar que, de todos modos, cedió a la presión ambiental. Como sería, acaso, la poca gana de afrontar murmuraciones, lo que le habría hecho dejar fuera de las *Ejemplares* a *La tía fingida*, que tantos comentaristas adjudican a su pluma a pesar de los serios reparos de Icaza. En 1612, Miguel de Cervantes tiene ya sesenta y cinco años, vive al centavo y ha sufrido muchos reveses de fortuna. No es de extrañar que quiera ahorrarse disgustos. Por otra parte, la solución que da al asunto es tan absurda

que causa risa. Pero si con eso se tapa la boca a «sutiles y almidonados», ¿por qué no aplicarla?

No hay que olvidar, además, que en *La fuerza de la sangre* y en otros lugares, se sostiene que tanto significan los deseos como los hechos y las palabras. Nada se pierde, así, de lo esencial de *El celoso extremeño*, aunque el adulterio no llegue a consumarse. Por consumado lo tiene Carrizales; a consumarlo se inclinaba Leonora, que por algo es hallada durmiendo en brazos de Loaysa; y así mirado, hasta se diría que, tal como en definitiva quedó, tiene la historia mayor finura cervantesca.

Rinconete y Cortadillo

El celoso extremeño, *Rinconete y Cortadillo* y el *Coloquio de los perros*, con sus extremos vallisoletanos, son las tres novelas en las que Cervantes retrata a Sevilla, la más caótica y rufianera de las ciudades españolas de los Siglos de Oro. Si a la imperial Toledo no le faltaba su truchimanesca plaza de Zocodover, si Madrid parecía al Cratilo de *El críticón* gracianesco «una Londres de pestilencia y una Argel de cautiverios», Sevilla, punto de partida y retorno de los galeones indianos y de sus codiciosas y desesperadas dotaciones, era la ciudad prostituida, aventurera, matarife, dilapidadora, proxeneta, mariscárica, bulliciosa, desenfrenada y bravucona, que concentraba lo más hamponesco de España.

Cervantes lo sabía bien porque la había conocido hasta en la cárcel, donde había tenido que convivir con los tipos que recogió para su *Rinconete*, acaso en los mismos días en los que esbozaba su avellanado y seco hijastro.

¿Es *Rinconete y Cortadillo* una verdadera novela picaresca? En *El pensamiento de Cervantes*, Américo Castro lo niega, estableciendo una distinción entre la picaresca propiamente dicha –*Guzmán de Alfarache*, digamos– y el cuadro costumbrista arrufianado. Sin duda, desde diversos ángulos, tiene razón. Pero ¿tiene que obedecer siempre lo apicarado a un estereotipo? ¿Ha de ser siempre trazado sobre pautas de cronológico progreso lineal?

Cervantes, que nunca copia exactamente un género narrativo previo, quiso darnos *lo pícaro* y no tal o cual tipo de pícaro. Lo suyo fue un resumen y una síntesis maestra de lo que existía en la realidad, en lo que se adelantó, por cierto, a la reseña, presuntamente histórica, hecha por el doctor García en *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, publicada en 1619.

Puede establecerse una división entre el pícaro pedigüeño y holgazán, y el pícaro activo y agresivo; y distinguir aun, si se quiere, entre *picaresca* y *germanía*. Al primer grupo pertenecerían los pordioseros, los fingidos ciegos, los llagados y tullidos, los oracioneros, los falsos peregrinos: los explotadores del ajeno sentimiento de caridad, en suma. Al segundo grupo, el de los pícaros «industriosos», se asignarían los ladrones, estafadores, jugadores tramposos, viejas celestinescas, etcétera, capaces de truhanerías de todas clases, pero habitualmente alejados de los hechos de sangre; y en la *germanía* estaría el hampa matonesca propiamente dicha.

Por lo visto, había un preciso ordenamiento jerárquico. En *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, se detalla: «los primeros son los salteadores, después los estafadores, luego los grumetes, tras dellos los duendes, después los capeadores, a estos siguen los maletas, luego los apóstoles, cigarreros, cortabolsas y mayordomos. Sobre todos estos preside un género de ladrones, llamados entre nosotros liberales, cuyo oficio es encargarse de dar cuchilladas de tantos puntos».

En lo individual, estas diferencias han de haber existido. Pero es difícil concebir que en la dinámica de las agrupaciones y de los acontecimientos, estos universos estuviesen delimitados por mucho tiempo. Verdad es que el protagonista genuinamente picaresco, si bien puede verter sangre por accidente, no es un apache profesional, mas, como vemos en *Rinconete y Cortadillo* —y esa ha de haber sido la realidad— el simple ratero convive con el que da navajazos por encargo. En este amasijo, según lo vio Cervantes, han de haberse enmarañado de manera inevitable el burdel, la alcahuetería, el garito, la taberna, la ganzúa, el puñal, el naípe marcado y el muerto en la calle. Y no ha de haber sido muy fácil evitar pasar de una cosa a otra.

Cervantes desecha el pícaro tradicional y el característico procedimiento autobiográfico, para presentar en *Rinconete y Cortadillo* una visión totalizadora del problema.

Como ha señalado Burckhardt, la literatura humanística puede reclamar para sí la adjudicación del interés por las escenas de la vida real:

En sus aspectos cómicos y satíricos, las literaturas medievales no podían prescindir de la vida corriente. Pero es cosa muy distinta la pintura que hacen de ella, de sus cuadros y escenas, los italianos del Renacimiento,

sencillamente porque los cuadros y escenas les interesan en sí mismos, porque son un pedazo del mundo que con su magia los envuelve. Junto a lo cómico tendencioso –y sustituyéndolo– que pulula por casas, callejas y villorrios, zahiriendo a burgueses, rústicos y clérigos, se observan aquí los comienzos de la auténtica literatura de género, mucho antes que la pintura de género dé fe de vida. Que luego se combinen ambas con frecuencia, no impide que sean cosas distintas.³⁴

En la España que aún no arribaba a la primera mitad del siglo xv, las escenas de la vida interesaban ya por sí mismas al toledano arcipreste de Talavera. Y por sí mismas interesaron a Miguel de Cervantes, en anticipados *bodegones impresionistas*, las transitorias estratificaciones sociales. Sin detallismos inútiles, ciñendo la descripción a lo indispensable, solo con que alguien sea ladrón «para servir a Dios y a las buenas gentes», o se llame Maniferro por haberle cortado una mano la justicia, o solo con que sepa que «lo que dice la lengua paga la gorja», Cervantes nos proporciona todo un panorama con su múltiple galería de tipos. No es un *interior* estático sino algo que fluye y refluye de la parte al todo y viceversa, en un movimiento constante que en *Rinconete y Cortadillo*, salvo el proemio de encuentro y mutua identificación de los protagonistas, se concentra en unidad de tiempo y de lugar.

Monipodio es el cruce de todos los caminos. En él confluyen la vieja Pipota, santurrona y corre-ve-y-dile; los espadachines de mirar atravesado; el alguacil cómplice; el chulo; las mozas de vida alegre; el chico recadero; los corchetes «neutrales»; el viejo soplón; los rateros recién iniciados; y, por supuesto, el mozo «vestido, como se suele decir, de barrio», que contrata cuchilladas en el rostro de su enemigo.

¿Qué hace esa hampa sevillana? «Redomazos, untos de miera, clavazón de sambenitos y cuernos, matracas, espantos, alborotos y cuchilladas fingidas, publicación de nibelos, etcétera.»

Además, palizas, robos y cuchilladas verdaderas. Todo dentro de una ley que nadie quebranta porque hacerlo, como declara Monipodio, puede costar la vida: no hablar en el potro, entregar al patrimonio común el producto de los latrocinios cometidos, y ser devoto... sin confesarse nunca.

Esa devoción hace aflorar en Cervantes el *Elogio de la locura*. «Muchos de nosotros –explica el mozo que se considera moralmente

³⁴ Jacobo Burckhardt: Ob. cit.

muy por encima de herejes y renegados— no hurtamos en día viernes, ni tenemos conversación con mujer que se llame María el día del sábado»; la Pipota no deja de poner sus candelas a Nuestra Señora de las Aguas y al Santo Crucifijo de san Agustín; Gananciosa dedica las suyas a san Miguel, san Blas y santa Lucía; Monipodio dice misas por sus bienhechores y por ánimas de difuntos, y tiene en una sala de su casa, con pila de agua bendita y esportilla de palma para limosnas, una imagen de Nuestra Señora; y Juliana Cariharta —con gran diversión de Rinconete, hijo de buldero— espera que el cielo reciba, en descuento de sus pecados, los veinticuatro reales dados por ella a Repolido y que tanto «trabajo y afán» le había costado ganar en su oficio de ramera.

«Semejantes locuras [había dicho Desiderio Erasmo en el mismo año de la publicación del *Amadís* de Garci Ordóñez de Montalvo] [...] son aprobadas no solo por el público, sino que por los que la religión enseñan.» Las admitían y fomentaban los mismos sacerdotes, «no ignorando todo el beneficio que de ellas pueden sacar». Erasmo se pregunta: «¿Qué debo decir de aquellos que engañan gratamente al pueblo con sus pretendidas indulgencias, inventadas por ellos mismos, y que miden, como una clepsidra, la duración del Purgatorio, estimando sin error, y con precisión matemática, los siglos, los años, meses, días y horas?».³⁵

A través de rezos y de escapularios se espera todo: salud, riqueza, honores y un puesto en el cielo, al lado de Jesús. Aunque, añade Erasmo: «cierto que esta última ventaja no la desean sino lo más tarde que se pueda, esto es, cuando, con gran pesar suyo, los dejan los placeres de este mundo, a los que se prenden con todas sus fuerzas; entonces y únicamente entonces desean sustituir las voluptuosidades de la tierra por las celestes».

La actitud no es, por tanto, solo monipódica. La mantienen por igual caballeros, soldados, jueces o comerciantes a quienes parece que una dádiva para la Iglesia basta «para justificar todas las manchas de su vida: perjurios, orgías, embriagueces; disputas, muertes, mentiras, perfidias y traiciones».

Lo había dicho Erasmo de Rotterdam en 1508 y en 1613 lo repetía Miguel de Cervantes Saavedra.

Coloquio de los perros

En el *Coloquio de los perros* se plantearía, además, otra cosa.

³⁵ Erasmo de Rotterdam: *Elogio de la locura*.

En las letras españolas, el *Libro de Buen Amor* revela ya el esfuerzo que tiene que hacer el cristianismo para armonizar la idea de una todopoderosa divinidad con la muy divulgada y acatada ciencia de los «estrelleros»; y, adicionalmente, su esfuerzo por brindar coherencia a lo anterior con el presunto existir de un libre albedrío que hace al hombre responsable de sus actos. El problema de Dios, de la Fortuna y de la aptitud para elegir entre el Bien y el Mal, se concentra aquí, complicado por el problema de la fantasía humana, que puesta en marcha para beneficio de una fe oficial, no siempre se detiene en los términos de esta, sino que se desborda en toda clase de invenciones sobrenaturales.

En la España de los Siglos de Oro, como en la medieval, reinaban creencias de toda índole. Así Berganza, canino protagonista autobiográfico, topa no ya con la Iglesia sino con la brujería.

Las creencias de los romanos en augurios y señales, sobreviven en toda Europa. Durante los siglos xv y xvi los pactos con el demonio se tienen por indubitables. Se cree en nigromantes y en hechiceras, como las que el autor de *Persiles* nos regala en esa obra. Se tiene por cierta la existencia de maleficios, de conjuros, de talismanes, de ensalmos, de fiestas de aquelarre y hasta de dragones como aquellos a quienes decía extirpar las uñas la madre Celestina; y de aguas y ungüentos como los que ella misma preparaba.

En 1676 –*El ente dilucidado*– había aún libros que trataban, con la mayor gravedad, de la existencia de trasgos y duendes, «que son animales engendrados de la corrupción o de los vapores gruesos»; fray Benito Feijoo, en su *Teatro crítico*, habla del Judío Errante, de almas en pena y del famoso «peje Nicolao», amigo de sirenitas; Calderón cree todavía conveniente y necesario ridiculizar la astrología judiciaria en *El astrólogo fingido* y atacarla en *La vida es sueño*, y escribe *La dama duende*, *El galán fantasma* y *El mágico prodigioso*; y el historiador Cabrera de Córdoba creía en la magia.

A su vez, don Quijote toma tales o cuales hechos por alegóricos mensajes y opina, precavidamente, que «esos que el vulgo suele llamar comúnmente agüeros», si bien carecen de todo fundamento natural, «del que es discreto han de ser temidos».

Cervantes escoge el *Coloquio de los perros* para abordar el asunto. En sus correrías, Berganza arriba a Montilla, «villa del famoso y gran cristiano marqués de Priego», y se encuentra con la Cañizares, no hechicera pero sí bruja, quien le hace concebir la esperanza de

ser hombre convertido en perro y capaz de recuperar su envoltura humana.³⁶

Berganza, quien desde que tuvo fuerzas para roer un hueso ha tenido deseos de hablar, y que una vez, creyendo que poseía habla, había ladrado en casa de un corregidor, al verse dueño de la palabra articulada siente la tentación de darse por hijo de la Montiel, al cabo mujer y no perra aunque hubiese sido bruja «que por diciembre tenía rosas frescas en su jardín y por enero segaba trigo».

Así, cuenta a su compañero esa historia en la que su «desencanto» –quizás el de ambos– no ha de ser obra propia, sino hecho «fundado en acciones ajenas»:

*Volverán a su forma verdadera
cuando vieren con presta diligencia
derribar los soberbios levantados
y alzar a los humildes abatidos
por poderosa mano para hacello.*

En lo externo, el episodio es un cuadro descriptivo de las supersticiones de la época. Pero, como todo en Cervantes, muestra también otra cara. «Digo, pues [afirma Cipión] que el verdadero sentido es un juego de bollos, donde con presta diligencia derriban los que están en pie y vuelven a alzar a los caídos, y esto por la mano de quien lo puede hacer.» Y, al final de toda la historia, el licenciado Peralta dice al alférez Campuzano: «Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención, y basta».

El artificio en general, y en particular el incidente con la Cañizares, nos conduce a preguntarnos: ¿se habla de perros o de cuantos llevan una vida de perros? Con toda evidencia, se ha traspasado ese grado de la fábula en el que hablan los animales para que entiendan los hombres, para llegar a otro en el que se hace animales de los hombres para poder hablar de ellos. Y una cosa no es lo mismo que la otra. En la primera, los animales se comportan como seres humanos, en tanto que la segunda viene a decir que hay seres humanos reducidos a la existencia animal.

Es razonable atender a las historias, en primer término a través de su protagonista, y en el *Coloquio* este es Berganza. Pero, en rigor, el

³⁶ Las Camachas, famosas brujas, fueron castigadas por la Inquisición, en Montilla, alrededor de 1556.

Coloquio de los perros debe ser leído siguiendo cuidadosamente a Cipión, al par que a su compañero. Es Cipión quien estima, por ejemplo, que Berganza no debe quejarse por haber sido apaleado al pretender hablar en casa del corregidor, porque:

nadie se ha de meter donde no le llaman, ni ha de querer usar del oficio que por ningún caso le toca. Y has de considerar que nunca el consejo del pobre, por bueno que sea, fue admitido, ni el pobre humilde ha de tener presunción de aconsejar a los grandes y a los que piensan que lo saben todo. La sabiduría en el pobre está asombrada; que la necesidad y miseria son las sombras y nubes que la oscurecen, y si acaso se descubre, la juzgan por tontedad y la tratan con menosprecio.

Asimismo es Cipión-Cervantes quien trata de alzarse sobre esa situación, aferrándose al valor intrínseco en las cosas mismas: «La virtud y el buen entendimiento siempre es una y siempre es uno: desnudo o vestido, solo o acompañado. Bien es verdad que puede padecer acerca de la estimación de las gentes, mas no en la realidad verdadera de lo que merece y vale».

Los versos de la Cañizares son alegóricos. No quieren decir «lo que a la letra suena sino otra cosa». Tomarán los perros forma humana, vivirán como humanos los que viven como perros, cuando los que estén en la cumbre se vean hollados y abatidos.

Pero los versos mienten: «si en esto consistiera volver nosotros a la forma que dices, ya la hemos visto y lo vemos a cada paso [...] muchas veces hemos visto lo que dicen y nos estamos tan perros como antes».

En el «quítate tú para ponerme yo» de validos y otros poderosos, se ha dado cien veces el juego de bolos. Y siempre el perro prosiguió perro y teniendo suerte de perro. Así que, si por azar se habla, hay que saber que es cosa sobrenatural y jamás vista: un portento de esos que por experiencia se sabe que anuncian «que alguna calamidad grande amenaza a las gentes»; y lo más aconsejable, para cualquier perro como para el pavorreal, es mirarse los pies y deshacer la rueda.

Por razones muy diferentes es también de mucho interés en el *Coloquio* el fragmento referido al matadero, ese lugar que como la calle de la Caza y la Costanilla, el rey no ha podido ganar.

El lector latinoamericano no puede dejar de evocar el vivísimo apunte de José Esteban Echeverría sobre el Buenos Aires mazorquero

de cuando el tirano Rosas. A él podrían pertenecer Nicolás el Romo y las estampas cervantinas:

ninguna cosa me admiraba más ni me parecía peor que el ver que estos jiferos con la misma facilidad matan a un hombre que a una vaca; por quítame allá esa paja, a dos por tres meten un cuchillo de cachas amarillas por la barriga de una persona, como si acocotasen un toro. Por maravilla se pasa día sin pendencias y sin heridas, y a veces sin muertes; todos se pican de valientes, y aun tienen sus puntas de rufianes [...]

El autor del *Quijote* no habla de oídas. Cuando, en junio de 1605, él y mujeres de su familia son implicados por el alcalde de corte Cristóbal de Villarroel en el asesinato del caballero Gaspar de Ezpeleta, Cervantes vive en una posada o casa de vecindad de ínfima categoría, situada en Valladolid frente al matadero, cerca de las orillas del Esgueva. Lo que añade a este episodio de las *Novelas ejemplares* un amargo ribete autobiográfico.

Tras abandonar al amo matarife, Berganza se aposenta con pastores, pareciéndole «propio y natural oficio de los perros guardar ganado, que es obra donde se encierra una virtud grande, como es amparar y defender de los poderosos y soberbios los humildes y los que poco pueden». Allí aprende que, a veces, los pastores son los lobos; y hace la sátira de la novela pastoril.

Las *Coplas de Mingo Revulgo* dan vueltas por la ocurrencia. Pero Berganza ve menos lejos que los cantarillos, en los que no se olvida al dueño de la majada. Y acaso por ello, bajando la cabeza, moviendo la cola y limpiando zapatos con la lengua, que es la manera indicada, consigue amo rico.

Aquí es donde se produce la pintura de los comerciantes, y donde Cipión, que nos sorprende con una apología jesuita,³⁷ cuenta cómo la ambición y la opulencia de los mercaderes resaltan en sus hijos: «y así los tratan y autorizan como si fuesen hijos de algún príncipe; y algunos hay que les procuran títulos y ponerles en el pecho la marca que tanto distingue la gente principal de la plebeya».

³⁷ «yo he oído decir de esa bendita gente que para repúblicas del mundo no los hay tan prudentes en todo él y para guiadores y adalides del cielo, pocos les llegan» (Miguel de Cervantes: *Coloquio de los perros*).

No solo por vanidad, claro es. Si el plebeyo enriquecido quiere procurar a su dinastía las exenciones y privilegios de la nobleza, es ese el camino que tiene que seguir.³⁸

En este trozo es en el que Berganza –«si tú fueras persona fueras hipócrita», le dice Cipión en algún momento– envilecido por la domesticidad, ataca a la esclava negra; así como en el encuentro con la Cañizares, dominado por su terror supersticioso, arrastra a la vieja al aire libre, exponiéndola a la vista pública.

Entre estos dos episodios muestra una cierta ambigüedad el del alguacil y la Colindres. En esta ocasión, si por una parte se combate a los deshonestos guardadores de la ley, por otra se efectúa una no muy leal alianza con el Asistente. Y Cipión –¿en honor de la censura?– hace la loa de los buenos alguaciles y escribanos. Es también en este trozo donde se liga el *Coloquio* con *Rinconete y Cortadillo*, como si el alguacil dueño de Berganza fuese el mismo que conocimos en amistosos tratos con Monipodio.

El problema entre Dios y el diablo, entre la omnipotencia divina y la existencia del Mal, que no es una minucia, se trata en el *Coloquio de los perros* por medio del ya mencionado episodio de la bruja Cañizares:

Todo esto lo permite Dios por nuestros pecados, que sin su permisión yo he visto por experiencia que no puede ofender el diablo a una hormiga [...] los males que llaman de daño vienen de la mano del Altísimo y de su voluntad permitente; y los daños y males que llaman de culpa, vienen y se causan por nosotros mismos. Dios es impecable; de do se infiere que nosotros somos autores del pecado, formándole en la intención, en la palabra y en la obra, permitiéndolo Dios por nuestros pecados, como ya he dicho.

Por esta y otras cosas, el *Coloquio de los perros* es la novela cervantina de más compleja y profunda sustancia, aunque aparezca como sumergida en otra.

La otra, desde luego, es *El casamiento engañoso*, donde se narra la aventura de un soldado que pretende actuar a la pícara sin condiciones

³⁸ «Según el fuero de Carlos I, ningún noble podía ser juzgado en lo criminal por tribunales ordinarios [...] estaban asimismo exentos de sufrir torturas y de estar en prisión juntamente con pecheros. Los individuos pertenecientes a la alta nobleza recibían el tratamiento de señorías» (Roberto Vilches Acuña: *España de la Edad de Oro*, El Ateneo, Buenos Aires, 1946, p. 74).

para ello, y que resulta víctima de una agarduñada doña Estefanía de Caicedo que podría ser hija de Alonso de Castillo y Solórzano.

En su *Bosquejo histórico sobre la novela española*, Fernández de Navarrete estima que el protagonista tuvo existencia real y que fue el alférez don Alonso de Campuzano, a quien Cervantes conoció hacia 1587.

Como ha dicho Oldrich Belic, *El casamiento engañoso*, donde se engarza *El coloquio*, es una novela de marco.³⁹ Esto limitó su desarrollo y su intensidad; pero no impidió que poseyese el vigor costumbrista y la intencionalidad social que nunca faltan en las más valiosas *Ejemplares*.

El licenciado Vidriera

Resta, en las *Novelas*, *El licenciado Vidriera*. Se ha hecho notar que tanto en el *Quijote* como en otras obras, el autor demuestra que los locos suscitaron notablemente su atención. Hay, en parte, la útil moda de dama Estulticia para decir verdades. Pero en Cervantes hay que añadir, al gran loco Alonso Quijano, el loco Cardenio, el loco inflador de perros, el loco cordobés del prólogo de la Segunda parte de *El ingenioso hidalgo*, los chiflados arbitristas, la fingida locura de Isabel Castrucho en *Persiles* y, desde luego, el licenciado Vidriera.

El cuento, acaso por su brevedad, es uno de los más famosos de Cervantes. Lo mínimo de su intriga ha dado motivo para que se piense que es solo un hilo concatenador de frases ingeniosas.⁴⁰ No es, por lo tanto, una novela italianista, aunque debido al largo paseo de Tomás Rueda por la península hay mucha Italia en ella.⁴¹ Es posible, por otra parte, que *El licenciado* recoja algunos indirectos ecos italianos. A lo que parece, desde el siglo XVI, cuando un español era insultado en Italia, amén de judío y marrano, era obligado llamarle loco. Y una de las características definidoras del español, según Joviano Pontano (*De sermone*) era, precisamente, la ocurrencia epigramática:

Los españoles son muy amigos de la burla; si observas a los que pertenecen al pueblo o a la plebe, verás que más que en burlas y donaires

³⁹ Cfr. Oldrich Belic: Ob. cit.

⁴⁰ «Para mí, digan lo que quieran los inspiradores y los copistas de Navarrete, *El licenciado Vidriera* no es sino un pretexto de Cervantes para publicar sus *Apo-tegmas*» (Francisco A. de Icaza: Ob. cit.).

⁴¹ Los viajes de Tomás Rueda por Italia, como los detalles de su vida militar, se consideran material cervantino autobiográfico.

sus palabras consisten en mordacidades, amando más la invectiva y los sarcasmos que la risa y el deleite nacido de la alegría que fluye fácil entre los hombres sencillos.⁴²

Bandello, Vespasiano da Bisticci, Paolo Cortese y otros escritores abundaban en la opinión, que Cervantes corrobora al dotar a su personaje de una saetera lengua dotada de increíble velocidad.

Vidriera, desdeñador del amor en aras del trabajo intelectual, es víctima de un filtro amoroso con el cual una encaprichada dueña solo consigue trastornarle la razón. Trastorno parcial, parecido al de don Quijote por referirse a una idea obsesionante, en tanto que el resto de la facultad racionadora permanece intacta.

La novela no sería tal si Cervantes no hubiese insertado en ella los recuerdos de su vida de soldado. Vestido de papagayo –rojo, amarillo, verde– Tomás conoce por propia experiencia aquello de «la vida de la galera, dela Dios a quien la quiera»; padece borrascas, tormentas, mareos, y aprende lo que eran «aquellas marítimas casas adonde lo más del tiempo maltratan las chinches, roban los forzados, enfadan los marineros, destruyen los ratones». Separado después de la tropa, nos cuenta de Italia con el entusiasmo que siempre guardó por ella Cervantes y al que rinde aquí tributo.

Como se ha dicho, la gran ironía de la historia asoma en el hecho de que el que podía vivir loco, cuerdo se muere de hambre en una Corte que, al mismo tiempo, sustenta sin regateos «a los truhanes desvergonzados». Lo que obliga al diplomado por Salamanca que todo lo había sacrificado a la inteligencia, a terminar su vida arma al brazo, en los tercios de Flandes. Sobre esta novela ha comentado Francisco A. de Icaza:

Entre las conjeturas descabelladas de que se hizo eco Navarrete [...] está que Cervantes «se propuso en *El licenciado Vidriera* ridiculizar la manía o extravagancia del erudito humanista alemán Gaspar Barthius [...] cuya aplicación vehemente a la lectura llegó a trastornarle la cabeza, viviendo durante diez años persuadido de que era de vidrio, sin querer, por esta aprensión, que nadie se le arrimase».

Por lo visto, ningún biógrafo alemán de Barthio menciona esa dolencia, ni hay constancia de que aquel visitara España antes del año de

⁴² Benedetto Croce: Ob. cit.

publicación de las *Ejemplares*, lo que hace muy dudosa la hipótesis de Navarrete.

En «*El licenciado Vidriera y sus nombres*», Francisco García Lorca que llama también la atención sobre los tres nombres –Tomás Rodaja, licenciado Vidriera, licenciado Rueda– que corresponden a las tres etapas básicas de la novela, ha hecho un breve y acertado paralelo entre la demencia de su protagonista y la de Alonso Quijano:

La locura del Quijote es una locura esencial: nace de la individualidad del personaje, y en ella se extingue. La realidad exterior es vivida por él en sus propios términos, cobra sentido gracias a su voluntad. La realidad es, en este plano, puramente accidental. En *El licenciado*, por el contrario, razón y locura no proceden de él, sino de sucesos adventicios. Al licenciado lo vuelven loco y lo vuelven cuerdo. Actos individuales o colectivos, puros azares, lo determinan. El encuentro con los dos amos lo hace estudiante, el encuentro azaroso con el capitán Valdivia prefigura su último destino, el membrillo lo enloquece y el fraile Jerónimo lo restaura. La gente, la fama, lo hace y lo deshace. Nada queda apenas en las manos del personaje.⁴³

Pese a que se continúe manejando mucho, esta novela es una de las que más ha sufrido con los años. Muchos decires ingeniosos de Vidriera se escapan hoy, por aludir a hechos y costumbres desconocidos por el lector, cuya clave hay que ir a buscar a raras memorias y crónicas de sucesos locales como la *Fastiginia*, del portugués Tomé Pinheiro da Veiga.

Ni por esta novela ni por sus compañeras obtuvo gran cosa el Manco alcaláino, fuera de su póstuma fama: mil seiscientos reales y dos docenas de tomitos para regalar a unos cuantos amigos.

Pero, a estas horas, hace tiempo que el escritor ha aprendido a soportar adversidades.

No puedo sufrir ni llevar en paciencia [dice Cipión en el *Coloquio*] oír las quejas que dan de la fortuna algunos hombres que la mayor que tuvieron fue tener premios y esperanzas de llegar a ser escuderos. ¡Con qué maldiciones la maldicen! ¡Con cuántos improperios la deshonoran! Y no por más de que porque piense el que los oye que de alta, próspera y buena ventura han venido a la desdichada y baja en que los miran.

⁴³ *Revista Hispánica Moderna*, XXXI, Nueva York, enero-octubre, 1965.

Héroe de Lepanto, el viejo pobre de las *Ejemplares* no caerá en eso:
él se llama Miguel de Cervantes Saavedra.

La obra narrativa de Cervantes,
Biblioteca Básica de Literatura Española, Instituto Cubano del Libro,
La Habana, 1971, pp. 187-260.



Mirta Aguirre

Introducción a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*

Otra vez siento bajo mis talones el costillar de Rocinante, vuelvo al camino con mi adarga al brazo [...] Muchos me dirán aventurero, y lo soy, solo que de un tipo diferente y de los que ponen el pellejo para demostrar sus verdades.

No hay quien ignore cómo y cuándo se escribieron esas palabras; y quién las firmó, primero con su pluma y luego con su sangre. Al partir para Bolivia, para acometer con fuerzas escasas una empresa gigantesca, Che Guevara recuerda a Alonso Quijano y se equipara, en cierto modo, a él. Lo que conduce, una vez más, a replantearse la pregunta que ya ha sido formulada mil veces: ¿qué es el quijotismo?, ¿en qué consiste ser un Quijote?

La carta de despedida de Che a sus padres dilucida, sin haberlo querido él, que en ese instante pensaba en todo menos en problemas literarios, la esencia de la cuestión. Quijotismo no es engaño sobre el alcance de las propias fuerzas, aunque ese engaño lo sufriera el Caballero de la Triste Figura; quijotismo no es, tampoco, idealización del pasado e intento de mejorar el mundo pretendiendo retornos a él; quijotismo no es locura, aunque loco estuviera el hidalgo manchego; quijotismo es, apartando todos los ramajes que envuelven al protagonista de Cervantes, ser lo que el propio personaje detalla, al marcharse de casa del Caballero del Verde Gabán: «casto en los pensamientos, honesto en las palabras, liberal en las obras, valiente en los hechos, sufrido en los trabajos, caritativo con los menesterosos y, finalmente, mantenedor de la verdad, aunque le cueste la vida defenderla».

Hemos dicho en otra parte (*La obra narrativa de Cervantes*) que uno de los más frecuentes y graves errores que se cometen al

analizar la más grande de las novelas hasta hoy escritas, es el de perder de vista la evolución que a través de ella sufren sus principales personajes, acuñando de un modo estático y superficial los términos de «pancismo» y «quijotismo», para convertirlos en antítesis polares. Pero justamente, al prestar toda la atención al devenir de la conducta y el pensamiento quijotesco, se observa que, aunque sean muchas las variantes, si algo se mantiene intacto en Alonso Quijano, loco o cuerdo, seguro o dudoso de sí mismo, es la declaración de principios formulada ante el joven don Lorenzo, que antes citamos.

En ese sentido, por supuesto, y no en otro, es en el que Che Guevara, que no miraba hacia el pasado, sino que batallaba por el porvenir, que estaba muy en sus cabales al proponerse lo que se propuso y que reconocía muy bien los molinos de viento cuando los veía, recuerda a Alonso el Bueno y se compara con él. Porque en Che no había nada de la ceguera quijotesca. Como escribe Fidel Castro en el prólogo a la edición del inolvidable *Diario*: «Che contemplaba su muerte como natural y probable en el proceso y se esforzó en recalcar, muy especialmente en sus últimos documentos, que esa eventualidad no impediría la marcha inevitable de la revolución en América Latina». Che no se consideraba el único ni el elegido ni el insustituible. Como también ha aclarado Fidel, «se consideró a sí mismo soldado de esa revolución, sin preocuparle en absoluto sobrevivir a ella». Pero quien había desembarcado en el Granma y había formado parte del puñadito de supervivientes que en dos años logró levantar un ejército invencible y liberar a un pueblo, sabía que no siempre la «quijotada» era inútil y de antemano condenada a fracasar. De ahí que la intentara otra vez, a sabiendas de que, lo mismo que ganar, podía perder. Recordando palabras del Jefe de la Revolución cubana una vez más, hay que decir que:

los que ven en el desenlace de su lucha en Bolivia el fracaso de sus ideas, con el mismo simplismo pudieran negar la validez de las ideas y las luchas de todos los grandes precursores y pensadores revolucionarios, incluidos los fundadores del marxismo, que no pudieron culminar la obra y contemplar en vida los frutos de sus nobles esfuerzos.

Contemplando las cosas de este modo y teniendo presente que estas líneas están destinadas a servir de prólogo a una nueva edición de *El*

ingenioso hidalgo, no es posible evitar la evocación de las *Meditaciones del Quijote*, de don José Ortega y Gasset, ese libro en el cual, con una tranquilidad increíble se afirma que *madame Bovary* es un don Quijote con faldas, como si en buena lógica eso no obligara a admitir, dando vuelta a la medalla, que Alonso Quijano no fue sino una Emma Roualt con pantalones.

Cierto es que Ortega trata de limar su escandalosa afirmación añadiendo que su enfaldado don Quijote lo es con «un mínimo de tragedia sobre el alma», lectora de novelas románticas y representantes de los ideales burgueses de un equis tiempo europeo. Pero ¿cómo es y qué quiere Emma Bovary?

Tras el baile en el cual la pobre consigue asomarse, por una vez, al gran mundo, Flaubert nos la pinta:

Adquirió un plano de París, y con la punta del dedo correteaba por toda la capital. Subía hacia los boulevares, parándose en todas las esquinas y en todos los cuadros que figuraban las manzanas. Acababa por fatigársele la vista, y cerraba los ojos y veía, en la oscuridad, oscilar las luces del gas y oía el estrépito de las portezuelas al abrirse frente al vestíbulo de los teatros. Abonose a *La Corbeille*, periódico de modas y al *Silphe des Salons*, leyendo de cabo a rabo los estrenos, las carreras, las veladas, tomando gran interés por el debut de una cantante o la apertura de una tienda de modas [...] París, inmenso y vasto como el océano, brillaba ante su vista con resplandores rojos. La vida populosa y ardiente que bullía en aquel hormiguero estaba, no obstante, dividida, clasificada en cuadros distintos. De estos solo percibía Emma dos o tres, que oscurecían los demás y representaban la humanidad entera. En el mundo de los embajadores, posaba sus plantas sobre resplandecientes pavimentos, en salones artesonados, llenos de espejos, junto a mesas ovaladas, con tapetes de terciopelo [...] Después, frecuentaba con el pensamiento la sociedad de las duquesas, todas ellas pálidas, que dejaban el lecho a las cuatro de la tarde. En los reservados de los restaurantes veía cenas de medianoche, y a la luz de las bujías, la sociedad abigarrada de literatos y actrices, de gentes pródigas, llenas de ideales, de ambiciones y de fantasmagorías. Esta era una existencia muy superior a las demás, con un punto sublime: algo así como para cernirse entre el cielo y la tierra. Todo lo demás del mundo se perdía de un modo vago e indeterminado y como si no existiese.

¡Y esto, con faldas o sin ellas, le parece «quijotismo» a Ortega y Gasset! Y, ¿por qué se lo parece? ¿En virtud de qué juego de manos es posible emparentar el «bovarismo» con el «quijotismo»? ¿Cómo puede compatibilizarse lo anterior con el impulso que conduce a imponerse a sí mismo el deber de desfacer entuertos y de liberar a los oprimidos de los mayores? ¿Basta para ello con que ni Emma ni Alonso estén conformes con sus propias vidas? ¿Basta que traten de forjarse otra a la medida de su propio anhelo? ¿No significa nada el que el *querer ser ella misma* de Emma Roualt sea un querer todo para sí, aun a costa de pisotear y destruir cuanto la rodea, en tanto que el «yo sé quien soy» del caballero sea todo un *querer ser para otros* y por el bien de otros? ¿No importa que el «bovarismo» sea la egolatría, lo egoísta llevado hasta su extrema expresión, en tanto que el «quijotismo» es la generosidad capaz de engendrar episodios como el de los galeotes?

Es ya lugar común eso de que no hay libro sobre el que se haya escrito más que sobre *Don Quijote de la Mancha*. Tal derroche exegético ha traído consigo, entre observaciones inteligentes, algunas tonterías a las que es posible que este prólogo añada su correspondiente cuota. Pero difícil será que ninguno supere esa que identifica, en la raíz, a la mezquina provinciana de Flaubert con el grandioso pueblerino de Cervantes. Aunque puede ser cierto –lo que está por probar– que, como pensaba Ortega: «Toda novela lleva dentro, como una íntima filigrana, el *Quijote*».

Esa última filigrana, quijotesca y cervantina, es la que señalábamos al inicio de estas palabras; la que predica ser valiente en los hechos, sufrido en los trabajos y, sobre todo, mantenedor de la verdad aunque defenderla pueda costar la vida. Y ojalá fuera cierto que de 1604 a esta fecha, toda novela llevara eso dentro. Otra sería, entonces, la historia de la narrativa universal y otra, sobre todo, nuestra actual narrativa latinoamericana. Hasta, quizás, otra la historia del siglo en nuestros maltrechos países subdesarrollados. Porque aunque, por supuesto, la literatura no es quien hace las revoluciones, sí puede contribuir a acelerarlas o retardarlas; lo que nadie deja de saber desde los días de 1789 y los enciclopedistas.

Cuando la Revolución inauguró sus tareas editoriales, el primer libro que salió de las prensas de la Cuba en que hoy vivimos, fue *Don Quijote de la Mancha*. La sugerencia provino del Comandante en Jefe y es posible atreverse a asegurar que se debió a algo más que a un aséptico

juicio cultural. *El ingenioso hidalgo* es, claro está, la obra maestra de las letras españolas. No es posible que ninguna empresa editorial salga a la luz con un libro más grande en su género. Insuperable es la lección de realismo artístico que da Cervantes en el *Quijote*; insuperable su demostración de cómo es posible escribir una obra magna que sea, al mismo tiempo, material de lectura popular. Mas la historia de Alonso Quijano el Bueno y de su inseparable Sancho es, por encima de eso, un hasta hoy inigualado logro de literatura «comprometida» y de fusión de lo universalista con lo nacional; y, más todavía: el más alto ejemplo de lo que puede llegar a producir una pluma que se niega a ponerse en venta y a servir de instrumento a la tropelías de los todopoderosos de su hora histórica.

Era lógico y hasta obligado que la isleta en la cual la «quijotada» había triunfado; que el país que había puesto en evidencia que el «quijotismo» no estaba condenado a hacer el ridículo, siempre que fuese capaz de mirar hacia el porvenir y no hacia atrás, siempre que se adbase con el buen sentido sanchesco y estuviese dispuesto a dar ingreso en la categoría caballeresca a muchos honrados labradores, abriese sus sendas publicísticas con la extraordinaria novela de Cervantes: tan lógico como absurdo habría sido que comenzase con *Madame Bovary*.

Ahora, agotada aquella primera edición, el Instituto Cubano del Libro vuelve a poner a disposición del público *Don Quijote de la Mancha*. Era un deber, ya que, sin dudas, la tradición cervantista es vigorosa entre nosotros. Baste recordar, sin necesidad de citar nombres de respetables comentaristas, que esa afición ha llegado al punto de originar delirantes episodios como el promovido, allá por el año de 1916, por don Atanasio Rivero en el diario *La Lucha*, y que hubo de provocar en la prensa española una polvareda de indignación en la que participaron, desde diversos periódicos madrileños, Unamuno, Francisco A. de Icaza, Cejador, doña Blanca de los Ríos, Alonso Cortés y hasta don Francisco Rodríguez Marín. La historieta, recogida por la imprenta de Juan Pueyo en *El secreto de Cervantes*, se basaba en que el pintoresco don Atanasio aseguraba, sin revelar la clave que por fuerza había de existir, haber descubierto en la apócrifa continuación del *Quijote*, no solo la identidad del famoso Avellaneda, que para él era Gabriel Leonardo Albión y Argensola, hijo y sobrino, respectivamente, de Lupercio y de Bartolomé, sino, además, las *Memorias* de Cervantes, a través de anagramáticos trozos de las *Ejemplares*, las *Comedias*, el *Viaje del Parnaso* y la

Segunda parte del libro quijotesco. Si bien risible, el incidente tuvo la virtud de proporcionar a la conmemoración del tricentenario de la muerte del insigne manco, una popularidad y un acento de actualidad que no habían logrado ni hubiesen logrado jamás todas las comisiones nombradas con vistas a ello.

En los últimos tiempos ha brotado una obra que asegura que *Don Quijote de la Mancha* se debe a la pluma de El Greco y no a la de Cervantes. El heroico soldado de Lepanto fue hombre de poca suerte. Ya en vida quisieron arrebatarle la ganancia y la fama que había de procurarle la Segunda parte de su mayor novela; y en más de tres siglos de muerte no le ha sido concedido un único día de paz. Para bien o para mal, Miguel de Cervantes es zarandeado de un lado a otro a todas horas, en el mundo entero; y tal parece que los contemporáneos envidiosos de su gloria que tanto acíbar hicieron gotear en su existencia, han dejado descendientes tan activos como numerosos. Mas *Don Quijote de la Mancha* está ahí, y con él están ese *Persiles* que, como bien se sabe ya, vale muchísimo más que lo que durante algún tiempo se quiso conceder; ese mazo entremesista difícil de superar; esa *Numancia* que hay que clasificar como la única legítima tragedia de la literatura española y cuya grandeza cívica está a la altura de luchas como las que hoy sostiene el pueblo de Vietnam; y, para no mencionar otras cosas, esas pequeñas, soberbias joyas llamadas *Rinconete y Cortadillo* o el *Coloquio de los perros*.

Lo que cabe añadir en este prólogo a la presente edición de *El ingenioso hidalgo* es recomendar al lector, si quiere disfrutar del libro a plenitud, que no se ciña solamente a la lectura. Verdad es que las peripecias de Sancho y de su amo pueden ser leídas de dos maneras: al pie de la letra, tal como se nos entregan en la superficie, como satírico remedo de la añeja producción caballeresca, como reseña de carcajeantes aventuras, o bien entre líneas, en buceo a toda profundidad.

Lo último demanda el conocimiento del resto de la obra cervantina, indagaciones del ambiente histórico de los Siglos de Oro y repastos de quienes han trabajado mucho sobre el libro, teniendo en mente que el propio autor declara, en el capítulo III de la Segunda parte: «Así debe ser mi historia, que tendrá necesidad de comentario para entenderla». Esto reclama largo tiempo, sin duda; pero, también sin duda, vale la pena, porque permite comprender muchas cosas que, de otro modo, resultan enigmáticas y hasta inexplicables. Como por ejemplo, que alguien, al partir para una jornada heroica que tenía por meta nada

menos que dar a América Latina un empujón decisivo contra el imperialismo y hacia el socialismo, haya podido escribir: «Otra vez siento bajo mis talones el costillar de Rocinante, vuelvo al camino con mi adarga al brazo».

En Miguel de Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*,
Edición Especial, Biblioteca Básica del Pueblo,
Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972, pp. VII-XII.



Mirta Aguirre

El poeta Miguel de Cervantes

A fines del siglo xv, según atestiguaba Nebrija, el léxico hispano tenía ya un avanzado grado de desarrollo y se afincaba en una osamenta gramatical muy bien definida. Pero el castellano no había tenido –como no lo había tenido aún para el verso– un Garcilaso para la prosa; y era en cuanto a esta, junto a una provinciana dependencia culta del latín, una lengua artesanal, un utensilio rudo, de convivencia, sujeto a la servidumbre de lo necesario. El habla que había cuajado y se había afilado en las Partidas, corría por ventas y puertos, por cárceles y truhanes, fresca y refranera, pero todavía ignorante de sí misma. Esto, por un lado. Y andaba, por otro, teñida de trasnochadas aspiraciones románicas y helénicas, enriqueciéndose con ellas, sin duda, pero también retorciéndose, alambicándose, cayendo en los rebuscamientos de aquellos que, como se burlaría mucho después Lope de Vega, por decir reloj decían horologio.

Pero un día, en la segunda mitad del siglo siguiente, hizo su aparición (1547-1616) Miguel de Cervantes Saavedra; y la prosa española se unificó con vestuario de buen gusto y cortesía; y sin perder el chispazo que le venía del pueblo, su riñón castizo, fue a la par majestuosa y como de espuma.

Cervantes la conocía como nadie porque la había usado, como ningún otro escritor de su tiempo, para vivir: para conspirar en prisiones argelinas o meditar en calabozos andaluces; para pelear con clérigos aldeanos, a riesgo de excomuniones; para eludir acusaciones judiciales; para apremiar a campesinos que escondían sus cosechas de la voracidad real; para gestionar empleos y mendigar dádivas; para amansar acreedores; para sobrellevar, en fin, con el auxilio de la palabra –él, que era tartamudo– aquella áspera existencia suya en la cual, como la del Periandro de su *Persiles*, todos los bienes no eran sino soñados.

Y porque no era ningún *ingenio lego*. Si no había acudido –y cabe que lo hubiera hecho– a las universidades en las que se togaban otros, había tenido sus propias universidades: las de una dura vida, las de la lectura incansable y, en especial, de la Italia en sus días juveniles. Si no era un teórico de la gramática, era el más grande práctico de la prosa española de su tiempo; y, sobre todo, el más fino intuitivo de las posibilidades estéticas de esa prosa al uso en todos los días.

Por eso era él quien podía salvar el abismo vital entre la lengua hablada y la escrita, haciendo de ambas una sola. Lo que efectuó de tal modo que, cuando lo leemos, parece que había de escribir en voz alta, en sencillo regusto de sonoridades:

Y sucedió que íbamos por parte donde están las siete cabrillas, y en Dios y en mi ánima que como yo en mi niñez fui en mi tierra cabrerizo, que así como las vi, me dio una gana de entretenerme con ellas un rato, y si no la cumpliera, me parece que reventara. Vengo, pues, y tomo, ¿y qué hago? Sin decir nada a nadie, ni a mi señor tampoco, bonita y pasitamente me apeé de Clavileño y me entretuve con las cabrillas, que son como unos alhelíos y como unas flores, casi tres cuartos de hora, y Clavileño no se movió de un lugar ni pasó adelante (II, XLI).

Luis de Granada, Malón de Chaide, fray Juan de los Ángeles, habían hecho antes una maravillosa prosa lírica; la de Teresa de Jesús había sabido a condimento de especias y hierbas populares. Pero Cervantes venía a hacer lo que nadie había intentado: reunir extremos, simultanear toda la gama del instrumento. Ir de Dulcinea a los requesones que escurren por el rostro; pasar de los solemnes consejos al gobernador de Barataria a la presunción del hurto de un par de ligas femeniles, implica tránsitos de fondo y de superficie que la prosa española, hasta ese minuto, no se había atrevido a hacer convivir. Porque en manos de Cervantes la lengua sirve, a cada paso, para lo uno como para lo otro; al parlamento de la Edad Dorada y al engarce de los sartales refraneros de Sancho, al discurso de Marcela como a la carta de Teresa Panza a su marido.

Escribir el *Quijote* fue como forjar el escudo de Aquiles. A martillazos y a buril, la lengua española sobre el yunque, todo lo labró Cervantes, palabra a palabra, párrafo a párrafo. Cuando lo extrajo de la fragua, en el español estaba todo, haciendo claroscuros, tornasolando en matices, perfilado en relieves, visto a todo lo largo, a lo ancho y en profundidad; lo que la prosa no había podido soñar que lograría antes

de que se descubriese, como él descubrió, «que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso». Lo que, después de la revolución de Garcilaso, constituye el más importante hallazgo poético de las letras hispánicas. Tanto que de él nació nada menos que la novela moderna, no solo para España sino para el mundo.

Por tal razón entre otras, nadie discute al Cervantes novelista, aunque demorara en tenersele en cuenta; y en cuanto al Cervantes dramaturgo, hace mucho que se reconoce, porque era imposible no verlo, la formidable calidad de sus *Entremeses*.

Eso no impide que todavía haya quien regatee el reconocimiento de que, sin *Numancia*, el teatro español carecería de una tragedia rigurosamente merecedora de ese nombre; y no son demasiados los que conceden a *Pedro de Urdemalas* y a otras comedias todo su valor. Mas, de todos modos, la suerte peor ha cabido al poeta Cervantes.

Texto hay que al hablar de una *Escuela de Madrid*, englobando en ella a los poetas que habitualmente residieron en la corte, afirme al referirse al alcalaíno: «Apena traer su nombre a este lugar [...] No hay que darle vueltas, no era poeta». Y a renglón seguido habla de los iniciales versos a la muerte de Isabel de Valois, para decir después, al mencionar la «Epístola a Mateo Vázquez», que es «de lo mejor» que Cervantes escribiera en verso.

Textos más cuidadosos reconocen que en las obras teatrales y en prosa, hay ejemplos que valen mucho más que las poesías sueltas. Pero el poeta Cervantes prosigue recibiendo muy poca atención.

Sí, a la hora de manejar el verso, Cervantes no es Garcilaso, Cervantes no es Lope, Cervantes no es Góngora, Cervantes no es san Juan de la Cruz o fray Luis de León. Mas ¿es, en verdad, un poeta tan inepto?

Dejemos a un lado la por nada notable «Epístola a Mateo Vázquez»; dejemos a un lado, por ahora, los parnásicos tercetos, aunque no falten en ellos los chispazos dignos de atención, como las «estancias polifemas», las mulas de «tartamudo paso», los «poetísimos varones» y la arciprística descripción del dios Neptuno. Dejemos, si se quiere, a un lado, las *Canciones* a la Invencible. Pero los sonetos, ¿pueden dejarse globalmente a un lado también?

Tres hay a la altura satírica del Cervantes novelista, que ponen sangrientamente en la picota a la España de su tiempo, con los caricaturescos trazos de un Toulouse Lautrec de hace tres centurias. Uno, naturalmente, el dedicado «Al túmulo del rey Felipe II en Sevilla»;

otro, el dedicado «A la entrada del duque de Medina», referido a la aparición ridículo-belicosa de este en Cádiz, en 1596; y el tercero, el titulado «A un valentón metido a pordiosero». Por su orden:

*Voto a Dios que me espanta esta grandeza
y que diera un doblón por describilla;
porque, ¿a quién no sorprende y maravilla
esta máquina insigne, esta riqueza?*

*Por Jesucristo vivo, cada pieza
vale más de un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, ¡oh, gran Sevilla!
Roma triunfante en ánimo y nobleza.*

*Apostaré que el ánima del muerto
por gozar este sitio hoy ha dejado
la gloria donde vive eternamente.*

*Esto oyó un valentón y dijo: —Es cierto
cuanto dice voacé, señor soldado.
Y el que dijere lo contrario, miente.*

*Y luego, incontinente,
caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.*

*Vimos en julio otra semana santa
atestada de ciertas cofradías
que los soldados llaman compañías
de quien el vulgo, y no el inglés, se espanta.*

*Hubo de plumas muchedumbre tanta,
que en menos de catorce o quince días,
volaron sus pigmeos y Golías
y calló su edificio por la planta.*

*Bramó el becerro y púsoles en sarta;
tronó la tierra, oscurecióse el cielo,
amenazando una total ruina;*

*y al cabo en Cádiz, con mesura harta,
ido ya el conde, sin ningún recelo,
triunfando entró el gran duque de Medina.*

*Un valentón de espátula y gregüesco,
que a la muerte mil vidas sacrifica,*

*cansado del oficio de la pica,
 mas no del ejercicio picaresco,
 retorciendo el mostacho soldadesco,
 por ver que ya su bolsa le repica,
 a un corrillo llegó de gente rica,
 y en el nombre de Dios pidió refresco.
 Den voacedes, por Dios, a mi pobreza,
 les dice: donde no, por ocho santos
 que haré lo que hacer suelo sin tardanza.
 Mas uno que a sacar la espada empieza,
 —¿Con quién habla —le dijo— el tiracantos?
 Si limosna no alcanza,
 ¿qué es lo que suele hacer en tal querella?
 Respondió el bravonel: —Irme sin ella.*

La España de la vertiginosa caída hacia Carlos el Hechizado, está aquí.

En el primer soneto se encuentra toda la pomposa cáscara dorada que Felipe II —al que se alude personalmente en forma bastante inadecuada a los humos reales y aun a la religiosidad de la época— deja tras sí al morir; y relumbra la matachina vaciedad española. En el segundo se encierra el más punzante saetazo político de toda la lírica de los Siglos de Oro: la alusión al saqueo de Cádiz, realizado impunemente durante un mes por el conde de Essex, y a la fanfarrona y sainetera entrada a la ciudad del duque de Medina-Sidonia y sus engalanadas tropas, cuando ya los ingleses, por propia voluntad, habían reembarcado. Y en el tercero, Cervantes logra un verdadero lienzo de la escuela flamenca: el matasietes que se retuerce los agresivos bigotes y deja caer reticentes amenazas a la vez que, españolísimamente, necesita limosna y la demanda para, a fin de cuentas, quedar convertido en monigote al dejar escapar por las costuras el aire que hincha sus atavíos mosqueteriles.

En suma, tres estampas de la España que Miguel de Cervantes ve con más lucidez que nadie y que, mejor que nadie, dejaría retratada en *El ingenioso hidalgo*.

De lo garcilasiano a esto, de la poesía civil de un Fernando de Herrera a esto, de la mística a esto, hay un salto demasiado grande; tanto como el que puede haber de la bucólica a la picaresca o de Trento a Desiderio Erasmo. El mismo salto que separa los dramas de honor alcobero del gran teatro español, de la historia de *El curioso*

impertinente que Cervantes introduce en su *Quijote* y de la copla que la resume:

*Es de vidrio la mujer,
pero no se ha de probar
si se puede o no quebrar,
porque todo podría ser.*

Si es verdad que Cervantes no alcanzó como poeta las cimas a que arribaron otros, es también verdad que la sensibilidad de su tiempo estaba demasiado lejos de la suya y que, por eso, sus mejores aciertos no podían obtener la valoración que ameritaban. Y aunque los tiempos han cambiado y, puestos hombro a hombro, hoy día, estos tres sonetos, junto a algunos de Góngora o de Lope, habría que decir que si aquellos son más orfebrescamente hermosos, estos los dejan muy pequeños en cuanto a médula epocal, no deja de continuar obrando sobre la crítica el peso de la apreciación trillada, negadora de la sal y del agua poéticas al Manco de Lepanto. Este no ha tenido, como Góngora, un rescate que solo posible por mirajes ideológico-literarios es, desde luego, mucho más difícil de obtener; por eso y por faltar al autor la brillantez gongorina.

En un mundo en el que al resplandor de la Cruzadas había sucedido el de los metales preciosos; en un mundo en el que, a pretexto de la erección de obras como la Basílica de San Pedro, la Iglesia no vacilaba en allegarse dineros vendiendo sus *indulgencias* en combinación con poderosas firmas bancarias; en un mundo en el que ya se daban situaciones en las cuales un Richelieu, príncipe eclesiástico, podía colocar sus intereses políticos de ministro de Luis XIII por encima de su religión, hasta el punto de aliarse a los protestantes contra el rey de España, Felipe II era el «gran capitán de Dios». Más que el papa a veces; y, algunas, hasta contra los expresos deseos del pontífice.

Al retirarse a Yuste, su padre le había entregado la península, los Países Bajos y Ultramar. Y Felipe había resuelto –entre otras cosas porque, dentro y fuera de España era esa su única arma unificadora verdadera– que todo aquel reino inmenso había de ser el más firme reducto de la doctrina católica. Aunque su último céntimo y su último soldado tuviesen que ser supeditados a ello.

Así hizo España el camino que tuvo en el mar sus dos minutos culminantes: uno, en la batalla de Lepanto; otro, en la destrucción de la Armada Invencible. Con esta curva, entre 1571 y 1588, Felipe II cerraba,

aunque España tratase de continuar aparentando que sobrevivía, la historia que había estallado clamorosamente con la toma de Granada y el Descubrimiento bajo Fernando e Isabel, y que había alcanzado su clímax con la etapa de fantástico poderío de Carlos V, más aparatoso que sólido.

Herederó de deudas de las costosas aventuras militares de su padre, militar desdichado él mismo, gobernante que confronta revueltas como las de los Países Bajos; estadista que ha de encararse a una Inglaterra tan ambiciosa, fría, fuerte y segura de su destino como la misma reina Isabel, y a la Francia del Edicto de Nantes y del buen sentido práctico de «el verde galán», Felipe II no vacila, pese a todo, en abrazarse a la cruz; y con el favor de Dios como único recurso tangible, echa sobre su pueblo, con el deber de sostener el imperio heredado, el de defender la verdadera fe dentro de sus fronteras y, al mismo tiempo, el de imponerla a sangre y fuego en otras partes. Con don Juan de Austria cuando hay don Juan de Austria; y con el duque de Medina-Sidonia cuando ya no hay don Juan. La situación la resume Miguel de Cervantes en su «Canción de la pérdida de la Armada que fue a Inglaterra»:

*tus puertos salteados
en las remotas Indias apartadas,
y en tus casas tus naves abrasadas,
y en la ajena los templos profanados;
tus mares llenos de piratas fieros,
por ellos tus armas encogidas
y en ellos mil haciendas y mil vidas
sujetas a mil bárbaros aceros.*

Desplomábase España, pero continuaban las trompas bélicas, siempre con los mismos pretextos: o la impiedad de Flandes o las ofensas inglesas al catolicismo o la bajada del Gran Turco. Y siempre, las derrotas como desenlace de las «fazañas». Y siempre el león hispano considerándose vencido pero no afrentado.

Cervantes es aún relativamente joven y alberga algo del añejo orgullo y de las pasadas ilusiones; o quiere aferrarse a eso para mantener su moral a flote:

*Madre de los valientes de la guerra,
archivo de católicos soldados,*

*crisol donde el amor de Dios se apura,
tierra donde se ve que el cielo entierra
los que han de ser al cielo trasladados
por defensores de la fe más pura:
no te parezca acaso desventura,
¡oh, España, madre nuestra!,
ver que tus hijos vuelven a tu seno,
dejando el mar de sus desgracias lleno,
pues no los vuelve la contraria diestra:
vuélvelos la borrasca incontrastable
del viento, mar y el cielo que consiente
que se alce un poco la enemiga frente.*

Los elementos... ¡Oh, España, madre nuestra! Los hombres, no: ¡los elementos!

Sin embargo, ya en esta «Segunda canción» a la Invencible, asoma la característica ambigüedad del escritor; ya hay rasgos que parecen teñidos de sorna. Nadie puede tener siempre asidos los cabellos «de la calva ocasión». «A tu león pisado le han la cola», escribe el poeta, no se sabe si en broma o en serio. Y por más que

*los bríos y brazos españoles
quilatan su valor su fuerza y brío
con la hambre, la sed, calor y frío,
cual se quilata el oro en los crisoles*

¿qué sucede a ese rey de la selva a quien han osado trillarle el rabo? Turcos, moros, todos lo observan:

*con vista aguda y ánimos perplejos
cuáles son los comienzos y los dejos
y dónde pone este león la mira,
porque entonces su suerte está lozana
por cuanto tiene este león quartana.*

Si se tratara de otro... Pero se trata de Miguel de Cervantes, del que nunca se puede saber qué pensar. Se alienta al rey a pelear, aunque «los principios sean dudosos» («alza los brazos, pues, Moisés cristiano / y pondralos por tierra el luterano»); mas ¿puede tomarse en serio esa quartana leonina?

Cervantes no contempla los sucesos, como otros, desde los recintos palaciegos. Él anda a lomo de mula, llevando a cabo, como empleado de su majestad, las requisas de víveres para los gloriosísimos ejércitos; él sabe de los impuestos a la harina y de las contribuciones extraordinarias fijadas a la fabricación de vinos para costear caballescotes lances. Cervantes no ignora que Sancho desencanta a Dulcinea y resucita a Altisidora a costa de la mortificación de sus carnes: a precio de su trigo, su queso, su aceite y sus humildes escudos.

Por eso no puede hacer un teatro como el de Lope; ni *soledades*. Por eso es irónico. Por eso su verdadero tono poético está en sonetos como el del valentón, el del túmulo real y el de la toma de Cádiz, de los que acaso muchos habría producido, si el escribir novelas y el luchar a brazo partido con la vida para no morirse de hambre, le hubiera dejado tiempo.

Hubo un día español, como ha recordado Bruno Frank en *Un tal Cervantes*, en el cual un monarca devoto y sombrío que se negaba a dar el título de majestad a otros reyes porque, para él, la majestad se concentraba tan solo en los de su Casa, hizo venir de los cuatro puntos cardinales, en un repaso de idas grandezas como es posible que ningún otro país haya contemplado, los envejecidos huesos de todos sus antecesores, para hacerlos descansar, reunidos, en las criptas de El Escorial.

Felipe II no ignoraba probablemente ese día, que la ceremonia que se ejecutaba por su orden, con el féretro de Carlos V a la cabeza, era como el simbólico entierro de España misma: España del oro y de los Siglos de Oro, conducida por su último monarca grande a un monumento helado que arquitectónicamente se inspiraba en martirios de santos, y cuya denominación podía referirse lo mismo a la hez de los metales que a la escoria humana.

La España del Descubrimiento, la de las omnipotencias imperiales, se terminaba allí. Lo que restaba no era sino ocaso, arribo de la noche. Y sueño.

Miguel de Cervantes fue el único escritor de su tiempo que lo supo a plenitud. Con mayor profundidad que don Francisco de Quevedo. Y para poder decirlo, terminó por sacrificar la lírica en verso a la épica en prosa.

Los versos de *La Galatea*

Después de todo, ya tenía hecha *La Galatea*.

Se puede pensar que él abordó esta novela, publicada en Alcalá de Henares en 1585 —y ni con mucho tan tonta como a veces se afirma

muy a la ligera—, como para dar muestras de su maestría técnica en el verso; y como para que se viese que podía manejar la diversidad de matices que, en otros, asumía o había asumido el italianismo.

Sonetos, hay en la obra una quincena más o menos. No todos, claro está, igualmente felices; pero varios que no tienen nada que envidiar a nadie.

Canta Lenio:

*En vano, descuidado pensamiento,
una loca, altanera fantasía,
un no sé qué, que la memoria cría
sin ser, sin calidad, sin fundamento;
una esperanza que se lleva el viento,
un dolor con renombre de alegría,
una noche confusa do no hay día,
un ciego error de nuestro entendimiento,
son las raíces propias de do nace
esta quimera antigua celebrada
que Amor tiene por nombre en todo el suelo.
Y el alma que en amor tal se complace,
merece ser del suelo desterrada,
y que no la recojan en el cielo.*

Canta Gelasia, en el libro sexto:

*¿Quién dejará del verde prado umbroso
las frescas yerbas y las frescas fuentes?
¿Quién, de seguir con pasos diligentes
la suelta liebre o jabalí cerdoso?
¿Quién con el son amigo y sonoro,
no detendrá las aves inocentes?
¿Quién, en las horas de la siesta ardientes,
no buscará en las selvas el reposo,
para seguir los incendios, los temores,
los celos, iras, rabias, muertes, penas
del falso amor que tanto aflige al mundo?
Del campo son y han sido mis amores;
rosas son y jazmines mis cadenas,*

libre nací y en libertad me fundo.

Canta Damon:

*Si el áspero furor del mar airado
por largo tiempo en su rigor durase,
mal se podría hallar quien entregase
su flaca nave al piélago alterado.*

*No permanece siempre en un estado
el bien y el mal, que el uso y otro vase;
porque si huyese el bien y el mal quedase,
ya sería el mundo a confusión tornado.*

*La noche al día y el calor al frío,
la flor al fruto van en seguimiento,
formando de contrarios igual tela.*

*La sujeción se cambia en señorío,
en placer el pesar, la gloria en viento,
ché per tal variar natura é bella.*

Otros ejemplos podrían citarse. Curioso es el soneto de Silerio, en el que Cervantes juega deliberadamente en los cuartetos con la palabra *tiempo* y que tiene un epifonema maestro:

*¡Horas a cualquier otro venturosas,
aquella dulce del mortal traspaso,
aquella de mi muerte sola os pido!*

Hay mucho Garcilaso en el Cervantes de *La Galatea*. Así, en los elegíacos tercetos entonados junto al sepulcro de Meliso:

*Tal cual es la ocasión de nuestro llanto,
no solo nuestro, mas de todo el suelo,
pastores, entonad el triste canto.*

*El aire rompan, lleguen hasta el cielo
los suspiros dolientes fabricados
entre justa piedad y justo duelo.
Serán de tierno humor siempre bañados
mis ojos, mientras viva la memoria,*

Meliso, de tus hechos celebrados.

*Meliso, digno de inmortal historia,
digno que goces en el cielo santo
de alegre vida y de perpetua gloria.*

*Mientras que a las grandezas me levanto
de cantar tus hazañas, como pienso,
pastores, entonad el triste canto.*

Pero en Garcilaso, algo más, que más tarde había de ser muy caro a Pedro Calderón:

*Después, ¡oh, muerte!, que aquel golpe diste
que echó por tierra nuestro fuerte arrimo,
de yerba el prado ni de flor se viste.*

*Con la memoria de este mal reprimo
el bien, si alguno llega a mi sentido,
y con nueva aspereza me lastimo.*

*¿Cuándo suele cobrarse el bien perdido?
¿Cuándo el mal, sin buscarle no se halla?
¿Cuándo hay quietud en el mortal rüido?*

*¿Cuándo de la mortal fiera batalla
triunfó la vida, y cuándo contra el tiempo
se opuso o fuerte arnés o dura malla?*

*Es nuestra vida un sueño, un pasatiempo,
un vano encanto que desaparece
cuanto más firme pareció en su tiempo.*

No es tan fácil negar todo significado en la lírica castellana al autor de este largo poema pastoril; o al de este *beatus ille* respunteado de realismo:

*¡Oh, una, tres y cuatro
cinco y seis y más veces venturoso*

*el simple ganadero
que con un pobre apero,
vive con más contento y más reposo
que el rico Creso o avariento Mida,
pues con aquella vida
robusta, pastoral, sencilla y sana,
de todo punto olvida
esta mísera falsa cortesana!*

*En el rigor del erizado invierno,
al tronco entero de robusta encina,
de Vulcano abrasada, se calienta
y allí en sosiego trata del gobierno
mejor de su ganado y determina
dar de sí al cielo no intrincada cuenta.
Y cuando ya se ahuyenta
el encogido, estéril, yerto frío,
y el gran señor de Delo
abrasa el aire, el suelo,
en el margen sentado de algún río,
de verdes sauces y álamos cubierto,
con rústico concierto
suelta la voz o toca el caramillo,
y a veces se ve cierto
las aguas detenerse por oílo.*

Con la alabanza de aldea, el menosprecio de corte:

*Poco allí le fatiga el rostro grave
del privado, que muestra en apariencia
mandar allí do no es obedecido,
ni el alto exagerar con voz suave
del falso adulator, que en poca ausencia
muda opinión, señor, bando y partido;
si el desdén sacudido
del sutil secretario le fatiga,
ni la altivez honrada
de la llave dorada
ni de los varios príncipes la liga,*

*ni del manso ganado un punto parte,
porque el furor de Marte
a una y otra parte suene airado.*

*No le veréis que pene
de temor que un descuido, una nonada,
en el ingrato pecho
del señor el derecho
borre de sus servicios, y sea dada
de breve despedida la sentencia.
No muestra en apariencia
otro de lo que encierra el pecho sano:
que la rústica ciencia
no alcanza el falso trato cortesano.*

*¿Quién tendrá vida tal en menosprecio?
¿Quién no dirá que aquella sola es vida
que al sosiego del alma se encamina?
El no tenerla el cortesano en precio
hace que su bondad sea conocida
de quien aspira al bien, y al mal declina,
¡Oh, vida, do se afina
en soledad el gusto acompañado!
¡Oh, pastoral bajeza,
más alta que la alteza
del cetro más subido y levantado!
¡Oh, flores olorosas, oh, sombríos
bosques, oh, claros ríos!
¡Quién gozar os pudiera un breve tiempo,
sin que los males míos
turbasen tan honesto pasatiempo!*

*Canción, a parte vas do serán luego
conocidas tus faltas y sus sobras.
Mas di, si aliento cobras,
con rotro humilde enderezado a ruego:
«¡Señor, perdón, porque el que acá me envía,
en vos y en su deseo se confía!»*

Hay pequeños descuidos que la lupa crítica muestra sin esfuerzo; pero hay también una innegable fluidez natural, ennoblecedora del conjunto. Esa espontaneidad ayuda a Cervantes a conseguir, a veces, logros mucho más notables. A Fray Luis, a san Juan de la Cruz, suenan las liras de Lenio en el libro segundo de *La Galatea*:

*De este tal corderas,
antes que venga la sazón madura,
serán ya parideras,
y en la peña más dura
hallarán claras aguas y verduras.*

*Si estando Amor airado,
con él pusiese en su salud desvío,
llevaré su ganado
con el ganado mío
al abundoso pasto, al claro río.*

Égloga bien lograda es la de Mireno, en el tercer libro:

*Y a mi cansada voz, ya mis lamentos,
bien poco ofenderán al aire vano,
pues a término tal soy reducido,
que ofrece Amor a los airados vientos
mis esperanzas, y en ajena mano
ha puesto el bien que tuve merecido.
Será el fruto cogido
que sembró mi amoroso pensamiento
y regaron mis lágrimas cansadas,
por las afortunadas
manos quien faltó merecimiento
y sobró la ventura
que allana lo difícil y asegura.*

*Pues el que ve su gloria convertida
en tan amarga dolorosa pena
y tomando su bien cualquier camino,
¿por qué no acaba la enojosa vida?*

*¿por qué no rompe la vital cadena
contra todas las fuerzas del destino?
Poco a poco camino
al dulce trance de la amarga muerte,
y así, atrevido aunque cansado brazo,
sufred el embarazo
del vivir, pues ensalza nuestra suerte
saber que a Amor le place
que el dolor haga lo que el hierro hace*

[...]

*Abatida pobreza, causadora
de este dolor que me atormenta el alma,
aquel te loa que jamás te mira;
turbose en ver tu rostro mi pastora,
a su amor tu aspereza puso en calma,
y así, por no encontrarte, el pie retira.
Mal contigo se aspira
a conseguir intentos amorosos:
tú derribas las altas esperanzas,
y siembras mil mudanzas
en femeniles pechos codiciosos:
tú jamás perfeccionas
con amor el valor de las personas.
Sol es el oro a cuyos rayos ciegan
la vista más aguda.*

Sonetos, tercetos, estancias, liras. Todo lo maneja Cervantes, italianista de bien conocida Italia y no aficionado de segunda mesa. Pero en *La Galatea* se va más lejos, para demostrar también que se dominan los modos aprovenzalados de hacer. Lo que se pone en boca de Crisio, en el mismo libro en el que ha cantado Mireno, es una vieja fórmula de canción trovadoresca:

*Al que ausencia viene a dar
su cáliz triste a beber,
no tiene mal que temer,*

*ni ningún bien que esperar.
En esta amarga dolencia
no hay mal que no esté cifrado;
temor de ser olvidado,
celos de ajena presencia.
Quien la viniere a probar,
luego vendrá a conocer
que no hay mal de qué temer,
ni menos bien que esperar.*

Del mismo modo se resucitan el leixaprén, los poemas encadenados:

*que estar mil veces con la vida ausente!
Ausente estoy de aquellos ojos bellos
que serenaban la tormenta mía;
ojos vida de aquel que pudo vellos,
si de allí no pasó la fantasía:
que de verlos y pensar de merescellos,
es loco atrevimiento y demasía.
¡Yo los vi, desdichado, y no los veo
y mátame de verlos el deseo!*

*Deseo, y con razón, ver dividida,
por acortar el término a mi daño,
esta antigua amistad, que tiene unida
mi alma al cuerpo con amor tamaño
que, siendo de las carnes despedida,
con ligereza presta y vuelo extraño,
podrá tornar a ver aquellos ojos
que son descanso y gloria a sus enojos*

[...]

Enojos son la paga y recompensa

Tras eso, en el libro tercero, hay en el siguiente:

*y donde tiene Amor su albergue y nido,
la bella ingrata mi enemiga ha sido.*

*La bella ingrata mi enemiga ha sido
quien quiso, pudo y supo en un momento,
tenerme de un sutil cabello asido
al libre, vagoroso pensamiento.
Y aunque al estrecho lazo estoy rendido,
tal gusto y gloria en las prisiones siento,
que extendiendo el pie y el cuello a las cadenas,
llamando dulces tan amargas penas.*

*Llamando dulces tan amargas penas
paso la corta, fatigada vida,
del alma triste sustentada apenas,
y aun apenas del cuerpo sostenida.
Ofreciote fortuna a manos llenas
a mi breve esperanza fe cumplida.
¿Qué gusto, pues, qué gloria o bien se ofrece,
do mengua la esperanza y la fe crece?*

A partir de aquí, Cervantes comienza a incluir la rima al *mezzo*, de la que gustara a Garcilaso:

*Do mengua la esperanza y la fe crece,
se descubre y parece el alto intento
del firme pensamiento enamorado
que solo confiado en amor puro
vive cierto y seguro de una paga
que al alma satisfaga limpiamente.*

En el capítulo precedente, Orompo utiliza el antiguo verso de arte mayor y su correspondiente copla; a veces flexibilizando los dodecasílabos; a veces aprovechando la anacrusa y aprovechando asimismo la trisilábica sonoridad de esdrújulos de marcha, con independencia del acento gramatical. Por ejemplo:

*En qué te ofendían, ¡oh, falsa!, los años
tan tiernos y verdes de aquella cordera?
¿Por qué te mostraste con ella tan fiera?
¿Por qué en el suyo creciste mis daños?*

*De mí, que te busco, te escondes y ausentas,
y quieres y trabas razones y cuentas
con el que más teme tus males tamaños.*

El libro quinto abre con unas décimas que hacen pensar en Calderón de la Barca, antes de que este naciera:

*¿Quién mi libre pensamiento
me le vino a sujetar?
¿Quién pudo en flaco cimiento
sin ventura fabricar
tan altas torres de viento?
¿Quién rendió mi libertad,
estando en seguridad
de mi vida satisfecho?
¿Quién abrió y rompió mi pecho
y robó mi voluntad?*

Son en realidad dos quintillas; pero la unidad de pensamiento las hace funcionar como una agrupación de diez versos:

*¿Dónde está la fantasía
de mi esquivada condición?
¿Do el alma que ya fue mía
y dónde mi corazón,
que no está donde solía?
Mas ya todo, ¿dónde estoy,
Dónde vengo, adónde voy?
A dicha, ¿sé yo de mí?
¿Soy por ventura el que fui
o nunca he sido el que soy?*

Podrían ser versos dichos por Segismundo; pero los dice Lauso en *La Galatea*, donde también se dice aquello de que «es nuestra vida un sueño, un pasatiempo».

En esta primera novela de Cervantes, es posible encontrar también esa alardosa sextina, construida con seis estrofas de a seis versos cada una, siempre resueltas con las mismas seis palabras de cabo, que en

este caso forman tres pares antitéticos: día, noche; llanto, risa; vida y muerte.

Cervantes consume su artesanal jactancia, un tanto infantil, con sobria dignidad:

*¿Qué puede ser la más alegre vida
sino una sombra de una breve noche,
o natural retrato de la muerte,
si en todas cuantas horas tiene el día,
puesto silencio al congojoso llanto,
no admite del amor la dulce risa?*

*Do vive el blando amor, vive la risa,
y adonde muere, muere nuestra vida,
y el sabroso placer se vuelve en llanto,
la clara luz del sosegado día,
y es el vivir sin él, amarga muerte.*

En las octavas inaugurales de la novela, se hacen juegos similares en el último verso, con palabras que han tenido importante participación dentro de la estructura estrófica:

*Creí que el fuego que en alma enciende
el nido alado, el lazo con que aprieta,
la red sutil con que a los dioses prende,
y la furia y rigor de su saeta,
que así ofendiera como a mí me ofende
al sujeto sin par que me sujeta;
mas contra un alma que es de mármol hecha,
la red no puede, el fuego, el lazo y flecha.*

*Yo sí que al fuego me consumo y quemo,
y al lazo pongo humilde la garganta,
y a la red invisible poco temo,
y el rigor de la flecha no me espanta;
Por esto soy llegado a tal extremo,
a tanto daño, a desventura tanta,
que tengo por mi gloria y mi sosiego,
la saeta, la red, el lazo, el fuego.*

Se dice que Miguel de Cervantes sentía por su novela pastoril una debilidad como de recuerdo de juventud. Es posible que la apreciara por muchos de los versos que contiene, en los que, de improviso, da con gran fortuna en el blanco:

*Querer que nunca sabe lo que quiere,
nube que los sentidos oscurece,
cuchillo que nos hiere,
este es Amor. ¡Seguidle si os parece!*

Gutierre de Cetina escribió un madrigal que no ha pasado y por el cual figura en todas «las cien mejores». Pero tan delicada como el suyo y de más ceñida brevedad, es el que puede extraerse de labios de Artidoro en el segundo libro de *La Galatea*:

*Unos ojos me engañaron,
al parecer piadosos.
¡Ay, ojos falsos, hermosos!,
los que os ven, ¿en qué pecaron?*

La poesía tradicional

No todo lo galateico es italianista. Cervantes llevaba en su sangre demasiado de la vieja cera castellana que no debía perderse. Puede comprobarse donde quiera:

*¡Ay, ojos de quien recelo
que si soy de vos mirado,
es por crecerme el cuidado
y por menguarme el consuelo!*

O con mayor intensidad:

*Ved si es mal el que me aqueja
más que muerte conocida,
pues forma quejas la vida
de que la muerte la deja.*

*El mal viene, el bien se aleja
con tan ligera corrida,*

*que forma quejas la vida
de que la muerte la deja.*

¿Ávila de los Caballeros? ¿Idea fija carmelitana? No. Pero bien podrían ser de Teresa de Jesús, con toda legitimidad, varias pequeñas estrofas de Cervantes, como las citadas. O esta de su comedia *La gran sultana*:

*Yo no te pido que salgas
de mi pecho, pues no puedes,
antes te pido que quedes
y en este trance me valgas.*

Y la queja de la madre numantina:

*¡Oh, hambre terrible y fuerte,
cómo no acabas la vida!
¡Oh, guerra, solo venida
para causarme la muerte!*

A veces hay como una anticipación lejana del acento de la Jerónima de «amor y discreción» que cantaría en México más tarde:

*Pondérase mi dolor
con decir, bañado en lloros,
que mi cuerpo está entre moros
y el alma en poder de Amor.*

*Del lugar do me pusiste
me procuran derribar;
pero, ¿quién podrá bajar
la que tú una vez subiste?*

Por el metro, por la identidad consonaria, pero también por la suavidad del verso, por la omisión de todo hipérbaton y por el matiz lírico que impregna la composición, un oído cubano se traslada, de inmediato, al Juan Clemente Zenea de «A una golondrina»:

*Bien quisiera contemplar
lo que tú dejar quisiste;*

*quisiera hallarme en el mar,
ver de nuevo el Norte triste,
ser golondrina y volar.*

Como para las satíricas –¿cómo negárselo?– se reconoce a Cervantes cierto talento para las composiciones populares. Pero no se ha ahondado de veras en todo lo que extrajo de las frescas vetas de la poesía coplera tradicional.

Como brota del teatro, está en *La Galatea*:

*No pienses que es mi intención
quejarme porque me dejas,
que llegan tarde las quejas
de mi temprana pasión.*

*Mil penas cuesta una gloria,
un contento, mil enojos;
sábenlo bien estos ojos
y mi cansada memoria.*

En *La gitanilla*, el ensalmo que empieza: «Cabecita, cabecita, / tente en ti, no te resbales», acaba como una canción garcialorquiana: «verás cosas / que toquen en milagrosas, / Dios delante / y san Cristóbal gigante». De *Rinconete y Cortadillo* es el delicioso cantar:

*Por un sevillano rufo a lo valón,
tengo socarrado el corazón.
Por un morenico de color verde,
¿cuál es la fogosa que no se pierde?*

*Riñen dos amantes: hácese la paz;
si el enojo es grande, es el gusto más.
Detente, enojado, no me azotes más,
que si bien lo miras, a tus carnes das.*

En *La casa de los celos* está la controversia de villancicos:

*Derramaste el agua, la niña
y no dijistes: «¡Agua va!».*

*La justicia os prenderá.
Derramástela a deshora,
y fue con tan poca cuenta
que mojastes con afrenta
al que os sirve y os adora.
Pero llegada la hora
donde el daño se sabrá,
la justicia os prenderá.*

*Cautivástenme el alma, la niña,
y tenéisla siempre allá:
el amor me vengará.*

*Vuestros ojos salteadores,
sin ser de nadie impedidos,
se entraron por mis sentidos
y se hicieron salteadores;
lleváronme los mejores
y tenéislos siempre allá:
el amor me vengará.*

Otro villancico, muy danzario, pertenece a la misma comedia:

*¡Bien haya quien hizo
cadenitas, cadenas;
bien haya quien hizo
cadenas de amor!*

*¡Bien haya el acero
de que se formaron,
y los que inventaron
amor verdadero!*

*¡Bien haya el dinero
de metal mejor!
¡Bien haya quien hizo
cadenas de amor!
¡Bien haya el amante;*

*que a tantos vaivenes,
iras y desdenes
firme está y constante.*

*Este se adelante
al rico mayor.
¡Bien haya quien hizo
cadenas de amor!*

En *Pedro de Urdemalas* está el cantar de la noche de San Juan:

*Niña la que esperas
en reja o balcón,
advierte que viene
tu polido amor [...]*

Y muy próximo a él, el de:

*A la puerta puestos
de mis amores
espinas y zarzas
se vuelven flores.*

En la tercera jornada pueden hallarse las ligadas quintillas del timo a la viuda Marina Sánchez, a la que se argumenta, para que desembolse doscientos cincuenta escudos para sacar ánimas del Purgatorio:

*¿Que será ver a deshora
que por la región del aire
va un alma zapateadora,
bailando con gran donaire,
de esclava, hecha señora?
¡Qué de alabanzas oirás
por delante y por detrás,
ora vayas, ora estés,
de toda ánima cortés
a quien hoy libertad das!*

Un alma zapateadora... Bien educadas almas que no dejarán de dar las gracias. Fino humorismo de Cervantes; humorismo de a florada sonora que, por eso, no siempre se estima lo bastante.

El poeta, que si no era ciego era manco, y que estuvo en un tris de tener que limosnear a la salida de las sacristías, llevaba en sí, además, un versificador callejero que no se avergonzaba –aunque por entonces el verso anduviese deslumbrado por su capacidad para ser culto– de que redondillas, quintillas y romances sirviesen para dar noticias de tempestades, de combates, de largas historias de hijos ilegítimos, de asesinatos y venganzas. Lo mismo que, cuando quería, demostraba que con esas estructuras podía hacer otras cosas, cuando quería escribía «corridos». ¿O no es uno de ellos la historia de *El rufián dichoso*? Dice el romance:

*Año de mil y quinientos
y treinta y cuatro corría,
a veinticinco de mayo,
martes, aciago día,
sucedió un caso notable
en la ciudad de Sevilla,
digno que ciegos le canten
y que poetas le escriban.
Del gran corral de los Olmos,
do está la jacarandina,
sale Regulete el jaque,
vestido a las maravillas.
[...]
Sale en eso un toro hosco,
¡válgame Santa María!,
y arremetiendo con él,
dio con él patas arriba.
Dejole muerto y mohíno,
bañado en su sangre misma;
y aquí da fin el romance,
porque llegó el de su vida.*

Son famosas las *jácaras* de Quevedo. Pero no faltan en las *Ejemplares*, y en las *Comedias* y *Entremeses* de Cervantes. *Jácara* es la de *La ilustrada fregona*: «Entren, pues, todas las ninfas / y los ninfos que han de

entrar, / que el baile de la chacona / es más ancho que la mar»; y muy característica es la de *El rufián viudo*:

*Ya salió de las gurapas
el valiente Escarramán,
para asombro de la gura
y para bien de su mal.
Ya vuelve a mostrar al mundo
su felice habilidad,
su ligereza y su brío
y su presencia real.
Pues falta la Coscolina,
supla ahora en su lugar
la Repulida olorosa
más que la flor de azahar.
Haces a Dios mil ofensas,
como dices de ordinario,
¿y con rezar un rosario,
sin más, ir al cielo piensas?*

Es el mismo asombro del mozo Rinconete, ante la convicción de otros ladrones y asesinos, seguros «de irse al cielo con no faltar a sus devociones, estando tan llenos de hurtos y de homicidios y de ofensas a Dios».

El romance serio no podía dejar de atraer a Cervantes. El de arte menor –«Tristes de las mozas / a quien trajo el cielo / por casas ajenas / a servir a dueños»– es bien conocido y, probablemente, el primer poema de los Siglos de Oro en donde se trata sin conmisericordia, de arriba a abajo, con verdadero sentido humano y de crítica a las injusticias sociales, la suerte amarga de quien tiene que ganarse el pan en un escalón apenas un palmo más alto que el del esclavo.

Entre cuantos escribió, parecía el autor conceder especial consideración al de *Los celos*, el que comienza con una alegoría sobre una cueva: «fuego y hielo, / aullidos, sierpes y piedra»; «propio albergue de la noche, / del horror y las tinieblas».

Muy superior, en cuanto a naturalidad juglaresco-narrativa, sin pretensiones artísticas como las del otro, es el romance del primer acto de *Pedro de Urdemalas*, soberbia pintura del miserable chiquillo español del que, paso a paso –grumete, mozo de esportilla, raterito, mochilero,

criado de espadachín, vendedor ambulante, guía de ciego, mozo de mulas, compadre de hampones— la vida iba construyendo al rufián:

*Yo soy hijo de la piedra,
que padre no conocí;
desdicha de las mayores
que a un hombre pueden venir.
No sé dónde me criaron,
pero sé decir que fui
de estos niños de doctrina,
sarnosos, que hay por ahí.
Allí, con dietas y azotes,
que siempre sobran allí,
aprendí las oraciones
y a tener hambre aprendí,
aunque también con aquesto
supe leer y escribir,
y supe hurtar la limosna
y disculparme y mentir.*

Es el terreno en el que Cervantes puede desplegar todo su genio: el de la España que entre místicos y estigmatizados, senequistas meditatores, indios opulentos, galanes toscanizados y engalanadas tropas a la flamenca, se hunde en la miseria. Inteligencia arrastrada por el irresistible impulso de desnudar todo eso al sol, por ello, ya se tratase de verso o de prosa, sostenía

*que no está en la elegancia
y modo de decir el fundamento
y principal sustancia
del verdadero cuento
que en la pura verdad tiene su asiento.*

Cervantes y los Versos sencillos de Martí

Algo hay en Miguel de Cervantes que no puede dejar de saltar a la vista de ojos latinoamericanos. ¿Quién dejaría de atribuir a Martí las siguientes estrofas, si se las pusiesen delante por primera vez, para que indicase su autor probable?

*¡Abrazame, dulce hermano!
—¿Hermano? ¿De cuándo acá?
¡Apártese el perro allá;
no me toque con la mano!*

O esta:

*Sube el humo al aire vano
que a veces le da en los ojos;
quemada el fuego los despojos
que le vienen más a mano.*

Se podría proseguir:

*Denle al vano el oro tierno
que arde y brilla en el crisol:
a mí denme el bosque eterno
cuando rompe en él el Sol.*

Escribe Cervantes:

*Queda el cuerpo en la marina
quemado y apedreado;
el alma el vuelo ha tomado
hacia la región divina.*

Y podría continuarse con el otro:

*Voy por el bosque a paseo
a la laguna vecina:
y entre las ramas la veo
y por el agua camina.*

Dice Miguel de Cervantes:

*Queda el moro muy gozoso
del injusto y crudo hecho;
el turco, está satisfecho;
el cristiano temeroso.*

Y uno recuerda «Los zapaticos de rosa»:

*Ella va de todo juego,
con aro, balde y paleta;
el balde, es color violeta;
el aro, es color de fuego.*

Ambos utilizan, indistintamente, redondillas y cuartetas; y la similitud estilística es innegable. Martí suena como un clásico de los siglos XVI o XVII, apegado a la más profunda austeridad del verso castellano; Cervantes logra estrofas tan limpias de afeites, tan modernas de construcción, que manan con tal naturalidad, que parecen cientos de años más jóvenes. Y eso permite la confluencia del complutense y del cubano por encima del tiempo.

Naturalmente, los pretextos temáticos varían; y un análisis del lenguaje muestra –no puede dejar de mostrar– que uno escribía bajo el filipismo y otro en el crepúsculo del siglo XIX. Pero el puente fraterno subsiste:

Es de Cervantes:

*Dos áncoras, a una mano,
vi yo allí en contrario celo:
una, de hierro, en el suelo;
otra, de fe, en el cristiano.*

Y de los *Versos sencillos*:

*Rápida, como un reflejo,
dos veces vi el alma, dos:
cuando murió el pobre viejo,
cuando ella me dijo adiós.*

*Estimo a quien, de un revés,
echa por tierra a un tirano;
lo estimo, si es un cubano;
lo estimo, si aragonés.*

Ya se sabe que esto no es exclusivamente cervantino. Se puede encontrar en Lope de Vega:

*Oigo tañer las campanas
y no me espanto, aunque puedo,
que en lugar de tantas cruces
haya tantos hombres muertos.*

En Góngora no falta:

*Colmenas lleva y panales,
que el río les da posada;
la colmena es vidriada,
y el panal es cera nueva.*

O bien:

*Todo se vende este día,
lo de el dinero la iguala;
la corte vende su gala,
la guerra, su valentía.*

El hecho es muy natural en quien, como Martí, ama tanto y conoció tan bien la poesía tradicional española. Asunto de matriz común. Pero lo que en otros autores se produce de pasada, abunda en Cervantes mucho más: elusión de los artículos indeterminados, construcción bimembre, preferencias paralelísticas, sintética manera de decir, ritmo interior. Rasgos que se han fijado como características singulares e inconfundibles de los *Versos sencillos*, son frecuentes en la producción no italianista de Cervantes, de cuyo escueto decir también puede afirmarse que calla, entiende y se quita, como Martí, la pompa del rimador.

En momentos en los que destellaba el joyero culterano, Cervantes hacía gran parte de su verso en la misma forma en que dejaba caer su descubrimiento sobre la épica y la prosa: sin teorizar, sin darle importancia, con esa manera suya de proceder que todavía permite que algunos sostengan que al escribir sobre Alonso Quijano, no sabía lo que hacía. Modo de ser –y de hacer– con el que este hombre, como el mismo reconoce en el *Viaje del Parnaso*, se labró su propia ventura: la de quedarse sin asiento allí donde todos los poetas lo poseían; sin tener siquiera el recurso de doblar su capa y sentarse sobre ella, porque él, Miguel de Cervantes Saavedra, carecía de capa.

Los poemas en *Don Quijote* y en *Persiles*

Acaso el más comentado de los poemas contenidos en *Don Quijote de la Mancha* es la desesperada «Canción de Grisóstomo» del capítulo XIV de la Primera parte del libro inmortal. Basado en los libros IV y VI de la *Eneida*, el fragmento que comienza: «El rugir del león, del lobo fiero / el temeroso aullido, el silbo horrendo / de escamosa serpiente, el espantable / baladro de algún monstruo», reproduce con bastante exactitud la descripción de alteradora voz de la maga que hace Lucano en la *Farsalia*. En sus insistentes ecos clásicos –Tántalo, Sísifo, Ticio, Egión, el infernal portero de los tres rostros– se intercalan fragmentos de mayor espontaneidad, como aquel en donde asoman el padre Tajo y las olivas del Betis.

Pero aunque más trabajado, no es este el más atractivo de los poemas quijotescos. Preferible es la frescura del sencillo cantar del falso mozo de mulas enamorado de doña Clara de Viedma: «Marinero soy de amor / y en su piélagos profundo / navego sin esperanza / de llegar a puerto alguno»; o la glosa de «¡Si mi *fue* tornase a *es*, / sin esperar más *será*, / o viniese el tiempo ya / de lo que será después!».

En la ración de sonetos de la novela, son estimables los del fuerte de La Goleta. Pero lo mejor logrado se encuentra, lo que no es sorpresa en Cervantes, en lo humorístico y satírico. Por ejemplo, tan pronto se abre el libro, el envío de «La señora Oriana a Dulcinea del Toboso» y, en especial, el «Diálogo entre Babieca y Rocinante»:

B. *¿Cómo estáis, Rocinante, tan delgado?*

R. *Porque nunca se come y se trabaja.*

B. *Pues, ¿qué es de la cebada y de la paja?*

R. *No me deja mi amo ni un bocado.*

B. *Andá, señor, que estáis muy mal criado,
pues vuestra lengua de asno al amo ultraja.*

R. *Asno se es de la tuna a la mortaja.*

¿Queréislo ver? Miraldo enamorado.

B. *¿Es necedad amar?*

R. *No es gran prudencia.*

B. *Metafísico estáis.*

R. *Es que no como.*

B. *Quejaos del escudero.*

R. *No es bastante.*

*¿Cómo me he de quejar en mi dolencia,
si el amo y escudero o mayordomo,
son tan rocines como Rocinante?*

Al final del primer tomo, está el grotesco retrato de la emperatriz de la Mancha: «Esta que veis, de rostro amondongado, / alta de pechos y ademán brioso, / es Dulcinea, reina del Toboso»... que remata a maravilla el contraste entre la real Aldonza Lorenzo y la idealizada visión que de ella tiene el caballero. Aparece ahí también el soneto «A Sancho Panza»:

*Sancho Panza es aqueste, en cuerpo chico
pero grande en valor, ¡milagro extraño!,
escudero el más simple y sin engaño
que tuvo el mundo, os juro y certifico.*

*De ser conde no estuvo en un tantico,
si no se conjuraran en su daño
insolencias y agravios del tacaño
siglo, que aun no perdonan a un borrico.*

*Sobre él anduvo (con perdón se miente)
este manso escudero, tras el manso
caballo Rocinante y tras su dueño.*

*¡Oh, vanas esperanzas de la gente,
cómo pasáis con prometer descanso
y al fin paráis en sombra, en humo, en sueño!*

Hay en el tomo segundo la pintoresca salmodia del mago Merlín que hace depender de los azotes de Sancho el desencanto de Dulcinea; el romance con arpa en el que Altisidora declara su amor al caballero andante, el de riposta de este y el de venganza de ella, en donde lo acusa del robo de sus tres tocadores y sus ligas y lo maldice sin compasión:

*Si te cortares los callos
sangre las heridas viertan,
y quédente los raigones
si te sacares las muelas.*

Fina es la canción que entona el de la Triste Figura, la noche en que lo atropellan unos descomedidos cerdos:

*Amor, cuando yo pienso
en el mal que me das, terrible y fuerte,
voy corriendo a la muerte,
pensando así acabar mi mal inmenso;
mas en llegando al paso
que es puerto de este mar de mi tormento,
tanta alegría siento,
que la vida se esfuerza y no le paso.
Así el vivir me mata,
que la muerte me torna a dar la vida.
¡Oh, condición no oída,
la que conmigo muerte y vida trata!*

La enorme riqueza romanceril que allí se resucita, dice mucha, en su novela más grande, de las aficiones del Cervantes poeta. Desde el primer encuentro con el arcaico romancero que tiene lugar en el tercer capítulo de la Primera parte –«Nunca fuera caballero / de damas tan bien servido»–, en el que se parodia el romance de Lanzarote, hasta el «¡Tate, tate, folloncicos! / De ninguno sea tocada; / porque esta empresa, buen rey / para mí estaba guardada», numerosos son los recuerdos romanceriles. Y no ya en esa Primera parte de la que se ha discutido si nació o no nació de un entremés romancérico, sino en la siguiente, separada de la anterior por una década: «Mala la hubísteis, franceses / en esa de Roncesvalles», «Mensajero sois amigo / non merecéis culpa, non», el de Durandarte en el episodio de la cueva de Montesinos, el de Gaíferos, el de Rodrigo y la pérdida de España y muchos otros.

Porque Miguel de Cervantes, espiritualmente tan lejos de su España de Santo Oficio, maritales venganzas de honor, rodamontadas y delirios cristocentristas, es quizás el más español de todos los escritores de los Siglos de Oro.

Por lo menos, no puede dudarse de que fue el primero en impregnar la importada estructura del soneto –los aquí citados del valentón, del sepulcro de Felipe II en Sevilla y de la toma de Cádiz son pruebas irrefutables– de inconfundible savia nacional.

En los de *Persiles y Sigismunda* se aparta de ello, tal como se aparta en el cantar de Feliciano de la Voz. Mas en *Persiles*, contra lo que podía

esperarse, dado el carácter de la obra, Cervantes apenas utiliza el verso. Está anciano, muy enfermo. Tiene ya el pie en el estribo y «escribir en tiniebra es un mester pesado».

El Viaje del Parnaso

En 1614 publicó Cervantes su *Viaje del Parnaso*, a imitación, como se sabe, del de Cesare Caporali, y conforme a una moda muy extendida durante aquellos años. En él menciona a más de un centenar de poetas, con los habituales trillados elogios y alguna que otra crítica como las dedicadas a Lofrasso y al autor de *La pícaro Justina*.

El poema está, como no podía dejar de estar, escrito en tercetos; y si se le mira como escueta enumeración de rimadores, no vale el tiempo que lleva leer sus ocho capítulos. Mas basta compararlo con el «Canto de Calíope» que contiene *La Galatea*, para constatar que el *Viaje del Parnaso* es otra cosa, aunque en él estampara el autor aquello que tantos le han tomado al pie de la letra: «Yo que siempre trabajo y me desvelo / por parecer que tengo de poeta / la gracia que no quiso darme el cielo».

Cervantes aquí ya no es joven, y el *Viaje del Parnaso* no solo recoge mucho de su amarga vida sino del filo irónico y aun de la cautela que los años desarrollaron en él: «Yo socarrón; yo poetón ya viejo».

Esto, que apunta por aquí y por allá, se comprueba sobre todo en dos casos: el de Quevedo y el de los hermanos Leonardo de Argensola. Cuando Mercurio le dice que haga que los poetas acudan «con pies y pensamientos prestos», Cervantes no puede resistir la tentación de recordar que el señor de la Torre de Juan Abad era patituerto:

*Mal podrá don Francisco de Quevedo
venir; dije yo entonces; y él me dijo:
—Pues partirme sin él de aquí no puedo.
Ese es hijo de Apolo, ese es hijo
de Calíope musa; no podemos
irnos sin él, y en esto estaré fijo.
Es el flagelo de poetas memos
y echará a puntillazos del Parnaso
los malos que esperamos y tememos.
—Oh, señor, repliqué, que tiene el paso
corto y no llegará en un siglo entero.
—De eso, dijo Mercurio, no hago caso,
que el poeta que fuere caballero,*

*sobre una nube entre pardilla y clara
vendrá muy a su gusto caballero.*

El punzonazo se envuelve en elogios que se reiteran en «Apolo delfico»; pero indica que algún especial resentimiento guardaba Cervantes contra su gran colega, ya que la alusión a defectos físicos era algo que él –tartamudo y tullido de una mano– no acostumbraba usar.

En el caso de los Argensola, cuida de exaltarlos en el capítulo séptimo, como para no enconar relaciones; pero en el tercero deja constancia de que se han portado mal con él. No quiere ser quien vaya a rogarles que se unan a la aventura:

*Señor, le respondí, si acaso hubiese
otro que la embajada les llevase,
que más grato a los dos hermanos fuese,
que yo no soy, sé bien que negociase
mejor. Dijo Mercurio: —No te entiendo,
y has de ir antes que el tiempo más se pase.
—Que no me han de escuchar estoy temiendo,
le repliqué, ya si el ir yo no importa,
puesto que en todo obedecer pretendo.
Que no sé quién me dice y quién me exhorta
que tienen para mí a lo que imagino,
la voluntad, como la vista, corta.*

Y continúa, detallando lo sucedido cuando quiso que le llevarsen a Nápoles:

*Que si esto así no fuera, este camino
con tan pobre recámara no hiciera
ni diera en un tan hondo desatino.
Pues si alguna promesa se cumpliera
de aquellas muchas que al partir me hicieron,
lléveme Dios si entrara en tu galera.
Mucho esperé, si mucho prometieron,
más podrá ser que obligaciones nuevas
les obligue a olvidar lo que dijeron.
Muchos, señor, en las galeras llevas*

*que te podrán sacar el pie del lodo;
parte y excusa de hacer más pruebas.*

Como estos, hay en el *Viaje* otros trozos que exceden al exclusivo interés literario. Pero tampoco faltan los que poseen este último. Así las descripciones de la Vanagloria y de la formidable batalla libresca que tiene lugar entre los buenos y los malos poetas. O la de la salida de Neptuno de las aguas:

*En carro de cristal venía sentado,
la barba luenga y llena de marisco,
con dos gruesas lampreas coronado.
Hacían de sus barbas firme aprisco,
la almeja, el morsillón, pulpo y cangrejo,
cual le suelen hacer en peña o risco.
Era de aspecto venerable y viejo,
de verde, azul y plata era el vestido.*

Excelente paleta, dondequiera. Versos que cualquiera podría envidiar por su sencillez constructiva y su endecasilábica musicalidad. Lo que se dice es que era viejo y venerable y, empero, lo que se desgaja del cuadro no es la impresión de senectud: se ve al anciano dios majestuoso y robusto, poderoso monarca de los mares, mucho antes de que se haya mencionado. Repase el fragmento quien no lo recuerde, y lo comprobará.

Otra página admirablemente resuelta es la que se dedica a la galera de Mercurio:

*De la quilla a la gavia, ¡oh, extraña cosa!,
toda de versos era fabricada,
sin que se entremetiese alguna prosa.
Las ballesteras eran de ensalada
de glosas, todas hechas a la boda
de la que se llamó Malmaridada.
Era la chusma de romance toda,
gente atrevida, empero necesaria,
pues a todas acciones se acomoda.
La popa, de materia extraordinaria,
bastarda y de legítimos sonetos,*

*de labor peregrina en todo, y varia.
Eran dos valientísimos tercetos
los espaldares de la izquierda y diestra,
para dar boga larga muy perfectos.
Hecha ser la crujía se me muestra
de una luenga y tristísima elegía,
que no en cantar sino en llorar es diestra.
Por esta entiendo yo que se diría
lo que suele decirse a un desdichado
cuando la pasa mal, pasó crujía.
El árbol hasta el cielo levantado
de una dura canción prolija estaba
de canto de seis dedos embreado.
Él y la entena que por él cruzaba,
de duros estrambotes la madera
de que eran hechos, claro se mostraba.
La racamenta, que es siempre parlera,
toda la componían redondillas
con que ella se mostraba más ligera.
Las jarcias parecían seguidillas
de disparates mil y más compuestas,
que suelen en el alma hacer cosquillas.
Las rumbadas, fortísimas y honestas
estancias, eran tablas poderosas
que llevan un poema y otro a cuestras.
Era cosa de ver las bulliciosas
banderillas que al aire tremolaban,
de varias rimas algo licenciosas.
Los grumetes que aquí y allá cruzaban,
de encadenados versos parecían,
puesto que como libres trabajaban.
Todas las obras muertas componían
o versos sueltos, o sextinas graves
que la galera más gallarda hacían.*

Solo por esto, de tan agudo ingenio, no puede hacerse desdeñosa referencia al *Viaje del Parnaso*, donde tampoco falta la humorística veta cervantina –poetas melifluos, la sirena parecida a Juana la Chasca, Venus ensayonada, los poetas-odres y los poetas-calabazas–, donde

la adjetivación satírica es a veces muy certera y donde no es imposible dar con delicadas notas líricas:

*Los dulces pequenuelos ruiseñores
con cantos no aprendidos le decían
enamorados de ella, mil amores.
Los jilgueros el canto repetían
y las diestras calandrias entonaban
la música que todos componían.*

Cervantes, que nunca puede dejar de reírse de sí mismo, al finalizar la parte cuarta dice que, en la próxima, espera cantar «con voz tan entonada y viva / que piensen que soy cisne y que me muero».

Era chanza y verdad, porque poco le quedaba ya para morir; y, como empeño único en verso, el *Viaje del Parnaso* fue, lo que acaso él sospechaba, su canto del cisne.

A lo mejor, por eso hizo en el poema el recuento de sus obras y, en parte, su autobiografía. Razones tenía para temer que si no lo dejaba consignado él mismo, podría ocurrir que nadie se ocupara de ello.

Nació en 1547 y murió en 1616. Fue, como dicen que era el arcipreste Juan Ruiz, natural de Alcalá de Henares. Era pobre, tenía una mano inútil, estaba siempre endeudado y varias veces fue a dar con sus huesos a la cárcel. Cuando, viviendo él, un pintor cortesano realiza una galería de personajes notables, no considera necesario anotar su biografía ni dedicar tiempo a su retrato. Cuando muere, nadie cree importante marcar, en el convento que los recibe, el rincón donde se depositan sus restos mortales. Y más tarde, a la calle donde se encuentra ese convento no se le da su nombre, sino el de Lope de Vega, su rival mimado por la fortuna. Por otra parte, al discutirse, con el andar de los días, quién pudo haber sido el autor del *Quijote* apócrifo y, con él, el de su sangriento y venenoso prólogo, a la posibilidad del propio Lope han podido unirse, entre muchas otras, aunque ninguna fehaciente, las de Guillén de Castro, Juan Ruiz de Alarcón, Quevedo y Tirso de Molina, como quien no dice nada. Lo que quiere decir que este hombre pobre, este pobre hombre, no fue rico en amigos entre sus compañeros de oficio.

Él tenía una sonrisa que le granjeaba la impopularidad. Ni esperanzas ni ilusiones le había dejado la vida; y al preguntarse el porqué, había descubierto muchas cosas. Su tiempo, su patria, sus contemporáneos,

le parecían muñecos con la paja al aire. Se alzaban algunos con el cetro escénico, cohonestando las ideas predominantes, y Cervantes sonreía bajo su bigote. Se pronunciaban altisonantes frases nacionales, y sonreía él. Predicaban con engolamiento los dueños de la verdad divina, y el autor de *Rinconete* y del *Coloquio* no podía evitar que se le dibujara la sonrisita erasmista. Mientras otros actuaban en el teatro del mundo, él observaba. Y *sabía*.

Aquello le hacía siempre sonreír y, lo que es peor, escribir lo que sonreía; y escribirlo como nadie en España era capaz de escribir.

Temperamento lírico al estilo de su época, no poseía. No eran suyos la inhibición ascética ni los delirios místicos ni las exaltadas devociones. No estaba en él, aunque retóricamente pudiese utilizarla, la amorosa vena neoplatónica. Y su sátira era demasiado profunda y directa para contentarse con ser senequista. Las sartas de retumbantes vocablos, las fastuosas armonías imitativas, le causaban sonrojo. Pero era poeta. En prosa, más que ningún otro; en verso, como quien podía escribir este soneto, limpio y ceñido como los mejores quevedianos:

*Afuera el fuego, el lazo, el hielo y flecha
de Amor que abrasa, aprieta, enfría y hiere;
que tal llama mi alma no la quiere,
ni queda con tal nudo satisfecha.*

*Consuma, ciña, hiele, mate, estrecha
tenga otra voluntad cuanto quisiere;
que por dardo o por nieve o red no espere
tener la mía en su calor deshecha.*

*Su fuego enfriará mi casto intento,
el nudo romperé por fuerza o arte,
la nieve deshará mi ardiente celo;
la flecha embotará mi pensamiento,
y así, no temeré, en segura parte,
de amor al fuego, el lazo, el dardo, el hielo.*

En Nilda Blanco (selec. y pról.),
Visión cubana de Cervantes, Editorial Letras Cubanas,
La Habana, 1980, pp. 274-317.



Ernesto García Alzola*

El mundo poético del *Quijote*

El mundo moderno se va haciendo progresivamente antipoético, en la misma medida en que centra sus esperanzas en el desarrollo de la ciencia y en las conquistas tecnológicas. Aunque tal vez sería mejor decir que la poesía de la palabra cede el paso al dominio de la naturaleza, de la sociedad y, en estos años, del cosmos, que es en suma la poesía de la acción. No sé, a veces me hago un embrollo con esto de la poesía, cuando le oigo decir a un programador que la hay en un diagrama de bloques, o cuando los científicos ponderan la arquitectura perfecta de sus demostraciones y la comparan con la belleza de un poema. Solo sé decir, con absoluto convencimiento, que tenemos necesidad del arte y, por supuesto, de la literatura, como alimento, no como lujo.

La palabra poética es la contrapartida del lenguaje científico, aunque la ciencia, además de utilísima, sea creadora y hasta bella; es la contrapartida del lenguaje de máquina, aunque una computadora haga un poema; sencillamente porque la palabra literaria es en cada momento un reflejo de la totalidad humana. En esas aguas vamos a buscar el reflejo de nuestras penas y alegrías, la imagen interior que nos escuece, el parentesco milenario con los hombres de Egipto o de Grecia, de España o de la India, de todas partes y de todos los tiempos.

La lengua es en sus orígenes una concreción práctica en el camino del lenguaje. ¿Qué importa que se trate de algo tan polifacético y grandioso como la de Cervantes? Nuestro idioma, que empezó

* Ernesto García Alzola (1914-1997). Profesor, pedagogo y narrador.

con las jarchas y todavía tosco sirvió para el registro poético de las hazañas del Cid, hecho de variadas fuentes por tan diversos hombres; que suena ya cristalina en las églogas de Garcilaso y se pliega dócil a los caprichos de Góngora y a las sutilezas de un Quevedo o un Gracián; esa lengua que habría que ver madura y poderosa desde Cervantes hasta Martí, dos hombres nacidos para su disfrute y dominio, es, bien visto, el sistema simbólico de pueblos que adoptaron para expresarse la melodía llana, de plenas vocales, y las relaciones y estructuras sonoras con que registramos nuestro enfrentamiento con la realidad. Es el molde, que sumado al otro primario y universal que es el de nuestro sistema de señales, nos define dentro de una cosmovisión que pudiéramos llamar hispánica. Creo que, sin que lo percibamos fácilmente, aun la universal explicación marxista-leninista de la realidad toma los matices que le impone ese complejo mecanismo del pensar que es el idioma, sumado, desde luego, a factores económicos y culturales del pueblo que lo asume como explicación del mundo.

¿Qué podemos ofrecer, con nuestra lengua, en un mundo de tantas y tan diversas, como contribución al entendimiento universal de los hombres? ¿En qué radica la singularidad, la gracia, la fuerza de nuestra lengua? Quiero pensar que un arcipreste de Hita o un Antonio Machado, la prosa ardiente de Martí y sus versos del alma, la poesía inagotable y combatiente de Neruda, cuentan mucho a la hora del recuento. Empecemos, pues, por la fuente, por aquel borbotar cristalino nacido, no de presiones telúricas ni de las aguas profundas de la tierra, sino de las presiones de una sociedad convulsa, de la sed elemental del pueblo, de la tenacidad de un creador extraordinario: empecemos por las criaturas de Cervantes, por el mundo poético de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

El mundo de las narraciones cervantinas es un cosmos completo, según la exigencia de Zweig para definir lo más característico de un auténtico maestro de la novela. Es posible, como se ha hecho, descubrir las leyes de ese mundo, la cosmovisión del novelista, la psicología de sus personajes y las razones de su desarrollo. Subyace una ética, una estética, una explicación económico-política, una actitud ante la España oficial, ante el clero y la Inquisición, ante los nobles ociosos y los labradores y peones sumidos en la miseria más espantosa. La España opulenta de Carlos V es, en la época de Felipe III, el escenario humillante de la derrota. Los rezagos de un Medioevo tardío en una

España abroquelada en sus estructuras católicas y sus tradiciones señoriales, frenaban el desarrollo de la nación.

Todos conocemos la historia de aquel bravo mozo, que a honra incomparable tenía sus heridas en la batalla de Lepanto; la del ingenioso cautivo de Argel, la larga de penalidades y pobreza del buen soñador cargado ya de años, acopiando trigo, cebada y aceite para la armada y el ejército por los pueblos de Andalucía. A golpes de fantasía y realidad lo fue modelando la vida. Mezcladas quedaban en sus entrañas sus criaturas novelescas y teatrales con la brega cotidiana con alcaldes, arrieros, contribuyentes, gentes de las ventas y los caminos, peones y señoritos, clérigos y rufianes. Y un día, quién sabe con qué intención y con qué plan, comenzó la locura inmortal de Alonso Quijano el Bueno.

La frescura de los primeros capítulos ha llevado a algunos críticos a pensar en una intención inicial solo burlesca, en un primer proyecto de noveleta a la manera de las *Ejemplares*. La hipótesis está todavía en pie; pero no parece desacertado pensar que los primeros capítulos salieron de la pluma de Cervantes, libres los personajes y las situaciones, hasta el punto en que engarzaran con la imagen de una estructura todavía borrosa. Esto, que pudiera inferirse del predominio de lo creativo sobre lo orgánico, del olvido de un escudero, del capítulo de los romances, no cuenta, o cuenta menos, desde el momento en que el novelista es dueño de la situación, y puede, tras el recuento de lo escrito, entenderse mejor y trazar el plan de lo que, sin saberlo, lo venía conduciendo desde las primeras escenas. En el caso de Cervantes, la creación es síntesis dialéctica de una lucha constante entre planeamiento y fantasía y, en gran medida, la fuerza de sus narraciones radica en la integración de esos dos planos antagónicos. Las excesivas digresiones de las novelas intercaladas, que ocupan buen espacio de la Primera parte, son un ejemplo de la victoria de la fantasía; y toda la Segunda, tan armoniosa y rica de enseñanza, constituye la mejor muestra de lo meditado y planificado, desde los propósitos hasta los detalles, sin mengua de la natural fantasía cervantina.

Confieso que leí este libro, por una extraña circunstancia que no viene al caso, cuando contaba solo diez años. Después, como estudiante y como profesor lo he vuelto a leer varias veces. Se imaginarán ustedes lo poco que recuerdo de mi primera impresión. Creo que me detenía en las aventuras, en busca de lo que fuera a pasar, y tal vez me embrollara con las novelas intercaladas; pero sí conservo bien en la memoria que,

a pesar de que no se trataba de una edición infantil, *Don Quijote* se me quedó como uno de mis libros favoritos. Y a veces, oyendo a unos que lo admiraban y a otros, hasta estudiantes y profesores de letras, que confesaban no haberlo podido leer completo, me preguntaba: ¿en qué radica en esencia la seducción de *Don Quijote*? No creo que muchos lectores puedan descubrir sin ayuda las alusiones sutiles, ni siquiera las sátiras contra Lope de Vega o la caricatura del mundo medieval que se derrumba y todavía en pleno Renacimiento se agarra a las piedras de Castilla, como la yedra. La ridiculización de la novela de caballería, que parece la médula del libro, y casi todas las novelas incisas, no debieran seducir a un lector de nuestro tiempo. Sería interesante investigar qué encuentra en *Don Quijote* un lector corriente, un obrero, un campesino, un estudiante de preuniversitario. ¿Lo rechazan? ¿Les agrada? Piense cada uno que me escucha, en su imagen de los valores del libro. Habrá tantas imágenes como oyentes. Se ha dicho con acierto que una obra, y mucho más cuenta para las perdurables, es recreada por cada lector y entendida de manera diferente en cada época. El *Quijote* que en 1605 alcanzó varias ediciones en España y pasó pronto a otras lenguas, el que era leído por los que aplaudían las obras de Lope y sufrían la miseria y los extravíos de la España contemporánea, no puede ser el mismo que el que entiende y gusta en nuestros días un lector corriente en la sociedad de justicia que estamos construyendo. Sin embargo, el libro sigue saliendo de las prensas, y no hay época ni pueblo en el mundo que lo desdeñe. Fue la primera obra que publicó nuestra Imprenta Nacional, tal vez con intención simbólica y de homenaje; símbolo don Quijote del heroísmo puro, del valor y la bondad y la dación puros; homenaje a Cervantes, con cuya lengua emprendíamos el camino de la liberación de América.

Lo perdurable de las creaciones cervantinas, pero sobre todo del *Quijote*, donde alcanzan su plenitud, radica tal vez en la poesía de Cervantes, no en los versos, desde luego, sino en la esencia de sus valores intrínsecos y en sus extraordinarios valores humanos. Por esta puerta entramos en los demás valores, en distintos ciclos y con diversos propósitos, según sea nuestra dedicación a su conocimiento. No quiero decir, por supuesto, que los valores intrínsecos sean la mal llamada forma; creo que en una división en materiales y estructura, esos valores tienen que ver con esta última: manejo de la lengua, recursos de representación –personajes, ambiente, etcétera–, capacidad de creación y fuerza simbólica.

Lo primero que sorprende a un buen lector es la frescura de la narración, la abundancia, la gracia verbal. La creación se siente como una fuente pura que empieza a refrescar el espíritu. Los temas de la gran sinfonía castellana están casi todos en el primer movimiento, y también los recursos estilísticos: la locura del hidalgo, la manía caballeresca, la amada imaginaria, las bien urdidas razones de la sinrazón, el contraste entre fantasía y realidad. Cervantes se sirve de las palabras y los estilos como de las situaciones; se burla del retorcido de la novela de caballería, del florido y hueco de la pastoril, de las citas pedantescas de Lope; pero toma de todos lo que necesita para su historia, como de otras lenguas, de otras invenciones, de cuanto recuerda, lo impresiona, lo ha ido formando a golpes de infortunio. El *Quijote* perdura como conmoción y razón porque todavía, y quizás por siempre, el hombre está hecho de realidad y fantasía; y el conocimiento y la ilusión, como el valor y el dolor, la risa y las lágrimas, rompen las barreras contextuales y temporales; pero, además, amigos, porque el hombre es un bello y terco animal que se alimenta de la belleza y de la justicia.

El libro inmortal está lleno de contrastes, y el mayor de todos, entre la sublime locura de don Quijote y la sandez y poquedad de Sancho, ondula a lo largo de él, en un juego delicioso de imaginación y realidad. Veamos un pasaje cualquiera: liquidada la aventura de los mazos de batán, sin penas ni glorias, en que intervienen como recursos narrativos sonidos horriblos, olores que ofenden, la fisga del buen Sancho del corrimiento de don Quijote, quien ve los batanes en su realidad y se ríe con su escudero del engaño de los dos y de sus no confesados temores; después de los palos y el regaño que recibe el burlón, que se ha atrevido, nada menos, que a dudar de la valentía del sin par caballero, repitiendo con sorna aquello de: «has de saber, oh, Sancho amigo, que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la dorada o de oro», después de la cordura, sin más que una ligera lluvia entre los dos incidentes, la porfiada locura del yelmo de Mambrino. La fácil victoria, de la que Sancho ha sacado galas para su jumento, «dejándole mejorado en tercio y quinto», suelta la lengua del escudero, con licencia de su señor, que lo había castigado al silencio por la burla de los mazos de batán, y dice algo que cabe en esta almendra: ¿de qué valen las glorias sin las memorias? Mejor sería servir a algún emperador, o a otro príncipe grande que tenga alguna guerra, porque tras la remuneración según los méritos de cada cual,

no faltaría quien dejara por escrito constancia de las hazañas. La sed de bienes y de glorias alcanzaba a todos en una España menguada y quijotesca. Y en este mismo capítulo del yelmo de Mambrino hace gala Cervantes de otro recurso que le es característico y pesa mucho en la seducción de su novelar: el despliegue imaginativo abundoso, engarzando unos detalles con otros en un delirio incontenible de fantasía. Por una vez el enamorado se olvida de Dulcinea, que no encaja en aquella trama sabrosa de sus recordadas y embrolladas lecturas.

El recurso más usado en toda la obra es la comicidad, frecuentemente unida en el lector al sentimiento de compasión por un héroe tan vapuleado, apedreado, burlado, risible por lo anacrónico y estrafalario. Pero la comicidad cervantina exige que nos detengamos un poco. Lo cómico se produce por la interacción de diversos planos. El más amplio es del tema explícito de toda la obra —existe otro implícito, trágico, que habría que rastrear en numerosos símbolos y situaciones: la angustia de España—, y ese tema explícito está repetido centenares de veces: la locura de un hidalgo sencillo y viejo que quiere revivir, en pleno Renacimiento, la andante caballería. Luego viene el más reducido de la situación concreta, y aquí lo cómico del *Quijote* parece siempre cuidadosamente planeado: elección del escenario, personajes, móviles y línea de acción. Por último, el plano de las palabras.

La comicidad del primer plano puede hacer festivo un pasaje grave, como el encuentro con doña Rodríguez, que confía en don Quijote y no lo cree loco; o uno simbólico, como el de la cueva de Montesinos, que culmina con la sarta de invenciones que cuenta el de la Triste Figura, sin duda preocupado por el encantamiento de Dulcinea, obra días antes de la imaginación ya medio quijotesca de Sancho. Hasta el mismo Cide Hamete Benengeli se alarma de la gran máquina de disparates que en tan corto tiempo pudo fabricar don Quijote: «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». El efecto del plano mayor, el del tema cómico, se esparce por toda la obra y es precisamente lo que hace conmovedores los pasajes de meditación y sano esparcimiento.

El arreglo de la situación cómica pudiera mostrarse en toda su complejidad con cualquiera de las aventuras de don Quijote y Sancho en el castillo de los duques; pero preferimos una muy sencilla: la del rebuzno de los regidores, sin duda, de los momentos más hilarantes del libro. La cuenta el hombre que poco antes han encontrado en el

camino, después de la fantástica aventura de la cueva de Montesinos. Están ahora en una venta, que, por cierto, don Quijote no ha confundido con un castillo, tan comido de curiosidad el andante caballero que solícito y humilde ayuda en lo que puede –echa cebada a la bestia del desconocido, limpia el pesebre– para abreviar su silencio.

La situación es psicológicamente perfecta: expectación general por el prometido cuento de las maravillas. El hombre se sienta «en un poyo y don Quijote junto a él, teniendo por senado y audiencia al primo, al paje, a Sancho Panza y al ventero». Y suelta un cuento muy breve, que seguramente recordarán ustedes, el de los rebuznos de los dos regidores para descubrir al perdido asno de uno de ellos. Toda la situación es cómica y ha sido perfectamente planeada: el original procedimiento de búsqueda, la gradación, el final –hallaron al pobre burro comido de lobos– y el estupendo comentario del dueño: «ya me maravillaba yo de que él no respondía, pues a no estar muerto, él rebuznara si nos oyera, o no fuera asno; pero a truco de haberos oído rebuznar con tanta gracia, compadre, doy por bien empleado el trabajo que he tenido en buscarle, aunque le he hallado muerto».

Pero donde es incomparable la comicidad del *Quijote* es en el plano de las palabras. Cuesta trabajo pensar que Cervantes, tartamudo según él confiesa en el prólogo de las *Ejemplares*, no fuera esa persona jocosa de sus invenciones. No es posible en breve espacio analizar algo tan multifacético y numeroso como la comicidad verbal del *Quijote*; la gracia humana en todo su esplendor: limpia, espontánea, oportuna, incisiva. Sin el recurso maravilloso de la lengua cervantina, las mejores versiones fílmicas de la novela –y la soviética es muy buena– se quedan bien distantes del libro. El juego humorístico de la palabra es un subrayado constante de los pasajes cómicos y aun de algunos de los graves. No creo que la aventura de los galeotes, que es de las más extraordinarias de la Primera parte, tenga intención cómica, sino todo lo contrario; pero la confusión ingenua de don Quijote ante la jerga con que los galeotes dan cuenta de sus delitos, resulta cómica. El final de esta aventura, de tanta fuerza aun en la pantalla, la pedrea que los recién liberados delincuentes dan a su libertador, nos hace recordar tristemente «la ingratitud probable de los hombres». Claro que también pensamos con don Quijote en la endeblez de la justicia, esa que más o menos refinada conocimos antes del triunfo de nuestra Revolución.

¿Ven cómo lo cómico y lo grave andan tan unidos en el libro que cuesta trabajo separarlos? Pero volviendo al plano de las palabras, la

comicidad de ellas puede estar en el disparate, en la paranomasia, en la burla de un estilo, un coloquio de amor, un simple comentario:

—Paréceme, Sancho, que tienes mucho miedo.

—Sí tengo —respondió Sancho—, ¿mas en qué lo echa de ver vuestra merced ahora más que nunca?

—En que ahora más que nunca hueles, y no a ámbar —respondió don Quijote.

La aventura del barco encantado, que es de las más graciosas, aparte de los elementos cómicos de toda la situación y del estrato de la locura, es ejemplo sabrosísimo de la gracia verbal cervantina. Sancho no ve moverse el barquichuelo y, sin embargo, tiembla de miedo por la suerte que le espera. Contemplando entristecido las abandonadas bestias

comenzó a llorar tan amargamente, que don Quijote, mohíno y colérico le dijo:

—¿De qué temes, cobarde criatura? ¿De qué lloras, corazón de mantequillas? ¿Quién te persigue o quién te acosa, ánimo de ratón casero, o qué te falta, menesteroso en la mitad de las entrañas de la abundancia?

¿Y qué decir de los disparatados superlativos en el encuentro con la condesa Trifaldi?:

pero antes que salga a la plaza de vuestros oídos, por no decir orejas, quisiera que me hiciera sabidora si está en este gremio, corro o compañía el acendradísimo caballero don Quijote de la Manchísima, y su escuderísimo Panza. El Panza, antes que otro respondiese, dijo Sancho, aquí está, y el don Quijotísimo asimismo, y así podréis dolorosísima dueñísima, decir lo que quisieredísimis, que todos estamos prontos, y aparejadísimos a ser vuestros servidorísimos.

La evolución psicológica de don Quijote y Sancho, que no afecta al entrañable cariño que se tienen y a la llaneza con que se tratan, es otro de los recursos sobresalientes. Las pláticas entre caballero y escudero salpican el libro de chispeantes salidas, sabios consejos y conmovedora ternura. Sancho no es casi nunca tan tonto como parece. Cuando la duquesa, rodeada de sus doncellas, en amistosa conversación con

él le pide la explicación de la burla y mentira del encantamiento de Dulcinea, se defiende a pecho descubierto:

y lo primero que digo, es que yo tengo a mi señor don Quijote por loco rematado, aunque algunas veces dice cosas que a mí parecer, y aun de todos aquellos que lo escuchan, son tan discretas y por tan buen carril encaminadas, que el mismo Satanás no las podría decir mejor; pero con todo esto, verdaderamente sin escrúpulo, a mí se me ha asentado que es un mentecato.

Sin embargo, se queda embobado cuando lo oye hablar cuerdamente y confiesa a menudo que daría la vida por él. Más loco que don Quijote se comporta en la batalla de los cueros de vino; tan discreto y agudo como él en las pláticas con la duquesa, y tan ingenioso y fantaseador como su maestro, cuando inventa aquellas mentiras de las maravillas que vio en los cielos sobre Clavileño. Don Quijote en esta ocasión se le acerca y le dice al oído: «Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos, y no digo más».

Sancho es la sal del pueblo, y no podemos tomar a mal su glotonería, sus simplezas e incurable egoísmo, frutos de su crianza y pobreza. Su manera de contar cuentos, con mil vueltas y digresiones, la deliciosa carta –dictada, por supuesto, pero con todo su gracejo– que envía a Teresa Panza, su mujer, en su condición de gobernador; su llaneza incambiable, y esa mezcla del saber que dan los golpes y de la socarronería que exige su tierra desdichada, ¿no son la estampa del pueblo español que suda y padece los desmanes de los nobles? Si tiene que darse los tres mil trescientos azotes para el desencanto de Dulcinea, tendrá que ser a su manera y cuando le plazca; pero mal que bien sigue a su amo en sus locuras, pues le prometió lealtad, y no le enseñó su humildad a ser mudable y desagradecido.

Ante la más seria obligación de su vida, el gobierno de la ínsula soñada, Sancho no está solo: acude a él con sus consejos don Quijote, como un padre. De todo pasa revista en la memorable plática: de las cosas triviales, como el comer, el vestir, el cuidado de las uñas, la manera de montar a caballo; de otras que lo son menos, como los eructos, que no regüeldos, como decía el vulgo, y los malditos refranes («sesenta mil satanases te lleven a ti y a tus refranes: una hora ha que los estás ensartando, y dándome con nada unos tragos de tormento

[...] toda esa gordura y esa personilla que tienes no es otra cosa que un costal lleno de refranes y de malicias»), hasta las cosas esenciales de un buen gobernante:

Haz gala, Sancho, de la humildad de tu linaje, y no te desprecies de decir que vienes de labradores; porque viendo que no te corres ninguno se pondrá a correrte [...] Mira, Sancho, si tomas por medio a la virtud, y te precias de hacer hechos virtuosos, no hay para qué tener envidia a los que los tienen príncipes y señores, porque la sangre se hereda y la virtud se aquista, y la virtud vale por sí sola lo que la sangre no vale.

Y así, entre los regaños por los continuos refranes, que muy a su pesar se le salen a Sancho en tan respetable ocasión, continúa la plática, y queda, para el gobierno de la ínsula Barataria y para la inmortalidad, completado el decálogo civil del más sensato y virtuoso de todos los locos que en el mundo han sido.

Sancho Panza gobernador sube en muchos puntos la discreción y talento que eran de esperarse. Con gran ingenio le han preparado el carnaval de las burlas –como todas las de los buenos duques, para disfrute de ellos y de sus favoritos, sin parar en el escarnio y otras lindezas–, pero de todas las situaciones sale airoso, que no en vano ha pasado la licenciatura de la pobreza y los exámenes de la dura vida del pueblo. Lo hieren con el hambre, con los pleitos más sutiles y hasta con la grotesca bufonada de Miguel Turla y sus Perlerines; pero Sancho se burla de sus burladores. El propio don Quijote, en carta en que continúa sus consejos, reconoce y aplaude el triunfo de su escudero: «Cuando esperaba oír nuevas de tus descuidos e impertinencias, Sancho amigo, las oí de tus discreciones, de que di por ello gracias particulares al cielo, el cual del estiércol sabe levantar los pobres, y de los tontos hacer discretos». Pero bien sabemos por acá lo que levantó del estiércol al buen Sancho. En poco tiempo tuvo ocasión el gobernador de conocer las llagas de su pueblo y de pensar en los remedios urgentes. ¡Qué ironía cervantina: mientras los burladores tramaban cómo despacharlo del gobierno, Sancho anda por las mismas raíces de su condición de gobernante!:

aquella tarde la pasó Sancho en hacer algunas ordenanzas tocantes al buen gobierno de lo que él imaginaba ser ínsula, y ordenó que no hubiere regatones de los bastimentos de la república [...] moderó el precio de todo

calzado, principalmente el de los zapatos, por parecerle que corría con exorbitancia; puso tasa a los salarios de los criados, que caminaban a rienda suelta por el camino del interés, puso gravísimas penas a los que cantasen cantares lascivos y descompuestos, ni de noche ni de día; ordenó que ningún ciego cantare milagro en coplas si no trujese testimonio auténtico de ser verdadero [...] Hizo y creó un alguacil de pobres, no para que los persiguiese, sino para que los examinase si lo eran, porque a la sombra de la manquedad fingida y de la llaga falsa andan los brazos ladrones y la salud borracha.

Pero poco iban a durar las glorias del villano, pues ya sus benefactores habían urdido su acabamiento. Quedaba por saldar la cuenta de los azotes, con que habría de atosigarlo hasta los umbrales de su cordura el enamorado caballero. Vendría como regalo del demonio la resurrección de Altisidora, a costa de los pellizcos, mamonas y alfilerazos que en sus propias carnes tendría que sufrir de la caterva de dueñas el apocado Sancho, como si las inocentes carnes de un escudero de locura, porquerizo y criador de gansos allá en sus buenos tiempos, fueran el crisol donde tuvieran que purificarse las lacras de España.

El enorme cuadro cervantino estaba en las pinceladas finales. Cerca de setecientas criaturas habían cobrado vida, a lo largo de toda España, por la gracia de aquel viejo soñador, con su familia de mujeres pobres, enredado tantas veces en líos y mezquindades, que burla burlando, ante los hachones de la propia Santa Inquisición, había hecho la radiografía de España. La manía caballeresca de don Quijote dejaba al descubierto el rejuego de la Iglesia y de los grandes señores, que no por gusto arremetían contra el erasmismo y todo lo que oliera a reforma religiosa. ¡Por España, contra las plagas que le roían los bríos al pueblo! No es casualidad que quien más descarnadamente increpa a don Quijote sea un cura, el del castillo de los duques:

Este don Quijote, o don Tonto, o como se llame, imagino yo que no debe ser tan mentecato como vuestra excelencia quiere que sea, dándole ocasiones a la mano para que lleve adelante sus sandeces y vaciedades. Y volviendo la plática a don Quijote le dijo: y a vos, alma de cántaro, ¿quién os ha encajado en el cerebro que sois caballero andante, y que vencéis gigantes y prendéis malandrines? [...] ¿Dónde hay gigantes en España, o malandrines en la Mancha, ni Dulcineas encantadas, ni toda la caterva de las simplicidades que de vos se cuentan?

Vencido al fin en buena lid por su coterráneo el bachiller Sansón Carrasco, trocado en Caballero de la Blanca Luna, solo le faltaba para su completa aniquilación interior al de los Leones, al de la Triste Figura, el escarnio de la ofendida Altisidora: «vive el Señor, don Bellaco, alma de almirez, cuesco de dátil [...] ¿Pensáis por ventura, don vencido y don molido a palos, que yo me he muerto por vos?».

No quedaba otra cosa, y no podía ser de otro modo dadas las reglas de la andante caballería, que cumplir la palabra de volverse a su pueblo de la calcinada llanura manchega. Como es fácil imaginar, los disgustos sumados colmaron el cántaro de su alma, o su alma de cántaro, que da lo mismo, sin que le sirvieran de nada los halagos y el cariño del ama y la sobrina, ni los proyectos y las buenas intenciones de sus amigos el cura, el barbero y el bachiller; se volvió rematadamente loco, que, estándolo ya, era volverse cuerdo, y cometió en su testamento la grave falta de olvidarse de la encantada Dulcinea y, en su persona, la peor de todas, que fue dejarse morir convencido de que no existen caballeros andantes en el mundo.

UNEAC, 23 de abril de 1975.

La Gaceta de Cuba, n.º 133, La Habana,
mayo-junio, 1975, pp. 18-21.



Gastón Baquero*

Monólogo con don Quijote**

Yo pertenezco al régimen eterno.

MIGUEL DE UNAMUNO

«Ya estás, mi pobre don Quijote», escribías, Miguel de Unamuno, en el capítulo XXIX de tu *Vida de don Quijote y Sancho*, «hecho regocijo y períndola de barberos, curas, bachilleres, duques y desocupados de toda laya. Empieza tu pasión, y la más amarga, la pasión por la burla». Decías esto, en aquella tu autobiografía que fingiste como no tuya, sino de don Quijote y Sancho, viendo que por siempre hay gentes dispuestas a poner cruz y escarnio en el alma del hombre. Aquel Quijano, más tuvo que de Cervantes, muchísimo más, puesto que le rescataste para su quijotismo lo que su autor concediera a los fariseos, se encontraba ahora en punto de su mayor trabajo: que es el que se sostiene con los que vienen simulando alumnidad y simpatía, y tienen su estampa muy recosida de postizos e injertos. Porque el hombre de una sola pieza, como el río, o la muerte, apunta siempre al pleno corazón de quien lo rodea, mirándolo como símil suyo, teniéndole por su noble igual: hijo, y amigo, y hermano.

Locura es, locura tuya, muy tuya, que da pavor a quien la contempla, porque no quiere ver, porque le duele en conciencia de hombre, dar asentimiento al horror de bastedad, de ignorancia, de bachillería, que habita corazones y corazones, largamente, por doquier, sin otra pasión que la de provocar pasión vergonzosa y fariséica en el hombre de honda pasión central, de la desligada de pasioncilla y remiendo. Pasión de eternidad, teológica y humana pasión.

* Gastón Baquero (1914-1997). Poeta, ensayista y periodista.

** Las presentes páginas forman el preámbulo –transitorio, ocasional– de nuestro trabajo *Introducción al pensamiento de Unamuno*. [N. del A.]

Burla, como sabes, es no solo el reír abierto, ni el sotorreír. Burlar a un hombre es tergiversarle el alma a fuerza de ignorar su verdad. Cuando los duques hacen jolgorio del buen Quijano, no está la burla en que se rían o permanezcan serios, la burla está en que sin saber cuál es el alma briosa del caballero, lo rebajan a su mezquino sentir; y creyéndole espejo de aquel su espíritu enteco, ríen lo que ignoran. La ignorancia jactanciosa es la madre de la burla. Y si alguien, conociendo la intimidad de otro alguno, hace burla de este, ya no es burlón, sino impío. Los duques, ¡vaya nobleza!, son tan solo ignorantes: buenos y totales ignorantes: de los que por ser tales, rendidamente, ignoran hasta que ignoran lo que ignoran. Don Quijote les sube mil codos en nobleza porque los toma en serio. No les hace caminos ni estancias de pasión. Ellos no serán crucificados, no pueden serlo, porque les faltan caminos de amor en el corazón; *porque les falta tragedia*. Pero tú, don Quijote, don Miguel de Cervantes, don Miguel de Unamuno, estallabas de ti mismo en ti. Eras —¿por qué del tiempo pasado?—, eres, digo, toda la España, agria y viril, conflictiva, y tenaz y heroica. A uno y otro lado de ti como hay uno y otro ventrículo en el corazón, viene y reviene el alto mareaje de lo histórico. Los tiempos saltan por encima de la sangre, sedientos de hombres. Un fiero dolor, un enhiesto brazo de héroe, navega insensata, heroicamente, de Castilla a las rías, de Castilla hacia el mar. Y junto a ello, tú. Tú, en ello, al modo del bravo Escorial y de la dulce Granada. Sin que se sepa cómo, Sancho duda de ti. Van los aires ensordecidos de odio y desesperación. Mira cómo revientan de pronto los viejos dolores de España. El cura, el bachiller, el barbero, el duque, lanzan a la cabeza de Sancho —que tú habías visto qui jotizada ha tiempo— su más odioso venablo. La pobre tierra hispana se descalabra por los miembros de Sancho. Por toda Castilla, cobrando aire levantino, mediterráneo, se desahoga una sombra. De una vez, y el rencor, la injusticia, la ciega corriente de grandeza y miseria que es tu España —hija y madre tuya— estalla. Con nombres diversos; con rótulos que esperan sustituir el viejo encuentro de la España bifronte: se dicen *ismos* de lenguas extrañas, se suponen doctrinas ajenas a la tierra española, pero tú sabes, lo sabemos todos, que esta sangre vertida no es sino la teatralización en muchedumbre de aquel capítulo LXIV que pone Cervantes en la parte segunda de su libro. Porque no hay sino dos doctrinas, que son una sola: la de don Quijote, con su sombra negra, rebelde arcángel de anti-Dios, asesina de sí. No hay más que don Quijote y Sansón Carrasco. En medio de ellos, junto a don Quijote, Sancho.

Recuerda, Miguel de Unamuno, que fuiste tú quien comprendiera cómo habíase efectuado una recíproca vitalización entre el caballero noble y el labrador. Veías que a la par que don Quijote qui jotizaba a Sancho, Sancho sanchificaba a don Quijote. Hay un momento del sol manchego, en un lugar cualquiera de la vasta Castilla, en que de las dos sombras, caballerías que avanzan destino español al trotecillo de sus jamelgos, no se ve sino una sola. Sombra de amor y conjugación, de síntesis, que siendo un pavés de la España, llega, como en el capítulo LXI, a las playas de Barcelona y gana el mar. ¿Recuerdas el buque encantado que don Quijote viera allá en las quietas aguas del Ebro? ¿Sabes qué playas y puertos son estos que tiene ante sí ahora aquí en Barcelona y qué barco era aquel durmiente del río? Un puerto es una choza del mar, es el sitio en que este penetra y descansa un poco sus fatigas tocando tierras firmes con sus temblorosas aguas. Un puerto es el puente entre una tierra cualquiera y la mar oceánica. Mira cómo llega hasta aquí una poca de agua azulosa, espumeante, que habla un eco de voz lanzada en distante costa. Son las aguas, anchas, pero unidas, las que separan ante Dios a los hombres. Pero mira, don Quijote, don Miguel de Unamuno, mira, que está aquí un barco. Y un barco es un libro que anda; un mundo que va al encuentro de otro; un ideal que quiere conmover y contagiar de su locura a los cuerdos, despertar a los que, estando vivos, duermen semipodridos entre los muertos. Ya está don Quijote en el mar, que es decir como está en todas partes. Pero hoy, en un hoy que es un negro torrente de exigencia y denuedo, don Quijote está perplejo y entristecido en su grave dolor de Castilla.

Nada, nada de nuevos nombres para las viejas heridas. Tiene tu patria en ti el vivo espejo de su Destino y no es cosa de que se conturben más los entendimientos por la mixtificación y arropamiento de lo que anda y debe andar desnudo. España, la tierra hombre, la más humana de las tierras porque es la que mejor representa el extraño e indefinible corazón del ser humano, es, como se te hizo claro a ti, granseñora y fregona, rapaz y manisuelta, noble y bastarda. Y todo, a un tiempo; todo a un golpe de sangre. La plaza de toros ofrece a la vez que el valor de imponer destreza a la bestia, la vergüenza de colocar al hombre en condición de asesino. Hay pedazos del territorio en que puede reconocerse todavía la huella de cuando el Ángel Tal moraba en ello. Otros son resecos, polvorientos, horros de verdor y frescura, como el corazón despiadado del comerciante infeliz que solo aspira al duro y respira números. Justo es, pues, que en el subterráneo

de esta *espléndida y áspera* vivienda de hombres luzcan un Quijote y un bachiller. Justo es que nazcan aquí, por una parte, Santa Teresa y San Juan, glorias y supremo gusto de lo humano, y, por otra parte, bandidos, avaros y crueles hombres. La tierra de Alvar González y del Cid, de Velázquez, hijo de la luz, y de los hurdetanos, es demasiado humana, suma en sí demasiados elementos hominales (que tú dirías), para que no tenga, porque humano es que así sea, como todo lo viviente, un andar que va, quiéralo o no, sépalo o ignórelo, rumbo a don Quijote, camino de un mejor destino –de una luz definida, camino de Dios–. Como todo lo humano, o, si lo prefieres, como todo *lo hombre*. España ha de entrar, a rastras o muerta, por aquella ley de cambio que tú veías como lo único incambiable. ¿Quién se *queda*? ¿No has sido tú quién más y mejor ha dicho que todo queda porque pasa todo? Que pase, que pase todo, Quijote del estar y del quedar, Miguel del pasar, Unamuno del irse. Que pase, sobre todos y todas, la historia brutal, mezquina, pequeña, para que no pasemos nosotros, para que no seas tú un gramatical tiempo pasado, sino un duro y vivo tiempo presente. Para que yo no lo sea nunca, como he de serlo, cuando estos años míos, que son ahora mínimos de contar, sean mañana horrible fardo y venga tras este fardo, cabalgando en él, el supremo pasar para quedarse que es la Muerte... Quiero poner y pongo aquí esos puntos suspensivos, que son los puntos que lo suspenden a uno en el punto en que se le queda suspenso el corazón, porque he de continuar pensándote los pensamientos de este conversar contigo, que bien sé yo no es sino un breve recuerdo de lo mucho que has dialogado conmigo en las letras tuyas. Quiero seguir, porque aún me acuden cosas que mi voluntad repudia y mi gusto desprecia, pero que han de ser dichas para poder decir luego lo que más me mueve a hablarte hoy como si tuvieras ocasión de oírme vivamente la palabra o de leer esto con tus ojos. Porque no se me acomodan los ánimos con esa anécdota que cuentan de que te quedaste muerto en Salamanca. Hay aquí algo secreto que no entienden las gentes ni yo entiendo tampoco, pero que tú sí sabes ahora mejor que nadie. A ese punto de las cosas apunto. Y, como tú decías, ¡Dios dirá!

Estos tiempos de la España –prosigo, que proseguir es seguir en pos de y eso es prueba de que vivo– se perderán mañana en el Tiempo. Pero hay una alma de lo hispano, un raigón de ese cúmulo de vidas, que ha de sobresalir renaciendo de entre los muertos, eternamente, para confundirse, para fundirse de una vez –si Dios lo quiere, y Dios quiera

que Dios lo quiera— con la sombra vagarosa de don Quijote. Llegará un día en que todo el dolor fructificará en sonrisa. O si es que la sonrisa definitiva es un amargo gesto de espanto ante la nada, llegará el día en que los hombres dispondremos de tiempo —no tiempo histórico, sino tiempo tiempo— para espantarnos como nos sea pedido, para tener la sonrisa final, la definitiva sonrisa del espanto.

Acaso lo que impone credos de humanidad, de amor, es no añadir una palabra más sobre la tragedia de tu pueblo. Hay siempre la presencia del riesgo espantable, del riesgo que es ahondar más, aun cuando no sea sino un centímetro más, la llaga que es el odio en cada corazón. Mas, Miguel de Unamuno, no eres tú cosa distinta de España. Y cuando se va en busca de un hombre es inevitable y acaso imprescindible ojear primero ese arnés de historia que es nacer en el pueblo tal y en hora precisa. Nadie podrá nunca escribir una historia de tu patria sin intercalar en ella la biografía tuya. Y digo biografía y no historia tuya, porque los hombres no tenemos historia, sino biografía tan solo. Historia tienen las cosas, los hombres, biografía. Eso sí, la Historia, que tiene ella en sí biografía y no historia (porque hay biografía de la historia pero no historia de la historia), nos impone historia a nosotros —nos historia o historiza— y esto es su biografía, su vivir, que a fuerza de biográfico se hace histórico, como nos pasa, ¡y tan nos pasa!, a nosotros. ¿No será en último término que la Historia no es sino la biografía pública y nada más? Pero lo que decía o quería decir por esta vez es que no veo como posible el mirar a España quitándote de en medio de ella o mirarte a ti prescindiendo de España. No se puede hablar de ti si no es a la luz entera de tu España. Sobre todo, ahora que por ser tú tan Miguel de Unamuno, la tragedia secular de España ha preocupado especialmente de ti. Los del bando aquel —¡y qué dolor esto de que hayan bandos, pero los hay!— dicen que tú eres de los suyos; los de este afirman lo propio. Estás, otra vez, dentro del mecanismo histórico y por *mor* de él, dentro de dos bocanadas de aire desigual, entre dos senderos, en un conflicto. Yo sé que tú no eras derechista o izquierdista, o no eras, a lo menos, lo que generalmente se entiende por una u otra cosa, que es, para los derechistas, no ser más que derechistas y, para los izquierdistas, no ser más que izquierdistas. Si hemos de hablar de esto —y para no soslayar un hecho que tanta sangre lleva dentro de sí, hemos de hablar algo—, yo diría que tú eras izquierdoderechista y derechoizquierdista. Pienso que cuando Dios hace política se les aparece como Gran Derechista a los izquierdistas, a fin de que moviéndoles a

pugna y persecución de enemigo salgan a buscarle y le encuentren: a fin de que dejen de *ser nada más* que izquierdistas. Y a la recíproca, o a la inversa, con los derechistas hace: asómase a la conciencia de esto como Gran Izquierdista, y les promueve encono y furor hasta que se le lanzan en pos. Tócanse de este modo en su corazón y ganan por dimensión de vida mayor un ser que es *algo más* del que hasta entonces fueran. Porque a lo que Dios teme es a esa mezcla del *nada* con el *más*, que da por suma la nulidad, el no avanzar. Así, Unamuno, así fuiste tú, del modo este que era no ponerse al brazo una insignia, que representa la marca de fábrica o amo que se tiene, sino el de socratizar o unamunizar a unos y a otros. Tu política era ir contra la política que sume a los hombres en un nada más que derechistas o izquierdistas. Querías para España un mañana que fuera un definitivo mañana: hecho con la hechura única del todo español; pedías España eterna, eternización de la momentaneidad hispana, para que en este aguaje de ser permanente permanecieras tú, eternamente. Eras —¿vamos a decirlo ya?— un poeta. Poeta eras, en el sentido hondo y real (guiñemos los ojos a esta palabreja) que la palabra tiene y que va entramando, como metáfora que lleva en sí el menester de designar a un tipo de hombre capaz para *deshistoriar*, o sea, para pasar por encima de la Historia, de lo formal y *dado hecho*, construyendo un mundo ideal, una realidad que no le es dada, sino que él da. Pero esto no importa nada al ciego hecho de una guerra. La guerra es la ocasión suprema en que la Historia se hace sentir como señora de los hombres, porque la tal Historia es el constante *foetazo* del Tiempo y del Espacio sobre el espíritu humano. Y como guerra quiere decir muerte, y muerte es esto que termina o acaba aquí y ahora, dentro de unos minutos, cuando esta bomba estalle o cuando aquel enemigo acierte, viene la razón furiosa de estar vivo, de realizar vida viva, inmediata, continuada y velozmente: hay que amar la mujer que no se había amado, engendrar el hijo que no se había engendrado, comer lo que no se había comido, pecar de una vez, ¡por última vez!, los últimos pecados. En la guerra, digo, la Historia se hace péndulo de reloj, tiempo contado para el hombre. Que nadie venga, pues, a decir, bajo el terror de muertes y muertes, bajo la avalancha del odio irracional, cosas de un tiempo futuro. ¿Tiene futuro el hombre que está en una trinchera? Deshistoriar, libertarse de la Historia, es el supremo signo de cultura. Pero la guerra es exactamente lo contrario de la cultura, y no porque en las operaciones de ella sean destruidos el monumento este o la ciudad aquella, sino porque la guerra atosiga de

historia al hombre, lo embrutece al reducirle al momento en que vive, a la angustia del tiempo presente y fatal.

Pero hay aquí unos hechos –o lo que las gentes llaman así– en los que vienen a apoyarse unos y otros beligerantes para ponerte de su parte. Tanto se ha distraído de ti con esta tremenda tergiversación que se te hace póstumamente de la vida, que quien como yo viaja por los mares tuyos desde hace ya más de un lustro, se ha visto obligado a invertir horas y andanzas largas en revisar cuanto le ha sido dable obtener en relación con esto que denominan tu experiencia histórica. Españoles, americanos, holandeses, franceses, ¡etcétera!, han escrito sendas justificaciones de sus prejuicios. Sales de unas como un prisionero de determinado bando y de otras sales como un traidor a viejos ideales. Y es a esto a lo que llamo burla y a lo que me refería cuando puse las primeras letras que llenan estas páginas, tomándolas de tu propia voz. Burla es, Miguel de Unamuno, porque quieren, unos y otros, que des como saldo de acción, como resumen de vida, el ser de un hombre estereotipado en un *ismo* cualquiera. Burla es, porque no hay incomprensión mayor de ti, porque no hay otra negación más fuerte de tu vida, que esta de ponerte en el mismo renglón de los que no son más que *nada más que*. Y quien crea que puede encasillarte porque en el día tal dijeras esto o lo otro sobre determinada cosa o secta, bien poco o nada sabe de ti. Solo los tontos afirman de cuajo. Pero los tontos lo son porque no dudan, porque no escogen, sino que aceptan. Y tú, don Miguel, decías y contradecías, dudabas, porque tenías siempre los caminos de la mente pobladísimos de estancias en que descansar o agitarte. Sé que mucha de esta historicidad manca en que se te quiere encarcelar prodúcese por cariño, por terror que sienten algunos de que vayas a caer entre los que ellos consideran como enemigos del género humano. Pero por encima de la bandería, y aun del amor que se te tenga, si es preciso, hay que poner los pedazos de verdad que son tu vida. Quisiera olvidar por un instante mis propios prejuicios para preguntarte, ¿de quién eras tú, Miguel de Unamuno, en esta trágica hora en que se nos obliga a ser de alguien y no de nosotros mismos? Sé, por lo pronto, que eras el primer español de España, el más español de los españoles. Pero además –y es esta de *además* la palabra más importante– ¿qué eras tú? Y hablo aquí solo de un ser político, ¿quién eras, realmente, es decir, fantastificarrealmente? ¿Puede ser cierto esto de que tu palabra impuso alguna vez sentido parcial, disociador en el alma de España? No y mil veces no. Creo, si se quiere, si en ello

se empeñan los que toman empeños tan tontos como estos, en un desconcierto. Creo en una fugaz y turbada apreciación anticipada de hechos recientes. Creo en cualquier cosa que se me diga, menos en que tú, tú, has sido alguna vez anti-hombre, anti-España, enemigo de la tradición española, de la tradición humana y universal. Toda tu vida estuvo al servicio de la tradición: de la honda y verdadera, de la única posible tradición bajo los cielos, que es el hecho angustiador y grandioso de la presencia del hombre.

Dije alguna vez que eras un hombre sin partido, y mentía al decirlo. Porque tenías filiación a un serio partido, al más riguroso y serio que es posible codificar y sostener por los hombres. No eras fascista –o como lo escribías, fajista–, ni comunista eras: tu ismo consiste paradójicamente en no ser ista alguno, puesto que para las gentes esta terminación quiere decir que el bautizado con ella es enemigo de todos los que tengan un ista distinto detrás de su nombre; quiere decir en definitiva, sin circunloquios, que el ista, sea cual sea, es un enemigo del hombre puesto que aborrece a determinados hombres. Pero tu partido era, llana, españolamente dicho, el partido de los hombres: tú eras *hombrista*, que es lo mayor que el hombre puede ser en la tierra. Por todos nosotros, por todo el género humano, libraste la gran batalla. La batalla que se pierde sin humo pero con niebla, sin estallidos pero con muertes. El día en que viniste al mundo, una guerra civil asordaba los contornos de tu tierra bilbaína. Y quedaste muerto, o lo que decimos así –o lo que sea– otro día en que tu gran patria española, y con ella el mundo, sufrían el dolor de ver que lo que hasta entonces había sido guerra civil se hacía en aquellos instantes, y en tu tierra de Salamanca, guerra internacional. Entre estas dos monstruosidades del odio, entre dos guerras, incorporaste un ser español de incansable batallar; diste vida a un español de recia sangre, de concluyente fisiología, que hubo de encontrarse con la más crecida conciencia de nuestro tiempo navegando por su sangre. Y conciencia es tragedia: ¡qué gran hazaña trágica, consciente, fue tu vida! Luchabas contra lo que nadie lucha, contra lo que todos aceptan como natural, y cambian por una lucha mezquina en que se persigue tan solo cambiar los nombres de quienes mandan en el país. Y el país puede ser el que se llama así en política, o país del arte, de la religión, etcétera. Fuiste revolucionario de entraña, de corazón y dolor humanísimo, por el advenimiento de un régimen que no tiene nada que ver con afanes mercantiles ni odiosos, sino con Dios, la muerte y el

cielo. Con la primera y última realidad de nuestra vida. Y ahora, como decimos, estás muerto...

La gran lección que nos dejás, maestro de Salamanca, maestro de los hombres, es la de enfrentarnos abiertamente con la muerte como única salvación ante su invencible presencia. Hay que saber morir cada minuto; hay que estar dispuestos cada segundo, cada latido del corazón, para que aquel segundo y este latido sean los últimos que vivamos. Otrora, con ocasión de cumplirse el primer aniversario de tu muerte, hube de escribir dos breves capitulillos, «El hombre del séptimo día» y «La muerte en el árbol», que fueron publicados bajo el rubro de «Unamuno en su primer año de vida» (y las buenas gentes dijeron que eso no era sino paradoja y juego de palabras, ¡menuda cosa!) y en todo lo cual hube de esforzarme en destacar que el gran símbolo de tu estancia terrestre, la magna doctrina de tu saber, fue la de haberte hecho un maestro de la vida y de la muerte. Decía, entre otras cosas, y después de haber explicado –o lo que fuera aquello– que el hombre del séptimo día era aquel que luchaba abiertamente con la muerte, a diferencia del hombre histórico o de los primeros seis días de la Creación, decía, digo, finalizando aquel trabajo:

Unamuno está ahora en su primer año de vida total, de experiencia sumada en más y en menos. (La tabla de multiplicar, como él hubo de demostrarnos, solo sirve para acortarnos la vida. ¡En cambio, la de restar!) Ahora está cobrándole a la muerte las cartas triunfadoras que barajara en vida. ¿Para qué si no bajó de nuevo al hontanar de Montesinos y oyó claramente la orden de los misterios, ¡paciencia y barajar!? Para esto erigió el soliloquio, continuo de su vida, frente al espejo de la muerte, ingente espejo. «Volví a encontrar lo que años antes había llamado la disnea cerebral, acaso la enfermedad X de Mac Kenzie, y hasta creía sentir un cosquilleo fatídico a lo largo del brazo izquierdo y entre los dedos de la mano. En otros momentos se decía: *En llegando a aquel árbol me caeré muerto* y después que lo había pasado una vocecita, desde el fondo del corazón, le decía: *acaso estás realmente muerto*. Y así llegó a casa».

Entró en su casa, la muerte por delante, no detrás. Revés de la inmortalidad, que es el sacrificio de la persona. Sombra de un árbol cualquiera, depósito de muerte, contravoz y signo pleno de la vida. Porque el maestro no se acaba, pero termina; mientras que la lección ni termina ni acaba. No termina la lección. Húndese en la superficie del séptimo

día, desgajada de un árbol cualquiera. Y ese día, y ese árbol, están ante todos nosotros vueltos señales visibles de la gran claridad que lidia y derrota oscuridades. La vida no es solo estar vivo. «Un primer año de vida para Miguel de Unamuno, sabio de lenguas y decires, pero más sabio todavía, ¡todavía!, del secreto y espejo de la muerte, espejo y secreto de la vida.»

Esto decía, Miguel de Unamuno, y se me quedaba un leve rastro de inseguridad entre los dedos. No por lo de tu maestría, sino por lo de la muerte misma. ¿Quién me dice a mí que esta idea de que la muerte es una forma de la vida es cosa cierta? Distinta, muy distinta, es la experiencia diaria e histórica de ello. ¿Es que vive la muerte su estar muerta, que es su vida? O, como todos sentimos, ¿no es que la muerte muere a la vida y esta se queda muerta, que esto es muerte? Ese de morir es el hecho que con llevarnos –o dejarnos– ante la gran duda, no deja lugar a duda ninguna. Ignorancia mía será, o insuficiencia de penetración cósmica –llamado sea como se quiera llamarlo– pero no entiendo, no, doctrina ninguna que quiera explicarme la muerte desde el punto de vista de la propia muerte. Yo estoy vivo, o lo que llamamos así, o lo que sea. Y mientras estamos vivos no podemos hacer otra cosa que sentirnos vivos y nunca muertos. Queda en pie, más que como panacea, como alivio, aquella tu enseñanza que he mentado arriba. Ya que la muerte es una brava cosa que ha de tocarnos inexorablemente, seamos nosotros inexorables con ella *aprendiéndonos a morir*. Esto, Miguel de Unamuno, como lo supiste tanto, no quita ni borra, sino que acrecienta el punto más fuerte de la vida, la neuralgia máxima del existir, que es la angustia. Y a lo que el hombre ha de resignarse sin resignación, a lo que ha de entregarse sin vencimiento, es a la suprema operación de mirarse vivir, de sentirse, consintiéndose, en la creación que hace con todo esto de lo que llamamos conciencia. Tener conciencia, con ciencia, es con saber que se siente. Y sentir que se siente es vivir, y angustiarse, y morir.

Muerto ya, Quijote del vivir, don Miguel de Unamuno, rector y señor y padre, entregas ahora íntegramente todo lo que fuera tu destino y tu hacer, tu hazaña y tu empresa. Si de todo ser humano puede decirse otro tanto, acaso sea de este ser que tú fuiste de quien haya que decirlo con mayor rigor y certidumbre. Vida más viva, ardor más sostenido y peraltado, no animó jamás la carne de un hombre. Lo que en el francés Pascal rezumaba angustia dulce y como de mansedumbre, era en ti un volcán. Porque lo más tuyo, la sangre hispana, su *pathos* biológico,

injertáronte *para siempre* –que dijeras con Tucídides– en tu cuerpo mortal, aquello que no está en el norte ni en el sur, sino que pervade lo cardinal y vuela por cima de ello hacia lo esencial y eterno.

A este destino, vida y pensamiento tuyos, quiero acercarme ahora con especial e *interesado* interés. Lo quiero, porque siento como propia –recojo lo que me pertenece– la tragedia general de nuestra vida humana en lo que ahora vive. Y no hay, según yo lo veo, aporte mayor a este trastorno y turbulencia de los tiempos que la luz de una conciencia cual la tuya; que el ejemplo titánico de tus tareas excepcionales. Volver la cabeza hacia las estrellas cuando el barro nos gana ya el corazón, es nuestra gloriosa ventaja sobre las bestias. Fuiste hombre de problemas fundamentales en la edad en que el problema fundamental del hombre es el de su vida histórica, en el peor sentido de la palabra; fuiste de los que toman en sus manos el hecho tangible de su vida y hacen con él un incendio, una profusión de luces ansiosas de penetrar los cielos. Al revés de lo que hacemos los que no somos ni santos ni héroes, erguiste, Miguel de Unamuno, con todo el pecho, con toda tu luz bajo la desolación del cielo y de los astros, la *caña* de angustia y sentimiento del hombre-tragedia que fuiste, clamando por todo el género humano, por la salvación del hombre, eternamente.

Descansan –o mejor, reposan– tus huesos, ya en la recia Castilla, y has de tener, como lo pedías, los ojos abiertos. Róndanme la memoria, o el sentimiento, aquellos versos de la espera desesperada:

*Logre morir con los ojos abiertos
Guardando en ellos tus claras montañas,
–Aire de vida me fue el de sus puertos–
Que hacen al sol tus eternas entrañas,
¡Mi España de ensueño!
[...]
Se hagan mis ojos dos hojas de hierba
Que tu luz beban, oh, sol de mi suelo;
Madre, tu suelo mis huellas conserva,
Pone tu sol en mis huellas consuelo,
¡Consuelo de España!*

Árbol y raíz de la España, de tu España, descansa, niño de la muerte, en la cuna del suelo. Duerme, Quijote de una Mancha mayor que es toda la tierra, en tu esperanza de eternidad que es la larga espera de la

resurrección. Duerme y sueña tu sueño sin muerte y espera en él; que todo espera sobre la superficie de la tierra: esperan las estrellas, y el Sol, y los astros todos esperan también. ¿A quién esperan las estrellas, clavadas sobre la faz de la noche, llenas de fidelidad y amor? ¿A quién espera el alba, día a día, en la diana de su hora, que viene plena de gozo cada vez? Duermes ahora, y en ello –sea lo que sea– esperas. Duerme tu pecho titánico y fatigado sobre el que la Historia, toda fragor y turbión, como una hostia incendiada, enfureciera más crudamente que en parte alguna sus aherrojantes designios. Queda insomne, viva, cálida, la gruesa llama de tu voz. Como lo quisiste, el canto sucede al cantor. Como fue soñado por tu alma, una obra perdura sobre unos débiles latidos de sangre y vida. Tu voz nos llega, mayor, tan defendida heroicamente por todo el trayecto de su permanencia en la tierra, que lanzada hacia adelante afanosamente, en soledad, en pureza, en verdad, bebió las fronteras de tu pueblo y de tus gentes haciéndose grito del corazón humano. Ganaste universalidad, Miguel de Unamuno, don Quijote, no porque dejaras de ser lo que eras disolviéndolo en la esencia de lo universal, sino porque en ti, dentro del recinto que Agustín nos dona, en el hombre que eras, fijaste a tu ser verdadero las señales todas del Universo. Ahora, defensor nuestro, sacrificado por nuestra salvación, viejo héroe cristiano, hombrista, tienes, como don Quijote que eres también, el sepulcro enturbiado de fariseísmo e impiedad. ¿Qué menos pedir para ti, por agradecimiento de hombres, por veneración de hijos humildes, por justicia, que un poco de justicia para ti? Que no se te haga burla el presente de tu inmortalidad: que no se continúe sumiéndote el alma en senderos que no fueron los íntimos y reales tuyos. Que seas para todos, como lo quisiste ser y como lo fuiste, un Hombre.

Porque todo esto tiene que ser así; para que en algo lo sea, vengo, Miguel de Unamuno, a poner en letras –pobres, imprecisas, tardas letras– una débil cantidad de todo ese mundo de pasión, sentimiento y grandeza que fuera tu pensamiento en la tierra. Otros vendrán, más profundos y avisados, más cercanos a ti en la medida del saber. Pero sabes, don Quijote, amigo mío, y padre y madre mía, sabes, que no soy en las tierras tuyas un hombre de esos que llaman de *fríos estudios y razonada visión*. No me he acercado jamás a ti como a un bello espectáculo de hombre excepcional e impar. He querido siempre llegar hasta el corazón tuyo, hasta lo que era la fuente de tu ser, por una inexplicable atracción que sobre mí has tenido desde mi más fresca

mocedad. Y con esta turbación de Historia que nos rodea y ahoga a todos, los ánimos se me desesperan por decir cosas y cosas sobre ti, para que todo mi cariño sea, entre quienes me rodean y viven, un puerto o remanso –choza del mar– en que seas brevemente huésped y maestro y paz.

Con todo este decir mío contravengo, lo sé, aquello que tú pedías de que no se hicieran prólogos o programas de las cosas que iban a hacerse o estaban hechas. Mas, tú sabes que nada es tan imposible de determinar ni más fácil de comenzar que un monólogo. En tanto que hablamos, vivimos. Pero este que me ha nacido ahora, ajeno en mucho al puro intento de mi dedicación hacia ti, y forzado ahora por la Historia, por los otros, es ya en él un primer paso de la tarea que desarrollaré luego. Porque ya veo aquí cómo la tragedia de la conciencia humana comienza en que no es posible monologar, en que nadie puede quedarse hablando consigo mismo, nada más que consigo, radicalmente. Pues cuando creemos estar hablando solos, nos estamos oyendo. Estamos ya pluralizándonos en el yo que habla y el yo que escucha, con el yo que ha echado a andar a los yos que hablan y escuchan. ¿Y este yo, no tiene también un yo que también tiene otro que a su vez tiene? Mira cómo del monólogo se pasa al diálogo y es entonces el diálogo quien monologa y no nosotros. ¡Que no hay soledad suficiente es lo que nos lleva el alma a negra encrucijada! ¡Que estamos aquí abajo, en la sima, ligados a las cosas, sin soledad desnuda y pura para hablar con Dios es el trampolín de la angustia! Diálogo, diálogo eterno de una noria preñada de Historia es lo que hay. Hablando con las cosas y con nosotros mismos, desmedidamente, no oímos a Dios. Los hombres estamos condenados a diálogo perpetuo, como si dijéramos, «que es el delito mayor / del hombre el haber nacido», que decía, como sabes, el español de *La vida es sueño*. Ya que nuestro grillete y nuestra ala es el diálogo, dialoguemos. Dialoga tú por mí, pues dialogar es vivir el sueño del diálogo, el sueño que nos vive sueño de vida, en el soñar que vive el diálogo soñando que vive lo que sueña –que es vida, y diálogo y sueño–. Diálogo es lo que hay: diálogo con ente humano, real, o con ente ideal, fantástico.

Y aquí, como termino, veo que guiñas los ojos, búho de Salamanca, por si alguien sueña creer que lo humano y lo ideal son cosas opuestas; por si alguien cree –sueña– que lo fingido en ficción de idea, en sueño de idea, no es la misma y única cosa que esto fingido como real, sueño y ficción de realidad, así llamada...

Paso –por quedar– a lo que no ha de pasar de ti: al mundo de tu vasto sufrimiento hominal, a la trágica lidia de tu pensamiento. Es mi voluntad que ello sea algo en el viaje hacia ti, en el que será emprendido, creo y espero, cuando se trate de amar lo grande y no lo mezquino. Yo soy también –suprema lección de tu cátedra viviente– de los que esperan, llenos de angustia y de fe, las esperanzas del alba.

1937

Revista Cubana, Dirección de Cultura,
Publicaciones del Ministerio de Educación,
vol. XIV, La Habana, julio-diciembre, 1940, pp. 143-160.



Fina García-Marruz*

Nota para un libro sobre Cervantes**

Con un poco de tardanza, nos llega este libro de Mirta Aguirre sobre Cervantes, ejemplar por la sobriedad de su estilo, por la rigurosa ordenación de la materia hacia su implacable tesis, y por su seria documentación, esa documentación que suelen llamar «fría» los que no ven en la paciencia que la hace posible el escrúpulo más delicado que pide la verdad para revelarse. Ya lo decía el propio Cervantes, en el singular episodio de maese Pedro, con un cierto dejo escolástico, que para sacar una verdad en limpio «menester son muchas pruebas y repruebas». Y si es verdad que este libro quiere sacar una verdad en limpio, no lo es menos que procura rodearla de las escrupulosas «pruebas» que pedía don Quijote.

Viene este libro a continuar así lo que ya podríamos llamar una pequeña tradición cervantina en Cuba. Conocidos son los trabajos de Varona y Justo de Lara sobre ese «temprano amigo del hombre» que llamó Martí a Cervantes. Sería curioso estudiar la constancia de esa singular atracción que ha ejercido Cervantes sobre nosotros, con preferencia a cualquier otro clásico. Viene a continuar también entre nosotros una tradición crítica que ya se puede ir calificando por lo que constituye su característica más peculiar: la de la medida. Medida americana, que conocen tan mal los que solo nos ven en la abundancia desatada, medida que es abundancia contenida y que ya ha dado tan provechosos frutos. Medida veteada en este caso de una cierta preocupación de servicio, de no sé qué arisca honradez que vela su fuego

* Fina García-Marruz (1923). Poeta y ensayista. Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda (2007).

** Mirta Aguirre: Un hombre a través de su obra: Miguel de Cervantes Saavedra, Sociedad Lyceum, La Habana, 1948.

en las páginas límpidas, escondida entre el hojeo de textos y el regusto de la tradición hispánica eterna.

El libro de Mirta Aguirre pretende ir a las motivaciones últimas de la obra de Cervantes. Esta empresa ya ha tentado antes a muchos. La fecundidad del libro de Cervantes es tan asombrosa que ha dado motivo a las más opuestas tesis. Todos recuerdan la página de Rodó sobre el *Quijote*. La indudable similitud entre las escenas sagradas de la pasión y las páginas finales del *Quijote* –sobre todo a partir del episodio de Barcelona hasta su muerte– quedaba allí expuesta de tal suerte que no quedó más remedio que ver en el Quijote un Cristo redivivo. Pero acaso lo que hace que todas las interpretaciones del *Quijote* parezcan falsas es justamente el hecho de que todas por igual nos lucen verdaderas. Y entonces nos preguntamos cómo es posible que las tesis sobre el *Quijote* o Cervantes, con ser tan opuestas entre sí, coincidan en algo tan inaudito como en el aparecérsenos como ciertas. Empezamos a sospechar entonces de las ideas que expresa el *Quijote* para ir más atrás, a las ideas que no expresa Cervantes. Porque lo que un escritor «dice» realmente, puede no aparecer en sus ideas, pero aparece indefectiblemente en su estilo. Así creemos empezar a ver una cosa clara y es que para buscar al hombre Cervantes, no hay que perseguirlo tanto «a través de su obra», de los símbolos de su obra –pues ya hemos visto que esto puede dar lugar a hipótesis infinitas– como en ese secreto, en esa sustancia invariable, de su estilo.

¿Y en qué consiste el estilo de Cervantes? Líbrenos Dios de pretender definirlo al menos tan bien como creemos conocerlo. ¿Nos podría ayudar a hacerlo la *elección* que hace él mismo de sus protagonistas? Se ha hablado mucho de la relación entre Cervantes y el Quijote, se ha pretendido explicar al uno por el otro, pero no creo que se haya insistido bastante en lo que acaso aparece más claro: su diferencia radical y aun más, su antítesis profunda. Cervantes es lo contrario del Quijote. La obra del Quijote es la de un loco iluso, la de Cervantes, la de un cuerdo desengañado. Pero acaso pueda haber alguna semejanza anecdótica en ellos, pues es un hecho que para estar desengañado ha sido necesario haber estado engañado antes. Pero hay en ellos una diferencia más profunda y definitiva. La acción en el primero ocupa todo el ámbito de su ilusión, mientras que al segundo le queda siempre un margen por el que se ve a sí mismo actuar, por el que ve la ilusión de su acto. El primero ofrece el rapto de una acción, el segundo ofrece la distancia de una mirada. (El falso mecanismo de las simetrías nos llevó a pensar en una ocasión que

estas actitudes eternas del español y acaso del hombre, se repetían en nuestros días en el quijotesco Unamuno y en el «espectador hispánico» Ortega, que es tan poco cervantino pese a las apariencias.) No solo es Cervantes algo distinto del Quijote –lo cual explica los reproches de Unamuno y su incompreensión de ciertos matices imponderables de la obra–, sino que nos atreveríamos a afirmar que es lo contrario de España, y por eso es el que la ha expresado mejor. Y es que acaso para expresarnos como pueblo tengamos que elaborar una sustancia secretamente disidente. Pero ser algo contrario de España no quiere decir dejar de ser español, sino más bien empezar a serlo. El fondo de nosotros mismos es ya la salida de nosotros mismos. La mística entiende esto bien y también Cervantes.

¿Cuál es pues la relación de Cervantes con su protagonista? El novelista inferior tiende siempre a identificarse con su héroe, a disfrazarse de su héroe. Las novelas de tesis abundan en este tipo de personajes-autores. Hay mucho de la vida del propio Cervantes en el Quijote, pero se ha realizado una trasmutación tan delicada, se ha objetivizado en tal forma que ya lo propio se ve a sí mismo como extraño, la vida como sueño. No hay participación ni indiferencia, hay una distancia, una lejanía melancólica, una ironía que es como una especie de amor indulgente. Forzoso es pensar que Cervantes no podría haber creado el *Quijote* si no hubiera participado más profundamente que nadie de su centro –no de sus vicisitudes como quieren algunos– pero ya el personaje –y por esto el *Quijote* es una obra de arte– se le desprende, se le vuelve algo enigmático para sí mismo, sometido a la misma fatalidad de azares que la vida.

Y voy llegando al punto que quería, al de la relación del artista y sus ideas o experiencias en la obra de tesis y en la obra de arte, en cuya confusión creemos ver el error inicial de que parte el libro de Mirta Aguirre. Decíamos que Cervantes no ofrece un punto de vista más, cuya pesquisa podríamos seguir a través de los símbolos de sus personajes, sino un *espacio* para que los personajes y con ellos el mundo, entren en él. Ese espacio podríamos solo compararlo con ese otro espacio del alma con que miramos dentro de nosotros lo que sucede o nos sucede a nosotros mismos, con ese «alguien» que mira un poco impávidamente dentro de nosotros mismos, que contempla sus propios estados y que no obstante no participar de ellos, parece hacerlos posible. Y no solo Cervantes parte de este margen que es el centro más vivo del alma, sino que es él a su vez lo que nos hace ver en

sus personajes, lo que le permite crear personajes esenciales. Cervantes no le pregunta nunca a su personaje «qué crees» como Calderón, «qué haces» como Lope, sino que le dice esa conmovedora pregunta que permite al niño hacer una amistad súbita: «cómo te llamas». Así ellos sencillamente le responden, nos dicen su nombre para siempre y ya no los olvidamos jamás. Es así que Cervantes no solo se identifica con el punto de vista de sus personajes, sino que da un paso más, el de no identificar a su personaje con su propio punto de vista. Lo propio de él, por el contrario, es extender una mirada superior sobre el personaje que lo ilumina de otro modo, más allá de sus ideas o sus actos, y así amamos a don Quijote por encima de su locura y desoímos al buen Sancho a pesar de lo cuerdo de su prudencia. Él ve las cosas como ellas no se ven a sí mismas. Va al fondo común de lo humano, a su margen de imprevisible misterio. Por eso no tiene parte en el fanatismo que mide al hombre por sus ideas y sopla toda guerra. Él es «el amigo del hombre», de la persona poética integral. No es la «impostación» española sino la naturalidad española. Por eso podemos ver en el Quijote –como el libro de Mirta Aguirre nos sugiere– el exceso del héroe individualista que se va en pos de ideales caducos, sin raíces en las necesidades concretas del pueblo, podemos ver en Sancho, como dice la autora, el pueblo que sigue los ideales de don Quijote, más porque son nobles que porque son cuerdos, con una fe conmovedora que los sobrevive, con un buen sentido que los encauza y mejora, pero siempre habrá que ver en Cervantes el levísimo desengaño y la mirada esencial del hombre que ve las máscaras del hombre.

Partamos pues de que lo que posibilita la multiplicidad de hipótesis sobre el mensaje del *Quijote* es algo que reside más que en los concretos y claros personajes, en lo que podríamos llamar la *impenetrabilidad* del estilo de Cervantes. Esta impenetrabilidad ¿por qué está dada? ¿Por una cierta oscuridad de su estilo? Imposible. El estilo de Cervantes es impenetrable no como lo es la oscuridad, sino como lo es la luz, no como lo es el enigma, sino como lo es el misterio. Así Góngora es oscuro –y, por tanto, susceptible de ser aclarado– pero Cervantes es impenetrable y por eso su claridad no puede ser nunca agotada. Y esa luz que no es otra *cosa* más, sino aquello sobre lo cual transcurren las cosas, es lo que nos da a veces esa sensación de secreta amargura de su libro, amargura que no es la de don Quijote ni la particular de Cervantes, sino solo una consecuencia de la vida expuesta a la luz, amargura de la luz y sus tácitas, sutiles, insospechadas denuncias.

Otra característica de su estilo es la invisibilidad de él, y su consecuencia inevitable, la libertad. Cervantes se oculta siempre frente a sus personajes. No es nunca determinado por las cosas, sino que le queda un margen de libertad para mirarlas que es como una sonrisa. Partiendo de esto podemos preguntarnos: ¿cuál es el error inicial de que creemos ver partir la tesis de este libro? Se trata de ver no la obra de un hombre, sino un hombre a través de una obra. Se parte del hecho de que las intenciones supuestas en la obra son las mismas que las convicciones del propio Cervantes. Se trata de ver en el *Quijote* una obra de tesis, una «gran novela social». Ahora bien, creemos que aun cuando todo ello fuera cierto –lo cual resulta casi imposible de determinar teniendo sobre todo en cuenta esa impenetrabilidad que es la sustancia misma de su estilo– afirmamos aún más, afirmamos que en todo caso no sería esto en modo alguno lo más importante, las cualidades que convierten al *Quijote* en la novela por excelencia o en una obra de arte. Creemos ver en este tipo de interpretaciones una especie de desconocimiento, o tal vez solo de olvido, de la naturaleza misma del acto creador. Veamos.

La idea poética, a diferencia de la idea filosófica, no es agotada nunca por aquello que la expresa. Sabemos cuál es, por ejemplo, la teoría de las ideas de Platón una vez que nos ha sido expuesta. Esta se despliega toda ante nuestros ojos, vemos dónde empieza y dónde termina, podemos recorrerla sin que una vez conocida nos quede nada más que saber de ella. Pero la poesía, como la vida misma, nos pone delante a la naturaleza en estado de misterio. Así leemos un poema y aun cuando podemos aislar perfectamente su sentido, sentimos que sobreabunda con respecto a él y que su todo nos conmueve con algo que no está contenido en la suma de sus partes. Así las filosofías pueden ser especificaciones del pensamiento o de la idea, en tanto que la poesía puede ser estudiada en sus especificaciones, pero no consiste esencialmente en ellas, sino en su inasible misterio. ¿Cuál es entonces la relación verdadera entre el misterio de la poesía y aquello en que encarna, es decir, la materia poemática, o lo que es la «trama» en la novela? El abate Bremond (en el famoso debate sobre la poesía pura) precisó con delicada lucidez la diferencia esencial entre ambas. Quedó así separada la materia poemática (razón o sinrazón, sentimiento o anécdota, lo reductible a la prosa) de aquel misterio que lograba sacarlas a la luz de la poesía y salvarlas para siempre en ella. Pero si creemos que fue necesario establecer su radical *diferencia*, nos parece que hubo algún error en pretender que había una *independencia* también entre

las dos, que permitía al creador llegar a una poesía *pura*. Pues el misterio de la poesía es el misterio de la encarnación, misterio cristiano por excelencia, el del verbo que se hace carne. Así, entre tantos ataques de que fue objeto la poesía pura (irracionalidad, oscuridad, torre de marfil) quedó intacto a los ojos de sus detractores el defecto principal, que no era el de la oscuridad irracional (pues fue el producto de un refinamiento cada vez mayor de la agudeza crítica y de una separación de tipo abstracto), sino el de *la falta de piedad*. Pues si la poesía era distinta que la vida, era también su secreto y el poema solo tenía lugar en ese instante en que la poesía o el espíritu se apiadaban de la vida, descendían a su anécdota o a su carne para salvarla de su fugacidad. La poesía era el misterio cristiano del descendimiento. Como Cristo, tenía una naturaleza divina, pura, pero solo se hacía visible y posible a nosotros por la piedad de su descendimiento. Ahora bien, si el poema forma ya un cuerpo indisoluble que solo el pensamiento puede separar en sus varios elementos, no puede la crítica caer en el error contrario y ya superado de acentuar el otro extremo, el del cuerpo en que encarna, para tomarlo como esencial, pues no es de él, *sino de su ser primero y puro* de donde toma su virtud.

Lo que decimos de la poesía lo podemos aplicar a la novela, pues esta siempre parte de una intuición poética central. Así –volviendo a nuestro libro– no podemos aceptar que el mensaje social de una novela, su contenido ideológico, sea lo perdurable en ella «una vez barrida la vigencia de los otros mensajes». Un mensaje elevado puede dar lugar a una obra mediocre. Pero un sentimiento puro de la belleza puede y tiene siempre fuerzas para descender a cualquier mensaje y salvarlo para el arte.

Si lo decisivo además, en el *Quijote*, fuera su contenido social, solo nos tocarían aquellas partes en que este se anuncia o se desenvuelve, todo lo veladamente que se quiera. Pero si bien es verdad que hay una belleza puramente novelesca, dramática, ligada al desarrollo de la acción, no lo es menos que, situados en un punto de vista más general, un capítulo no «sucede» a otro, podemos disfrutar de las calidades de la obra *por entero* en cualquiera de sus otras partes. Hay pues algo no sucesivo, no histórico, en toda novela, que es justamente aquello en que reside su perennidad.

Por otra parte, el novelista con una tesis no se deja nunca sorprender por ese «imprevisible» de la vida en que consiste su belleza, sino que le impone *a priori* un molde a la fugitiva realidad para que esta le sirva

de obediente reflejo. Así no puede ser sorprendido por su propia obra, como le pasa al auténtico artista, porque ha «manejado» de antemano la totalidad de su sentido. Y como lo que le interesa es ese sentido, no repara en los medios, sino en sus fines, «utiliza» las cosas sin dejarse coger por ellas y sin verles lo que tienen, no de funcional o histórico, sino de independiente y eterno. Por eso, cuando se le pide a un artista que trabaje sobre una tesis, que haga poesía «social», por ejemplo, no se cae en cuenta que se le propone algo que está más en consonancia con la naturaleza del pensamiento que con la del arte. Y si de hecho el artista hace la obra, resultará artística en la medida en que pueda sobreabundar de la tesis y nunca por ella misma. Y es que la poesía no puede ser nunca «medio de difusión», como lo es el pensamiento prosaico. Está demasiado enamorada de las cosas y sus imprevistos sentidos, y para ser buen mensajero es preciso no detenerse a mirar el camino. No tiene una naturaleza expansiva como la idea y generalizadora. Ama lo particular y único. Crea una relación amorosa, siempre distinta e imprevisible, con cada hombre, y lo esencial de esta experiencia no es lo que puede ser difundido y absorbido por lo general, sino todo lo contrario. Mientras la poesía le habla a cada uno de sus amantes de distinto modo, el pensamiento prosaico (pues lo hay poético) le habla a todos por igual y hay un solo modo de oírlo.

¿Quién habla de darle una «función» a la poesía como si ella no tuviera su otro modo de servir? ¿No revela, además, lo gratuito de la Creación misma, de esa fantasía incesante que hace los colores perdidos de las hojas, las variaciones en la forma de una misma flor, que son tanto más sutiles cuanto giran en torno de un dibujo inflexible? ¿Y quién le dará lecciones a lo natural, a lo que crea gratuito, fantástico se propaga, o piadoso descende? A diferencia del pensamiento, ella escoge para perdurar los soportes más fugaces, se liga indisolublemente a una inflexión de voz, a una combinación de sonidos, en los que no reside su ser, pero de los que depende extrañamente su salvación.

Pero vayamos al punto central, al supuesto objetivo de la crítica de Cervantes. ¿Qué crítica hace Cervantes en su obra? Según nuestra autora la de toda la realidad social del xvii español, desde la Iglesia hasta el rey, pasando por condes, duques, amas y barberos. ¿Se trata de una crítica expresa? Cervantes, nos viene a decir la autora, vivía en tiempos peligrosos. El ojo de la Inquisición velaba, y ya él había sufrido cárceles, excomuniones y penas. Hay, pues, una crítica velada, socarrona. Y

nos pone, entre otros, el ejemplo del episodio de los galeotes, donde se trata nada menos que de poner en tela de juicio «la infalibilidad originariamente divina de las decisiones reales» y el episodio de Ricote donde expresa su simpatía por los moros expulsados. Ahora bien, si nos fijamos atentamente veremos que no hay «crítica social» en ninguno de los dos casos. Esto no quiere decir que no haya otro género de crítica. El novelista mediocre enjuicia él mismo a sus personajes, según simpatías o hábitos mentales propios. Lo propio del gran novelista es exponerlo como a un juicio más vasto e invisible, a un escenario cuyo tablado no ha sido puesto por él. Hay una crítica tácita, como muy bien nos dice la autora, pero diferimos en pensar que esta residiese en convicciones distintas del propio Cervantes, sino más bien que la vemos como el resultado de la mirada superior que extiende sobre la realidad, revelando su contraste involuntario sobre el mundo de los valores exteriores del espíritu. Pero en esto insistiremos más adelante. Vayamos a otro punto.

En primer lugar, la invisibilidad de los propósitos de Cervantes no es consecuencia de una coacción determinada (en este caso la de la Iglesia), sino una característica constante de su estilo, apreciable en cualquier otro de los episodios. No es la Iglesia la que hace hablar a Cervantes veladamente. Hacer una crítica expresa es algo tan poco cervantino y en general tan poco novelesco que ni siquiera podemos imaginárnoslo. Por otra parte, Cervantes es el anti-juez, el anti-dogma. Tal parece como si él se diera cuenta que entre la vida y la verdad hay una distancia perenne, pero que no es a punta de lanza como se pueden arreglar las cosas. No es cómplice, pero tampoco juez. Y si de algo se burla del caballero es por su afán de enderezar entuertos. Creo que en Cervantes hay más crítica individual que social, y sobre todo una crítica de la vida misma. No de una realidad social determinada como el reformador doctrinario, sino de la vida en su irreductible desproporción con lo absoluto del alma.

Fijémonos en la aventura de los galeotes, don Quijote no se ha detenido a considerar si la condena ha sido justa o injusta (aunque las pedradas que el propio Cervantes le hace dar al caballero nos hacen pensar que era justa), no se opone concretamente a una disposición injusta sino a la *abs-tracción* de la justicia en nombre del absoluto de la justicia. Y lo absoluto, a diferencia de lo abstracto, está siempre enamorado de lo particular. Lo que Cervantes subraya aquí no es el hecho de que se oponga a una injusticia –eso no sería risible–, sino de que se opone desmesuradamente.

Hay siempre en las reacciones de don Quijote un «exceso», un sobrante, que el hecho no justifica ni agota. Don Quijote no está *determinado* por el hecho particular, por la prisión de los galeotes en este caso. Eso sería razonable. La locura en él está dada siempre por una reacción excesiva, por una desproporción frente al estímulo que lo mueve a actuar, por cuyo margen *se escapa de la causalidad* y que es como el lujo de la libertad en él. Ahora bien, si en don Quijote esto está acentuado hasta el delirio, podemos decir que en todos los personajes cervantinos aparece, aunque en forma más velada, idéntica característica. Así nuestra autora interpreta esa «exageración» de Cervantes en algunos casos como los «golpes de pecho» con que encubre ciertos puntos de creencia o doctrina que podrían costarle la comparecencia ante tribunales inquisitoriales. Así cree que Cervantes, una vez que expresa su simpatía por los moros expulsados, para no despertar sospechas, pone en boca de un moro la loa de sus verdugos y hace que este califique de «inspiración divina» el decreto de expulsión. Y en *Persiles*, nos dice, volvemos a encontrar el mismo recurso y pone en boca del moro: «Ven ya, oh, venturoso moro y rey prudente, y pon en ejecución el gallardo decreto deste destierro, sin que te oponga temor que ha de quedar esta tierra desierta y sin gente». La intención humorística es indudable. Pero volvemos a ver aquí puesto en juego su recurso favorito. Si estudiamos las reacciones de *todos* los personajes cervantinos toparemos siempre con ese «exceso», que es el secreto de su humorismo. Si uno de sus personajes es molido a palos, lo es en forma tan descomunal que los golpes se escapan de la intención crítica por el sinsentido y de la piedad por la risa. Al lector moderno –desde su circunspecto realismo– no le parece bien desmorecerse de risa ante suceso tan lamentable (y hasta ha tachado alguna vez de insensible a Cervantes) porque escinde lo cómico de lo trágico sin verles nunca el doble fondo del delirio. Esto nos llevaría a tratar un punto demasiado extenso, el del *especial realismo* de Cervantes, tan distinto al realismo de la novela naturalista o de la novela psicológica que pretenden agotar el contenido de la acción por el análisis y la mecánica de la causalidad, por *reflejo automático* que deja afuera de su irreal fotografía el margen de sueño, de sinsentido o de misterio inseparable de la vida. Esto hace que sea tan distinto, tan jugoso y viviente el realismo de Cervantes, lo que hace, a su vez, tan consecuente su simbolismo, que no está dado nunca por una relación buscada de antemano y sabida de memoria, sino por el salto imprevisto que da toda realidad hacia un imposible.

Don Quijote –nos dice la autora de este libro– representa al héroe individualista, que se lanza en pos de ideales abstractos, sin raíz en las necesidades concretas de su pueblo. Estos ideales son nobles, pero caducos, sin vigencia histórica. Cervantes con él ha querido hacer la crítica del individualismo, «del concepto de lo heroico como asunto privado de una sola criatura y como sueño escapista de la realidad», (aunque creemos que en el *Quijote* no aparece para nada lo privado –que nunca interesa– y que es la contracara de lo público, sino lo íntimo, reverso de lo universal, lo cual explica la validez perenne de su símbolo). Nos lo opone al Cid, verdadero héroe popular, que representa al pueblo en un momento dado de su historia e integra sus aspiraciones. Ahora bien, nos preguntamos, ¿no es el Quijote mucho más universal que el Cid? Menéndez Pidal afirma que Cervantes quiso salvar de su demoleadora crítica del héroe caballeresco aquellos elementos hispánicos eternos, creadores del romancero y de la epopeya, lo que tenía en fin de común con el mundo de lo heroico. Su punto de vista es diferente, en este y en otros aspectos, pero insistimos, se acentúe la diferencia o la semejanza entre ambos ¿por qué sigue resultando más universal la figura del Quijote? ¿No será justamente porque acaso en él, a diferencia del Cid, la antítesis entre su sentimiento absoluto de lo heroico y la circunstancia en que lo ocupa presenta una desproporción mayor, casi risible e insalvable? ¿Y no es entonces un símbolo más vasto de *todo* heroísmo? Precisamente porque el Cid está condicionado por una realidad histórica parece como si su necesidad se disolviera con ella. Es héroe en un sentido mucho más limitado que el Quijote. El Cid está determinado por un hecho social, a don Quijote lo mueve una sed eterna. Por eso, en tanto que el Cid agota su sentido en la expulsión de los moros, don Quijote renueva sus bríos a cada golpe de la realidad. Las aventuras particulares no satisfacen nunca su sed, no la agotan. Es verdad que la injusticia particular *lo mueve* siempre, pero no *lo determina*. Su impulso es anterior. Don Quijote es movido decisivamente por *un vacío* de su alma que necesita llenar y justificar. Es lo propio de todo héroe en el sentido cristiano. ¿Cómo –se me dirá– un vacío *que mueve*? Sí, porque toda hambre confirma la realidad de un alimento, porque ese vacío es el del hombre que recuerda sin saberlo el mundo virginal que ha perdido, vacío que, como no lo fue siempre, desasosiega e impulsa. Es verdad que el Quijote es un loco, no es la sensatez misma como el Cid. ¿Pero acaso no es la locura –recuérdese la predicación de san Pablo– cordura a veces para Dios, escape de la

realidad superficial –que es la gran evadida– a la realidad profunda y un ingrediente –todo lo deformado que se quiera en el *Quijote*– de heroísmo esencial? Pero hay otras razones que determinan la universalidad del símbolo heroico en el Quijote y que nos lo hacen mil veces más conmovedor que el Cid. Las cosas que le suceden al Cid pueden ser favorables o adversas, pero están siempre a su medida. El Cid se propone cosas posibles –no importa que sean difíciles– y conocidas. Don Quijote se propone lo imposible y lo desconocido, y cuando él vence no agota por eso su sed de desconocido, y cuando es vencido no lo derrota por eso lo imposible. Su batalla es otra y en otro sitio. Él arremete contra la esencia de la injusticia y no repara en el accidente de su flaco cuerpo y de su menguada armadura. Pero es mayor aún por algo más. Él, sobre todo, como el hombre mismo, no se ha podido acostumbrar a la vida.

¿Y Sancho? En tanto que don Quijote, nos dice Mirta Aguirre, es un ocaso, Sancho es un sendero. Cervantes lo hace sobrevivir para dejarle una secreta misión y un nuevo sentido de lo heroico. Sancho es hombre de pueblo y sabe lo que el pueblo necesita. Enraizado en la tierra, él sabrá mejor que su propio amo lo que debe hacer. Pues los ideales de don Quijote, si nobles y desinteresados, resultan ya anacrónicos. Y como en España misma, es el pueblo el que paga siempre esos empeños de heroísmo sin sentido, es el pobre barbero de la bacía o del yelmo, es el ventero que dice: «Solo es menester que vuestra merced me pague el gasto que esta noche ha hecho en la venta». (Y es que –digámoslo de paso– don Quijote acepta el mundo de la injusticia, pero no comprende el del interés. Y esto es explicable porque la raíz de su acto es siempre desinteresada. Él, que está dispuesto a ofrecer su propia vida, lo último que imagina es que las gentes por las que moriría le piden muchísimo menos. ¿Acaso ha tenido el ventero huésped semejante o es la misma tierra la que rodea a uno y al otro mientras hablan? ¿Cuál es «el gasto que ha hecho don Quijote esa noche en la venta»? Él no puede ver el reverso material, la sombra que va dejando cada acto, porque él lo acomete, diríamos, por el lado de la libertad. Él ha hecho esa noche un gasto ciertamente inimaginable y acaso es el ventero más loco en exigírselo que don Quijote al ignorarlo.)

Pero continuemos con nuestro libro.

Si don Quijote fuese lo bello y lo noble, lo grande y lo verdadero concebidos en abstracción de todo tiempo y de todo territorio, al devolverle

la cordura, al hacerlo retractarse en la hora de su muerte, Miguel de Cervantes habría escrito un libro reaccionario y desalentador.

Y si Cervantes lo hace retractarse y morir es por todo lo contrario. Para enterrar con él los ilusorios mirajes redentores, los rescates de vuelta al pasado; para esparcir en el viento el polvo de ideales sin vigencia histórica; para decir a un pueblo demasiado adicto a las coplas de Jorge Manrique, que no todo tiempo pasado fue mejor. O que lo mejor no está en intentar salidas de retorno a ese tiempo pasado.

Subrayemos en primer lugar uno de los caracteres realmente admirables de este libro, el vigor que logra siempre en la expresión, la economía y eficacia del estilo, la secuencia lógica de la tesis. Leemos desde la primera hasta la última página con renovada tensión. Pero subrayemos también su contenido. Encontramos de nuevo –lo mismo que en el resto de su argumentación a la que el fervor humano presta a menudo tan peculiar nobleza– una especie de ausencia de comprensión de los materiales ahistóricos de la novela. En el mismo modo de ver los versos de Manrique se pone de relieve. Así, nos resistimos a pensar que esta copla esté comparando un pasado *histórico* con el presente, que exponga un juicio de valor sobre todo pasado en sí mismo. Se trata de su proyección en el alma, se trata de una experiencia que se ve a sí misma como espejismo, pero que no obstante cobra realidad independiente en el hombre que contempla la huida de las cosas, una belleza determinada por esa huida más que por ella misma. No hay peligrosidad social en la frase. No se comparan dos estados históricos, como tampoco pertenecen a un pasado histórico los ideales del caballero. El pueblo que repite la frase no se engaña, pues no se puede estar nunca «demasiado adicto» a lo que es la vida misma, la esencia de su fugacidad en la nostalgia.

Acaso sea la misión de Sancho (tratada en el último capítulo «Supervivencia de Sancho») la parte que menos nos convenza de la tesis. Es claro que si cargamos los símbolos Quijote-Sancho de un contenido moderno (individuo-pueblo) y hacemos funcionar estas nuevas equivalencias dentro de la lógica propia de la obra de Cervantes –concebida en mundo de valores distintos– podremos establecer una coherencia perfecta, pero esa correspondencia será paralela, como la de dos líneas iguales en su curso, pero independientes en su esencia. ¡Riquísima criatura esta de Sancho! Tan acostumbrados estamos a unir la riqueza a la complejidad o vastedad, que nos causa cierto asombro ver a este Sancho tan prodigiosamente rico como candorosamente limitado. Para verlo

como símbolo de pueblo a secas tiene mucho de capricho individual y hasta de arbitrariedad –aunque quizás esto pudiera contribuir a la riqueza del símbolo– pero sobre todo su bondad carece de reserva creadora. Como su pedazo de queso, le sirve solo para cada ocasión. Es, como el buen sentido, conservador y sus mismas agudezas tienen algo como la sustancia de su limitación. Como hombre de pueblo está bien Sancho, como símbolo de pueblo, de mayores alcances y responsabilidades, no. No creemos que ese sea el mensaje ni mucho menos el sentido de la muerte del Quijote. Cervantes coge siempre a sus criaturas por su centro, por su inactual intemperie, y no es que no podamos imaginarles una misión histórica posterior o encajarlos en un símbolo más vasto, pero no creemos que sea obvio que todo ello se desprenda naturalmente de la obra misma. Esta es no visión de lo histórico, sino visión de la historia, no de un proceso posible, sino de una esencia constante.

Por otra parte, notemos que don Quijote tampoco se desengaña de la caducidad de sus ideales, de todo «lo bello, lo noble, lo grande y verdadero», no se desengaña de la justicia en sí misma, sino del lugar en que dispuso su batalla. De lo que don Quijote se da pronto cuenta es del desajuste de planos de sus actos. Don Quijote no se encuentra nunca con «su» enemigo. Se trate de duques o de galeotes, sus lanzazos dan siempre en el vacío. La batalla es en principio imposible y es de esto de lo que se da cuenta, pues él ha actuado *absolutamente* sin ver la desproporción entre la realidad –sana a veces y enferma otras– y en ese absoluto de su alma. Pero esta desilusión no brota ya de la vida ni de sus ideales, sino de una relación imposible. Su cordura no es una reconciliación con la vida, sino una aceptación de la vida. Es esto lo que da ese acento infinitamente melancólico a las últimas páginas del libro, que no traslucen ninguna «aurora» social, sino todo lo contrario. ¿No nos lo dice la misma autora, en la página más bella de su libro, que el final del *Quijote* «es como un crepúsculo»?

¿Un libro desengañado? Un poco sí, del mundo, como el propio Cervantes, pero sin moraleja y sin veneno, desengañado no de «aquella» realidad, sino de aquello en que todas las realidades se parecen, pero un libro creyente también del que se desprende más fe que de ningún otro en la perennidad del bien y del alma.

¿Es que acaso la justicia es irrealizable? En el mundo sí, parece decir la tristeza y cordura de don Quijote, pero no en el alma. Pues una vez curado don Quijote de empeños redentores en la historia, se vuelve a la soledad de su alma. Sabe que si no se acierta siempre a vivir bien, se

puede siempre, al menos, bien morir. Don Quijote vuelve de la historia, va a su alma. De las soledades viene y a las soledades va, pero estas últimas ya no le fallan. Como Cristo, puede decir el impresionante «no ruego por el mundo», pero todavía queda un poco de tiempo para pedir que rueguen por su alma. La solución del libro me parece cristiana. Y lo cristiano es partir de la persona, creer en la salvación personal, no en la salvación social. Pero renovado el individuo, renovada su circunstancia, y renovada desde allí, no puede ser ya alterada, renovada desde adentro. La revolución social va a los efectos, la renovación cristiana, a las causas, o a lo que es más profundo que las causas, el origen. Don Quijote se vuelve al verdadero campo de batalla, donde no hay desproporción entre el vencedor y el vencido porque son uno y el mismo.

Pero creemos que la verdadera lección de Cervantes es aun otra. No la de dar un punto de vista más sobre el hombre o las cosas, sino la de amar ese margen de misterio que todo fanatismo tiende a borrar. Margen que es lo cervantino por excelencia, que podemos encontrar en esos trazos «sobrantes» de su realismo y de su humorismo, por el que se escapa siempre a la reacción esperada y, por tanto, inevitable, a lo mecánico, que es lo único triste de veras. Ese margen también con el que no vivimos, sino que nos permite vivir a nosotros mismos, que es la «punta» misma del alma de que hablan los místicos, corriente silenciosa de la vida que no es agotada por nuestros actos o nuestras ideas y de la que brota en Cervantes esa peculiar alegría que ve lo perenne humano detrás de su necesaria máscara, que ve al hombre Alonso Quijano detrás de la locura y la tristeza de su representación. Y si al principio diferenciábamos a Cervantes de Ortega acaso lo hacíamos pensando en esta zona del alma que no participa de su quehacer y que el filósofo que definió la vida como quehacer o historia parece interesarle tan poco. Y que –con independencia del criterio de nuestra autora cuyo libro en otros aspectos nos ha enseñado y conmovido tanto– es el sitio eterno.

Orígenes, vol. 6, n.º 24, La Habana,
invierno, 1949, pp. 41-52.



Beatriz Maggi*

Falstaff y Sancho Panza**

*A Santiago de Cuba,
en sueños.*

Estimados señores diplomáticos de España y estimados miembros de la Academia Cubana de la Lengua, estimados asistentes:

El hecho de que yo tenga a mi cargo estas palabras sobre una fecha tan trascendente para la literatura universal como lo es el 23 de abril de 1616, es de todo punto azaroso. Y, sin embargo, no tiene sentido explicar cómo y por qué se ha dado esta circunstancia.

No resulta nada cómodo añadir comentarios, criterios o reflexiones sobre los dos genios cuyas joyas, solo en segundo lugar después de la Biblia, han merecido más exégesis y resonado más en el ámbito de la fama. Ni puede ser lógico que recayera una tarea así de importante sobre quien solo se precia de leer con candor. Durante más de tres siglos, filólogos, lingüistas, investigadores, ensayistas, poetas, filósofos, lo han dicho todo sobre Falstaff y Sancho Panza: lo nuevo, lo interesante, lo profundo, lo inusitado, lo problémico; no existe tarea aquí para mí y, sobre todo, no existe un «mí» para la tarea –en este caso espeluznante– de sugerir una nueva lectura. No obstante, puesto que el azar –vuelvo a mencionarlo– me señaló con su dedo (nunca más democrático que esta vez), deseo que ustedes acojan mis palabras, aunque solo sea porque, como de seguro a ustedes, me suben a las sienes oleadas calientes de

* Beatriz Maggi (1924). Ensayista, crítica literaria y profesora universitaria.

** Conferencia leída en la Basílica Menor de San Francisco de Asís, de La Habana, con motivo de la celebración por el Día del Idioma, el 23 de abril de 1997.

cariño hacia Falstaff y Sancho Panza. Ante ustedes, hoy, como siempre, solo una lectora. Ya, desde aquí de la vida, «polvo enamorado».

Dando por descontado como una premisa de trabajo que los dos personajes que contraste son cristalizaciones artísticas del devenir histórico de los países donde surgen como invenciones; del mismo modo teniendo en cuenta que sus autores son estrictamente contemporáneos entre sí, pero en dos países que durante un mismísimo periodo de tiempo describen trayectorias socio-políticas y económicas totalmente diferentes –diríase del todo opuestas– estimo que debiera ordenar la expresión de mi pensamiento de acuerdo con los siguientes puntos:

1. Para comprender con claridad la fragua artística de uno y otro personaje, es indispensable tener presente, por una parte, la índole vertiginosa del cambio esencial que experimenta la historia inglesa durante los siglos XV, XVI y principios del XVII, y junto con esto, la involución y parálisis que, a despecho de algunas alentadoras apariencias, experimenta España.
2. El desolado ritmo transformador que para esta época caracteriza a la sociedad inglesa y el –diríamos– catatónico *statu quo*, esa especie de estertor estacionario de la sociedad española, no solo ordenan en la forma que conocemos el acontecer episódico en la novela española a que nos referimos, así como los hechos, en buena medida históricos, de los dramas shakesperianos sobre el rey Enrique IV, sino que ocasionan en lo estilístico algunas particularidades fundamentales del habla en uno y otro, en Sancho y Falstaff.
3. El género literario en que cristalizan ambas invenciones artísticas –teatro en uno, novela en la otra– actúa como catalizador en los dos casos y funciona de concierto con la índole de las respectivas figuraciones artísticas, recrudesciendo, de este modo, el logro de sus funciones como personajes.
4. Es en el socavamiento del código del honor feudal en las piezas inglesas y en la perturbadora, ambigua, problemática del abatimiento de la caballería andante, en la novela española, que se obtiene la mayor aproximación en cuanto a las intenciones que presiden la invención de ambos personajes.
5. Bien es verdad que Sancho y Falstaff se parecen mucho: rollizos ambos, ambos de mediana edad, por igual amantes del vino, de la holgura y del convivio y el dialogar constantes; de

buen humor, aunque a menudo discrepantes. Bien es también verdad que los distancian aspectos muy importantes: Falstaff es un réprobo, estafador y mentiroso, allí donde Sancho es casto, honrado y veraz. Y aunque también es verdad que pueden enumerarse muchas más semejanzas y diferencias, existe, a mi juicio, un rasgo esencial que permanece con nosotros después de la lectura, un rasgo que nos deja una reflexión y un estado de alma y que distingue, de forma radical, a uno de otro. Y es esto: el vuelo del pensamiento, el imperio del espíritu, no emancipan a Falstaff, atrapado como se halla en la tela de araña de la Historia, en tanto que Sancho es dueño entero de su alma, y la infausta historia de su patria, asiento del teutón intruso que, después de tantos escamoteos, entrega la bella España a banqueros extranjeros y prácticamente la devuelve a duques y duquesas infames de toda infamia, no empece para que, aunque registre afanosamente sus alforjas en busca de un pedazo de pan y algún tocino, señoree en él su albedrío. Pienso que si Sancho y Falstaff se hubieran conocido y si cada uno de ellos hubiera podido conocer bien al otro, sin desconocerse a sí mismo tampoco, yo me sé muy bien cuál hubiera envidiado a cuál. Por ello, contemplar en la escena la órbita que describe Falstaff trae desasosiego, mientras Sancho produce el remanso de un dulcísimo estar.

Mis palabras, pues, van a tener que ver con la inmersión de estos dos personajes en la Historia. Más propiamente, el emerger desde la historia de sus respectivos países. No es que me proponga dejar establecida esa emergencia, porque ¿quién, ente real o de ficción, escapa a ella? Más bien, tienen que ver con el grado en que se realiza o se evidencia este emerger; el nivel al cual se realiza, en la ficción o en el teatro, esta vinculación de nuestros personajes con la historia de sus respectivos países. O mejor aún, la intensidad con que el lector la percibe, con que se le hace a él evidente. A propósito de todo esto, haría yo una serie de preguntas conducentes: ¿por qué es que Falstaff, como invención literaria –no importa cuán inmortal–, nos parece que se aferra con garfios de acero a un instante preciso del decursar de su país, mientras resulta fácil solazarse en un Sancho aparentemente atemporal? ¿Por qué resulta imposible exprimir a Falstaff toda su jugosa esencia, la incandescencia de su ágil zigzag mental, si se le liberaran las tenazas con

las cuales está firmemente atado al vertiginoso acontecer histórico en que lo ubica su autor, mientras, por otra parte, el lector se lleva (erróneamente, si se quiere) la impresión de que basta con ver a Sancho en su borrico hollar la florida pradera del Bien para obtener la convicción de que el convivio es todo nuestro, que del *quid* del festín no nos hemos perdido nada? ¿Y por qué, siendo Falstaff –como lo es– un banquete para la inteligencia y el espíritu humanos, ha de dejar la imagen de que él es, en última instancia, el tropo inmenso de un proceso socio-histórico, en tanto que Sancho –tan hijo de la Historia como cualquier ser real o de ficción, como el Bulero de Chaucer, como Julián Sorel– con su lógica telúrica, a ras de tierra, y su aplastante sentido común, devuelve al lector a la planicie de una paz restauradora, en su aldea, en su pobreza, en su miseria compartida con Teresa, Sanchica y Sanchico? Con Sancho: hambre en las tripas, hombría y mansedumbre; pan para él, mujer e hijos; y cebada para el jumento. *Y apaciguamiento en el alma del lector*. Y otra pregunta: ¿por qué, tras la rugiente hilaridad que proporciona Falstaff, aquel avieso giro tragicómico de tanta agrura? Sabemos, sí, que ello se cimenta en el desarrollo histórico, pero ¿a qué otra reflexión conduce?

Dos consideraciones pues, no en sí mismas, sino en mí, han de guiar mis palabras en esta suerte de comparación que de modo espontáneo se suscita entre Falstaff y Sancho. Y como no suelo pensar sistemáticamente, ni con propósitos académicos, sino en meandros de intuición, mi pensamiento irá y vendrá entre estos dos polos de interés relacionados entre sí. Uno: pienso que ciertos caracteres estilísticos en el habla de los dos personajes dependen en alto grado del momento histórico que viven sus dos patrias. Dos: pienso que como construcciones literarias, Falstaff está menos desembarazado de su «aquí» y «ahora» histórico-político y socioeconómico; Sancho, personaje de ficción con también un «aquí» y un «ahora», actúa con albedrío.

A lo largo de los siglos xv y xvi se produce en Inglaterra una profunda transformación; tras las incesantes luchas feudales entre las casas de York y Lancaster, triunfa esta última y se apresura la liquidación de las guerras de rapiña depredadoras de la campiña inglesa. En una brillante serie de dramas reales, William Shakespeare muestra a sus contemporáneos cómo se llevó a cabo la destrucción del orden feudal y la instauración del orden monárquico, proceso que experimentó una leve demora durante las luchas intestinas llamadas Guerra de las Rosas, para culminar con el establecimiento de la unidad interna, la

inauguración de la dinastía Tudor, respaldada ideológicamente por la teoría del Derecho Divino de los reyes, y el comienzo de una colaboración de mutuo provecho entre la monarquía feudal y la creciente burguesía. Paso importante este: colaboración fecunda que propició la paz del reino, fortaleció la nación en sus luchas contra otros países europeos y que se sostuvo hasta los últimos años del reinado de la gran Isabel, época de la producción dramática que nos concierne. Pronto, empero, habría de tambalearse, ya que no por abortadas rebeliones feudalizantes como la del conde de Essex; ya que tampoco por la sucesión de los Estuardo, sí, de forma definitiva, ante el ímpetu burgués revolucionario del siglo xvii. Bien se ha dicho que en estos dramas históricos, Shakespeare cabalga sobre la historia de Inglaterra en una decena de piezas. Con su ingenio, Falstaff piruetea como un Ariel del aire; reímos con él. Y él con nosotros, pues nunca está solo; se acompaña de sí mismo y cuenta con nuestra complicidad.

Todo esto nos lo informa cualquier manual de Historia de Inglaterra. También la historia de España, tan enteramente diferente –y opuesta– a la inglesa en estos mismos siglos xv y xvi, admite este pedagógico recuento simplificador, suficientes ambos para nuestros propósitos. Lo fundamental sería recordar que durante este fin del siglo xvi (en el cual tanto la novela española como los dramas ingleses que hoy nos ocupan fueron escritos), España yace petrificada, tumefacta, dentro de una pesadilla que se dijera de siglos, a despecho del bizarro espectáculo del descubrimiento de América, que a principios de ese mismo siglo había animado la economía y la vida social españolas. A lo largo de casi todo el siglo xvi se alternan décadas que débilmente aparentaban cambiar el signo al devenir histórico: corrientes de pensamiento erasmista, conatos de protestantismo hacia el sur y contradicciones entre el Estado y la nobleza tal como pueden constatarse en la producción teatral del periodo –especialmente de Lope de Vega–, el fortalecimiento del gobierno central y del trono a expensas de la decadente nobleza, aferrada a sus privilegios. Se produjeron periodos de estabilización demográfica, algunos esfuerzos hacia la unidad nacional y el fortalecimiento de las ciudades, sin olvidarnos de los Comuneros de Castilla (si bien cruelmente reprimidos). Pero bajo todo este aparente desarrollo subyacen muy fundamentalmente, sobre todo a partir de 1580, los corolarios de la Inquisición, el despliegue trajinante de sotanas tridentinas, y la debilidad de la burguesía española. El labriego

está hambreado, la producción agraria estancada: el Habsburgo vende el país, la banca desvía las barras de oro y plata procedentes de México y Perú hacia el extranjero y se expulsa a moros y a judíos, únicas esperanzas para la agricultura, el comercio y la manufactura nacionales, a lo que habría que añadir los efectos de las malas cosechas, las sequías, plagas y epidemias. Miseria, corrupción, prevaricación, burocracia; letargo y parálisis social recrudescidas cuando, como si fuera poco, el austríaco acaba pactando con la nobleza. No es que supongamos que en Inglaterra, mientras tanto, al compás del desarrollo, no estén sucediendo cosas de espanto; pero, entretanto, *su historia camina*. Desde el siglo XIV y durante los siglos XV y XVI, Inglaterra ha ido realizando, de manera que ha sido justamente calificada de «clásica», la acumulación originaria del capital: es la liquidación de las relaciones feudales, la eliminación del derecho de primogenitura para la herencia del feudo, que permitió a los barones la venta de sus tierras y es, sobre todo, la sustitución de la agricultura por el pastoreo de ovejas como fuente principal de la riqueza nacional, con el consiguiente estímulo a la manufactura de la lana, que culminaría más adelante en la gran industria textil.

Dos figuras cómicas geniales, tan hilarantes como queribles, provocadoras de la carcajada estrepitosa de los espectadores, o de la explosión súbita de risa que le sobreviene al solitario lector. Solo me propongo sugerir que algunas diferencias estilísticas del habla con que se manifiestan están en consonancia con este modo tan diverso y aun opuesto de comportarse la Historia en ambos países: si se ha dicho que Shakespeare cabalga sobre la historia inglesa de los siglos XV y XVI, podría añadirse que la Historia cabalga sobre Inglaterra imprimiéndole una movilidad social ingente; el cuerpo social genera constantemente relaciones que en menos de un siglo van a desaparecer y a ser sustituidas por otras enteramente diferentes, mientras que la sociedad española experimenta un estacionamiento y, como saldo sustancial a fines del XVI, una involución. Así lo muestra la historia de *El ingenioso hidalgo...*, por más que ofrece un lienzo abigarrado y lleno de colorido, pues el Mal, cuando hace metástasis, se despliega en formas infinitas. Bajo la multitudinaria contingencia y los altibajos de toda índole –políticos, religiosos, económicos– subyace un *statu quo* que en la novela da la impresión de que la vida española nunca fue de otro modo que como allí se presenta. Las piezas teatrales en que aparece Falstaff –*Enrique IV*, primera y segunda partes– sugieren

un caleidoscopio, un magma movedizo que altera su estado a cada momento. El hito fugitivo, el movimiento mismo, como detenido en el aire, alientan en Falstaff, pues no se trata solo de un personaje humorístico diseñado para diversión de la ralea, ni de un manjar para ejercicio de la inteligencia, ni de un motivo de alivio para distender al público entre emoción y emoción, en medio de la representación de lucha fragorosa por el poder. Junto a todo eso, Falstaff es el personaje al cual el dramaturgo ha encomendado la tarea de esculpir en mármol esa caducidad del tiempo inglés, y ello, lo mismo con la estruendosa carcajada con que despide al código feudal del Honor, que con el saboreo corrosivo de la épica grandeza concomitante con la pompa oficial de la monarquía triunfadora. En los últimos tiempos de la dinastía Tudor, la gran Isabel ve los indicios de cuán deprisa se mueve la Historia y si la monarquía absoluta se aparecía como la fórmula ideal de gobierno, en las postrimerías del siglo XVI surgen las sospechas de que esto es una falacia. Sir John Falstaff, cuya vida es presentada en estas piezas –como corresponde– a principios del siglo XV, parodia socarronamente y con premonición relativiza la ideología cuya glorificación constituye objetivo muy principal del teatro isabelino. Objetivo que en buena medida era el del propio dramaturgo, y Falstaff es el guiño festivo, pero malicioso y deletéreo que en su doble visión diseña el artista, quien, con pupila insomne, cavila cuál será el próximo ademán de la Historia. Si a través de las bellaquerías de Falstaff, Shakespeare primero minó la ideología feudal, ahora, ambivalentemente, el dramaturgo arremete, también con Falstaff, contra la nueva estrategia oficial. Falstaff cuestiona el derecho del monarca a reclutar «carne de cañón» para sus guerras: juega, como el gato con el ratón, con el más alto representante de la justicia inglesa, con total irreverencia; ridiculiza la chatez e hipocresía de los jueces de paz y hace recordar la usurpación del trono por parte del rey cuando, interpelado como asaltante, replica que si los poderosos roban, qué tiene de malo que roben los humildes. Falstaff ridiculiza el belfo que pende de la boca del rey y comenta la villanía de su mirada.

En ningún momento de la historia inglesa, anterior o posterior al periodo que cubren estas piezas, el público de una sala teatral hubiera podido comprender los parlamentos de Falstaff, para muchos de los cuales hoy en día necesitamos valernos de notas al margen. Su habla refleja una mente asociativa vertiginosa; advierte mundos nuevos, hechos y realidades recién surgidas, y los enlaza por medio de síntesis

magistrales de alta frecuencia mental. Su mente procede con tropos que dan relieve a los nuevos procesos sociales, a lo típico, Falstaff captura lo crucial. Esto, repito, no sería fácil encontrarlo en el habla de un personaje perteneciente a una sociedad no caleidoscópica, no cambiante, por la simple razón de su no-necesidad; lo nuevo es lo que busca ser nombrado. Nunca antes, y tampoco nunca después, el público isabelino hubiera reído con el insulto de «¡Orugas!» o el de «¡Tocinos!», espetados a los mercaderes que van camino de Londres. El público se hubiera preguntado a qué aludía Falstaff al exclamar: «Quisiera ser tejedor; así cantarían salmos». Espectadores de otra época no entenderían por qué, para proporcionar ropas a sus reclutas, Falstaff espera encontrar bastantes camisas tendidas en los cercados. Tampoco hubiera sido verosímil que al apostarse para asaltar dineros, Falstaff acechara en los caminos, lo mismo peregrinos llevando ofrendas a la tumba de Canterbury, que mercaderes yendo a las ferias de Londres. Porque solo unas pocas décadas antes, los mercaderes hubieran llevado, no dineros, sino especies, y solo unas décadas después, quizás no se encaminarían peregrinos a Canterbury, y los mercaderes tal vez no llevarían bolsas con monedas de plata, pues al compás del impetuoso desarrollo capitalista desaparecieron los «cambieros» de las ferias, con sus bolsas, y fueron sustituidos por usureros. Dentro de un desarrollo socioeconómico más parsimonioso, quizás el genial hombre de teatro no hubiera tenido sus pupilas preparadas para ofrecernos la inolvidable sátira con que Falstaff escarnece la mediocridad enriquecida, la vulgaridad del brazo de la avaricia, la estupidez haciendo guiños a la prevaricación, el ahorro convertido en virtud obsesiva, la avaricia de tierras, el arribismo del nuevo juez rural, que busca codearse con la corte; todo ello sintomático del auge que *entonces, y a partir de entonces*, tuvieron los jueces de paz, como propietarios rurales, administradores de la economía y principales beneficiarios del reino, personeros de la Corona, para luego constituir la oligarquía que dominaría al país por largo tiempo. Un sastre se niega a hacerle un jubón a Falstaff si él no da las garantías para los plazos restantes; unas pocas décadas antes, el sastre no hubiera osado pedir garantías a un noble; pocas décadas después Falstaff no se hubiera sorprendido con esta «normal» exigencia. El corrompido método de reclutamiento de tropas, que con desfachatez Falstaff emplea, ilustra claramente la diferencia que se va produciendo entre los labradores ricos que pueden eximir a sus hijos del servicio y los harapientos que quedan reclutados.

Todo, comportamiento y lenguaje delirantemente cómicos, sirven a Falstaff para apresar el devenir.

¿Por qué puede Shakespeare visualizar tan lúcidamente este trecho de historia? ¿Por qué, y cómo, crea a un Falstaff travestista que captura y revela lo que de otro modo no se advierte? Observar un objeto en movimiento es, o más fácil, o inevitable: el movimiento mismo se convierte en el objeto de escrutinio. Cuando un cuerpo se mueve, su movimiento mismo es ahora el objeto a observar. Esto lo sabe bien la psicología del anuncio y todo artículo nuevo procura establecerse en el mercado mediante lumínicos que se encienden y apagan. Shakespeare nació oportunamente y Falstaff es un «precipitado»; brioso y mercurial que articula la crónica, que da testimonio, que depone como testigo lúcido, sobre la esencia de un proceso dialéctico, aprehendiendo sus manifestaciones específicas; Falstaff ve la Historia en movimiento. Lo hace mediante su desplazamiento de la corte a la taberna, al campo de batalla, al condado o al camino vecinal; pero, sobre todo, mediante una *dianoia* plena de elipsis descomunales, de asociaciones súbitas, casi simultáneas, imprevistas, fulminantemente rápidas, de objetos, situaciones y comportamientos que corresponden a un mundo que está siendo fundado y cuyo desplome o relevo, no obstante, ya se intuyen. A despecho de los sutiles matices que su mente es capaz de discernir, su vocabulario abunda en sustantivos y verbos, y en ninguno de los dos dramas referidos se le escucha citar un refrán. Pero ¿cómo habría de hacerlo? Porque, ¿cómo procede el refrán? El refrán procede por acumulación y sedimentación de experiencias consabidas, unánimes y anónimas, ya sean universales, nacionales o regionales, pero siempre de despótico cumplimiento. Enuncia con aplomo lo que ha venido sucediendo imperturbablemente desde tiempos sin memoria; lo que sucedió ayer y hoy, lo que acaecerá mañana y, supuestamente, por los siglos de los siglos. El refrán no especula, no conjetura, no indaga y no arguye: establece la porfía y la contumacia de los hechos, especialmente de la vida práctica. Quizá por ello se apoya en la rima, porque rima es repetición; es recurso poético que inculca e incide. Con cuánta razón encontramos en Sancho un habla arrefranada, quien catapultaba cientos de ellos sobre su interlocutor, lo mismo en pláticas sabrosas que en amistosas disensiones; Sancho, que durante luengos años ha visto salir el sol y acostarse, y junto con ello, ha visto desplegarse el ritmo impertérito de la vida de su aldea con la misma asiduidad del tañido del campanario. Ritmo y brevedad constituyen el alma del refrán: memoria

de la memoria de los hombres. Y la prueba es que no caben dudas de la intención con que se les usa. Tanto es así que don Quijote reprocha a Sancho el amontonarlos indiscriminadamente, juntando otros dispares a aquellos que sí refrendan sus argumentos. Razón tiene Sancho al hacer esta mezcolanza, o al no preocuparse por ella, pues pegue o no pegue con la situación que lo motiva, se percata el oyente del peso plúmbeo de la intención del que lo trae a colación. Cápsula eficaz, cuajo insuperable, nuececilla de síntesis suprema, que se apoya en el recurso mnemotécnico de la rima y, a menudo, en imágenes de mucho colorido. Estilísticamente, aquí, el refrán es fórmula por excelencia de afirmación del paso de Sancho por su vida de aldea: es rasgo indeleble de estatismo. Si Sancho nos agolpa las sienes y nos tunde y tunde –sabrosamente– con miles de ellos, esto no solo nos permite paladear la rica savia española que los recorre, sino que comunica a la novela y al espíritu del personaje la fuerza de gravedad de la *stasia*, porque una comunidad que usa muchos refranes es una comunidad que siesteo, y un aldeano que tiene a flor de labios muchos refranes es un hombre que no ha observado la vida cambiar, sino la ha visto repasarse. El uso abundantísimo de refranes característicos de Sancho parece, en su simplicidad y su modestia, abdicar del razonamiento en pos de una eficacia argumentativa mayor y se produce un gracioso contraste con su otra prosa, transparente, sencilla, humilde pero que –si se la observa– es de impecable sintaxis: prosa suelta y articulada, aunque naturalmente, y como conviene, desprovista de galanuras. De modo que a la gracia y contundencia de los periodos arrefranados se añade el contraste con un habla llana que, no obstante, deja entrever, por ser experta y vertebrada, los nexos gramaticales. Y si ya al lector le suministra suficiente amenidad esta doble manera de expresarse Sancho (el raudal de refranes y la sencilla concisión –diríamos que laconismo, solo que no impresiona como laconismo–), ella queda realzada y destacada por el contraste con la parrafada discursiva, explicitadora de don Quijote, que siente fruición en el despliegue exhaustivo de sus razones. ¡Con cuánta claridad escuchamos a Sancho cuando a poco de espetar sus sobrias y sólidas razones, renuncia a su palabra para dar paso al refrán y dejar que este hable por él!

La movilidad del acontecer contemporáneo imprime cabriolas al habla de Falstaff, urgida por necesidades de la escena y por ser él un hombre de mediana edad, lo que le permite efectuar el contraste entre el pasado y el presente: Falstaff ve las cosas cambiar; las ve *pasar*.

Sancho –no más joven– las ve *no pasar*; solo ve instancias de una misma realidad. Es la España de Cervantes, que en este mismo siglo de Shakespeare, aunque igualmente bizarra y heterogénea, es una y la misma España. Nada ha habido en la narrativa española, ni creo que del mundo, que iguale o se acerque al gozoso recrudescimiento y la eufórica acumulación con que Cervantes, en una especie de paroxismo lingüístico, ofrece la cornucopia de la lengua, de la España y de la especie. Y, sin embargo, esta opulencia es la imagen obstinada y terca, si bien desplegada proteicamente, como abanico, de una sustancia casi inmóvil, una Armada Vencida, una especie de Atlántida sumergida; los resultados de una garra germana indócil y hostil, y de su secuela felipista en una España de ayer, de hoy y, en apariencia, de siempre. El habla de Sancho, tanto en sus refranes como en su prosa balbuciente, sosegada y terrícola, desciende perpendicularmente hacia el tuétano de la tierra española, mientras el habla de Falstaff retoza, azuzada por las exigencias del arte teatral. El cómico tiene delante un público listo para el aplauso o la rechifla y la comunicación tiene que ser fértil e instantánea; entre personaje y espectadores tiene que haber una realidad compartida. Además, el dramaturgo, a diferencia del novelista, está obligado a ser económico, lo que lo fuerza a ser altamente selectivo y, por tanto, de entre la exuberancia del mundo, a escoger lo relevante, lo crítico, lo cual, en la escritura, inevitablemente conduce, en el caso que observamos, a un reforzamiento del dinamismo social. Los públicos isabelinos estaban bien entrenados en este tipo de comunicación y participación; una larga tradición teatral así lo garantizaba. Siendo tan cambiante la realidad social del momento, el dramaturgo se vio inducido a expresarlo en el habla y el proceder del personaje escogido por él como intérprete de una sociedad dada. La movilidad de la materia social (recordemos el ejemplo del anuncio lumínico) es simultáneamente acicate al dramaturgo, al personaje y a los espectadores; pisa los talones al pensamiento e imprime su aceleración a todos; Falstaff no solo observa y comenta hilarantemente los nuevos rasgos de la sociedad, y de su propio lugar dentro de ella, sino que trata de adecuar su conducta a ellos para salvar «la pelleja». Se trata del ejemplo lúdico más espontáneo, juguetón y succulento que registra la historia del teatro inglés, y es en parte por la complicidad de los espectadores isabelinos que se produce un texto tan lúcido y unos parlamentos de eficacia paradigmática. Cuando Falstaff dice: «Yo no solo soy ingenioso en mí mismo, sino soy la causa de ingenio

en los demás», ese «demás» no se refiere tan solo a sus compañeros de juega, sino a sus espectadores; el fenómeno de alta combustión mental inficiona por igual al dramaturgo, a su personaje y al público (también nosotros). Siento que, con Falstaff, me vuelvo inteligente.

La silueta que Falstaff recorta sobre el escenario es la de un hombre de medianamente avanzada edad, obeso al punto de que no puede verse las rodillas. Caballero que habiendo pertenecido a las huestes de un duque, ha quedado a la deriva con el licenciamiento de las mismas. En tiempos de rebeliones, Falstaff encuentra su *modus vivendi* conduciendo reclutas al combate; durante las treguas, queda librado a su suerte; por eso parasita junto al príncipe heredero y disoluto. Falstaff no las tiene todas consigo en cuanto a su futuro; sus diálogos con el príncipe indagan sobre la horca y el destierro; teme a ambos. Existe un buen lazo de camaradería entre ellos, pero mientras uno heredará el trono, el otro es *detritus* social en gradual extinción. No existe entre ellos tampoco ese otro tipo de igualdad que es *sine qua non* de la amistad, mas el príncipe es su compañía predilecta, y el único que puede algo así como ripostar su esgrima verbal. Tampoco les acerca ni iguala el corazón, pues Falstaff quiere al príncipe. La pateadura colosal que este suministra a Falstaff constituye uno de los pasajes más patéticos del teatro universal; el jocundo y vital «cerro de carne» es objeto de una mueca tragicómica con la cual el realismo brutal de Shakespeare le sella su destino y en el pecho del espectador se produce una pequeña catástrofe. En la pieza *Enrique V*, el arte despidе a Falstaff para siempre con una lágrima inmensa. Falstaff había, en pasajes anteriores, socavado desde su base la ideología feudal sobre el honor; ahora lo vemos desconocer otro tipo de honor que Sancho *sí conoce*. Falstaff, siempre tan sagaz, pierde toda perspectiva histórica al suponer que el príncipe coronado va a mantenerlo con prebendas y privilegios; su desalada carrera de Gloucestershire a Londres es la triste historia de un hombre dependiente que no gravita en sí mismo; la angustia por no caer en el estercolero de la Historia agujonea su corcel. Y todo en balde.

Sancho, por el contrario, tiene un alma tan soberana como la de don Quijote. Puede ser su amigo porque tiene, como este, albedrío; gravita en su propio centro. La amistad verdadera, hemos dicho, es siempre entre almas iguales. Ciertamente su espíritu se ha ensanchado y enriquecido gracias a las esclarecidas pláticas de don Quijote, ante las cuales Sancho –lo estamos viendo– asiste quedo y arrobado. Sin embargo, cada vez que lo ha creído conveniente, lo ha interrumpido;

si ha deseado discrepar, ha discrepado. Si un tercero, no importa de cuánta alcurnia, departe con Quijote, Sancho se siente instado a intervenir, como en charla de tres iguales. Don Quijote lo trata con respeto, comprensión y cariño porque él, Quijote, es un alma magnánima, pero esto de magnánima lo digo, no solo, ni más bien, como sinónimo de generoso y condescendiente, sino porque Quijote reconoce en el hombre al Hombre. En Shakespeare, el príncipe es socialmente superior a Falstaff, aunque espiritualmente es inferior a este y solo en forma vicaria comparte el ágil ingenio del obeso juerguista. Muy poco después de escribir las piezas de *Enrique IV* ya vemos a Shakespeare forjando su *Hamlet*. ¡No en balde! A partir de *Hamlet* el espíritu humano se emancipa: el fanal de la inteligencia y el hurgar del hombre en su conciencia lo desembarazan de sus ataduras reales, ¡mortales! Pero hasta el momento en que escribe estos dramas reales, Shakespeare es *resueltamente* un dramaturgo social y el anciano Falstaff se extingue porque su vida carece de sentido histórico. Un hilillo de pesar mana del corazón del espectador al ver que los dones de inteligencia y espíritu superiores no salvan del deshonor al alma. La Historia pone en manos de un rey egoísta y sin amor la misión de aporrear a Falstaff. La inteligencia no salva. Pero nuestro amor *casi* lo salva. En la refriega con la Historia, Falstaff no escapa: en la batalla del Honor, Falstaff pierde, pero por un instante lo amamos.

No es tragedia, pero es patetismo. Misterios del Arte.

Es un lugar común que con *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* comienza la novela moderna. Y también se acepta que la novela realiza una función épica, con lo cual, como todos sabemos, se designa su carácter narrativo, las dimensiones del lienzo que cubre, el trayecto de vida que describe, pero, sobre todo, el trasunto que muestra, o deja entrever, de un pueblo y el destino de ese pueblo. Su extensión, colosal en el caso de *El ingenioso hidalgo...*, permite que la representación capital, que en otros géneros podría recaer en un solo personaje, se disemine o distribuya en un número cuantioso de partes, capítulos, episodios y personajes. La inclusividad extraordinaria de esta novela, siempre reconocida como uno de sus rasgos capitales, presenta exhaustivamente clases sociales, cargos, empleos, grupos étnicos, todo, desde el mozo de mulas hasta la encumbrada nobleza, que configuran la España de finales del siglo XVI. Las salidas, los encuentros, los percances concebidos por la febricitante imaginación de Cervantes, tienen su centro en la inmortal pareja del caballero andante

y su escudero. Hemos aludido al habla de Sancho como expresiva de un aldeano rústico y sin letras que, no obstante, emplea de modo sencillo los más auténticos acentos españoles en una sintaxis apta, con soltura y desenvoltura, y con gracejo que solo puede calificarse de sanchesco y que esplende, porque transparenta las bisagras de su pensamiento, las articulaciones y coyunturas de su razonar elemental, muchas veces sabio y profundo.

El realismo medular de esta habla deja muy mal parado ese otro realismo literal de estos últimos dos siglos, en particular el xx, que procura reproducir el habla según la región, la edad, el sexo, el sector de empleo, o desempleo, el estatus socioeconómico; las vinculaciones del habla con razones psicológicas, biológicas o, sobre todo, económicas (verbigracia, la gaguera del señor Grandet). El habla de Sancho (como, por supuesto, el de don Quijote) imita el alma, el ser que se quiere ser, o con el que se está fundamentalmente de acuerdo en ser, y que se está siendo. Podría argumentarse que Cervantes no tenía tras sí toda la tradición novelística que corre de entonces acá, y que él ahora la tendría en cuenta. Me temo que si Cervantes regresara y volviera a las andadas, repetiría su hazaña de igual modo. Esta mimesis del alma en Sancho se va componiendo de muchos modos; su balbuceo disminuye imperceptiblemente a medida que su inteligencia –ya no más sometida a la bruma del letargo anterior–, va recibiendo la medicina de amor que le eleva, le fortifica, le esclarece y le refrenda su manera de vivir. *Con* Falstaff reímos y somos cómplices de su risa; estamos más cerca de él que lo que está el príncipe, pues no nos separa de él ninguna realeza. *No* reímos *con* Sancho, pero tampoco nos reímos *de* él; reímos de gozo y de contento y de salud, la carcajada que ve cómo Sancho pone las cosas en su lugar. He luchado inútilmente, no ya por poder expresar, sino incluso por poder descubrir, el enigma del milagro cervantino. Lo que llamo «imitación del alma» de Sancho es la manera difusa e implícita, soterrada, reverberante, en que su corazón va haciendo a Quijote su entrega, y se van despejando en su cerebro las brumas de quien, sin ser torpe, no ha sido nunca antes entrenado a pensar más que en los menesteres domésticos y rurales de la supervivencia: cómo siguen unas a otras las estaciones y las parcas cosechas; cómo busca el borrico su cebada, cómo envejece Teresa y cómo crecen, sobrehincan la blusa, las tetillas de Sanchica. No se explica una cómo el guasón más formidable de la lengua española ha sabido arropar su descomunal socarra en tan tenue velo de dulzura, en tan tibio claroscuro, tan suave

relente. No quiero, no deseo, no lo haré nunca, ver a don Quijote ni a Sancho en la pantalla, ni en el teatro, ni en la plástica; quiero tan solo oír sus voces. Y creo que no quiero esto tampoco: solo escucharlos en las voces mentales *de la escritura*. No deseo un realismo que se pliegue, en la voz, en la imagen, a su piel curtida o a su barba espesa, o a su protuberante vientre, o a su mirar inquisitivo, o a veces de alguna sorna; quiero oírlo *en mi mente* echar pie a tierra con algún refrán «a punto», o algún fruto del más común de los sentidos. Me refiero a sus voces (la de don Quijote también), y a sus silencios, *en sus propias mentes*: cómo contesta el uno al otro cuando dialogan, cómo escucha el uno al otro, qué piensa uno de lo que el otro dice, cuánto dudan, qué desean contestar, cómo arguyen en sus mentes y piensan asentir o disentir, discrepar, refutar; cómo acceden con ternura al argumento del interlocutor. Los oigo, sí, en mi mente, pero también en las mentes de ellos mismos, y a eso llamo imitación del alma. Y ante tal prodigio, se me hace pequeña la proeza Mark Twain dominando cinco dialectos en su *Huckleberry Finn*, y toda la muy realista reproducción de jergas y hablas dialectales acordes con estatus económico-sociales. Sé muy bien que el escritor moderno es respetable y busca también al Hombre dentro, y por debajo del hombre de esas jergas, pero ante mí espelnde la hazaña de la desnuda pintura del alma. Tanta virtud, tanta civilización, tanto pudor y decencia, tanto honor, tanto enseñar deleitando, tanta nobleza y tanta ternura, constituyen una aventura irrepetible del espíritu. Oyendo *en la escritura* a don Quijote y a Sancho, quiero, como Vallejo, ser buena. Mientras los leo, soy buena.

Falstaff se autodescalifica picando espuelas hacia Londres, mi alma zozobra al ver que espíritu e inteligencia no salvan al hombre que no gravita en su ser. Shakespeare debe haber derramado aquí una lágrima, al ver que un ser superior corre tan deprisa para ponerse en seguro: la Historia lo ciñe con apretura.

Solo unas citas bastarán para el contraste que persigo y me apoyaré precisamente en los pasajes de Clavileño y de la ínsula de Barataria por pertenecer al final de la novela. Me motiva el hecho de que una de las inteligencias que más he admirado establece que hay una qui jotización de Sancho en la Segunda parte de la novela. Claro que en toda buena novela los personajes no se mantienen inmutables; describen un periplo espiritual. Sancho no es excepción; gracias a ese gran edificador que es don Quijote, Sancho ha descubierto estancias espirituales, ha ensanchado su alma, ha hollado nuevos recintos. Pero la trayectoria

de Sancho es, me parece, un caminar cada vez más hacia sí mismo. Ha desbrozado su mente, ha amenizado su cuarto de hora sobre la tierra, pero regresa al terruño en perfecta reconciliación consigo mismo y con su destino.

El héroe feudal de los dramas de Shakespeare, al que Falstaff desacredita, es un ser histórico que no ha esbozado en su pensamiento ninguna ideal mujer; que tiene en casa una muy real esposa, a la cual niega constantemente su compañía, pues solo ansía triunfar en el combate. Desea acaparar tierras aunque para ello tenga que desfigurar la geografía de su país desviando el curso de los ríos si preciso fuera, y, al entrar en la lid, más se realiza en aquel honor al que aspira mientras más temeraria sea su conducta y menos probable el triunfo de su empresa. Este es su código, que Falstaff invalida en su inmortal «catecismo».

Don Quijote, con ansias de la vida superior que su tierra no le depara, pues ama sobre todas las cosas la justicia, se abraza a otro código muy diferente al del honor inglés. Diseña en su mente una gentil dama de sus pensamientos a la que, con amor platónico ofrecerá las hazañas de su esforzado brazo, hazañas no egoístas y mezquinas como las que se propone el héroe histórico inglés, sino generosas, en pos de justicia, y que inexorablemente terminan en descalabro. Don Quijote discrimina muy bien y explica a Sancho la diferencia entre valentía y temeridad.

En cuanto a Sancho y a su «quijotización», yo diría que una cosa es creer en fantasías, a lo que toda mente de aldeano muy inculto, sumido en el sopor de una estulticia –también aldeana– está sujeto, y otra es buscar fama y honor con riesgo de la vida. Claro que Sancho se expone una y otra vez, tanto es el amor a su amo y el respeto que le tiene, y tanta es la implícita ansia de justicia para el mundo que lo acerca a don Quijote. Sancho no lo dice, *él no lo dice*, pero vive conmovido y consternado, por ver en su señor tanto amor al Bien: esto los une.

Refirámonos al pasaje que cito. Los duques divierten el hastío mortal de sus banales vidas e inventan burdas pérfidas; esta vez, el gigante Malambruno ha hecho crecer barbas a dueña Dolorida y a otra serie de dueñas. Proponen a don Quijote la derrota del gigante si él y Sancho montan a Clavileño, el caballo de madera que cabalga velozmente por los aires. Todos recordamos el episodio. Con gallardía proverbial, don Quijote se apresta a montar a Clavileño. Pero oigamos a Sancho:

—Aquí –dijo Sancho– yo no subo, porque ni tengo ánimo ni soy caballero.

Una vez que se les ha explicado lo que deberán hacer, don Quijote afirma que lo hará. Oigamos a Sancho:

—Eso no haré yo —dijo Sancho—, ni de malo ni de buen talante, en ninguna manera; y si es que este rapamiento no se puede hacer sin que yo suba a las ancas, bien puede buscar mi señor otro escudero que lo acompañe, y estas señoras otro modo de alisarse los rostros, que yo no soy brujo para gustar de andar por los aires. ¿Y qué dirán mis insulanos cuando sepan que su gobernador se anda paseando por los vientos? Y otra cosa más: que habiendo tres mil y tantas leguas de aquí a Candaya, si el caballo se cansa o el gigante se enoja, tardaremos en dar la vuelta media docena de años, y ya ni habrá ínsula, ni ínsulos en el mundo que me conozcan; y pues se dice comúnmente que en la tardanza va el peligro, y que cuando te dieran la vaquilla acudas con la soguilla, perdónenme las barbas de estas señoras, que bien se está san Pedro en Roma; quiero decir, que bien me estoy en casa [...]

Todo esto por no citar aquí lo que Sancho respondió la primera vez que le propusieron el asunto, que comienza de esta manera:

—¡Aquí del rey! —dijo Sancho—. ¿Qué tienen que ver los escuderos con las aventuras de sus señores? ¿Hanse de llevar ellos la fama de las que acaban, y hemos de llevar nosotros los trabajos?

Subidos ya los dos sobre Calvileño, debidamente vendados sus ojos y supuestamente en vuelo, pregunta Sancho:

—Señor, ¿cómo dicen estos que vamos tan alto, si alcanzan acá sus voces, y no parece sino que están aquí hablando, junto a nosotros?

Indirectamente nos enteramos de la actitud poco heroica de Sancho; oigamos a don Quijote:

—No repares en eso, Sancho; que como estas cosas y estas volaterías van fuera de los cursos ordinarios, de mil leguas verás y oirás lo que quisieres. *Y no me aprietes tanto, que me derribas; y en verdad que no sé de qué te turbas ni te espantas.*¹

¹ El énfasis es mío. [N. de la A.]

Hasta aquí Sancho –nos parece– cree en lo imposible y lo irreal, aunque es evidente que su ánimo se aleja «raudamente» de todo heroísmo. Mas ¿cree o no cree? Pareciera que, aunque no tiene madera de héroe, no pone en duda lo que don Quijote, por su parte, tiene empeño en creer. Mas reparemos en esto que sigue, porque da qué pensar; a la pregunta de la duquesa a Sancho sobre cómo le fue en el viaje, este responde:

—Yo, señora, sentí que íbamos, según mi señor me dijo, volando por la región del fuego, y quise descubrirme un poco los ojos. Pero mi amo, a quien pedí licencia para descubrirme, no lo consintió; mas yo, que tengo no sé qué briznas de curioso, y de desear saber lo que se me estorba e impide, bonitamente y sin que nadie lo viese, por junto a las narices aparté tanto cuanto el pañizuelo que me tapaba los ojos y por allí miré hacia la tierra, y pareciome que toda ella no era mayor que un grano de mostaza, y los hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellanas; porque se vea cuán altos debíamos de ir entonces.

A esto dijo la duquesa:

—Sancho amigo, mirad lo que decís, que a lo que parece vos no visteis la tierra, sino los hombres que andaban sobre ella; y está claro que si la tierra os pareció como un grano de mostaza y cada hombre como una avellana, un hombre solo había de cubrir toda la tierra.

—Así es verdad –respondió Sancho–; pero, con todo eso, la descubrí por un ladito, y la vi toda.

—Mirad, Sancho –dijo la duquesa– que por un ladito no se ve el todo de lo que se mira.

Aquí Sancho se incomoda un poco y exclama:

—Yo no sé esas miradas [...] solo sé que será bien que vuestra señoría entienda que, pues volábamos por encantamiento, por encantamiento podía yo ver toda la tierra y todos los hombres por doquiera que los mirara; y si esto no se me cree, tampoco creará vuestra merced cómo, descubriéndome por junto a las cejas, me vi tan junto al cielo, que no había de mí a él palmo y medio, y por lo que puedo jurar, señora mía, que es muy grande además. Y sucedió que íbamos por parte donde están las siete cabrillas, y en Dios y en mi ánima que como yo en mi niñez fui en mi tierra cabrerizo, que así como las vi, me dio una gana de entretenerme con

ellas un rato, y si no la cumpliera, me parece que reventara. Vengo, pues, y tomo, ¿y qué hago? Sin decir nada a nadie, ni a mi señor tampoco, bonita y pasitamente me apeé de Clavileño y me entretuve con las cabrillas, que son como unos alhelíos y como unas flores, casi tres cuartos de hora, y Clavileño no se movió de un lugar ni pasó adelante.²

(¡Por esta respuesta de Sancho a la duquesa, doy yo a Sancho un cielo!)

Es un parlamento inefable por el titilar del pensamiento al que nos obliga. Sabemos que miente; por tanto, ¿cree o no cree? Yo apuesto que no: en todo caso, es un ejemplo paradigmático de ambigüedad. Pero de lo que no cabe duda es que no siente ansias de gloria, ni de comportarse heroicamente.

Sancho sabe permanecer en su ser y en eso halla integridad. Cuando don Quijote le dice que cree en su promesa añade:

—Creo que la cumplirás, porque en efecto, aunque tonto, eres hombre verídico.

A lo cual replica Sancho:

—No soy verde, sino moreno —dijo Sancho—; pero aunque fuera de mezcla, cumpliera mi palabra.

«Permanecer en su ser.» Sancho podría decir, tanto como don Quijote: «Yo sé quién soy», y hacer valer estas palabras. Así que cuando don Quijote ha concluido sus consejos para que Sancho sea un buen gobernador, al expresar ciertas reservas sobre los excesivos refranes, Sancho dice este parlamento inolvidable:

—Señor —replicó Sancho—, si a vuestra merced le parece que no soy de pro para este gobierno, desde aquí lo suelto; que más quiero un solo negro de la uña de mi alma, que a todo mi cuerpo; y así me sustentaré Sancho a secas con pan y cebolla, como gobernador con perdices y capones; y más, que mientras se duerme, todos son iguales, los grandes y los menores, los pobres y los ricos; y si vuestra merced mira en ello, verá que solo vuestra

² Cfr. William Shakespeare: *Enrique IV* (primera parte, conversación en la Taberna del Jabalí). Juzgar del rejuego mental de Falstaff y comparar con esta respuesta de Sancho; en general, todas las justificaciones de Falstaff sobre el asalto.

merced me ha puesto en esto de gobernar: que yo no sé más de gobiernos de ínsulas que un buitre; y si se imagina que por ser gobernador me ha de llevar el diablo, más me quiero ir Sancho al Cielo que gobernador al Infierno.

Lo cual rubrica cuando, abandonando el gobierno de Barataria a los diez días, dice: «cuando más que saliendo yo desnudo, como salgo, no es menester otra señal para dar a entender que he gobernado como un ángel».

¡Irónica bofetada a la realidad española de la época! Cervantes ha manejado en las dos direcciones opuestas el forcejeo entre la nobleza y la Corona por la potestad de designar a los gobernadores; a guisa de burla los duques con su arbitrario capricho, designan gobernador a un aldeano iletrado y sin experiencia. Pero cuando bastan a Sancho diez días para comprobar que no le entusiasma el poder, lo que nos dejan sus palabras es que ni nobleza ni Gobierno Central designan gobernadores que salgan del cargo «desnudos como ángeles», Sancho humilde se respeta a sí mismo en una forma que Falstaff desconoce; dan tentaciones de seguir citando. Nuestra despedida de Falstaff deja desasosiego; duele ver que no basta el pensamiento para elevar al hombre por encima del contexto en que vive; cuando Sancho vuelve a su vida cotidiana, el lector experimenta reconciliación y sabe que no solo Sancho vuelve a sí mismo, sino que en ningún momento se apartó de sí; sino que viajó hacia dentro de sí.

De forma implícita, creo haber dado respuesta a las preguntas que me formulaba en mis primeras palabras: en la novela de Cervantes, a la Historia se le siente como un telón de fondo, y la España edematosa de finales del siglo XVI, un entarimado sobre el cual Sancho –como en un Gran Teatro del Mundo– se mueve libérrimamente. En las piezas de Shakespeare aquí aludidas, la Historia es un corcel –suelta y despeinada la melena– que devora al tiempo; a Falstaff le fue imposible apear-se. Falstaff es criatura de la Historia; Sancho es criatura de Dios; la planicie en que se mueve nos impide hacernos cuenta de que él también vive en la Historia.

El diálogo, forma de elocución suprema de esta novela inmarcesible, hace, desde el punto de vista de las caracterizaciones, y de la idea que debemos tener del hombre en la historia –pero también fuera de la historia– en la naturaleza –pero también fuera de la naturaleza– el medio eficaz por excelencia. Curiosamente, aquí coincide el arte novelístico con el medio teatral. Estimo que hay una recóndita relación

entre Falstaff y Sancho; el medio más elusivo, sí, pero también el más concluyente para develar al hombre, no se halle quizás en la soledad, sino en su encuentro y su dialogar con los otros hombres. La prosa de las conversaciones entre Sancho y don Quijote no es una prosa turgente, grávida y encinta, sino discursiva, distendida, como de aguas que corren hacia el mar sin represarse, como de ovillo que se desovilla; prosa arracimada de miembros ¡así de tantos son sus nexos y locuciones! No realiza una mimesis, tampoco, de la manera real en que los hombres dialogan, ni se dan hesitaciones y tartamudeos con los cuales los hablantes suelen pugnar en pos del vocablo oportuno, o ideal, o adecuado, en su enfrentamiento con su interlocutor. ¡Tanto mayor y más misterioso es el milagro cervantino del efecto de naturalidad obtenido! Este discurrir comunica al diálogo, al paraje en que platican, a la lengua en que se entienden, y al terruño en que se asientan sus vidas, una lasitud que evoca ese desalmamiento que padece la España de fines del XVI. Bien es verdad que, súbito, cada episodio se precipita con gran algarabía y estruendo hacia un zafarrancho catastróficamente cómico: ni aun entonces aquel diálogo se caracteriza por un exceso de interjecciones, ni las emociones logran trabar el curso normal de la sintaxis en una forma tal que caracterice el estilo; Cervantes sabe que está fundando la lengua. Experto en la picaresca y las germanías, la novela juiciosamente las modera, excepto en algunos pasajes, como, por ejemplo, en boca de los galeotes, y en tales casos, el novelista se vale de recursos dialogales para explicar los significados de estos términos. Cervantes no se preocupa demasiado por imitar en Sancho la torpe escasez de vocablos de un rústico y no son infrecuentes los ejemplos en él de un esmerado vocabulario. Preside el constante convivio entre escudero y caballero andante un habla eutrápica, aquiescente, aun en los casos de discrepancia, lo cual facilita el despliegue apacible de la lengua.

Sería totalmente absurdo proponer que estos ritmos y cadencias tienen por objeto, o que fueron concebidos, para reflejar un mundo estático, pero sí proponemos que en la mente del lector ellos evocan y secundan la idea de un mundo sedente y estatuido, que don Quijote aspira a enderezar fuera de la realidad de las cosas, y cuya modorra no exaspera a Sancho, mas, de alguna forma, le inspira ojeriza.

Cervantes, el genio de la fabulación, evita adrede contarnos la deliciosa entrevista que debe haber pasado entre Sancho y Quijote en vísperas de la segunda salida. Sucintamente, el narrador nos informa el contacto entre ellos. ¡Qué instinto certero indujo a Quijote a tomar a Sancho por

escudero?, ¿qué fogonazo de sabiduría guió sus pasos hacia su rústico vecino? ¿Y por qué Sancho aceptó así, tan de buenas a primeras? ¿Con qué razones fue seducido sin forcejeo? ¿Acaso no había consideraciones familiares que hacer, hijos que cuidar, mujer que atender; las faenas del campo; fanegas de trigo que ahechar? ¡Un tozudo, con su rutina, sus alpargatas, su pericia en el zapateo... ¿aceptar?! ¿Qué contaminación tuvo allí lugar, si eso es lo que fue? Cervantes supo que reproducir esa entrevista pondría el relato en precario, pues pasar a la pluma las razones de Quijote significaría desafiar *ante nosotros* el aplastante sentido común de Sancho, mas explicitar el porqué del triunfo de las razones de Quijote implicaría colocar un acento inmoderado en lo que el relato debe velarnos, es decir, el ángulo desde el cual Sancho acepta la aventura demencial. *Y que es el ángulo real*. La proposición de Quijote era todo menos cuerda; si se nos hubiera relatado hubiera sido obligado dejarnos ver que Sancho la percibía como demencial. Lo cual *no percibió*. La única manera de decir, mas no de subrayar que, demencial y todo, Sancho lo aceptó, era esa: no decir nada. Inepta, pero sublimemente, en su fuero interno, Sancho aborrece la injusticia tanto como Quijote. Y acepta. Es una pincelada, una omisión, de mano maestra, un milagro del Arte, el referirse de corrido, en tono menor y como de pasada, a la visita en que Quijote «reclutó» a Sancho. ¡El asnalmente sensato Sancho: sublimemente de acuerdo en compartir una aventura sin juicio!

Y con respecto a don Quijote, diría yo que quiso enloquecer, que quiso ser loco, de puro entender que no había ninguna otra manera de desfacer entuertos. Lo que llamo estar loco, rematadamente loco, don Quijote solo lo está a la manera de Hamlet. A su manera, y dentro de una zona oscura de su mente que, de nuevo por la magia de su arte, Cervantes, por fortuna, mantiene inexpugnable para el lector. Quijote está loco (como Hamlet) solo «del nornoroeste» (¡gestirando un poco la Rosa de los Vientos!); sospecha lo del baciyelmo. Así, por ejemplo, para solo citar un caso, en el capítulo XXXI de la Primera parte, cuando –supone Quijote– Sancho regresa después de haber entregado a Dulcinea su carta, se produce el diálogo siguiente:

—[...] ¿y qué hacía aquella reina de la hermosura? A buen seguro que la hallaste ensartando perlas, o bordando alguna empresa con oro de cañutillo, para este su cautivo caballero.

—No la hallé –respondió Sancho– sino ahechando dos fanegas de trigo en un corral de su casa.

—Pues *haz cuenta* —dijo don Quijote— que los granos de aquel trigo eran granos de perlas, tocados de sus manos. Y, *si miraste, amigo, el trigo ¿era candeal o trechel?*

—No era sino rubión —respondió Sancho.

—Pues yo te aseguro —dijo don Quijote— que, *ahechado por sus manos hizo pan candeal, sin duda alguna.*

Poco después, le informa Sancho:

—[...] ella estaba en la fuga del meneo de una buena parte del trigo que tenía en la criba, y díjome: «Poned, amigo, esa carta sobre aquel costal, que no la puedo leer hasta que acabe de acribar todo lo que aquí está».

A esto comenta don Quijote:

—¡Discreta señora! Eso debió de ser por leerla despacio y recrearse con ella. Adelante, Sancho. Y *en tanto que estaba en su menester, ¿qué coloquios pasó contigo?*

Finalmente, oigamos a don Quijote:

—Y bien, he aquí que acabó de limpiar su trigo y de enviarlo al molino. ¿Qué hizo cuando leyó la carta?³

Quijote no replica aquí que sea cosa de encantamiento. En resquicio recóndito de su mente, sabe que Dulcinea es Aldonza Lorenzo.

«Ríe, ríe, que la risa es propia del hombre», exclamó Rabelais. Shakespeare y Cervantes supieron propiciarnos este rango de experiencia.

Shakespeare creó a Falstaff para que fuera el hilarante amanuense de una época. Y también para mostrar en su pleno zafarrancho el fulgor del ingenio y de la inteligencia. Tristemente, también, para evidenciar que el hombre se objetiviza en la Historia y su vuelo de pensamiento no le salva más allá de la Historia. Cervantes creó a Sancho para ponerle al pueblo español un espejo que reflejara su ser entrañable. Para propiciar que don Quijote glosara la belleza del alma humana en lo que tiene de más excelso, y para llevar a la escritura literaria el quiasma, no entre el ideal y la aplastante realidad; tampoco el quiasma entre un Sancho

³ Todos los énfasis de este diálogo son míos. [N. de la A.]

que se quijotiza y un Quijote que se sanchifica, sino el quiasma tremulante que *siempre* estuvo ahí, desde el principio mismo de la novela, la interpenetración –el pasaje reverberante– de esencias y de sustancias entre un Quijote que conoce la realidad y otro Quijote que decide desentenderse de ella para poder acometerla –como si tuviera dos pares de ojos–, así como también el quiasma que se da dentro de un Sancho que, aun antes de ser «reclutado», aguarda ese destino, está como en espera, almanente preparado para ser escudero de tal caballero andante. Como se ve, la novela tenía que ser compleja; es la encrucijada de cuatro caminos. Y así, el caballero más condenadamente loco, posee un guiño de cordura, y el escudero más sensatamente cuerdo se adhiere a un proyecto arrebatado. Este es el quiasma; pensemos en vasos comunicantes. Entrambos inventaron el cariño; entrambos tejieron la ternura; entrambos partearon el genio de la raza; entrambos enristraron una misma lanza. Para este linaje de fracasados cantó Walt Whitman su *Canto*.

Celebramos hoy el Día del Idioma. Suele decirse que el español es la lengua que sirve para hablar con Dios. Dícese mal: es Dios, que habla en español. Y lo hace por boca de don Quijote y Sancho.

La voz de la escritura, Cemí, Editorial Letras Cubanas,
La Habana, 1997, pp. 15-45.



José Massip*

Apuntes para un estudio comparativo de Charlot y don Quijote

*Otra vez siento bajo mis talones
el costillar de Rocinante;
vuelvo al camino con mi adarga al brazo.*

ERNESTO CHE GUEVARA: Primer párrafo de la carta de despedida a sus padres.

1

No he leído el libro de Leprohon *Charlot ou la naissance d'un mythe* (*Charlot o el nacimiento de un mito*), por lo que ignoro las razones en virtud de las cuales se compara allí a Charlot con don Quijote. Sí sé, sin embargo, que basta conocer medianamente a uno y a otro personaje para que las comparaciones surjan apenas sin embarazo.

La semejanza más inmediata entre don Quijote y Charlot es que ambos constituyen tipos tan paradójicos así en sus rasgos exteriores como en sus rasgos psicológicos, que los dos, en cuanto personajes, han quedado fijados con tal firmeza en la imaginación popular que han terminado por transformarse en símbolos. En el caso de don Quijote esta fijación se ha debido no solo a la obra original, sino también al arte de la ilustración, y dentro de este, a los grabados en madera de Gustave Doré. Desde la primera de sus versiones maestras de don Quijote, la de la edición francesa (Leipzig, 1851) del editor Fleischer, hasta la última, Doré fue mucho más que un fiel intérprete de las descripciones de Cervantes: fue un realizador genial del difícil trasplante

* José Massip (1926-2014). Cineasta, ensayista, narrador, crítico de teatro, cine y literatura, y fundador del ICAIC.

de la paradojicidad física y síquica de don Quijote, del cuerpo de la literatura al de la imagen visual.

Cervantes y Doré crearon las claves indispensables para la identificación del símbolo: la mal compuesta celada, la adarga antigua, la lanza en astillero, la complexión recia, la sequedad de carnes, el enjuto rostro, la edad frisada en la cincuentena y, por último, el rocín con «más cuartos que un real, y más tachas que el caballo de Gonela». Por su parte, Chaplin tuvo a su vez que inventar las claves sin las cuales Charlot sería irreconocible: el sombrero de hongo, el bigotillo, el bastón, los pantalones anchos, los enormes zapatos.

Semejante colección de atributos exteriores, tomados aisladamente, en cuanto objetos, devienen entidades prosaicas, ya se trate de la adarga o del sombrero de hongo, pero ensambladas en un tipo único, hacen posible la materialización de una abstracción, es decir, hacen posible el símbolo.

2

La semejanza más profunda entre Charlot y don Quijote consiste en que ambos comparten la representación de una misma idea a través de un mismo símbolo. La idea puede ser expresada como la necesidad de luchar contra la violencia ejercida para destruir la condición humana del ser humano. A semejante violencia suele llamársele «injusticia». A la condición humana del ser humano suele llamársele «dignidad del hombre», frase inspirada en el tratado de Pico della Mirandola *De hominis dignitate*, verdadero credo humanista del Renacimiento, probablemente no ignorado por Cervantes, cuya erudición italiana era considerable.

Si las personalidades y figuras de Charlot y don Quijote son paradójicas, se debe en primer lugar a que ambos se ven compelidos a una confrontación constante y violenta con el violento mundo que los rodea. Esta verdadera compulsión interior que proviene del hecho de que tanto Charlot como don Quijote constituyen una encarnación intransigente de los más puros ideales humanistas, es en sí misma la piedra angular de la ética de *De hominis dignitate*.

En presencia de una injusticia –de una violentación de la dignidad humana– a Charlot y don Quijote les es imposible la indiferencia, el quietismo, pues la rebeldía y la acción contra la injusticia es la esencia de su carácter, que es, por lo tanto, básicamente ético. Es más, puede decirse que ambos existen en razón de la injusticia y de la acción contra la injusticia, hasta el punto de que si la injusticia no surge en la

placidez de la hacienda, se sale en su búsqueda, como don Quijote, por la puerta falsa de un corral.

El habitat de Charlot es la calle y por ello él no tiene que llevar a cabo «salidas»: la injusticia lo acecha a cada paso, como si fuese ella quien lo buscara. Así, si en un oscuro recodo de la ciudad tropieza con un niño abandonado, al principio tratará de rehuir el compromiso de ampararle, pero como esto sería rehuir de sí mismo, de su propio ser, dejar de ser Charlot, termina por prohijarle y por luchar por él contra «el mundo» con todas sus fuerzas.

3

De regreso de su primera salida, don Quijote sorprende a Juan Haldudo, el rico, azotando a Andrés, su criado de quince años. El labrador, «que vio sobre sí aquella figura llena de armas blandiendo la lanza sobre su rostro», desató al niño y prometió pagarle los sesenta y tres reales que le debía, pero una vez que don Quijote «picó su Rocinante y en breve espacio se apartó de ellos», asió Haldudo a Andrés por un brazo y «le tornó a atar a la encina, donde le dio tantos azotes que le dejó por muerto».

Al comparar esta aventura de don Quijote con la de Charlot en *El chicuelo*, no es difícil comprobar que la diferencia fundamental entre los enfrentamientos de Charlot y don Quijote con sus respectivos mundos, tiene que ver más con la cuestión de los métodos, que con la cuestión de los principios. Más adelante intentaré demostrar cómo el método básico de la acción consiste, en el caso de don Quijote (según la aguda definición del propio Cervantes), en «la razón de la sinrazón», mientras que en el caso de Charlot el método básico de la acción se basa en un racionalismo progresivo que a menudo se proyecta como una sinrazón. Pero lo importante es que la conducta de ambos está determinada por el principio de la acción contra la injusticia, lo que implica una inevitable transformación del mundo que engendra la injusticia, aunque se trate de una transformación limitada que a su vez tiene su punto de partida en una limitada conciencia de la necesidad de esa transformación.

4

Los mundos que reciben el impacto de la acción de Charlot y don Quijote se hallan en crisis y uno de los rasgos sobresalientes de esa crisis es la traición creciente a la dignidad humana. El mundo con el

que Charlot y don Quijote se sienten en armonía, es uno en el que la dignidad humana tiene la posibilidad de desarrollarse libremente, pero es un mundo que carece de realidad social, que solo posee realidad ética. «Dichosa edad y siglos dichosos aquellos», dice don Quijote a unos cabreros, «a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta 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*».

En este célebre discurso, la implícita evocación nostálgica y apologetica de «otro» mundo, que no solo no es sobrenatural, sino socialmente superior al malvado mundo imperante de ricos, venteros, comerciantes, frailes y galeotes, revela que la acción de don Quijote contra la injusticia no carece de posibilidades constructivas, que don Quijote, el «desfacedor de entuertos», en lo íntimo desearía ser el «hacedor» de ese mundo donde se ignoran las palabras *tuyo* y *mío* y hacia el que se sentiría en perfecta armonía.

Unamuno interpreta correctamente este pasaje en su discutible y al mismo tiempo fascinante *Vida de don Quijote y Sancho* cuando escribe: «No nos sorprenda oír a don Quijote cantar los tiempos que fueron. Es visión del pasado lo que nos empuja a la conquista del porvenir; con madera de recuerdos armamos las esperanzas».

En otro discurso no menos célebre, Charlot arma su propia esperanza aunque con madera de porvenir. Con tono amargo lo comienza el barbero judío, el último Charlot, el de *El gran dictador*, el mismo que ha suplantado a Heinkel: «El camino de la vida puede ser libre y bello; pero hemos perdido el camino. La avaricia ha envenenado las almas de los hombres, ha levantado en el mundo barricadas de odio». Sin embargo, termina con un verdadero llamado a la transformación revolucionaria del mundo: «vosotros, el pueblo, tenéis el poder de hacer que esta vida sea libre y bella, de hacer de esta vida una maravillosa aventura [...] luchemos por un mundo nuevo, por un mundo digno, que dará a los hombres la posibilidad de trabajar, que dará a la juventud un futuro y a los ancianos una seguridad».

¡Magnífica declaración de principios *De hominis dignitate!*

5

La enajenación de don Quijote (su «razón de la sinrazón») es el resultado de una contradicción entre su capacidad subjetiva y su capacidad

objetiva para transformar el mundo. De manera que la acción de don Quijote contra la injusticia casi siempre reviste la apariencia de una enajenación en la que las posibilidades ideales reemplazan a las posibilidades reales. En efecto, don Quijote solo logra transformar el mundo muy transitoriamente: tan pronto como pica Rocinante y se aparta de los acontecimientos, todo vuelve a ser como antes y Haldudo el rico atará de nuevo a Andrés el pobre a la encina y le dará tantos azotes como le venga en ganas.

Ahora bien, en la medida en que la impotencia de don Quijote para transformar el mundo crece y con ella crece su enajenación, esa misma impotencia y esa misma enajenación sirven para poner al desnudo la crueldad, la deshumanización; en una palabra: la propia enajenación del mundo feudal en crisis que rodea a don Quijote. De esta manera, aunque en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, «compuesto» por Miguel de Cervantes Saavedra a principios del siglo XVII, no es posible hallar ningún llamado explícito a la transformación de ese mundo, la exposición descarnada de la naturaleza del mismo contribuye a la toma de conciencia sobre la necesidad de su transformación. Y es así que don Quijote no ha luchado en vano contra los molinos de viento que imaginaba gigantes, pues su lucha, que es su enajenación, contribuye al desarrollo de la razón, de la racionalidad, condición indispensable para la transformación eficaz del mundo.

6

Históricamente, la progresión de la crisis del mundo de Charlot es mucho más acelerada que la del mundo de don Quijote. En el cuarto de siglo de vida de Charlot como personaje (desde *Kid Auto Races at Venice* en 1914 hasta *El gran dictador* en 1940), hubieron de estallar las dos guerras más devastadoras; tuvo lugar la crisis económica más vasta; triunfó la más trascendental de todas las revoluciones sociales y llegó al poder el fascismo, la dictadura más despiadada. Charlot se ve obligado por la historia a hacerse cada vez más racional y su supervivencia depende de la lucidez con que llegue a comprender la naturaleza del mundo que lo rodea. Pero, como al mismo tiempo nunca cesa de ser paradójal, es decir, quijotesco, su racionalidad está impregnada de sinrazón. En *La quimera del oro*, por ejemplo, su idealización de una ramera recuerda el reemplazo que efectúa don Quijote de la posibilidad real de Maritornes por la posibilidad ideal de Dulcinea.

En *Tiempos modernos* su racionalidad progresiva llega a una cima: logra retener los signos exteriores del símbolo Charlot, pero el vagabundo es ahora un obrero industrial y esto significa que el contacto con la realidad histórica se hace más estrecho. Su racionalidad es su adarga y su lanza, sus armas en la lucha contra la injusticia, en la lucha por transformar el mundo, que también consiste, como en el caso de don Quijote, en exponer su irracionalidad, su inherente alienación.

Cine Cubano, n.ºs 56-57, ICAIC, La Habana,
mayo-agosto, 1969, pp. 66-70.



Severo Sarduy*

Pas de deux

1

La voz de Lezama continúa intacta, como en la época de mi infancia en que comencé a escucharla en la calle Trocadero, que se estiraba en el sopor de la siesta cubana, con su olor a salitre y a yodo, con la proximidad del Prado, del malecón y del vasto mar que nos comunicaba –al menos eso creíamos– con el exterior.

Más tarde, oí hablar a Lezama en el Auditorium de La Habana, ya después de la Revolución. El Bolchoi había enviado a Cuba sus solistas –los mejores en aquella época– y Lezama juzgaba sobre el *pas de deux* del *Quijote*. Hoy, supongo que deben de haber sido Vasiliev y Maximova quienes lo interpretaban. Lezama se lanzó en una larga frase retórica –parecía un bajo de la escuela vienesa– para definir aquella elegancia extraordinaria de los «danzantes», y declamó: «Los intérpretes tuvieron la categoría de Catalina la Grande de Rusia cuando paseaba en su alazán por las márgenes heladas del Volga».

2

El arte de la danza y el arte de la palabra tejían las asociaciones: Catalina la Grande es una figura verbal que proviene del repertorio ruso, pero ese alazán pictórico es ya un emblema quijotesco.

¿Estaba don Quijote de parte de los que por astucia sabían el no saber, es decir, fingían el no saber, la inocencia, el calmoso placer de los animales en el tiempo sin tiempo? ¿O estaba situado entre la poesía (la danza) y la novela (el paseo), como la ambivalencia entre el saber y el no saber? Los pastores se sentirían molestos de un nuevo saber, ya

* Severo Sarduy (1937-1993). Narrador, poeta, crítico, periodista y ensayista.

que ellos no requieren disfrazarse de pastores. En cambio, los hidalgos pobres, perdida la danza, solo pueden disfrazarse para actuar el poema de su saber puesto a prueba por el polvo y las ventas.

3

Lezama estuvo también cerca del modelo quijotesco cuando en un cuadro de Picasso, el del efebo desnudo junto al caballo dórico, creyó que el gesto imperioso del muchacho revelaba su victoria reciente sobre la bestia. Recuerda Lezama que muchas veces el alma al escaparse de su morada tripula un caballo inquieto, afanoso, muy distinto al onagro, que es un mulito de piel mágica. Caballos estrafalarios, improbables unicornios, de pobre estampa o de madera mecánica, los del *Quijote* no dejan de ascender el abismo estrellado que adivinó Lezama en su rapsodia al mulo. *Clavileño*, antes de *Orígenes*, marcó con su clavija chirriante la creación cubana más liberada del atosigante realismo insular que por entonces prevalecía; fue la premisa del *telos* que María Zambrano y Lezama iban a señalar, flecha del archipiélago en la resaca del azul: la isla ante su eternidad.

4

Vida y cultura, nos advirtió Lezama, «son una misma y única cosa, no hay por qué separarlas y hablar de ridículas primacías». Este brevísimo malhumor se lo produjo un filólogo prosopopeyista, que había dicho que *Don Quijote* y la *Dorotea* «son consecuencias de vivir la literatura o de literaturizar la vida». Lezama responde: «En las fundamentales cosas que nos interesan todo dualismo es superficial, todo apartarse de lo primigenio –que no tolera dualismo o primacías–, obra de falacia o de apresurados inconscientes».¹ Don Quijote no vive, así, la novela: es la verdadera raíz de lo nuevo, y ha incorporado el mundo a su imagen.

5

Leo –por otra y última vez en mi vida– el *Quijote*, y me río. Me río solo y a las carcajadas. Mi amigo piensa que estoy loco. Lo más hilarante es el sentido común de Sancho. Es tan implacablemente deductivo, tan causal, tan lógico en toda circunstancia, que, cabezazo de un demonio –el de la contradicción–, desemboca en lo grotesco pintarrajeado, en

¹ José Lezama Lima: *Orígenes*, año I, n.º 1, 1944, p. 6.

una farsa almidonada de Ubú: en el capítulo XXXIX de la Segunda parte, donde la Trifaldi prosigue su estupenda y memorable historia, habla de la reina doña Maguncia, madre de la infanta Antonomasia, y señala que tres días después de un gran enojo, la enterraron.

—Debió de morir, sin duda –constata Sancho.

Lo cómico –una lección más del *Quijote*– surge, no fuera de la lógica, en los bordes borrosos del sentido, sino al contrario, en el desenlace previsto del silogismo, al final de su desarrollo implacable y paradójicamente demencial.

6

Un artista conceptual, Jonier Marín, me señala lo siguiente: antes de que un escultor expusiera una silla flanqueada de la definición minuciosa de la palabra *silla*, en la severa tipografía del diccionario, Cervantes inventaba el arte conceptual. Una prueba:

—Ahora digo –dijo don Quijote– que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tienta y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba, respondió: «Lo que saliere». Tal vez pintaba un gallo, de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: «Este es gallo». Y así debe de ser mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla.

Antología,

Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 2000, pp. 135-138.



Nilda Blanco*

Una lectura cervantina del t3pico del viaje en textos carpenterianos

La vida y obra de Alejo Carpentier est1n signadas por los viajes. Ellos le van descubriendo, al mismo tiempo que los realiza, las rutas que debe seguir para lograr el sentido trascendente que pretend1a y que alcanz3: universalizar la literatura latinoamericana a partir de una escritura fundacional y ganar con ello «eterno nombre y fama».¹

Carpentier pretendi3, siempre, eludir la menci3n de libros paradigm1ticos que se pudieran se1alar como rectores de su obra o de preferencia personal. Sin embargo, asegura lo siguiente: «Para m1, junto con la *Odisea*, que leo y releo sin cansarme desde la edad de once a1os, no hay libro comparable al *Quijote*».² La lectura y relectura de la obra cervantina deja huellas perceptibles a todo lo largo de la obra del escritor cubano. La b1squeda de las mismas es uno de los motivos principales de los siguientes an1lisis.

«El camino de Santiago» (*¿1952?, 1958*)

Como su nombre lo indica, este relato³ trata fundamentalmente de un viaje, de un camino. Parecer1a que nos vamos a dirigir hacia uno de los sitios m1s importantes, a lo largo de centurias, del mundo cristiano.

* Nilda Blanco Padilla (1943). Ensayista y profesora.

¹ Para la vida de Carpentier, cfr. Araceli Garc1a-Carranza: *Biobliograf1a. Suplemento I*, Biblioteca Nacional Jos3 Mart1, La Habana, 1989, pp. 9-36.

² Ram3n Chao: *Palabras en el tiempo*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1985, p. 79.

³ «El camino de Santiago», *Cuentos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1977, pp. 7-44. Este relato se publica por primera vez en 1958, pero Leonardo Padura propone la fecha de 1952 como posible (cfr. *Un camino de medio siglo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1994, p. 247).

Los caminos de Santiago fueron recorridos por hombres y mujeres –peregrinos– de las más alejadas regiones del planeta. El objetivo de esos peregrinos fue –y sigue siendo en parte– acercarse al lugar donde, según la tradición, reposan los restos y reliquias de Santiago Apóstol, con el fin de purificar sus almas y ganar el perdón de sus pecados. Verdadero entronque de culturas,⁴ Santiago de Compostela es uno de los mayores monumentos de la cristiandad. Sin embargo, en este relato es una ausencia, una meta nunca alcanzada por el (los) protagonista(s).

Preguntar quién viaja en «El camino...» es una pregunta clave, pero nada simple la respuesta. Al principio es Juan, a secas, un hombre que había «dejado la enseñanza de los cantos que se destinan a la gloria de Nuestro Señor, para meterse a tambor de tropa» con la intención de «correr el mundo», desde el Reino de Nápoles al de Flandes «marcando el compás de la marcha».⁵ Los sitios que se mencionan son los usuales en la época cuando alguien (un personaje) se decide a viajar para conocer el mundo. Una de las vías para lograrlo era hacerse soldado, cuando no se tenía suficiente dinero. Eso hace, en alguna medida, Tomás Rodaja en su primer viaje (*El licenciado Vidriera*). Felipe de Carrizales (*El celoso extremeño*) recorre también los mismos sitios, y en ellos dilapida su fortuna. Italia y Flandes, espacios de conflictos militares de la casa de Austria, se convertían en posibilidades de ver mundo para los hombres de aquellos tiempos.

La vida de Juan en el relato comienza precisamente en el puerto de Amberes. El ambiente portuario está configurado por un contraste que se establece a partir de las cosas que desembarcan en una nave que Juan observa: por un lado, una rata enferma y, por otro, los regalos «olorosos y coloridos» que vienen de lugares remotos.

Todos los espacios representados o referidos en este primer fragmento del relato poseen realidad extratextual. Existe, sin embargo, cierta diferencia entre los sitios más conocidos y los remotos: estos adquieren una connotación de ensueño y exotismo, análoga a las cosas que de ellos vienen: las islas de las Especies, los reinos de las Indias, el sultanato de Ormuz, Dinamarca, Moscovia...

La intención de Juan en la primera salida de su espacio habitual se había cumplido: ha conocido mundo. Pero Juan, como muchos viajeros,

⁴ Cfr. Gonzalo Torrente Ballester: *Compostela y su ángel*, Destino, Barcelona, 1990, p. 92.

⁵ Alejo Carpentier: «El camino de Santiago», ob. cit., p. 11.

llega a comprender la vanidad de las apetencias que lo sacaran de la casa materna. La muerte se le presentará no en batallas campales, sino debido a la epidemia provocada por los marinos a causa de su estancia en Las Palmas, lugar al que había llegado «el mal, traído por cautivos rescatados de Argel».⁶ En apenas cuatro o cinco páginas el espacio representado abarca todo un periplo, una geografía real que ha incluido los más diversos lugares.

Juan el Soldado enferma; la fiebre le hace mezclar en un sueño, diseñado por el narrador con diversos elementos expresionistas y hasta surrealistas, todas las experiencias vividas en el día. Sueña con los personajes que oyó mencionar, con los sonidos, las frutas, la lluvia. El reposo llega por mediación de un cielo «despejado y sereno»,⁷ y la Vía Láctea marca el camino de Santiago.⁸

El viaje hacia Santiago de Compostela se inicia por uno de los caminos franceses;⁹ lo inicia Juan el Romero como cualquier peregrino, en busca del perdón de sus pecados, y llega hasta la ciudad de Bayona. A partir de ahí su calabaza dejará de cargar agua, para llevar «tintazo del fuerte». Su propósito de ir a Santiago comienza a debilitarse.

Burgos representa el giro total. No se dirige a la catedral como debía hacerlo, sino se engancha y se deja arrastrar por lo variopinto del espectáculo de una feria, en la cual aparece el tema americano: unos ciegos cantan el mito de la «portentosa historia de la Arpía Americana»,¹⁰ y otros, el de la isla de Jauja. La figura del «indiano embustero»¹¹ es la encargada de particularizar el tema. Este personaje –como otro maese Pedro– se acompaña de un mono; pero el papagayo y el negro que surge de la caja, así como los caimanes, son su carta de

⁶ *Ibidem*, p. 10.

⁷ *Ibidem*, p. 13.

⁸ La Vía Láctea, «hermoso cinturón de tenue brillo, que envolvía la redondez de los cielos [...] Fueron los peregrinos medievales [...] los primeros en advertir que siguiendo siempre el oeste, se llegaba a Compostela» (*Ibidem*, p. 113). «Ni los hombres de la Antigüedad, ni los medievales pudieron presentar que la Vía Láctea no solo guiaba a los peregrinos viniendo del Oeste, sino también a los occidentales, a los que desde América buscan el sepulcro apostólico; para ellos, como para los otros, la nebulosa señala la misma dirección. No tienen más que hacer el viaje de oeste a este» (*Ibidem*, p. 114).

⁹ «Los caminos que cruzaban dicha tierra francesa eran cuatro» (*Ibidem*, p. 119). En «El camino...» se respeta absolutamente el itinerario: Roncesvalles, Tours, Poitiers, Bayona, Burgos.

¹⁰ Alejo Carpentier: «El camino de Santiago», *ob. cit.*, p. 17.

¹¹ *Ibidem*, p. 19.

identidad, su constancia de que ha visitado las otras tierras de las que cuenta «embustes [que] pasaron a ser verdades».¹²

A través de las crónicas y cuentos de las Indias, Carpentier lleva a Juan el Romero y a los lectores hacia los «portentos menos pregonados»,¹³ entre los que hay una ciudad en que «las bacías de los barberos»¹⁴ eran de oro. Esta alusión al mito de El Dorado se mezcla en mi memoria con otra bacía que relumbraba al sol y que don Quijote califica como el yelmo de Mambrino. En los tiempos representados, tanto en el *Quijote* como en «El camino...», las bacías de los barberos eran objetos comunes. Pero estimo que la relación entre ambas menciones puede establecerse, porque responden a leyendas en las que se cree como realidades objetivas.

En el caso de don Quijote, la apariencia dorada, entre otras cosas, le permitió considerarla como el famoso y legendario yelmo. En el tiempo representado en «El camino...» se cree, de igual manera, en la leyenda de El Dorado. La gracia está, como diría don Quijote, en que Carpentier haya escogido ese objeto y no otro para aludir al conocido mito. No lo considero casual porque entre los significados del texto se encuentra, como en toda la obra carpenteriana, la referencia a los mitos americanos, aquellos que se inventaron en Europa y se hicieron realidad en América. Con la mención de la bacía se abre un espectro de relaciones entre realidad e historia, preocupaciones comunes a Cervantes y Carpentier.

En Burgos, Juan el Romero comenzará a dejar de serlo. Terminará su noche con una «moza». El narrador oculta, tras las nubes, el campo estrellado de la Vía Láctea. Juan carga su falsa calabaza de peregrino con aguardiente y se dirige a la Casa de Contratación sevillana. Cambia de nombre, de vestuario (¿de disfraz?) y se dispone a partir con el nombre de Juan de Amberes. Mezcla de realidad y ficción, ha tomado su gentilicio del sitio en que dejó su compañía, para salir en busca de aventuras. Sigue informándose y no vendrá con las levas,¹⁵ sino, por consejo del Indiano, en la Flota de la Nueva España; porque las Indias ya no eran lo que fueron, y la manga inquisitorial, de mucha más amplitud, prefería el chocolate y la siesta a las persecuciones de herejes que, además, no existían por esos lares. A América acudían

¹² *Ibidem*, p. 20.

¹³ *Ídem*.

¹⁴ *Ídem*.

¹⁵ Tampoco quiso alistarse Tomás Rodaja (*El licenciado Vidriera*) cuando partió por primera vez con el capitán hacia Italia.

personajes de todo tipo: los europeos y los que llegaban con sus amos; los indios, de regreso; los negros horros y las morenas africanas. El «olor de aventuras» se mete en «las narices de Juan de Amberes».¹⁶

En el viaje a América, Carpentier resume la travesía matizándola con los juegos, entretenimientos y las enfermedades que realizan y padecen los viajeros. Como se ha visto en otras ocasiones, en los relatos de viaje, el hacer partícipe al lector de esos incidentes lo acerca a la aventura y a los personajes. La travesía es una parte importante del tiempo y del espacio representados en dichos relatos. El puerto de arribo a América es San Cristóbal de La Habana. Parte del objetivo de esta salida se ha cumplido. El tambor adquiere significación emblemática. A través de él se lleva a cabo la síntesis del acá y el allá, componentes esenciales del código topológico de toda la obra carpenteriana. Esa síntesis se ofrece al final del capítulo V, cuando Juan atruena el tambor que lo acompañó desde Amberes hasta América.

¿Qué se encuentra aquí? Un infierno, un mundo de chismes, «la vida más perra que arrastrarse pueda en el reino de este mundo».¹⁷ Comienza el contraste entre el mundo que dejó y al que arriba. El vino, el clima y la comida son malos en comparación implícita con lo europeo, según la apreciación de Juan de Amberes. Sale Juan de la villa de San Cristóbal en busca del monte, después de una riña en la que cree haber matado a un genovés. Va huyendo de la ciudad ya como Juan el Fugitivo. La nostalgia del «allá» no solo la trae la falta de vino, sino el olor a mar y a pescado. Luego de asentarse con otro grupo de «cimarrones», de amancebarse con dos negras que le sirven y deleitan, de comprobar que aquí todos los europeos añoran el Viejo Mundo, Juan (a secas) «enferma de languidez».¹⁸ La añoranza y la nostalgia, la distancia idealizadora de lo que se abandonó, realiza milagros. Tales las historias que inventan todos, como Juan el Escudero.

Juan «se enfurece»,¹⁹ y de nuevo la fiebre propiciará cambios. Sueña terriblemente con el lugar al que no fue (la catedral de Compostela)

¹⁶ Alejo Carpentier: «El camino de Santiago», ob. cit., p. 24.

¹⁷ *Ibidem*, p. 27. Estos enunciados llaman la atención si se descontextualizan y se separan de su relación con el tiempo histórico representado. Pueden recontextualizarse para ser leídos en referencia al tiempo de la escritura, y es lo que pudiera decirse de La Habana, tanto de 1952 como de 1958, sobre todo por un intelectual o escritor.

¹⁸ *Ibidem*, p. 30.

¹⁹ *Ibidem*, p. 36.

y con quien incumplió una promesa: Juan el Romero. En su delirio, imagina el barco que arriba, la «nave en derrota»²⁰ que los devolverá al «allá» añorado.

¿Quién regresa? Por supuesto que Juan el Indiano. El «allá» será ahora el palenque. ¿A dónde se dirige? Al punto de partida: a Sanlúcar. ¿Qué objetivo persigue con este regreso? Por el momento, y mientras realiza el viaje, lo que quiere es ir a Santiago. Durante la travesía recupera los sabores y olores que consideró perdidos (lentejas, salpicón, queso, salmuera). En el viaje de regreso –y desde la perspectiva de Juan– asistimos al apresamiento del cristiano nuevo (marrano, judío) y del luterano. Juan se desembaraza del hábito de peregrino en Ciudad Real.

El ciclo se cierra en el capítulo X y penúltimo. Este Juan el Indiano, junto a Golomón, repite los mismos gestos (y las mismas palabras) que el otro indiano que conociera en la feria de Burgos. Se encuentra, igual que aquel, con otro Juan el Romero, al que convencerá –como pasó con él– de que se embarque para América, sitio de añoranza y de nostalgia para el que «pierde el tino cuando le pasa una lora por delante»,²¹ y que «añora el calor de doña Yolofa y doña Mandinga».²²

En su continuo andar y desandar, Juan el hombre ha perdido su centro, y ambivalentemente se moverá entre un allá y un acá que no puede fijar más que desde el sitio en que se encuentre, tal como sucede con esos deícticos. Al final del relato, el acá es España (Europa), el Viejo Mundo donde queman a los luteranos, donde todo «huele a caña chamuscada».²³

Los Juanes –como los Segismundos y los Hamlets– son un plural que denota una condición humana. En este caso, no solo la picardía que descubre la Virgen, sino el valor y el gusto por la aventura, la necesidad del cambio que reconoce Santiago, y por las que se atreve a pedir perdón y clemencia para ellos. El Campo Estrellado –según Carpentier– ahora conduce a América.

Al igual que las canciones de ida y vuelta, esta obra maestra que es «El camino de Santiago» teje un hilo que enlaza a Europa y América. Se ha hablado de la concepción cíclica de la historia en Carpentier,²⁴ y

²⁰ *Ibíd.*, p. 37.

²¹ *Ibíd.*, p. 41.

²² *Ibíd.*, p. 43.

²³ *Ídem.*

²⁴ Cfr. Roberto González Echevarría: «“Semejante a la noche” de Alejo Carpentier», *Relecturas*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976, pp. 65 y ss.

se ha rebatido contundentemente esta tesis.²⁵ En particular, me resulta más productivo enfocar el asunto no desde la Historia con mayúscula, sino desde la perspectiva del destino humano. El hombre –parece decirnos este relato– necesita un andar y descubrir continuos. El hombre contemporáneo, nos dice también, es un ser descentrado, ansioso, enajenado, que no encuentra su verdadero lugar en ningún sitio. Cada lugar es devaluado cuando se está en él, y el otro sitio, el que se abandonó, es idealizado; como si el presente no tuviese valor y se necesitara buscar la felicidad en otro tiempo y en otro espacio.

Se encuentran afinidades con la visión quijotesca en la necesidad de evasión y la búsqueda de otro orden, al igual que en la desilusión y en el enfrentamiento con la realidad. Los sueños son importantes para vivir, pero la vida –por mucho que lo repitieran los barrocos– no es un sueño; y si lo fuese, tendría un tono de pesadilla como los que agobian a Juan el andariego, o los de don Quijote en la cueva de Montesinos.

La diversa nominación de los personajes²⁶ también los acerca. Como hemos visto, Juan posee muchos calificativos según el oficio, el lugar o la situación anímica en que se encuentre: Juan (el atambor), Juan de Amberes, Juan el Indiano, Juan el Estudiante y Juan el Escudero. Esta imprecisión o precisión nominativa –depende de cómo se mire– posee al menos dos significados: por una parte, crea una sensación de pérdida de identidad y, por otra, la de una personalidad múltiple. En este último sentido se despliegan en el texto los diversos yoes que conforman al hombre y que afloran en diferentes momentos. A veces esos yoes combaten unos con otros o se privilegia a alguno de acuerdo con las circunstancias y oportunidades; unamunianamente hablando, se destaca quién se es, quién se quiere ser, cómo quieren los otros que se sea, o cómo se quiere que nos vean los otros.

En «El camino de Santiago» hay mucho de Carpentier en esa nostalgia mantenida por el otro sitio del cual el personaje se aleja. Hay también la proposición de que América es el nuevo camino. En el relato ocurre algo que ratifica este último mensaje.

²⁵ Cfr. Julio Le Riverend: «Acerca de la conciencia histórica en la obra de Alejo Carpentier», *Imán*, Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier, vol. III, La Habana, 1986, pp. 29-55.

²⁶ Para la nominación de don Quijote, cfr. Ana Rosa Llobet: «El problema de la nominación en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*», *Primeras Jornadas Cervantinas*, Instituto Juan XXIII, Bahía Blanca, Brasil, 1982.

Comenzaré por recordar que Juan el Romero lleva consigo todos los atributos del peregrino; pero hay uno que no podría llevar consigo: las vieiras (conchas). Por supuesto, esa es la imagen acuñada del peregrino y el símbolo de Santiago.

Pero las vieiras solo pueden ostentarlas aquellos peregrinos que regresen de la visita a la catedral de Santiago de Compostela.²⁷ ¿Por qué, entonces, las lleva Juan el Romero que jamás llegó a Santiago? Podríamos pensar que «dormita Homero», pero dudamos que Carpentier, tan puntilloso en sus investigaciones, pasara por alto el detalle. Me inclino a otorgarle significación. Considero que el llevar las vieiras quiere decir, efectivamente, que está de regreso de Santiago, entendido este como una ruta medieval que Juan, el europeo, ya ha recorrido y agotado. El desvío es histórico, porque otro camino se impone: el de América. Por eso, el hecho se repite prácticamente igual al final del relato.

Este mensaje, contextualizado perfectamente a través del tiempo y el espacio representados en el relato, se recontextualiza en el significado profundo del texto, si entendemos que la circularidad que remite a lo cíclico se refiere a que aquel Descubrimiento, que dio inicio a una nueva era de la humanidad, tiene que repetirse continuamente por el hombre y el escritor latinoamericanos.

El juego especular con el lenguaje –lección cervantina indudable– se utiliza para reafirmar ese mensaje: «Arriba, es el Campo Estrellado, blanco de galaxias».²⁸ Un camino puede recorrerse en las dos direcciones que lo componen, una de las cuales (la que conduce a Santiago) hasta cierto punto pertenece a un pasado glorioso, pero pasado.

Juan, como don Quijote, aprende que no es al pasado a donde hay que volverse; que no es mirando hacia atrás, ni buscando soluciones en caminos agotados como el hombre resuelve sus frustraciones. Hay que mirar hacia adelante, hacia lo nuevo. Lección que aprendieron

²⁷ «va el romero, con las manos flacas asidas del bordón, luciendo la esclavina *santificada por hermosas conchas* cosidas al cuero, y la calabaza que solo carga agua del arroyo» («El camino...», ob. cit., p. 14). Énfasis míos. [N. de la A.] En *Compostela y su ángel*, ya citada, se lee en «De las insignias del peregrino y su significado»: «Partía el peregrino hacia Compostela con todas las bendiciones [...] y las insignias del peregrino [...] El hábito del peregrino compostelano se completaba, a su regreso, con las conchas de vieira, o *pectem iacobeus*, cosidas a la esclavina en vario número: era la señal de su victoria, como la palma del palmero o peregrino a Jerusalén» (pp. 124-125).

²⁸ Alejo Carpentier: «El camino de Santiago», ob. cit., p. 44.

don Quijote y Alonso Quijano y, a ambos, les costó la vida. El futuro está, de acuerdo con el texto, en América. Por eso los Juanes repetirán siempre ese camino. La esperanza está aquí.

Con esta interpretación no se desdeña la posibilidad de que también se esté afirmando que el hombre siempre desea una felicidad que no tiene y que cree poder alcanzar. Lo fundamental es la búsqueda y la persistencia en una acción que permita, al menos, soñar con un mundo en el cual se pueda mejorar, aunque el precio sea el de añorar lo que se deja atrás.

«Semejante a la noche» (1952)

En el capítulo II de este relato leemos: «Pero él sabía que era locura de todos, en aquellos días, embarcar para las Indias –aunque ya dijeran muchos hombres cuerdos que aquello era engaño común de muchos y remedio particular de pocos».²⁹

El narrador se refiere, con «él», a su padre. Es el capítulo dedicado, como es obvio, a la salida del soldado para América. En este fragmento el narrador-protagonista ha comenzado por presentar el estado de bullicio y los preparativos que provoca la próxima salida de la armada para las Indias. Inmediatamente, del plano general de la plaza entramos en la tienda del padre, guiados, como siempre, por la perspectiva del narrador.

El estado anímico del padre es percibido por el protagonista como de tristeza y preocupación por su partida. En esa percepción, subjetiva, el narrador está obligado a darnos elementos que subrayen esa subjetividad: «con el desgano de quien tiene puesta la mente en espera»; «me tomó en sus brazos con serena tristeza, recordando tal vez». Cuando se va a introducir el enunciado que incluye la cita cervantina se pasa a una afirmación rotunda: «él sabía» con su complemento directo que informa lo que sabía: «que era locura de todos [...] embarcar para las Indias».³⁰ La adversativa que continúa y que posee la cita en cuestión, está precedida por una pleca «–aunque ya dijeran muchos hombres cuerdos que era *engaño común de muchos y remedio particular de pocos*».³¹ La cita pertenece a *El celoso extremeño* y aparece como se anotó en la introducción de esa novela.

²⁹ Alejo Carpentier: «Semejante a la noche», *Cuentos*, ob. cit. pp. 66-67.

³⁰ *Ibidem*, p. 66.

³¹ *Ibidem*, pp. 66-67. El énfasis es mío. [N. de la A.]

Si introduce los enunciados que anteceden a este, es porque en ellos se advierte la intención del narrador de dejar claro que lo que el padre puede estar sintiendo, o que al narrador le parece que está sintiendo, se opone a esa afirmación de absoluta certeza que implica que la empresa es algo que enrola a todos y que esos «todos» son locos por querer participar en ella. La frase que incluye la cita opone, a esa locura de todos, la cordura de muchos.

Si extraemos el enunciado («Pero él sabía [...]») del párrafo y lo ceñimos al narrador protagonista, como si estuviese hablando consigo mismo, se convierte en una anticipación de lo que sucederá (comprenderá la locura que son las guerras). Si reducimos más el objetivo y desprendemos la cita de la frase en la que está inserta, su contenido se expande a todo el texto en el nivel semántico: las guerras son engaño común de muchos y remedio particular de pocos. Con la inclusión de la cita, de la manera en que lo hace, el texto logra resumir la cervantina, la de los personajes y la del autor implícito. Carpentier construye sus enunciados sobre otros a los que se le confía una visión acorde con una música disonante a la que nos referiremos.

En «Semejante a la noche», el tema del viaje se presenta dentro de un recorrido histórico que condensa empresas de carácter bélico: desde la Guerra de Troya hasta el gran desembarco de la Segunda Guerra Mundial. Casi treinta siglos. En el relato el tiempo está representado a saltos, que se producen mediante un protagonista que narra, en primera persona, el momento en que está punto de embarcar para las diferentes guerras en las que participará como combatiente. Carpentier aseguraba que era como si, en un teatro, se cambiaran los escenarios y continuara el mismo actor.

En efecto, el protagonista –especie de Orlando– atraviesa los siglos con una carga de intemporalidad o inmortalidad que lo desdibuja, lo generaliza a nivel semántico y lo carga de contenido simbólico. En el nivel diegético, en cambio, su particularización se consigue a través de la voz narrativa en primer lugar, mediante las relaciones con el resto de los personajes y por el desarrollo dramático que presenta.

El tiempo representado mantiene una vinculación de apertura total con el histórico en cada uno de los episodios. Por eso también el protagonista se comporta, habla, reacciona, influido por esa vinculación. Este elemento es importante, tanto para la generalización como para la particularización. Los espacios representados están contextualizados por los objetos, la vestimenta, la forma de hablar y, sobre todo, por los

implementos bélicos (incluidos no solo los de la guerra, sino también los avituallamientos), de los cuales el narrador protagonista siempre nos ofrece una visión panorámica.

El protagonista de «Semejante...» no tiene nombre propio, lo que contribuye a reforzar su generalización. Es una voz que se va desplegando como el hombre en su devenir histórico ante las coyunturas en que se encuentra. A nivel ideotemático son de importancia esencial el tema del hombre ante la guerra, los motivos y razones para enrolarse en ella, y el proceso de aprendizaje que trae consigo.

La presentación de distintos momentos bélicos que a la larga resultan igualados,³² confiere al relato una sensación de circularidad, pues el último episodio retoma el momento inicial. Esto ha suscitado opiniones acerca de que la Historia está vista como un vacío,³³ que solo se la encuentra en documentos.

Es cierto que al igualarse el último y el primer tiempo representados (la Guerra de Troya) pudiera pensarse que el resultado temporal, matemáticamente visto, es igual a cero. Pero la virtualidad de ese razonamiento y de su resultado se prueba si se analiza los enunciados del protagonista en cada uno de esos momentos. El soldado del último episodio no es el mismo soldado del primero. Ha aprendido que las guerras han sido inútiles, que ha sido presa de desafíos que lo dejan, al cabo, inseguro y consciente de que la prueba a la que se ha sometido no ha sido, por su parte, más que un gesto sin sentido; que el valor de un simple soldado es utilizado, manipulado, en aras de objetivos groseros y mercantilistas.

La ruta de los «viajes» es siempre marítima, y el protagonista se encuentra a punto de embarcar en cada episodio, lo cual solo se produce en el último. Hasta el episodio final, excluyéndolo, se siente valiente e importante y valora la guerra como algo positivo, porque ella «nos daría, por siempre, prosperidad, dicha y orgullo»,³⁴ «nos daría felicidad, riquezas y poderío»,³⁵ «daría relumbre a mi apellido»,³⁶

³² La Guerra de Troya; el Descubrimiento, la Conquista y la colonización de América; la referencia a las Cruzadas; la Primera y la Segunda Guerras Mundiales.

³³ Cfr. análisis de Roberto González Echevarría sobre «Semejante a la noche» (*Relecturas*, ob. cit.) en el que se insiste en este elemento y es uno de sus argumentos para defender la concepción particular de la Historia en Alejo Carpentier.

³⁴ «Semejante a la noche», ob. cit., p. 65.

³⁵ *Ibidem*, p. 68.

³⁶ *Ibidem*, p. 70.

porque, gracias a la guerra, «entraríamos, victoriosos, en el tan esperado futuro del hombre reconciliado con el hombre».³⁷

A esta melodía de fe y esperanza, de aliento y seguridad en sí mismo, de confianza en los objetivos que se persiguen, se opone otra, apegada a la más cruel realidad, disonante por contraste, al tiempo que es complementaria para el significado total. Algo similar a lo que ocurre con las melodías de don Quijote y Sancho. En «Semejante...» la melodía del sentido común la entonan varios personajes, pero la voz que nos la hace llegar es siempre la del narrador protagonista. Su padre, nos dice, hablaba del «honor [...] de llevar el estandarte de los talabarteros»;³⁸ la madre le oponía «verdades de mala sombra»;³⁹ su prometida argumentaba «que nada glorioso había en la empresa».⁴⁰ Pero el protagonista no los escucha hasta el final del relato.

Los protagonistas de «Semejante...» y «El camino...» son únicos y plurales al mismo tiempo, porque representan al hombre en su afán de aventuras; al hombre que busca caminos nuevos donde mejorar su fortuna y aumentar su honra. Son variantes del caballero medieval, Quijotes en parte, que sufren –al igual que aquel que podía creer que era de noche en mitad del día– del espejismo de la ilusión. La ilusión se traslada a Sancho en el *Quijote* y a Juan en «El camino...». En este sentido, los finales de esas dos obras coinciden, porque la ilusión de mejorar (en) el mundo no puede perderse ni acabarse.

Pero los tres personajes –¿sería Carpentier el cuarto?– han creído en las palabras, en los discursos; se han dejado atrapar por las leyendas, las han confundido con la realidad. Pero, al fin, todos aprenden que la realidad no se crea a partir de las palabras, ni se transforma con ellas, sino con una acción consciente que las tome en consideración y sepa el lugar que le corresponde a la leyenda. Solo así se toma conciencia de la realidad, de uno mismo ante ella, y lo dramático se acentúa. Por eso resultan tan cercanos don Quijote y el soldado de «Semejante a la noche». Ambos arriban a la misma sensación de cansancio y hastío, a la misma desilusión: «todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otras. Yo no puedo más» (II, XXIX).

En «Semejante...» la sensación de hastío del protagonista comienza con su derrota erótica, con su incapacidad ante la prometida. Después

³⁷ *Ibidem*, p. 73.

³⁸ *Ibidem*, p. 67.

³⁹ *Ibidem*, p. 68.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 70.

de eso dirá: «Cuando bajé hacia las naves [...] mi orgullo de guerrero había sido desplazado en mi ánimo por una intolerable sensación de hastío, de vacío interior, de descontento de mí mismo [...] supe que habían terminado las horas de alardes».⁴¹

Ya está preparado para asimilar las palabras del viejo soldado que le descubren la falsedad de la(s) empresa(s) por la(s) que se ilusionó: «Se decía que toda la historia del doloroso cautiverio de la hija de Leda [...] era mera propaganda de guerra [...] En realidad, detrás de la empresa que se escudaba con tan elevados propósitos, había muchos negocios que en nada beneficiarían a los combatientes de poco más o menos».⁴²

Los pasos perdidos (1953)

De nuevo el personaje principal de esta novela carece de nombre propio. Se trata de un intelectual que realiza un viaje parecido al que su autor llevara a cabo por el Orinoco. En dicho viaje, buscando sus raíces y su identidad perdida —con la excusa de encontrar unos instrumentos musicales—, el protagonista atraviesa más de cincuenta siglos en unas breves vacaciones. Es un viaje «real» y un viaje en el tiempo; la realidad latinoamericana (caribeña, en este caso) alberga una superposición temporal o, para decirlo con las palabras de Carpentier: «en nuestra vida presente conviven las tres realidades temporales agustinianas: el tiempo pasado —tiempo de la memoria—, el tiempo presente —tiempo de la visión o de la intuición—, y el tiempo futuro o tiempo de espera. Y esto en simultaneidad».⁴³

Mucho se ha insistido en algunos rasgos autobiográficos de la novela. Carpentier había descubierto «la posibilidad americana de viajar en el tiempo histórico»⁴⁴ en los viajes que realizara en 1947 y 1948 a la Gran Sabana y al Alto Orinoco. En *Los pasos...* se configura artísticamente «la noción carpenteriana de América como síntesis única de procesos sociales, históricos y naturales»,⁴⁵ con lo cual ratifica que el viaje en el tiempo es posible. Esta novela es, entre otras cosas,

⁴¹ *Ibíd.*, p. 75.

⁴² *Ibíd.*, p. 76.

⁴³ «Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana», *Razón de ser*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984, p. 98.

⁴⁴ Leonardo Padura: *Ob. cit.*, p. 98.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 262.

la historia de un viaje como evasión del mundo enajenado en que se encuentra el personaje.

Con la excusa del encargo universitario, puede salir de ese mundo y adentrarse en el americano. La oposición espacial está dada textualmente, en un inicio, entre el Norte (supuestamente Nueva York, aunque no se menciona) y el Sur (América Latina); pero engloba la del «allá» —en la visión europea del Nuevo Mundo— y el «acá» como realidad, con el verdadero acontecer en América Latina. Esa oposición se convierte en lucha interna del personaje. Sus reflexiones en el primer capítulo nos lo muestran cansado de la vida que lleva, que escogió, y desconfiado de sí mismo: «había torcido mi destino; buscando la seguridad material en el oficio que me tenía tan preso como lo estaba allí»,⁴⁶ «Entre el yo presente y el yo que hubiera aspirado a ser algún día se ahondaba en tinieblas el foso de los años perdidos».⁴⁷

Mouche, su amante, lo alienta para que acepte la proposición del viaje. Al fin, se deja arrastrar por sus propios sentimientos: «en esta mañana de estío, añoraba —como por haberlos conocido— ciertos modos de vivir que el hombre había perdido para siempre».⁴⁸

El itinerario del viaje ha sido muy bien reseñado por la crítica, e igualmente se ha anotado que a cada espacio geográfico corresponde un tiempo histórico.⁴⁹ La proeza narrativa que se logra con la utilización de un cronotopo peculiar que se iniciara con «Viaje a la semilla» y que recorre la mayor parte de la obra carpenteriana, hace en *Los pasos...* que espacio y tiempo se fundan, se confundan, se manifiesten recíprocamente; permite el viaje cincuenta siglos atrás, con el asombro del intelectual ante cada «descubrimiento» y su valoración —muchas veces superior— en contraste con el mundo «civilizado» al que pertenece.⁵⁰

El viaje aportará experiencias, cambios y transformaciones. El intelectual no será el mismo a su regreso. Había aprendido que su misión —la del artista— «está impedida de desligarse de las fechas», y que es una especie de arcángel anunciador de lo que vendrá.

Como los espacios y el tiempo representados en el viaje son americano-caribeños, Carpentier los utiliza para dejar constancia de

⁴⁶ *Los pasos perdidos*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1990, p.10.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 22.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 33-34.

⁴⁹ Cfr. Leonardo Padura: *Ob. cit.*, p. 264.

⁵⁰ Su cronotopo lo encuentra en «Viaje a la semilla».

mitos universales y autóctonos, de una geografía majestuosa solo descrita de esa forma con anterioridad por algunos viajeros —Humboldt, entre ellos—. En esos espacios se concretan los tópicos europeos de lo fantástico y lo imaginario, porque la mirada de Carpentier —a través del intelectual— nos los descubre.

El protagonista narra en primera persona su experiencia individual, sus impresiones sobre un mundo del que se apartó y al que regresa para evadirse de su cotidianidad aplastante; un mundo que lo atrapa y lo hace reflexionar acerca de lo que de él suponía saber. Su visión cosmopolita, eurocéntrica y distorsionada, se va transformando a medida que remonta el Orinoco. Este personaje, al igual que don Quijote y los Juanes de «El camino...», está insatisfecho del mundo que le tocó (o escogió) vivir. En la dolorosa búsqueda de su identidad perdida, o esquizoide, descubre que los libros que solía leer tergiversaban la Historia, la realidad. Como la prometida del soldado de «Semejante...», recompone la visión del indio gracias a su experiencia:

Aquellos indios que yo siempre había visto a través de relatos más o menos fantasiosos, considerándolos como seres situados al margen de la existencia real del hombre, me resultaban, en su ámbito, en su medio, absolutamente dueños de su cultura. Nada era más ajeno a su realidad que el absurdo concepto de *salvaje*. La evidencia de que desconocían cosas que eran para mí esenciales y necesarias, estaba muy lejos de vestirlos de primitivismo.⁵¹

El aquí y el allá están en el tiempo del ahora que vive, y en el de entonces, cuando leía libros mentirosos (como las novelas de caballería). Este tiempo presente le permite rescatar un pasado que aún es presente y que él había (des)conocido solo a través de los relatos fantasiosos. El viaje hacia lo desconocido, hacia los orígenes históricos, ontológicos y culturales de América Latina, y el encuentro con sus realidades, hacen que las creencias del protagonista comiencen a ponerse en crisis. Lo que antes funcionaba para él como el discurso de la cultura, la ciencia y el saber, se convierte en un discurso sustentado solo sobre la base de mantener zonas de omisión, portador de mensajes ideológicos desde la perspectiva de los vencedores, que cancela la voz del otro y encarcela

⁵¹ *Los pasos perdidos*, ob. cit., p. 152.

a quien lo atiende y lo cree, hasta conducirlo a una incomunicación y soledad totales.

Ese discurso se quiebra, las verdades impuestas entran en la zona de la duda y el personaje comienza a componer un sistema de valores sobre la base de presupuestos diferentes. Lo legitimado hasta ese momento por las instituciones del poder pasa a ser descreído. Es entonces cuando se plantea renunciar a su vida anterior e instalarse con Rosario en ese mundo (re)descubierto por él en su viaje. No podrá lograrlo, porque en ese mundo del «tiempo sin tiempo» no se le admite, y tendrá que reconocer que aquellos portentos no estaban hechos para su exigua persona de contrapuntista. Como don Quijote, tiene que regresar a su mundo. Igual que le ocurre al personaje cervantino, la ganancia, el provecho, ha estado en el hecho del viaje, en lo que ha aprendido en el trayecto.

El caballero andante regresa derrotado, más bien ha muerto en su intento. El personaje de *Los pasos...* tendrá que estar atento si no quiere morir; o, lo que es prácticamente lo mismo, deberá evitar ser «ensordecido y privado de voz por los martillazos del Comité que en algún lugar me aguarda».⁵² Estos finales han permitido que pueda hablarse de pesimismo, de fracaso ante las intenciones. Sin embargo, considero que aunque no «triunfan», la lección que se advierte no es de signo negativo. Evadirse, cualquiera que sea la forma de la evasión, no es la manera de solucionar ningún problema. Ese parece ser uno de los mensajes comunes a ambas novelas.

Si analizamos los capítulos iniciales de ambos textos, es evidente que lo que en el *Quijote*, con un estilo «llano y significativo» ocupa apenas unos párrafos, se convierte en manos de Carpentier en una prosa desbordante; pero trata de lo mismo: dos protagonistas deciden salir de viaje, porque tanto Alonso como el intelectual rechazan sus vidas monótonas.

En *Los pasos...*, el viaje, las «vacaciones de Sísifo», le permiten encontrar al personaje su música perdida, su propia identidad. Para Carpentier, la escritura del texto liquida una posible visión idealista de corte ilustrado. El «viaje» se convierte para ambos —musicólogo-Carpentier— en el testimonio de una contradicción que se supera: no es posible rechazar el mundo alienante considerando el natural y salvaje como el mejor de los mundos posibles; no para un intelectual.

⁵² *Ibidem*, p. 239.

¿Por qué plantearse que el hecho de no poder regresar al espacio idealizado, utópico, y la pérdida de Rosario, significan la imposibilidad que tiene el protagonista de ser feliz? Pero ¿en qué consiste la felicidad para un intelectual?

Desde mi punto de vista, el viaje del intelectual-Carpentier viabiliza la posibilidad de que salden cuentas con su pasado y puedan enfrentarse —con verdades nuevas, con un conocimiento más profundo de sí mismos— ante el Cómitre, cuando este pretenda ensordecernos. Estas verdades serán un norte para las obras posteriores; les permitirán esclarecer hacia dónde quieren ir. Constatar que el camino de la evasión individual no es la vía para lograr la felicidad, clausura el postulado existencialista de ese tipo de libertad. El camino tiene otras rutas que deben ser descubiertas. Aun cuando baje el nivel de las aguas y reaparezcan las marcas, renuncia a una vida que no es la suya y decide regresar a *su* mundo, a su tarea.

Don Quijote también rechaza el camino pastoril. Sabe que solo le queda morir, que ya ha muerto, pues le han quitado la honra. El personaje carpenteriano reconoce que no es en un mundo otro —aunque parezca mejor a la mirada de un extraño— donde hay que realizarse como hombre. Hay que actuar en el mundo que a uno le ha tocado vivir; se debe luchar por transformar *ese* mundo. No sirven, no funcionan, ni el disfraz ni la evasión individual.

Don Quijote y el musicólogo son obligados a «tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño». (El viajero intelectual no comprende el ajusticiamiento de Nicasio, y se ve obligado a aceptar la elección de Rosario.) En los dos casos están presentes las más modernas contradicciones: la lucha con el mundo y consigo mismo. El hidalgo manchego, transformado en caballero andante, sale a combatir por su verdad y es vencido en la lucha; sin embargo, es una lección de vida para Sancho y para los lectores. El protagonista de *Los pasos...* creyó que podía solucionar su conflicto con el escape hacia otro mundo a través del idilio con Rosario. Pero el final de la novela también ofrece una lección a tomar en cuenta: hay que aceptar lo que se es y luchar con las armas que se dominan, sean estas la música o las palabras, que son una forma de música.

Un reto de esta magnitud no puede implicar pesimismo ni fracaso. Si los héroes estaban desorientados en la búsqueda de soluciones, aciertan al descubrir la esencia de la contradicción, porque ella es, en sí misma, el motor de la existencia. Carpentier decide

enfrentarla y consultar la brújula de los tiempos en que vive, actuar en su mundo.

La escritura de *Los pasos perdidos* funciona en el *corpus* narrativo carpenteriano como un catalizador. Con ella, su autor exorciza sus demonios, aprende a desechar caminos inútiles, pasos perdidos para un intelectual inserto e interesado en lo que ocurre a su alrededor, le permite apartarse de soluciones imposibles por idealistas. El regreso de ese viaje le señala la tarea que esos intelectuales tienen en el reino de este mundo.

El siglo de las luces (1962)

Los diferentes viajes que realizan muchos de los personajes de esta novela, están indicando la importancia del enlace entre el allá (Europa) y el acá (América), en un momento crucial de la Historia de la humanidad: la Revolución francesa. En el texto se recoge cómo llegaron a América las ideas de esa Revolución, la evolución que tuvieron las mismas, su inserción en nuestro mundo caribeño, y la transformación y desarrollo de los personajes portadores, fanáticos o receptores de ellas.

Me ceñiré exclusivamente al comentario y análisis de dos de esos personajes y de sus trayectorias: Esteban y Sofía, por considerarlos los principales portadores del mensaje ideoeestético de Carpentier en esta obra, y través de los cuales la voz autoral se deja sentir con más fuerza.

Los viajes que realizan Esteban y Sofía son aquellos que les permitirán su evolución, luego de haber sido fascinados por Víctor y Ogé con los relatos de los acontecimientos que se estaban desarrollando en Europa. El primer viaje de la pareja habanera, acompañando a Víctor y Ogé, es hasta Surgidero. Su propósito es París, pero deben detenerse en Santiago, donde la situación les obliga a dejar a Sofía. Los hombres se dirigen a Port-au-Prince que «no era Londres, ni Viena, ni París, pero ya significaba un gran cambio».⁵³

En Port-au-Prince, Esteban descubre por primera vez que algo no funciona como debiera. Ogé y Víctor se enfrentan. En la respuesta de Ogé sobre quién ha matado a su hermano se muestra la distancia que hay entre los postulados de «allá» y las realidades de aquí: «¿Los sublevados?», preguntó Víctor. “No. Ustedes”, respondió el médico.⁵⁴

⁵³ *El siglo de las luces*, Ediciones R, La Habana, 1963, p. 92-93.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 105.

En la despedida, «Esteban tuvo la impresión de que el médico no lo estrechaba [a Víctor] tan efusivamente como otras veces».⁵⁵

Se aprecia en la novela una perspectiva abarcadora de las múltiples realidades y puntos de vista, en un periodo tan convulso como el de la Revolución francesa. Sin embargo, el guía fundamental de la evaluación del proceso es Esteban, como se advierte desde este primer momento, y se comprobará muchas veces. Él es quien acogerá, en primer lugar, la voz autoral, en las valoraciones que despierta el proceso.

En el primer capítulo, los dos jóvenes abandonan su espacio habitual. Sofía regresará a La Habana, pero ya no es la adolescente que partió, sino una mujer enamorada que se ha entregado a Víctor. Esteban continúa el viaje y desde Port-au-Prince se dirige a Francia, donde se convertirá en el «Extranjero amigo de la Libertad».⁵⁶ Asombrado ante la marcha de la Revolución, el narrador nos entrega las reflexiones del personaje: «Más que una revolución, parecía que se estuviera en una gigantesca alegoría de la revolución; en una metáfora de la revolución [...] no acababa de ver quiénes hacían la revolución».⁵⁷

En la Francia de los momentos posteriores al triunfo, Esteban es aún un mozo idealista, más francés y más revolucionario que todos, clamando por llevar la Revolución a América. Iniciado en la «Logia de los Extranjeros»,⁵⁸ entiende «el exacto sentido de la alucinada navegación» que lo había llevado a la «Ciudad Futura».⁵⁹ Francia es para él, como para muchos personajes de la novela, especialmente los americanos, el espacio utópico. Se sumerge en la lectura de una literatura esotérica; un afán de peregrino que viaja en busca de la verdad, invade su espíritu. Le proponen que viaje a España por «uno de los viejos caminos de Santiago».⁶⁰

El alejamiento de Víctor y Esteban comienza desde su arribo a Francia. Se ven poco y, cuando se encuentran, difieren sus puntos de vista. Esteban ha sido captado por la masonería; Víctor, por Robespierre.

La estancia en París ha permitido a Esteban descubrir verdades que desde lejos no podía ni intuir. En la frontera con España, Esteban

⁵⁵ *Ibidem*, p. 107.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 112.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 113.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 117.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 118.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 121.

continúa sus descubrimientos acerca de la realidad; ahora evalúa la situación española como de un «jacobinismo un tanto demorado». ⁶¹ En ese lugar le sorprende la guerra napoleónica y comienza su nostalgia por La Habana, porque «no valía la pena haber venido de tan lejos a ver una Revolución para no ver la Revolución». ⁶² Su permanencia en zonas fronterizas durante largos meses, la falta de noticias y de experiencias, alejado como estaba de París, lo confundían.

El cambio de ruta de la Revolución se va apreciando a través del personaje español Martínez de Ballesteros: «Todo, aquí, se está volviendo un contrasentido. Nos hacen traducir al español una Declaración de los Derechos del Hombre, de cuyos diecisiete principios violan doce cada día», ⁶³ «Ahora tenemos más llaves de la Bastilla que pedazos de la cruz de Cristo». ⁶⁴

El fanatismo —descubre Esteban— también forma parte del espíritu revolucionario. Lo que se postula, no se cumple. Su desazón, y una desilusión creciente, le impiden apreciar las bellezas del país vasco: «Estaba tan hastiado de esta tierra hermética y silenciosa [...] que hallaba feo cuanto podía ser tenido aquí por hermoso». ⁶⁵

En el primer regreso hacia América, Esteban y Víctor ya no son los mismos. El francés abraza «fríamente» a Esteban, y este «comprendió que Víctor se había impuesto la primera disciplina requerida por el oficio de Conductor de Hombres: la de no tener amigos». ⁶⁶ Durante el viaje, el joven cubano continúa su evaluación de aquel que representa ahora las ideas de una Revolución en marcha hacia el Nuevo Mundo. La incomunicación y la lejanía de un Víctor solo ocupado en hacer valer su mando, son los primeros síntomas de una quiebra entre el de allá y el de acá, unido a lo que ambos representan. Ni siquiera el acercamiento forzado por Víctor logra romper una barrera ya inquebrantable: lo que Esteban ha visto y conoce. Aún es fiel a las ideas de la Revolución, pero...

A Esteban se le reprocha su intelectualismo; gracias a su poder de observación descubre que junto a las ideas, el decreto de abolición de la esclavitud y la imprenta, venía el símbolo de un poder maligno: la guillotina. El sueño del joven en este regreso es ya volver al espacio

⁶¹ *Ibíd.*, p. 126.

⁶² *Ibíd.*, pp. 128-129.

⁶³ *Ibíd.*, p. 133.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 135.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 138.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 139.

de su casona habanera, «cargado de historia y de historias, a donde lo escucharían con asombro como se escucha al peregrino que regresa de Santos Lugares». ⁶⁷ El reproche de Víctor no era injustificado del todo. Esteban había cambiado a lo largo de ese primer viaje, era más crítico, gustaba de escudriñar la verdad por entre la anuencia general: «Soy un discutidor [...] Pero discutidor conmigo mismo, que es peor». ⁶⁸

Su amor-odio hacia Víctor, su admiración y rechazo hacia el fuerte y poderoso personaje, lo mantenían pendiente de todos sus gestos y acciones. El espacio habanero los había unido; el espacio parisino los había alejado. Las contradicciones que el proceso francés instala en el alma de Esteban, lo ponen en guardia a su llegada a La Guadalupe: «Con la Libertad, llegaba la primera guillotina». ⁶⁹ En la isla, el enfrentamiento entre ambos se agudizará:

—Contradicciones y más contradicciones [...] Yo soñaba con una Revolución tan distinta [dice Esteban].

—¿Y quién te mandaba creer en lo que no era? [...] Una Revolución no se argumenta: se hace [responde Víctor]. ⁷⁰

En la plaza pública se instala la guillotina como una carreta de la muerte extraída de cualquier obra del teatro medieval. Aparece junto a ella, en la misma plaza, todo el bullicio de la vida.

Ya en La Guadalupe se enteran todos del giro que ha dado la Revolución: Robespierre ha sido guillotinado en Francia; todo es distinto a como se pensó. Frente a lo inconmensurable del acontecimiento, la vida de lo pequeño cobra interés; lo importante era seguir vivo.

Esteban (re)descubre la naturaleza americana, su majestuosidad hasta en lo minúsculo, el portento de sus colores, olores y sonidos; también, lo absurdo de una experiencia vivida en una sociedad tan abrumadoramente contradictoria, en un «mundo sanguinario y remoto». Todo esto lo lanza a reconciliarse con el entorno, a animar el mundo natural.

Al final del segundo capítulo, lo único que desea Esteban es regresar, salir de la empresa de la que se ha desilusionado. En lugar de esto, es enviado a las flotas corsarias de la Revolución francesa como

⁶⁷ *Ibidem*, p. 152.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 153.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 157.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 175.

escribano. Este nuevo viaje lo inicia obligado y receloso, pero contento de dejar la isla y el «cada vez más demoníaco» mundo de Víctor Hughes. El mar y el océano, odiseico y jenofónico, se abren ante él liberadoramente. Se entrega a las delicias de una naturaleza marítima —caribeña y barroca en sus nominaciones— sin dejar de hacer comparaciones entre un mundo y otro, entre el natural y el social, entre acontecimientos igualados en lo monstruoso.⁷¹

En simbiosis con la voz autoral, Esteban se pregunta en una búsqueda angustiada de la señal que lo oriente: «¿Qué habrá en torno mío que esté ya definido, inscrito, presente, y que aún no pueda entender? ¿Qué signo, qué mensaje, qué advertencia, en los rizos de achicoria, el alfabeto de los musgos, la geometría de la pomarrosa?».⁷²

Los viajes descubren el mundo a Esteban y a Carpentier, viajeros con ojos capaces de ver lo que hay en él; con sensibilidad para intuir —más allá de las apariencias— esencias develadoras del porvenir, rostros y huellas del pasado, signos contradictorios del presente. Viajeros que buscan las señales de esas esencias dondequiera que puedan encontrarse.

El mestizaje característico de esa zona —mediterráneo caribeño, le llama el narrador— que proseguía la «Confusión de Rasgos»⁷³ iniciada hacía milenios, es saboreado proustiano y barrocamente por Esteban, arrastrado todo su ser hacia la evocación de su Habana, y enfrentado a una sensación de distanciamiento, de duda, sin saber qué hacía allí. El deseo de regresar a su isla como un viajero perdido y manipulado por los poderes y la voluntad de Víctor, lo embarga. Deseo que se acrecienta cuando tiene que admitir que sean vendidos como esclavos los negros capturados en un buque inglés, vendidos nada menos que en un puerto holandés.

Ante su asombro, otro personaje que viene de vuelta de las cosas y que ha visto lo que ha visto, traslada su experiencia al muchacho: «Vivimos en un mundo descabellado. Antes de la Revolución andaba por estas islas un buque negrero, perteneciente a un armador filósofo, amigo de Juan Jacobo. ¿Y sabe usted cómo se llamaba ese buque? *El Contrato Social*».⁷⁴

⁷¹ Cfr. *ibidem*, pp. 209-216.

⁷² *Ibidem*, p. 216.

⁷³ *Ibidem*, p. 219.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 226.

Viaje de puras aventuras es el descrito en los capítulos dedicados a la flota corsaria. Se amulata la piel de Esteban y tiene que resignarse a continuar en la escuadra y olvidar su anhelado regreso. El Caribe, sin embargo, lo fascina, y, cada vez que el texto lo permite, se detiene el narrador a gozar de lo que ve y vive Esteban en esos mares y entre esas islas a las que, como un nuevo cronista, denomina a partir de lo conocido.⁷⁵

En La Guadalupe todo ha cambiado. A su regreso, el joven se encuentra con una prosperidad creciente y con un Víctor que recuerda al antiguo comerciante, pero que no abandona la dirección política. Esta ha tomado otro rumbo. Se anota el enfrentamiento de los Estados Unidos con Francia en 1798, y Víctor se convierte en uno de los primeros tiranos de este lado del mundo. Pero lo reclaman de Francia, y Esteban se ve liberado de su estancia en la isla. Puede regresar a La Habana, pero antes tendrá que llevar un encargo de Víctor a Cayena.

Cayena es desquiciante. De la mano de Esteban recorreremos aquel infierno donde se castiga a los deportados con una vida miserable. Entre ellos habría de todo: jacobinos, extremistas o no; justos y pecadores. En este viaje de peregrino de la historia en Cayena, igual que en los antiguos relatos bizantinos o en *Persiles*, aparecen personajes —como el viejo borracho— que cuentan su historia. O el otro personaje, Hauguard el ventero, que cuenta la agonía y muerte de Callot d'Herbois, «el gran fusilador de Lyon».

El regreso se dificulta; Cayena se vuelve una especie de cárcel, y Esteban tiene miedo; más aún cuando debe viajar a Sinnamary y entregar el encargo de Víctor. Sinnamary aparece envuelto en una «atmósfera de maleficios», en la cual las polillas o los «ínfimos funcionarios coloniales»⁷⁶ asediaban ropas y hombres.

Esteban se aburre del tema político, ya no es el mismo joven que salió de La Habana. Ahora añora otras conversaciones y, sobre todo, un hogar y un amigo. Añora también, como otro Segismundo, la libertad de movimiento: irse se convierte en una obsesión. Paramaribo será la próxima parada. En contraste con Cayena, la abundancia y la alegría reinan allí, donde se quedará como agente comercial. Después de seis años de viajes, este sitio es un remanso hasta que se entera del horrendo castigo impuesto por aquella adelantada colonia holandesa

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 232-233.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 273.

a los esclavos que intentaban escapar o se enfrentaban a los amos. «Somos las peores bestias de la creación», concluyó.⁷⁷

Todo el proceso migratorio de los primeros habitantes de las islas y las gentes del Caribe en busca del reino maya, se resume, en apenas unas páginas, en una digresión histórica que da inicio al acápite XXXIV, cuando Esteban se halla en las Bocas del Dragón. Dos frases prácticamente iguales, y una cita del diario de Colón, encierran ese paréntesis formidable. Para Esteban la historia se transforma, y América se convierte en la tierra prometida; él, que salió igual que muchos navegantes —o caminantes—, en busca de un mundo mejor, «regresaba ahora de lo inalcanzado con un cansancio enorme [...] pintábasele lo vivido como una larga pesadilla [...] Vengo de vivir entre los bárbaros, dijo Esteban a Sofía».⁷⁸

La extrañeza que supuso un sentimiento en tierras ajenas, la siente en su propia casa. Solo sus objetos personales le reventarán el pecho en sollozos liberadores de una angustia nueva, desconocida por Sofía. Su simbiosis con la época, con la catedral en explosión, hace retomar el tema del hombre que se ha roto en pedazos al chocar con la experiencia, con el conocimiento del mundo.

El regreso a «Ítaca» le obliga a contar sus aventuras. Como un nuevo Persiles,⁷⁹ comienza su relato; pero en breve el tono cambia: «los espectáculos [...] se iban pintando con tintas más sombríos».⁸⁰ El resultado de haber vivido de cerca la Revolución, sus balanceos, sus excesos, y haber apreciado el costo de la empresa, lo «aterraba». La esencia de su decepción se expresa en las palabras que «cita» el narrador:

Esta vez la revolución ha fracasado. Acaso la próxima sea buena. Pero, para agarrarme cuando estalle, tendrán que buscarme con linternas a mediodía. *Cuidémonos de las palabras hermosas, de los Mundos Mejores creados por las palabras. Nuestra época sucumbe por un exceso de palabras.* No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo.⁸¹

⁷⁷ Ibídem, p. 289.

⁷⁸ Ibídem, p. 297.

⁷⁹ Este pasaje es casi una cita de la *Eneida*, canto II.

⁸⁰ *El siglo de las luces*, ob. cit., p. 311.

⁸¹ Ibídem, p. 312. El énfasis es mío. [N. de la A.]

Palabras y pensamientos tremendos, enjuiciadores desde la perspectiva del que ha visto y ha vivido; teñidas de un tono similar al de aquel que se arrepintió de haber creído en ellas, y que en su lecho de muerte renegó del personaje más hermoso que pudieron crear esas mismas palabras. Palabras de desilusión de la literatura engañosa, sea esta la novela de caballería o la Declaración de los Derechos del Hombre.

La evaluación de su viaje la ha dado el propio Esteban. Había descendido a los Infiernos, como Eneas. Los otros seguían teniendo ilusiones porque eran revolucionarios sedentes, lectores incrédulos de traducciones hechas por el joven Esteban.

El capítulo V está dedicado en su mayor parte al reencuentro de Esteban y Sofía. Solo hacia el final se produce un cambio fundamental: Sofía parte hacia Cayena después de la muerte de su marido. Ahora la atención se centra en ella. La viajera reflexionará –igual que Esteban– sobre el hombre, la historia y los mitos universales. Sofía-Carpentier descubre similitudes caribeñas entre Caracas y Santiago de Cuba.

Apagada la ilusión en Esteban, renace en Sofía. Europa decae, América se levanta en guerras de independencia: «Nacía una épica que cumpliría en estas tierras, lo que en la caduca Europa se había malogrado».⁸² Enunciado este último que resume la poética de la propia novela.

Las lecturas habían arrojado a Sofía –como a un nuevo Quijote– al mar, al mundo, con el objetivo de luchar contra «generales, obispos, magos, tronos y virreyes»,⁸³ al igual que otros, en tiempos remotos, habían luchado por la defensa de sus ideales.

El encuentro de Víctor y la joven está desprovisto de toda grandeza. Al contrario, se produce enlodado, como premonición de lo que muy pronto descubrirá la joven después que pase el júbilo extremo y el «sosiego gozoso»⁸⁴ de sus amores con Víctor en la casa de campo: una decepción intolerable. El viaje a Cayena ciudad la despertará de su letargo. Desde la venta de Hauguard,⁸⁵ observa, junto a los allí reunidos, la batalla entre los «curas verdaderos» y los sulpicianos.⁸⁶ «Cosas

⁸² *Ibidem*, p. 364.

⁸³ *Ídem*.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 375.

⁸⁵ Esta venta u hospedería sirve, dentro del espacio representado, como centro de reunión de muchos personajes. En este sentido tiene una funcionalidad espacial que recuerda la venta de la Primera parte del *Quijote*.

⁸⁶ Cfr. *El siglo de las luces*, ob. cit., pp. 378-379.

veredes, Mio Cid», pudiera ser el comentario. Sería igual a lo que dice Sieger: «Y pensar que más de un millón de hombres ha muerto por destruir lo que hoy se nos restituye». ⁸⁷ Los obispos a los que pensaba disparar Sofía, se han reintegrado prestigiosamente a la sociedad por resolución del Concordato. La Revolución francesa se desdecía; volvía la esclavitud a las colonias: «Cayena, una vez más cumplía su destino de tierra abominable». ⁸⁸

Los libros le habían mentido o, más bien, había creído en ellos con fe ciega, como un nuevo hidalgo loco. No obstante, Sofía se refugiará de nuevo en ellos, ahora en un intento evasivo «para viajar, imaginariamente, a bordo de las naves del capitán Cook» ⁸⁹ y de otros libros de aventuras y viajes. Su viaje a Cayena había perdido la razón de ser. Se ahogaba en la casa de campo; se revolvía hacia un pasado harto conocido y rechazado por ella: hacia un tiempo detenido de días iguales y monótonos.

Al llegar derrotados de la campaña de Egipto, invadidos además por el «Mal Egipto», ⁹⁰ los soldados inundan la ciudad, que se convierte en una Danza de la Muerte. Víctor Hughes recobra, en su ceguera, la lucidez: «Soy semejante a esos autómatas que juegan al ajedrez, andan, tocan el pífano, repican el tambor, cuando les dan cuerda». ⁹¹

Juguete de la Historia, Víctor decrece a los ojos de Sofía, para quien terminan los «tiempos de la piedad». ⁹² Volverá a embarcarse, con el mismo ideal de buscar un mundo mejor, un mundo «de los que creen en algo». ⁹³ Limpiará sus carnes entregándose al oficial, como una Cunegunda realista y desengañada, y partirá hacia Madrid. De esta estancia tratará el último capítulo que cierra el ciclo Sofía-Esteban, ya ausentes de un relato reconstruido a trozos por muy diversos personajes, a otro cuya perspectiva asume el narrador.

Perdidos en la multitud del levantamiento madrileño del 2 de mayo, Sofía y Esteban terminan este viaje iniciando otro que veremos, de alguna forma, continuado en *La consagración de la primavera*. Del

⁸⁷ *Ibidem*, p. 378.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 384.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 390.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 399.

⁹¹ *Ibidem*, p. 398.

⁹² *Ibidem*, p. 399.

⁹³ *Ibidem*, p. 400.

fracaso y la desilusión se torna a la fe, a la confianza en la acción del hombre, en un ciclo que vuelve a los inicios, en una negación dialéctica que ratifica la continuidad de la Historia. Continúan cambiados, pero iguales, como dos héroes de novelas bizantinas, que atravesaron el Atlántico para amoldarse a los nuevos tiempos. Si bien Sofía sabe, como la Auristela de *Persiles*, «silenciar su parentesco con Esteban».⁹⁴

El Atlántico se atraviesa por estos personajes en continuos viajes marítimos llenos de zozobra, en busca de una verdad que no se sitúa ya en Roma, ni en París, sino dentro de ellos mismos —como había asegurado Esteban—. El joven, lejos de desentenderse de la nueva llamada revolucionaria, es arrastrado ante la propuesta de Sofía de «hacer algo», no importa qué, sino solo unirse a los que creen todavía, a los que se echaron a las calles madrileñas.

En ellos Carpentier sitúa la esperanza de un mundo mejor, la continuidad de la historia humana y literaria. Su novela mayor, configurada sobre la base que dejaron los modelos venidos desde Grecia —que atravesaron la cultura medieval, renacentista, barroca, ilustrada y moderna—, llega hasta esa mano carpenteriana para que siguiera «ahora el lejano itinerario de otra mano, que también hubiese hecho el gesto de buscar el hueco de las letras con las yemas de los dedos».⁹⁵

En esta novela, como ha podido observarse, ocurre un desplazamiento de los espacios presentados en cuanto a la funcionalidad de estos en el nivel semántico del texto. Desde una perspectiva de plano general, puede describirse ese desplazamiento de la siguiente manera, persiguiendo solo a los personajes seleccionados en la presentación narrativizada:

ESTEBAN: Cuba (1) - Caribe (2) - París (3) - frontera de España (3-A) - Caribe (4) - Cuba (5) - Ceuta - España (6).

SOFÍA: Cuba (1) - Caribe (2) - España (3).

En un plano medio esos espacios se van concretando. Por ejemplo, La Habana, Port-au-Prince, Cayena, etcétera. En un primer plano nos encontramos con los espacios representados que se abordan en la presentación narrativizada que antecede. Para encontrar la funcionalidad

⁹⁴ *Ibidem*, p. 368.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 366.

de los espacios representados a nivel semántico basta con acudir al plano general.

Si se centra la atención en Esteban, se observa lo siguiente. En Cuba (1) se configuran sus ideales. Trasladarse a París (3) es su gran deseo. En estos momentos, Cuba es su espacio habitual y París es el utópico.

El Caribe (2) es paratópico, pero cuando está en él, por primera vez, descubre que lo que en París funciona de una manera, en el Caribe y en Cuba puede funcionar de otra. París continúa siendo el espacio utópico. La llegada a París significa que pasa del terreno de lo utópico al de la realidad espacial. Esa realidad, lo que ocurre en ese espacio, destruye la utopía. El propio espacio contribuye a ese proceso.

La salida de París y de la frontera de España, de nuevo hacia el Caribe (4), inicia el proceso de deslizamiento del espacio utópico en sentido inverso. Se descubren las bellezas del Caribe, sobre todo la de sus mares. Cuba (5) se convierte en el utópico. París queda devaluado. El Caribe ha servido de mediador en el proceso. El personaje encuentra en él una reidentificación con sus raíces.

Cuando regresa a Cuba, el personaje se da cuenta de que los espacios utópicos no existen en la realidad. Algunos de sus sentimientos primarios subsisten a pesar de ese descubrimiento, y el amor por Sofía le insta a arriesgarse por ella. El personaje desaparece del relato, y sabemos, por referencia, que lo trasladan a Ceuta (prisión). Es rescatado y llevado a España (6), donde reinicia el proceso, impulsado por Sofía, en el sentido de combatir por las ideas más justas.

En cuanto a Sofía, el primer espacio (1) funciona como en Esteban. Para ambos Cuba es la casa natal. Para ella, que se queda en un principio más tiempo en ese espacio, el mismo llega a convertirse en un espacio que la asfixia. Un acontecimiento externo (la muerte del marido) le permite salir hacia el Caribe (2). En él se encontrará con el amado, y podrá luchar contra los «malos» y a favor de sus propios ideales revolucionarios. La estancia en el Caribe destruye sus sentimientos amorosos, pero el segundo objetivo de su salida de la casa natal se mantiene.

La salida hacia España (3) está motivada por lo ocurrido en el Caribe. En contraste con Esteban, no regresa nunca a la casa natal y conserva sus ideales revolucionarios. Esto le permite no solo unirse en España a la sublevación del 2 de mayo en las calles madrileñas, sino también arrastrar a Esteban.

El tiempo y los espacios representados están totalmente vinculados a los históricos extratextuales a los cuales se refieren, y también se construyen en el texto como representados, lo que es usual en las novelas históricas. Los personajes de referencia histórica extratextual se ficcionalizan también.

La estrecha vinculación apuntada imprime una dramatización profunda en el proceso épico de los personajes. El tiempo y los espacios representados funcionan como catalizadores y develadores de ese proceso; incluso, a veces, lo provocan.

En cuanto a los personajes principales que se han escogido, deseo agregar, por último, que, como ocurrirá también en otras obras de Carpentier, la voz autoral se desdobra. Aquí, en una voz masculina y otra femenina (lo mismo ocurre en *La consagración...*, como se verá) que se complementan. Cuando el personaje masculino pierde la ilusión, es el femenino el que la hace renacer para ambos. Y también será Sofía quien engendre la fuerza para seguir la lucha.

La consagración de la primavera (1978)

Después de varias páginas en las que, alternando las voces narrativas, vamos conociendo a los dos protagonistas de esta novela⁹⁶ —la rusa y el cubano—, que cuentan sus viajes y andanzas hasta el encuentro de ambos en la guerra española de 1936, puede pensarse que el personaje de Enrique reúne en su figura aquellos dos que dejamos en el siglo XIX combatiendo en las calles madrileñas contra el invasor francés. Porque la respuesta del cubano a la rusa hace pensar en ello: «Estoy aquí porque hay españoles que pelean por *algo*».⁹⁷

Si se recuerda que Sofía, en desafiante gesto quijotesco, se arroja a la calle con «sables y puñales» que, según Esteban, no eran más que «hierros viejos», como aquellas armas «tomadas de orín y llenas de moho» de los abuelos del otro soñador de mundos mejores,⁹⁸ podrá concederse que el gesto de Enrique, de combatir en la guerra española, tiene características similares. Enrique se inscribe en las Brigadas

⁹⁶ *La consagración de la primavera*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1987. Esta novela, según afirmaba Carpentier, fue el resultado de la fusión de otros materiales, los de *El año 59* y *Los convidados de plata*, iniciado, el primero, desde 1964 (cfr. Leonardo Padura: Ob. cit., pp. 340-341).

⁹⁷ «Algo» es la última palabra que pronuncia Sofía en *El siglo de las luces* (ob. cit., p. 25).

⁹⁸ Cfr. Capítulo I del *Quijote*.

Internacionales, como Esteban cuando parte hacia París la primera vez, lleno de ilusión y, también como él, regresa desengañado.

La consagración de la primavera ha corrido una suerte, con la crítica especializada, similar al *Persiles* cervantino. Muchos aseguran que la prosa se debilita, se ensancha en digresiones que no están a la altura de la obra anterior de Carpentier.⁹⁹ Quizás, por rara coincidencia, un objetivo común en ambos textos provoque en los críticos un menosprecio que, desde mi punto de vista, está injustificado.

Los viajes de Enrique y Vera, al igual que los de *Persiles* y Sigismunda, están diseñados para llegar al sitio donde se encuentra «la verdad»: Roma en uno y la Revolución cubana en el otro. En ambos textos el «camino de la vida» conduce a la felicidad plena, a la tranquila conciencia del deber cumplido. Pero la longitud de las peripecias, las historias insertas (sobre todo en la cervantina), así como las informaciones culturales, juicios y digresiones, junto a la poca fluidez del diálogo (al que era tan reacio Carpentier), hacen que la lectura de los textos pierda el encanto para el crítico y lector contemporáneos, de manera general. Sin embargo, en ambas el plan se cumple, la intención de los autores queda subrayada y explícita. Tanto Cervantes como Carpentier soñaron con reconciliarse, a través de la escritura de estas novelas, con su momento histórico e ideológico (en el caso de Cervantes, además, con su momento literario); un texto que los pusiera a tono con su época, que los comprometiera con ella. Quizá por ello, al perderse el poder de la sugerencia –coto poético por excelencia–, los textos se resienten.

Hay que decir, no obstante, que, como afirmara Mirta Aguirre del *Persiles*, la novela del escritor cubano «deja oro en las manos»¹⁰⁰ de quien la lee. El pensamiento de Carpentier, muchas de sus valoraciones sobre la Historia, la literatura, y el continente americano, aparecen en esta novela que escribe en homenaje a la Revolución cubana.

⁹⁹ Roberto González Echevarría llama a la novela «melodrama histórico» y señala que en ella se «despoja de mediaciones el discurso». También compara al *Persiles* en lo que él llama «falta de honestidad radical» (cfr. *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*, UNAM, México, D. F., 1993, pp. 359-368). José Luis Rodríguez de Armas, por su parte, brinda noticias de la recepción de la novela en el ensayo titulado «Apuntes para un estudio de la concepción épica de Alejo Carpentier y su particularización en *La consagración de la primavera*», *Imán*, Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier, vol. III, La Habana, 1986, p. 245.

¹⁰⁰ Mirta Aguirre: *La obra narrativa de Cervantes*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971, p. 306.

Carpentier había creado dos novelas sobre revoluciones es antes que esta: *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*. Aunque lo épico es característico de ambas, entre ellas hay un cambio importante. *El reino...* se apoya más en lo mítico, como la épica antigua. Mackandal es el héroe de una colectividad. En *El siglo...*, la magia queda reducida al ámbito haitiano que circunda a Ogé. El mundo de esta novela es el de personajes que se transforman no solo a los ojos de los demás, ni por la fe que se tenga en ellos, sino que sufren transformaciones vitales y desarrollan sus conductas, sus apreciaciones del mundo y las que tienen de sí mismos. Ambas son novelas que hablan de guerras y revoluciones: la una fracasada y la otra incompleta; pero dibujan a sus personajes como si pudieran continuar actuando en la Historia, como si pudieran hacer algo en el reino de este mundo.

La consagración de la primavera reúne, como novela épica, en esa escala de síntesis y negaciones que es toda la obra de Carpentier, no solo otro aspecto de la guerra que este hombre tuvo consigo mismo, sino la lucha de todo un pueblo por lograr un sitio digno en la Historia. Dentro de esa colectividad, se yerguen los dos protagonistas de los que se vale Carpentier para entregarnos su biografía vital y literaria.¹⁰¹

Puede argumentarse que Carpentier no fue brigadista internacional, ni nació en Bakú, ni combatió en Girón. En algunos de esos acontecimientos estaría el hombre de acción que también, como *desideratum*, dibujaba Baroja en sus novelas. Pero Carpentier sí viajó a París y Venezuela, aunque sus razones no coincidieran exactamente con las de Enrique; y tuvo, como Vera, una pasión artística a la que dedicó, por suerte para todos, su vida entera. Los datos autobiográficos superan las coincidencias o no del periplo. Carpentier se encuentra dentro de esos viajes —realizados o no físicamente—, en los juicios sobre la historia y las implicaciones del hombre en ella. Pero sobre todo se encuentra en las autovaloraciones de los personajes. En todo eso está Carpentier. Es donde quería estar, con toda la buena fe que rige la escritura de esta novela, con toda la honestidad que se desprende de sus páginas.

Tal vez ese rasgo testimonial y confesional es lo que rechace la crítica especializada. La cercanía y transparencia de un referente que

¹⁰¹ Bastaría leer para este aspecto el ensayo «Acerca de la conciencia histórica...», de Julio Le Riverend (ob. cit., pp. 50-52).

se preferiría agónico y desesperado; o, al menos, dolido y sufriente. *La consagración...*, por el contrario, es un canto al optimismo, la esperanza y la fe en el presente y en el futuro sin mucha –casi ninguna– mediación poética; con una carga ideológica muy fuerte, para que sea admitida, sin más, por aquellos que gustan de la polisemia, permisiva de múltiples lecturas.

La consagración de la primavera es un texto que tiene mucho del mejor Carpentier en sus páginas. Es el mismo Carpentier de siempre, adorador de su ciudad de las columnas, el que narra el redescubrimiento de esa ciudad por Enrique. Es el arquitecto de la palabra; el que, especialista en música, nos entrega el mundo rico en sonidos de Vera. Y algo más: toda la cultura de esa mujer que es, en parte, la cultura propia del autor. Sentimos aquí, como en *El siglo...*, que los ojos que miran son los del escritor, aunque se llame Esteban, Sofía, Enrique o Vera el vehículo de esa mirada. Por fortuna, *La consagración...* «está empezando a leerse en los 90 no como novela de y para la Revolución cubana, sino como novela del siglo de las revoluciones o simplemente del fin de los siglos de la modernidad».¹⁰²

Concierto barroco (1974)

Quizá para librarse del «empacho de realismo», como dijese otro escritor,¹⁰³ que le provocaba la escritura de lo que sería *La consagración de la primavera*,¹⁰⁴ y para compensar su ejercicio de novela picaresca, como consideraría *El recurso del método*, Carpentier nos (se) regala, con *Concierto barroco*,¹⁰⁵ un divertimento que tuvo que disfrutar al escribir, tanto como nosotros al leerlo. Ejemplo de maestría y superación de sí mismo, *Concierto...* es un ejemplo paradigmático de la poética carpenteriana. El barroco como estilo y lo real maravilloso americano como temática y método de configuración artísticos, llegan a los más

¹⁰² Cita textual de Luisa Campuzano en la oponencia a la predefensa de la tesis doctoral, de la cual este trabajo es, en buena medida, resumen.

¹⁰³ Son palabras de Gonzalo Torrente Ballester en su prólogo a *Don Juan*, novela que escribió después de *Los gozos y las sombras*.

¹⁰⁴ Como es sabido, Carpentier escribía varios textos al mismo tiempo. *Concierto barroco* coincide con la escritura de *La consagración de la primavera* y de *El recurso del método* (cfr. Leonardo Padura: Ob. cit., pp. 340-341). Luisa Campuzano, por su parte, opina de otra manera, pero la falta de consulta de los manuscritos no permite asegurar nada aún.

¹⁰⁵ *Concierto barroco*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975.

altos niveles, con esta obra, dentro del *corpus* narrativo del autor, como veremos.

Ciñéndonos al tema del viaje, aquí lo realiza un personaje que, como es usual en Carpentier, carece de nombre propio. Su nominación cambia a lo largo del relato. Será el Amo, el viajero, el indiano, Montezuma, el mexicano: toda una diversidad que responde a cambios de situaciones espaciales o a episodios circunscritos a un periodo de tiempo concreto dentro del tiempo representado, como es el caso de Montezuma en el carnaval veneciano.

El personaje es un mexicano de Coyoacán, nieto de españoles e hijo de extremeño. Hombre culto —de cultura carpenteriana—, gusta de citar a los clásicos, evidencia su lectura del *Quijote*, disfruta de la buena música —sea la más exquisita o la popular— y posee una inteligencia peculiar. Decide viajar a Europa con su criado Francisquillo para conocer las tierras de sus antepasados. Su primera salida, desde Coyoacán, lo lleva a La Habana —a Regla—, donde pierde a Francisquillo a causa de unas fiebres malignas. La estancia en la villa marítima cubana trae su primera añoranza y el primer contraste entre los espacios representados hasta aquí: Regla es una «aldea rodeada de manglares»;¹⁰⁶ Coyoacán, una ciudad prestigiosa, rica, transparente.¹⁰⁷

La nostalgia por su ciudad comienza en cuanto la abandona, en un viaje marítimo que descalabra la nave y hace que tenga que detenerse en Cuba. La muerte de Francisquillo lo obliga a buscar otro criado (¿escudero?), porque amo sin criado no lo es en verdad. Ese nuevo criado funcionará a lo largo del relato como otra voz, también americana, pero ahora negra, que aportará el ritmo de su música de raíces africanas.

Filomeno, el negro músico, lleva en su linaje la sangre rebelde de África y de Cuba, y es muestra de un mestizaje musical integrador. Biznieto de Salvador, gusta de «rasguea[r] una guitarra de mala pinta», tocar el tambor y sacar ritmos de «un par de toletes marineros». Sabe leer y resulta un cuentero extraordinario.¹⁰⁸

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 20.

¹⁰⁷ El contraste, uno de los elementos sobre el cual se monta toda la obra, ha aparecido desde el inicio. Aquí me refiero solo al espacial, de los otros me ocuparé más adelante.

¹⁰⁸ Esta característica lo acerca a modelos vivos y literarios. Entre los primeros estarían los de las ferias americanas y europeas, y aquel cantor de romances medievales que encontró Carpentier en alguno de sus viajes. Entre los literarios,

Al igual que don Quijote o maese Pedro, el viejo reprende a Filomeno por su manera de contar: «Prosigue tu historia en línea recta, muchacho [...] y no te metas en curvas ni transversales, que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repruebas».¹⁰⁹

Aventura marítima narra el negro como carta de presentación de sus antepasados, como aeda de una épica nacional en la que «el ilustre Salvador» es convertido por el viajero en una «suerte de Aquiles» de Bayamo; y él mismo, en un «Aquiles de Coyoacán». Viaje odiseico, mar y aventuras, como telón de fondo, sutiles guiños de intertextos que tendrán que resonar en la memoria del lector para su mayor disfrute: el vino que será mejor «no meneallo»; el aldabón que suena en la puerta principal mientras se canta y se juega; estar «con un pie en el estribo»; el bálsamo de Fierabrás; el camino de Barcelona; los poemas negristas; el «no estuve, pero digo que así fue y basta».¹¹⁰ O la mención de Dante, Horacio, Lucrecio; la referencia continua a Shakespeare; la alusión a Aristóteles; la narración de *El espejo de paciencia* por Filomeno y todo el caudal cervantino que crea una caja de resonancias en este concierto de voces culturales.

Lector asiduo del *Quijote*, el Amo aprovecha el trayecto del viaje para contárselo a su criado, quien lo utiliza, porque el relato se lo permite, para defender la existencia «real» de gigantes en África, según él tiene sabido. El *Quijote* está en la base misma de la estructura dialogante del viaje de amo y criado, y en el enriquecimiento que ese diálogo produce en ambos personajes.

La continua comparación entre América y Europa comienza en el primer lugar de tierra firme que pisan: Madrid, la cual le parece una ciudad «triste, deslucida y pobre» cuando la compara con la suya, en México. Malas son las posadas madrileñas, mala la comida, malas las ferias, todo malo en la «ruindad de esta villa harto halagada». Había que irse a Italia, a Venecia, sitio añorado desde su casa de Coyoacán a la vista de las *Tres bellas venecianas* de la famosa Rosalba. El viaje

me interesa destacar a Sancho Panza, por lo de «cuentero». También estarían Golomón y Gaspar Blanco en «El camino de Santiago» y *La consagración de la primavera*, respectivamente.

¹⁰⁹ *Concierto barroco*, ob. cit., p. 24.

¹¹⁰ «Peor es meneallo» y «con un pie en el estribo» son frases hechas. La primera aparece en el *Quijote*; la segunda, en el prólogo al *Persiles*. El bálsamo, el camino a Barcelona y el «no estuve, pero digo» son de estirpe quijotesca; el aldabonazo es carpenteriano.

hacia Italia lo hacen por tierra hasta Barcelona (viaje que recuerda al de don Quijote y Sancho). Desde allí, embarcan. Los espacios son devaluados (Cuenca) o valorados positivamente (Valencia), de acuerdo con la similaridad o diferencia que posean con las tierras del país natal del Amo. El contraste espacial se mantiene continuamente.

En los tres capítulos de la novela que se han ido reseñando hasta ese momento, el texto se ha configurado sobre la base de un juego de contrastes no solo espaciales.¹¹¹ En el primer capítulo, el sintagma «de plata» —repetido doce veces al inicio para calificar la magnificencia y poderío de quien posee una vajilla como la que se describe— crea un sonido percutivo y una claridad y belleza que, por relumbrante, puede cegar. El ritmo y la musicalidad conseguidos a través del sintagma como fugas barrocas quedan aplacados y contrastados por la aparición de otro material: el barro —del que está hecho el tabor del criado—; su textura, fría y dura, se opone a la suavidad y calor de la ropa de seda que embarca; esta, a su vez, resulta contrastada con la de mala calidad (los chales) con que se aparece la amante del Amo. En el capítulo segundo, se observa el juego de los claroscuros en la confrontación entre Regla y Coyoacán, como quedó apuntado. Y, en el tercero, se amplía el contraste entre Europa y América a través de la apreciación de Madrid.

La parodia de las prostitutas «pastoras» y la especie de ópera bufa que se lleva a cabo, junto al primer momento en que se hace referencia a la culebra, están anunciando lo que sucederá en el Ospedale, también por contraste. El ambiente bufonesco y burlón de todos estos «apuntes» o «bocetos», se desarrollará a escala mucho mayor en ese episodio posterior.¹¹²

Los claroscuros que se han venido utilizando en cuanto a texturas y contrastes, adquieren un mayor realce en el capítulo cuarto. De Venecia se da una verdadera pintura, que está creada a través de una paleta de colores fríos, grises, ocre, de tonos de alga. La sintaxis utilizada es barroca por excelencia, y amplifica al máximo una frase que, ordenada, diría así: el carnaval había estallado en gris de agua y cielos anublados. El capítulo comienza, sin embargo, por uno de los complementos verbales.

¹¹¹ Aprovecho la lección de la profesora Guadalupe Ordaz sobre *Concierto barroco*. Esta lección ha descubierto mucho de los elementos que utilicé en mi análisis. Son de ella las referencias a la música y la pintura en sus aspectos técnicos.

¹¹² La idea de «bocetos» o «apuntes» es de la profesora Ordaz.

El campo semántico que se configura para darnos esa pintura de Venecia, utiliza todos los sustantivos y adjetivos apropiados para describir una ciudad atravesada por canales y que, además, ha comenzado a decaer dignamente en el siglo XVIII. Así se encuentran: gris de agua, cielos aneblados, olas sibilinas, quietud de los canales, nubes, humedad, luces ocre, llovidos reflejos, brumosas manchas y tristezas de moho. Un enunciado servirá de puente o tránsito (nada más apropiado para Venecia) hacia el carnaval: «entre grisuras, opalescencias, matices crepusculares, sanguinas apagadas, humos de un azul pastel», enunciado que va subiendo la paleta hacia los colores que vendrán, de ahí el azul pastel y los matices crepusculares. La fiesta estalla en colores cálidos —amarillos de todos los tonos— hasta quemar con todos los rojos, «en rojo granate, rojo de petirrojo, rojo de cajas chinas».¹¹³

El carnaval, fiesta popular de la Edad Media, había cambiado ya su signo desde que se prohibió, hasta convertirse en su mascarada, que llegará al paroxismo en la época barroca. El veneciano, al que asisten amo y criado, señala los contrastes sociales a través de la textura de los antifaces: de albayalde y terciopelo los de las clases altas; de cartón los del pueblo; sin máscaras los que no las necesitan: las prostitutas y el negro Filomeno.

Luego de ese gran plano general, el narrador se acerca de nuevo a los personajes principales. En el café se encuentran con los tres grandes músicos enmascarados tras los apelativos con que se les designa. Mediante ellos tiene lugar otro contraste, ahora cultural, entre latinos y sajones. «Montezuma» contará su historia, tema que inspiró a Vivaldi para su ópera, y esta, a su vez, dio asunto a Carpentier para su texto: un espejo que reproduce, en otro espejo, su propia imagen.

Los cinco personajes se dirigen al Hospital de la Piedad. Si antes ha sido la pintura el recurso utilizado, será la música el eje del nuevo episodio. Toda la magnificencia representativa, la grandilocuencia y la espectacularidad se instalan, creando una atmósfera y un ambiente casi teatral de representación sinfónica. La entrada de las monjas recuerda el inicio de una fuga musical; los nombres pasan a un segundo plano y son sustituidos por los instrumentos. Comienza el «Concerto grosso».

¹¹³ *Concierto barroco*, ob. cit., pp. 41-42.

Los treinta y dos compases de Filomeno significan que la contradanza americana se introduce, interrumpe el concierto europeo y logra acallararlo durante ese tiempo. A esa «batalla» sigue –precedido por la aparición del cuadro de Eva y la serpiente– el autohomenaje que mezcla textos de *La rebambaramba* y termina con la conga que incorpora a todo el mundo. América se ha instalado con todo el ritmo que ha impuesto, a través de Filomeno, en dos ocasiones. Luego, el baile de estilo reubica el centro en Europa, pero en su música se mezclan ya todos los instrumentos. Es el sincretismo, la «sinfonía fantástica».

Lo pictórico y lo musical ceden ante la concentración que el juego témporo-espacial impone en el capítulo sexto. El nivel onírico que alcanzó la realización musical del Ospedale, subrayado por la palabra «sueño», no desaparecerá del texto.

Tras la enorme juerga carnavalesca y el estruendo de la «sinfonía fantástica» la quietud del cementerio acoge a los personajes. La defensa de los temas americanos, con la historia de Montezuma y la proposición de Filomeno de que escriban una ópera sobre su abuelo, recibe la negativa de los músicos: «Si bárbaro les parece a ustedes un criollo nuestro, igual de bárbaro es un eslavón de allá enfrente».¹¹⁴

En el cementerio también se da el salto temporal que permite leer la historia de la música al revés. Son los «recuerdos del porvenir» cuando Haendel cita lo que Stravinski dijo (dirá) sobre Vivaldi. Filomeno califica de *jam session* lo ocurrido en el Ospedale.

Aun hay más. Pasa el cadáver de Wagner, el funeral se dirige a la estación de ferrocarril.¹¹⁵ La palabra «sueño» subraya el ambiente onírico de la situación. Al final del capítulo, para reforzar la temporalidad, comienzan a sonar los «mori».

El sueño del Amo «parecía cosa de años».¹¹⁶ Despierta para ir a la ópera del preste Antonio sobre Montezuma. El capítulo siete resulta el

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 65.

¹¹⁵ La cita del cuadro de Turner, pintor romántico inglés, subraya la mezcla de lo real con lo irreal. Hay otros muchos cuadros citados: *La marquesa Rinaldi*, de Van Dyck; *El canceller Seglier*, de Le Brun; *Tres bellas venecianas*, de Rosalba; *La última salida del Bucentauro*, de Francesco Guardi. Y, por supuesto, el de Montezuma, aún sin clasificar. Todo esto pertenece al estudio de la profesora Ordaz.

¹¹⁶ *Concierto barroco*, ob. cit., p. 75.

clímax de la novela. La ópera, género barroco por excelencia, lo resume todo: música, colores, escenarios, pintura, literatura.

La supratemporalidad es recalcada: la víspera se aleja en un tiempo indefinido. La ópera se ensaya. El indiano se desconcierta ante una historia americana que no tiene nada que ver con la realidad. Las marcas temporales se acusan: «Massimiliano Miler se ha quitado el disfraz que él [...] llevaba puesto anoche, antenoche, o ante-ante-antenochísima, o no sé cuándo». Y se reiteran: «el carnaval vivido anoche, antesdeanoche, o no sé cuándo».¹¹⁷ La hora de los «mori» suena por cuarta vez, para que el lector pueda percibir un tiempo que se escapa.

El ensayo termina con la indignación del indiano: «¡Falso, falso, falso; todo falso!».¹¹⁸ La pugna entre lo poético y lo histórico, tan antigua, se reproduce:

La ópera no es cosa de historiadores.

[...]

No me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética.¹¹⁹

Son palabras de Vivaldi, que se defiende, citando incluso los textos de Historia Sagrada, «grande y respetable». La respuesta del indiano no se hace esperar: «¿Y, para usted, la Historia de América no es grande ni respetable?». ¹²⁰

La completa anagnórisis del mexicano, el reencuentro consigo mismo, se produce al principio del capítulo siguiente: «Más era mi deseo de que triunfaran los mexicanos [...] De haber sido el Quijote del retablo de maese Pedro, habría arremetido, a lanza y adarga, contra las gentes mías de cota y morrión». ¹²¹

Autobiografía sutil, sentimiento carpenteriano en aquella juventud, cuando descubrió quién era verdaderamente desde la añorada Europa: «*A veces es necesario alejarse de las cosas, poner mar de por medio, para ver las cosas de cerca*». ¹²²

¹¹⁷ Ibídem, p. 81.

¹¹⁸ Ibídem, p. 88.

¹¹⁹ Ibídem, p. 90.

¹²⁰ Ibídem, p. 91.

¹²¹ Ibídem, p. 96.

¹²² Ibídem, p. 97.

El regreso del Amo se produce en tren expreso: siglo xx. El viaje (¿a la semilla?, ¿a los orígenes?, ¿dentro de sí mismo?, ¿por su escritura anterior?, ¿por todos los personajes literarios que lo antecedieron, carpenterianos y no?) ha sido uno solo: «Mucho aprendí con ellos en este viaje». Vuelve a lo suyo y a los suyos. Aprendió que su lugar es el de acá, el americano; también aprendió lo que le enseñaron «los magos de la Caldea».¹²³

Un ambiente fantástico envuelve la despedida. A Filomeno «parecía de pronto que la ciudad había envejecido enormemente».¹²⁴ Terminaba el viaje a la vieja Europa; lo que se había querido encontrar allí ya estaba exhausto: los «portentos» estaban del lado de acá del Atlántico. Filomeno, en cambio, se queda. Porque para él la Tierra era «la casa más habitable del Sistema»¹²⁵ y había decidido que en ella, en cualquier sitio donde se tocaran los ritmos que hicieran cimbrar el suyo interior, lo que había que hacer era asetarse hacia el futuro, en un ritmo personal que aunase el acá y el allá.

Carpentier, de nuevo, se desdobra. Amo y criado a un tiempo, regresa y se queda, porque no puede vivir desconociendo ninguna realidad. Su ritmo, tremendamente caribeño, está nutrido de la herencia universal a la que no renunciará, porque es un ciudadano del mundo, al que hace más habitable con su sueño barroco.

La epicidad en esta novela ha cambiado. Queda inserta en la ópera, escondida tras la tramoya barroca, tras una prosa y una estructura que hay que desconstruir para encontrarla. Aunque la linealidad de casi todo el argumento se mantiene en cuanto al espacio representado durante el viaje (de Coyoacán a Cuba, de aquí a España, a Italia y regreso a México), esa línea se enrosca, se rompe, se vuelve meándrica, no solo por los saltos en el tiempo representado, sino porque ese efecto se ve enfatizado por la estructura de las oraciones y los periodos.

La dislocación de los elementos sintácticos y el nivel poético que alcanza el texto con ello, responden a un elemento ideotemático: la comparación Europa-América, con beneficio siempre para esta última. Esto puede comprobarse si se comparan los inicios del capítulo primero y el cuarto (Coyoacán y Venecia, respectivamente). El barroquismo de la composición se advierte, además, en el despliegue de un

¹²³ *Ibidem*, p. 101.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 102.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 105.

vasto conocimiento de zonas disímiles: arquitectura, música, pintura, gastronomía, historia y, por supuesto, literatura.¹²⁶

En los capítulos finales, como se ha dicho, el elemento temporal adquiere una importancia capital. En ellos, múltiples intertextos crean ecos amplificadores del significado y se da inicio a una composición en la que el tiempo y los espacios representados se tornan irreales o surreales, como suele percibirse en los sueños.

El lector queda, igual que el indiano frente a la ópera de Vivaldi, «desconcertado por el trastrueque de apariencias, [y] empieza a perderse en el laberinto de una acción que se enreda y desenreda en sí misma, con enredos de nunca acabar».¹²⁷

Carpentier ha configurado su novela con materiales venidos de Europa, a los que ha impuesto su visión americana. El tono paródico y el uso del humor no han sido ajenos a esta empresa, y se evidencian, sobre todo, en las reacciones del Amo y del criado, personajes protagónicos y recursos que provienen, en gran medida, de la novela en que está todo: el *Quijote*.

El arpa y la sombra (1979)

Dos marcas cervantinas explícitas

Antes de pasar al comentario de la novela¹²⁸ me detendré para reseñar dos ocasiones en que la obra de Cervantes se trae a colación dentro del texto y las peculiaridades que estas citas poseen.

Al finalizar el capítulo primero, el narrador, instalado dentro de Mastai, recuerda el comienzo del discurso de los siglos dorados del *Quijote*. Lo singular de la cita es que el propio personaje nos da su referencia. Como se sabe, el tópico de la Edad de Oro, que comienza desde Hesíodo (al cual también alude Carpentier en uno de sus ensayos),¹²⁹ atraviesa los siglos y llega, en tiempos del descubrimiento, a ser renovado por Pedro Mártir de Anglería en sus *Décadas*.

¹²⁶ Los ejemplos sobran: el «muestrario de mármoles», capítulo I; la relación de «sátiros, faunos, silvanos, semicarpos, centauros, náyades...», capítulo II; el contraste entre las comidas españolas y mexicanas, capítulo III; la variedad de la gente de «pueblo» en el carnaval, capítulo IV; los instrumentos del concierto en el Ospedale, capítulo V, etcétera.

¹²⁷ *Concierto barroco*, ob. cit., p. 80.

¹²⁸ *El arpa y la sombra*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979.

¹²⁹ *Tientos y diferencias*, Ediciones Unión, La Habana, 1974, p. 93.

Cervantes lo incluye en su obra como una muestra más del rechazo de don Quijote a la que él llama «Edad de Hierro», siguiendo también la cronología clásica.

El tema en sí mismo merece toda una reflexión que sería útil realizar, pero en este trabajo solo quiero poner énfasis en que Carpentier lo utiliza para unirlo al «más allá geográfico»,¹³⁰ al que se ha aludido en la línea anterior de la novela y que se refiere a América. Funciona, pues, como una idealización de ese Paraíso o tierra prometida americana, evasión de tantos, «engaño común de muchos y remedio particular de pocos».¹³¹

La otra cita, también explícita, se refiere a *El licenciado Vidriera*. Colón, en el juicio, «sintió enfriarse su invisible cuerpo, como frío debía sentir el suyo, en toda estación, el licenciado Vidriera».¹³² Esta cita, además de un recurso que sirve para poner en juego verdad y mentira, ficción sobre ficción, alude al tema ya señalado como uno de los principales en la novela cervantina: el de la conjunción del hombre de acción y el intelectual. Desde esta perspectiva, la simbiosis entre el personaje de Colón y su autor, Carpentier, a la que aludiremos posteriormente, puede intuirse.

La máscara transparente

El tema del viaje tiene su más alta expresión en *El arpa y la sombra*, pues en ella se tratan los de Cristóbal Colón. Sin embargo, otro tipo de viaje va a estar detrás de esa máscara histórica: los de Carpentier a lo largo de su propia obra. A estos últimos dedicaré una atención especial.

Estructurada en tres capítulos —«El arpa», «La mano» y «La sombra»—, el primero y el último dan nombre a la novela. «La mano» queda excluido del título, precisamente, porque es la de Carpentier revelándose a sí mismo, como ha señalado Roberto González Echevarría.¹³³

¹³⁰ *El arpa y la sombra*, ob. cit., p. 39.

¹³¹ Miguel de Cervantes: *El celoso extremeño*, *Novelas ejemplares*, Editorial Sopena, Argentina S. A., Buenos Aires, 1958, t. II, p. 6. Para el tópico de la Edad de Oro, véase el artículo de Jesús Lens Tuero, «La representación de la Edad de Oro desde Hesíodo hasta Pedro Mártir de Anglería» (*Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Universidad de Granada, 1996, pp. 171-211).

¹³² *El arpa y la sombra*, ob. cit., p. 146.

¹³³ Para todos estos aspectos cfr. Roberto González Echevarría: *Alejo Carpentier: El peregrino...* (ob. cit.), «Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoame-

Ese capítulo se constituye en el centro estructural e ideotemático del texto y se silencia con toda intención. Roberto González Echevarría ha señalado también la importancia que las Crónicas de Indias tienen para los escritores latinoamericanos.

El arpa... es una novela que trata, justamente, del primero de esos cronistas, y el investigador se detiene en ella para apuntar el desdoblamiento del autor en los dos personajes fundamentales: Mastai y Colón. A partir de esta propuesta perseguiré en el texto aquellos enunciados en que se pueda comprobar ese desdoblamiento y el viaje que realiza Carpentier, mediante él, por toda su obra.

En el primer capítulo, Mastai (hombre culto, como su creador, y como él también, conocedor de varios idiomas, lector de la picaresca española, de Gracián y de san Ignacio) ha llegado a ocupar la cima de la jerarquía eclesiástica: es nombrado papa Pío IX, en 1846. Pero antes, siendo aún sacerdote, realiza un viaje a América, precisamente a Santiago de Chile.

Al igual que ocurre con otros personajes viajeros, el joven sacerdote había sido aconsejado por su «santa» madre a no emprender ese viaje.¹³⁴ Sin embargo, no presta atención a esta advertencia, y el «olor de aventuras»¹³⁵ lo pone en marcha hacia el Nuevo Mundo a través del «mismo mar de Cristóbal Colón»,¹³⁶ y de Génova, su punto de partida, sale «Camino de América, Camino de Santiago, Campus Stellae —en realidad camino hacia otras estrellas: inicial acceso del ser humano a la pluralidad de las inmensidades siderales».¹³⁷

Sí, Santiago de Chile, pero también clara alusión al relato de los Juanes. Por si no bastara, al arribar a América, «la primera impresión de Mastai fue desastrosa»,¹³⁸ como la de Juan de Amberes en «El camino de Santiago». Pero Mastai llega a principios del siglo XIX y encuentra las ideas de la Revolución francesa circulando por América

ricana» (*La Torre*, Nueva época, año II, n.º 7, Universidad de Puerto Rico, 1988, pp. 439-452), «Pedro Mártir de Anglería y el segundo descubrimiento de América» (*La Torre*, Nueva época, año IX, n.º 33, Universidad de Puerto Rico, 1995, pp. 29-52), y «Carpentier y Colón: *El arpa y la sombra*» (*Dispositio*, n.ºs 28-29, Michigan, 1986, pp. 161-165).

¹³⁴ Al primer Juan de «El camino...» su madre le aconseja lo mismo.

¹³⁵ *El arpa y la sombra*, ob. cit., p. 20.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 22.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 23.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 24.

en «libros [que] habían marcado muchos espíritus»,¹³⁹ como los de los jóvenes de la casona de *El siglo de las luces*.

El conocimiento que adquiere Mastai de América, es el mismo que adquirió Carpentier en sus años de estudios en Europa, y que luego amplía en sus viajes por todo el Caribe. El contraste entre la pampa y la cordillera andina hace que ambos descubran, como el personaje de *Los pasos perdidos*, que la naturaleza americana engendraba hombres que respondían a otra lógica y a otra realidad. A su regreso, el sacerdote reflexiona sobre la experiencia vivida y concluye que América se le revelaba «más inquieta, profunda y original» de lo que hubiese esperado, y que sería preciso «aparear[la] con el de Europa».¹⁴⁰

En otro de los enunciados, en el que valora las ilusiones de libertad e independencia americanas, surgidas al calor de las ideas de la Revolución francesa, escuchamos palabras que pudiera haber expresado Esteban: «Utópico afán que a nada había llevado, promesas incumplidas, ideales traicionados. Algo que pudo ser muy grande, pero que nunca llegó a realizar lo que sus forjadores habían soñado».¹⁴¹ Pudieran ser también reflexiones del intelectual de *Los pasos...* cuando recuerda su viaje a Europa, a la que había ido en busca del Paraíso cultural que su padre le había legado en sus idealizaciones.

Mastai considera que hay que encontrar un lazo de unión entre América y Europa. No podía ser la fe; tenía que ser una figura que uniese ambos lados del Atlántico, una figura de «renombre ilimitado», de «envergadura planetaria»:¹⁴² el propio Colón.

Después del viaje de «descubrimiento», Mastai no podrá desprenderse nunca más de América. De ella, todo el mundo lo considerará un experto. Pero, al igual que al propio Colón, esa condición, ambivalente entre el allá y el aquí, lo hará una figura descentrada. Colón es para Mastai, en el texto, el «merecedor, en todo, de un lugar entre los santos mayores»,¹⁴³ y añora inútilmente

haber sido Él, ese oscuro fraile que, *aquella tarde*, en Valladolid, tuvo la inmensa ventura de recibir la confesión general del Revelador del Planeta!

¹³⁹ *Ibidem*, p. 26.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 34.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 31.

¹⁴² *Ibidem*, p. 36.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 39.

[...] Jamás relato de Ulises [...] debió aproximarse, siquiera de lejos, en esplendor y peripecias, al que hubiese salido [...] de la boca de Quien [...] conocería [...], como había conocido en vida, los misterios de un *más allá* geográfico.¹⁴⁴

Poder de la ficción, Colón-Carpentier, como propone González Echevarría, aparecerá ante nosotros *aquella tarde*, realizando no ya su confesión, sino un acto de contrición, su más descarnada y reveladora confesión ante sí mismo. La mano es la que escribe. Pero el segundo capítulo es la voz salida de lo más profundo de una conciencia que se enfrenta a su vida y nos la entrega en palabras transcritas por esa otra mano: ¿tal como fue?, ¿tal como la vivió?, ¿tal como tuvo que vivirla?

Él, Colón-Carpentier, es quien se entrega a una aventura que lo lleva hacia imágenes nuevas, lugares ignotos, encuentros con monstruos y furias. Ese «hombre» nos ha de hablar de aquel «engaño de muchos y remedio particular de pocos», para revelarnos *su* verdad a través de la voz del «otro» que habita en él, vista por los ojos del «otro», del

yo de lo hondo, aún claro de mente, lúcido, memoriado y compendioso, testigo de portentos, sucio de flaquezas, promotor de escarmientos, *arrepentido hoy de lo hecho ayer, angustiado ante sí mismo* [...] actor y espectador, juez y parte, abogado de sí mismo ante el Tribunal de Suprema Instancia donde también quiere ocupar sitial de Magistrado *para oírse los argumentos y mirarse a la cara, cara a cara*.¹⁴⁵

Son palabras de un Carpentier que, al final de su vida, suenan como aquellas palabras que precedieron la última obra de Cervantes, el maestro mayor: «Puesto ya el pie en el estribo»,¹⁴⁶ o como aquellas otras que ese mismo colocó en el prólogo a sus *Novelas ejemplares*: «yo me levantara a mí mismo dos docenas de testimonios, y se los dijera en secreto [...] Porque pensar que dicen puntualmente la verdad los tales elogios es disparate, por no tener punto preciso ni determinado las alabanzas ni los vituperios».¹⁴⁷

¹⁴⁴ Ídem.

¹⁴⁵ Ibídem, p. 44. Énfasis míos. [N. de la A.]

¹⁴⁶ Miguel de Cervantes: «A don Pedro Fernández de Castro», *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 24.

¹⁴⁷ Miguel de Cervantes: «Prólogo al lector», *Novelas ejemplares*, ob. cit., t.1, p. 6.

Pero oigamos lo que, «en secreto», nos confiesa Colón (Carpentier). Por supuesto, la anécdota la constituye la vida de Colón, su infancia y su juventud marinera y mujeriega. Pero esa vida está matizada con elementos de la de Carpentier, con sus lecturas y conocimientos, como suele suceder con todos sus protagonistas. Por eso los enunciados suenan como emitidos por Carpentier sobre sí mismo: «Cada día hallaba yo mayor gusto en estudiar el mundo y sus maravillas [...] el mundo me abría poco a poco las puertas arcanas tras de las cuales se ocultaban portentos y misterios aún tenidos en secreto para el común de los mortales. Tenía ansias de saberlo todo».¹⁴⁸

La voz narrativa es un elemento que no puede pasar inadvertido para juzgar la funcionalidad de estos enunciados. Los otros dos capítulos están configurados con un narrador en tercera persona omnisciente. Pero «La mano» está en primera persona, la cual acerca mucho más al lector, aumenta su confiabilidad en el emisor. Este, por otra parte, puede desnudarse directamente, sin intermediarios. Creemos, en la lectura, que lo que se dice fue así y corresponde al ajuste de cuentas de quien lo dice ante sí mismo.

Lectores acuciosos y viajeros incansables, Colón-Carpentier gustan de libros que traten de viajes, como *El arpa y la sombra*. Muchos «maestros Jacob» encontró el escritor, en su segundo viaje a Europa, que le hablaban de América —justo de donde él venía— como la tierra prometida, donde podía realizar su sueño de escritor-descubridor de nuevos mundos de escritura, con islas categoriales que nos enseñasen a identificarnos mejor, a comprendernos y a hacernos escuchar.

El encuentro con el maestro Jacob cambia la suerte de Colón. Él sabe lo que otros ignoran: que navegando hacia el Oeste puede llegarse a las ansiadas Indias. Por eso, como otros también buscan la gloria y la fortuna, hay que guardar secreto, volverse embustero, desorientar a los curiosos. Y, sobre todo, darse crédito citando, comparándose a los maestros, desembarazándose de compromisos u obligaciones de adoctrinamiento [y] de teologías.

Para lograr su propósito de llegar «allá», no tenía miramientos; cualquier bandera le era igual; y alzaba una cortina de palabras con las que deslumbrar al auditorio para lograr que le financiaran su empresa

¹⁴⁸ *El arpa y la sombra*, ob. cit., pp. 48-49.

a él, un hombre de todas partes.¹⁴⁹ Y tuvo que sufrir improperios, porque no comprendían que quería llegar a donde Marco Polo (el gran veneciano cuyo libro leyó con admiración) había llegado «andando a contrasol».¹⁵⁰ Es decir, invirtiendo el camino hacia un poniente que sería futuro.

Colón se inventa historias, se crea una mitología. Su picardía lo lleva a embustes que confiesa desembozadamente en el texto, como contar menos leguas, porque no le importaba vivir en el embuste si lograba su objetivo. Y lo logró: arriba a tierra ¿firme?, ¿isla? Poco importa: «Soy quien soy» —remedo del «yo sé quién soy y sé que puedo ser»—, «Almirante Mayor de la Mar Océana y Virrey y Gobernador Perpetuo de Todas las Islas y Tierra Firme que yo descubra».¹⁵¹

Toda la angustia se desarrolla a partir del grito de Rodrigo de Triana. La seguridad del «soy quien soy» se tambalea. Se tiene una imagen para los otros y una inseguridad interior de no poder responder a esa imagen construida y creada a partir de palabras y más palabras. Angustia infinita de todo creador. Ante sus papeles («relaciones de viajes»), los cuales relee con mano temblorosa, Colón (Carpentier), en los «postreros momentos», los califica como un «vasto Repertorio de Embustes».¹⁵² Debía encontrar riquezas, oro: «en polvo», «en barras», «en arcas», «en toneles», «acuñado»; pero descubre que su Empresa, la de siempre, la que lleva a cabo a buen término, es en realidad la de «nombrar cosas totalmente distintas de todas las conocidas», como un «nuevo Adán»,¹⁵³ cuyas referencias, en el caso de Colón, son las ya conocidas del Viejo Mundo; y en el de Carpentier, esas y las que habían adelantado sus precursores en el empeño.

Entonces mienten. Se aferran a su ideal, con la certeza de quien (des) confía en (de) sí mismo (apoyándose en otro, que intentó transformar la realidad guiado igualmente por un ideal, en un empeño titánico que dio frutos insospechados),¹⁵⁴ y afirman: «es continente, y basta —que soy el Almirante y sé lo que digo».¹⁵⁵

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 67.

¹⁵⁰ *Ídem*.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 83.

¹⁵² *Ibidem*, p. 88.

¹⁵³ *Ibidem*, pp. 90-91.

¹⁵⁴ Recuérdese que el caballero cervantino afirmaba lo que estimaba como *su* verdad: la venta es un castillo; los molinos, gigantes; los frailes, demonios; Maritornes, una princesa; etcétera.

¹⁵⁵ *El arpa y la sombra*, ob. cit., p. 93.

No importa, pues, que el continente no lo fuera; que no hubiese aquella isla del oro que se necesitaba. Lo buscaría(n) donde estuviese; lo inventaría(n). Lo que importa es no amedrentarse, seguir el viaje emprendido, adánicamente nominando, instaurando, imponiendo cánones a partir de lo conocido, ensanchando los límites del mundo e inscribiendo novedades en su «geografía».

Y Colón-Carpentier «descubren» Aytí, la cual elevan a categorías insospechadas, y pretenden igualarla a «cortes» europeas. Pero lo «exasperante» consistía en que, después de aquel intento, «todo quedaba igual que antes»; no se daban pasos seguros; los pasos seguían perdidos, porque no se había «vencido a un enemigo», ni se les había aceptado «con un juramento de obediencia».¹⁵⁶

El oro debía estar, y estaba. Pero no lo encontraba(n). La lógica de la riqueza era diferente de la del reino de Cipango; diferente de la imagen que de un reino de «púrpuras imperiales» se tenía. ¿Cómo cambiar esa lógica en los otros?, y, sobre todo, ¿cómo cambiarla en sí mismo cuando esa «mina» de oro era para él «una diabólica obsesión»?¹⁵⁷

Colón-Carpentier continúan inventando la realidad, transformándola solo con palabras: «estampo cinco veces la palabra ORO, en diez líneas que parecen sacadas de un grimorio de alquimista».¹⁵⁸ Su viaje es solo suyo. Abandonado de la mano de Dios, rechazando u omitiendo esa mano, el viajero se sabe solo; peor aún, rodeado de envidiosos y ambiciones, de seres que quieren minimizar su proeza. Promete y no cumple, o siente que no cumple, que adeuda, que se traiciona a sí mismo, que miente, que su conciencia le reprocha, como otro Juan, el incumplimiento de la «promesa hecha a santa María de Guadalupe».¹⁵⁹

Ese primer viaje le reporta, no obstante, triunfos y honores, aun cuando se sabe insatisfecho consigo mismo, cuando confiesa que ha mentido. Arma de nuevo su Retablo de las maravillas de Indias y presenta como credenciales el poquísimo oro que trae, pero lo muestra en «anchas bandejas de plata [...] para que las muestras pareciesen más numerosas».¹⁶⁰

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 96.

¹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 97-98.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 99.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 102.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 105.

La bandeja es el periodo sonoro: dieciséis veces la palabra oro en doce líneas, triplicando las cinco en diez que ya había reconocido; oro barroco, oro gongorino, plata del *Concierto barroco*. Ilusión de la palabra, pericia del navegante-creador que evoca, equipara, narra; que se eleva a estatura odiseica y admite, en un paréntesis susurrante, que miente, no levemente, sino tremendamente. Haber empezado a hablar es «lo importante [...] para seguir hablando».¹⁶¹ Su embuste lo sabe la reina, su dama, la mujer que siempre –por serlo y por soberana– intuye y obliga al hombre a enfrentarse consigo mismo: «Trata de traer más oro que el que trajiste [...] Entonces creeré en muchas cosas que todavía me huelen a embustes de los tuyos».¹⁶²

Se sabe cogido en la trampa, en el engaño. Aún le falta otra llamada a la realidad. Será Dieguito quien, en el texto, la realice. El caballero navegante, el «descubridor», el que cree y duda al mismo tiempo, tiene que escuchar, por boca de este nuevo Andresito,¹⁶³ que lo que da por bueno, no lo es. Pero no es Dieguito quien habla, es Colón-Carpentier asumiendo la voz de acá, del indígena americano, haciéndola suya y permitiendo que se contraponga –en crítica abarcadora– a los valores de allá. Defensa y ataque que idealiza una realidad por desconocida, como el intelectual de *Los pasos...*; segundo viaje carpenteriano que me inclino a hacer coincidir con el segundo colombino en cuanto a la necesidad de disculparse que siente, porque ambos, con el pie en el estribo, se observan a través de lo escrito hace años y advierten diabólica mutación en sus ánimos.¹⁶⁴

Se abandona, al regreso de ese segundo viaje, el intento primero, el autoengaño y el engaño a los otros: una máscara cae. Colón-Carpentier tienen que vestir otra máscara: esa que «me pongo cuando conviene».¹⁶⁵ El acá quedaba descubierta para los otros a través de mentiras y embustes, designado como la tierra de un oro inexistente, como continente que no era tal. Tenía que enrumbar de nuevo sus naves y propósitos, descubrir dentro de sí mismo lo valioso que pasaba inadvertido, que se deshacía en el juego que implicaba su propio prestigio. Hasta que descubre que «el Paraíso Terrenal está frente a

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 107.

¹⁶² *Ibíd.*, p. 110.

¹⁶³ Personaje del *Quijote* (I, IV). Niño a quien están apaleando y don Quijote pretende ayudar.

¹⁶⁴ *El arpa y la sombra*, ob. cit., pp. 113-114.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, p. 120.

la isla que he llamado de la Trinidad, en las bocas del Drago, donde las aguas dulces, venidas del Cielo, pelean con las saladas».¹⁶⁶

Hemos llegado al Paraíso, adonde llega también Esteban. Hemos llegado, en la revisión de su escritura, navegando hacia atrás, a descubrir la «diabólica mutación»¹⁶⁷ que dio por fruto *El siglo de las luces*.

Carpentier, «inmigrante en tierra extranjera»,¹⁶⁸ el que tuvo que salir física y espiritualmente de sí mismo y de su tierra para realizar su viaje a la semilla, era el Señalado, el Escogido para hallar las tierras prometidas. Conciencia absoluta del milagro, autorreconocimiento y justificación de su tarea en el reino de este mundo. Para él, caballero navegante, y no para otro —pluma orgullosa destinada a escribir la magna obra— estaba reservada esa misión.

En el acápite que comienza «cuando me asomo al laberinto de mi pasado», Colón (Carpentier) nos entrega su más íntimo yo, el de su «natural vocación de farsante», el «armador de ilusiones», astrólogo y milagrero, inquisidor y nigromante, para admitir que todo fue un «Retablo de maravillas». Pero tenía una deuda; había hecho una promesa. Debía cumplir su viaje a Roma, peregrino traidor que cambiaba el deber por oro de las Indias, por la fama, por la búsqueda de una verdad propia. Por esa traición fue castigado y «descubierto» como «trujamán de retablo».¹⁶⁹

Se descubre a sí mismo como un ser descentrado, «Nadador entre dos aguas, naufrago entre dos mundos [...] protagonista de ficciones»,¹⁷⁰ expulsado de todas partes, sin asidero alguno, sin acá y sin allá; consciente, sin embargo, de que fue América la que lo configuró, como el Amo mexicano de *Concierto barroco*: «soy el Conquistador-conquistado, pues empecé a existir para mí y para los demás el día en que llegué *allá* [...] son aquellas tierras las que me definen, esculpen mi figura, me paran en el aire que me circunda».¹⁷¹

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 123.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 114.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 125.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 126. La promesa cumplida, sin embargo, no dio los frutos a que aspiraba Carpentier en la medida de sus deseos: la crítica no asimiló, en los primeros momentos, *La consagración de la primavera* como la gran novela que es.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 130.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 129.

Termina Carpentier —y subrayo Carpentier— su confesión ante sí y ante nosotros, con la angustia de una muerte inminente, en la duda de no haber hallado todavía su verdadera patria, su «única patria posible»,¹⁷² la del escritor que instauro, canoniza, que se reconoce y es reconocido por la creación de una palabra nueva que lo enraíce y lo identifique. Insatisfacción de un creador que se mantiene en pleno vigor a las puertas de la muerte.

Es en la confesión y en esas reflexiones que le inspiran, en las que el autor se nos descubre arremetiendo contra su propio retablo, reclamándose nuevas rutas, imponiéndose nuevas tareas, desdiciéndose de lo dicho, negando lo afirmado, buscando su sitio en el mundo, su verdadera identidad: «Más conciencia de ser *quien es* en tierra conocida y delimitada la posee cualquier monicongo de *allá* que tú [...] fuiste transeúnte de nebulosas, viendo cosas que no acababan de hacerse inteligibles, comparables, explicables, en lenguaje de Odisea o en lenguaje de Génesis».¹⁷³

El arpa y la sombra es la nueva máscara, esta vez transparente, que resume todas las otras, «última de las incontables que he llevado a lo largo de una existencia»,¹⁷⁴ sin seguridad ni en la fecha y lugar de nacimiento; nebulosa que retorna a la nada, ambición que se siente derrotada y que, no obstante, se eleva, continúa el juego de disfraces. Tiene la convicción de que otros despejarán los enigmas que él intuyó, con la certeza de que cerró una época e inició otra.

Por eso, ahora como sombra, vuelve Colón (Carpentier) a esperar la canonización, el gran premio por la tarea realizada, que no llega, que no llegó, a pesar de que se le redescubren méritos olvidados o nunca reconocidos por él.

En la teatralización barroca, en que juegos de tiempos, espacios y personajes galanean la escritura, como en un concierto-homenaje que se otorga, un narrador omnisciente, parcializado a favor de Colón, nos hace saber que la verdad no está en «documentos, crónicas y ficheros», sino en su propia obra, en su «poesía en actos».¹⁷⁵ Por descubrir un camino nuevo, una ruta iniciática, podría y debería ser convertido en «Patrón de todos los viajeros»,¹⁷⁶ pero ni huesos suyos hay.

¹⁷² Ídem.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 129-130.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 131.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 135.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 137.

Los grandes tienen siempre conciencia de que lo son, y de una u otra forma nos lo hacen saber. La Primera parte del último capítulo tiene reminiscencias que recuerdan el prólogo al *Quijote* de 1605: desdoblamiento de voces a las que se les encarga la loa de aquello que no se quiere decir directamente, pero de lo que se desea dejar constancia. Los dos personajes de la lipsanoteca expresan: «aquí el personaje es conocido en todo el orbe», «no tenemos un solo santo marinero», «al plantar su pértiga en suelo seguro, esta creció y verdeció como la palmera del dátil».¹⁷⁷

El debate continúa. Los huesos no se sabe si son verdaderos ni de dónde en verdad: de Europa, de La Habana, de Venezuela. Todos los reclaman.

En el juicio —de tonos valleinclanescos por esperpénticos— el Postulador ejerce su oficio. Ensalza la figura en cuestión: «Colón es revelador de la Creación [...] los resultados de sus plegarias son el patrimonio de todo el género humano [...] los milagros de Colón fueron de una índole distinta [...] Digamos que no están ubicados; que son universales».¹⁷⁸

En ese juicio —en el que aparecen personajes de todas las épocas— se entrecruzan el humor, la ironía y un juego espectacular de voces. El Invisible las escucha y las anota, contraponiéndoles, en paréntesis y a veces en un lenguaje cubanísimo, su comentario o el del narrador inserto: «Me jodí —gime el Invisible—: Ahora sí que me jodí»;¹⁷⁹ y cuando presume su posible derrota, dice: «Pero tuve un olfato de marino que valía por todas las cosmografías posibles».¹⁸⁰ Así observa, desde el aire, el juicio de la posteridad.

Me interesa destacar, por último, la configuración cronotópica en el juego del tiempo representado, de un presente-futuro sin futuro, como ya ocurre en esos momentos para Carpentier.

Ante la dama europea reconoce que nunca traicionó «en espíritu», que permaneció siempre «unido por la carne a la que hizo perdurar [su] prosapia»¹⁸¹ (¿América?). Este andante caballero del mar fue, en resumen, fiel a sí mismo y a su «juego de apariencias», en el que solo pudo intuir, en las costas de Cuba —como otra Sofía—, que en

¹⁷⁷ *Ibidem*, pp. 136-137.

¹⁷⁸ *Ibidem*, pp. 142-144.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 146.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 145.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 154.

esa isla empezaba «otro *algo*, otra cosa, que yo mismo no acierto a vislumbrar».¹⁸²

El descubrimiento enorme de Colón-Carpentier no fue entendido en el juicio, precisamente porque su misma inmensidad, aniquila al mortal que a tanto se atrevió.¹⁸³

Universidad de La Habana,
n.º 250, Primer semestre, 1999, pp. 196-238.



¹⁸² *Ibíd*em, p. 159.

¹⁸³ Cfr. *ídem*.

Luisa Campuzano*

El «síndrome de Merimée» o la españolidad literaria de Alejo Carpentier

Después de tenerla muy olvidada –de verla en suntuoso pretérito de Lepantos y campos de Montiel–, España, la que sentíamos nuestra, la que nunca habíamos combatido realmente en América aunque echásemos de nuestras tierras a sus procónsules, esa España, muy tenida a menos desde hacía más de un siglo, volvió a hacerse carne de nuestra carne. Y, por ello, cuando empezaron los bombardeos sistemáticos de Madrid, cada obús nos retumbó en las entrañas.

ALEJO CARPENTIER: *La consagración de la primavera*.¹

Cuando a fines de los 60 un personaje de *Tres tristes tigres* llamó a Alejo Carpentier «el último novelista francés que escribe en español»,² o Neruda, a comienzos de los 70 se refirió a él como «un escritor francés»,³ en ambas afirmaciones había, sin dudas, mucha mala intención y alguna inquina política, cierta influencia de la lectura aún cercana de *El siglo de las luces* (1962) y un gran apego a la ficha biográfica –su padre era bretón– y a los defectos de pronunciación del autor, quien como Cortázar, arrastraba la erre, y había residido muchos años en Francia. Pero también eran evidentes más que un desconocimiento, un olvido voluntario de aspectos esenciales de su obra y de su vida –por ejemplo,

* Luisa Campuzano (1943). Ensayista, profesora y editora. Miembro de la Academia Cubana de la Lengua.

¹ Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1987, pp. 80-81.

² Guillermo Cabrera Infante: *Tres tristes tigres*, Seix-Barral, Barcelona, 1968, p. 341.

³ Pablo Neruda: *Confieso que he vivido. Memorias*, Seix-Barral, Barcelona, 1974, pp. 175-176.

que había permanecido mucho más tiempo en Caracas que en París—, los que el curso de los años y la sucesión de novelas y ensayos que publicaría en los 70, o de distintas páginas de otros tiempos puestas de nuevo en circulación, se encargarían de reforzar.

Entre estos aspectos esenciales de sus textos y también de su biografía, uno de los menos desestimables —que de haber sido capaces de distinguirlo sus detractores podría haber contribuido con más agudeza que el prontuario policiaco a la construcción del presunto «afrancesamiento» carpenteriano— es precisamente esa suerte de «síndrome de Merimée» —la «moda española» que también padecerían Corneille, Molière, Lesage—, que lo afecta en casi toda su obra, lo que parafraseando un importante estudio de Juan Marinello sobre José Martí,⁴ tan paradójicamente aquejado del mismo mal, me gustaría llamar la «españolidad literaria» de Alejo Carpentier, demostrable en diversos registros de su hacer y a la que quiero acercarme de un modo forzosamente muy parcial —dejando a un lado, por ejemplo, sus numerosas crónicas—, a través de un brevísimo inventario comentado de los escenarios españoles de su narrativa y de sus encuentros de todo tipo con el más universal de los hijos de España: Miguel de Cervantes; para luego tratar con un poco más de detenimiento que el que le dediqué en otra ocasión,⁵ acerca de la significativa presencia de este en algunos textos del cubano.

I

Siendo la complejísima dialéctica de las relaciones del Viejo y el Nuevo Mundo una de las preocupaciones sustantivas de Carpentier, el motivo del viaje es uno de los más frecuentes de su narrativa, y España, un escenario privilegiado en el constante ir y venir de sus personajes y sus ideas.

Campo de batalla donde pelear las guerras más justas —contra los franceses, contra los fascistas— y por ello en ocasiones escenario

⁴ Cfr. Juan Marinello: «Españolidad literaria de José Martí» (*Dieciocho ensayos martianos*, Editora Política, La Habana, 1980, pp. 41-69) y Cintio Vitier: «España en Martí» (*Casa de las Américas*, año XXXV, n.º 198, enero-marzo, 1995, pp. 4-13), y *En un domingo de mucha luz. Cultura, historia y literatura españolas en la obra de José Martí* (Ediciones Universidad de Salamanca, 1995).

⁵ Luisa Campuzano: «Cervantes en Carpentier: una presencia constante», *Los Cervantes en la Isla*, Casa de las Américas-Agencia Española de Cooperación Internacional, La Habana-Alcalá de Henares, 1994, pp. 35-47.

metonímico de los combates que no se dan –guerra de independencia a comienzos del XIX– o que se han congelado –revolución izquierdista de los años 30– en su patria; crisol de razas, de culturas, de credos; espacio alternativo, especular, del Caribe, su otro Mediterráneo; punto de partida de todas las aventuras posibles e imposibles, España, desde los pasos de los Pirineos hasta el puerto de Palos, desde la frontera portuguesa hasta las islas Baleares, de Prudencio a San Juan, de Lope de Vega a García Lorca, de Flandes al 2 de mayo, de Goya a Picasso, de Antonio Cabezón a Manuel de Falla, desde los emigrados de Bayona hasta las Brigadas Internacionales, es uno de los grandes temas de reflexión de Carpentier.

Como amplio escenario y bien documentado contexto temporal, España aparece en cinco de sus novelas y dos de sus relatos, con lo que constituye, fuera de Cuba, el más frecuentado de los espacios y los tiempos narrados por Carpentier. Procediendo cronológicamente, de acuerdo con la fecha de publicación de los textos, me propongo esbozar un somero inventario de su presencia en la narrativa del cubano, el cual no será más que un indicio superficial de la dimensión profundamente significativa de su alcance, cifrado tanto en un vasto conocimiento de su historia, sus letras y su arte, como motivado por aquella pascaliana «lógica del corazón»⁶ que no solo da la tónica a sus crónicas de la Guerra Civil española, sino que lo enamora para siempre de sus paisajes y sus gentes.

En «Semejante a la noche» (1952), uno de los personajes que se preparan a partir hacia una empresa bélica, de sangre y rapiña disfrazadas de heroísmo, que en el relato se repite desde los tiempos de Troya hasta los de la Segunda Guerra Mundial, es un español de comienzos del siglo XVI que se apresta a embarcar rumbo a la conquista de América.

En «El camino de Santiago» (1958), un tambor de los tercios de Flandes, a quien la peste le ha hecho prometer al santo patrón de los ejércitos españoles que irá como peregrino a Compostela, es desviado de su ruta por las copas; y en Burgos se deja conquistar por el deseo de ir a las Indias, hacia donde sale después de recibir el permiso oficial en Sevilla. Tras una desafortunada estancia en la paupérrima Habana de comienzos del siglo XVI y una temporada no menos desastrosa en

⁶ Cfr. «España bajo las bombas, I» (Alejo Carpentier: *Crónicas*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1976, t. II, p. 205).

un palenque de cimarrones del interior de la isla, vuelve el romero arrepentido a España, pasando por las islas Canarias, y de nuevo en Burgos y en Sevilla, y convertido en indiano, trasmite a otros el deseo de viajar a las nuevas tierras.

En *El siglo de las luces*, la novela de 1962 que tematiza la trayectoria de la Revolución francesa en el Caribe, el desconsuelo y la rabia de Sofía y Esteban, los protagonistas cubanos defraudados por ella, encuentran un espacio de acción en la sublevación de los madrileños contra los bonapartistas el 2 de mayo de 1808. A manera de epílogo, su capítulo final se desarrolla en un Madrid al que llega Carlos, el hermano sobreviviente, con la intención de indagar por su destino, de descifrar el sentido de sus últimos años y de recoger sus pertenencias.

El tercer capítulo de *Concierto barroco* (1974) narra las divertidas andanzas de un rico mexicano hijo de españoles y de su criado, un negro cubano, por el Madrid de comienzos del siglo XVIII, y el viaje que los lleva de esta ciudad a Barcelona.

La consagración de la primavera (1978), novela en la que Carpentier aborda, después de años de intentos frustrados, el tema de la Revolución cubana, se inicia en la Valencia de 1937, a la que él concurriría como delegado al II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas en Defensa de la Cultura, y que ahora transitan sus personajes envueltos en los fragores de la Guerra Civil española.

En *El arpa y la sombra* (1979), su última novela, la segunda de sus tres partes, que en extensión equivale a las dos restantes, se ocupa de la larga preparación de Cristóbal Colón, moribundo, para enfrentar a su confesor y, en última instancia, a su Hacedor. El escenario es Valladolid en los primeros años del siglo XVI, pero el mundo referido por el memorioso recuento del almirante recorre sus itinerarios españoles durante el último tercio del siglo precedente.

Al morir, el 24 de abril de 1980, Alejo Carpentier dejó casi terminada una novela, *Verídica historia*, cuyo protagonista también es un personaje histórico, Pablo Lafargue, el mulato de Santiago de Cuba, fundador de la Internacional y yerno de Carlos Marx. Uno de sus capítulos, publicado por la revista *Casa de las Américas*,⁷ se desarrolla a comienzos de la década de los 70 del siglo pasado y en un Madrid al

⁷ Cfr. Alejo Carpentier: «Verídica historia», *Casa de las Américas*, año XXX, n.º 177, La Habana, noviembre-diciembre, 1989.

que llegan el protagonista y su esposa tras un largo viaje en ferrocarril desde la frontera de Francia.

Pero este interés de Carpentier por España no solo se pondrá de relieve en sus tiempos y escenarios españoles, en los cronotopos estrictamente ibéricos que ocupan tan gran dimensión en su mundo narrado, sino también en otros momentos y espacios de su obra, por las citas, alusiones, parodias y, en fin, el gran caudal de intertextualidad de procedencia hispana que en ella se aprecia de modo tan evidente que ha sido motivo de estudios de distintos especialistas, como Frederick A. de Armas, que ha abordado la huella de Lope y de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* en ella;⁸ de Sharon Magnarelli y Rita Gnutzmann, que han indagado en torno a sus relaciones con la picaresca;⁹ de Daniel Pageaux, que ha trabajado sobre lo que llamó su España novelesca;¹⁰ de Ignacio Díaz, que se ha referido a distintos registros de su hispanidad en *Los pasos perdidos*;¹¹ de Manuel Aznar Soler, que ha investigado acerca de la experiencia personal del autor en tiempos de la Guerra Civil española y su transformación literaria;¹² de Julio Rodríguez Puértolas, que ha coleccionado y estudiado sus crónicas españolas;¹³ de Roberto González Echevarría, que nombró su gran libro sobre nuestro novelista con un título de Lope de Vega: *El peregrino en su patria*;¹⁴ y de Rita de Maeseneer, que en un importante

⁸ Cfr. Frederick A. de Armas: «Lope de Vega y Carpentier», *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos*, Editorial de la Academia de Ciencias, Budapest, 1978, pp. 363-373; y «Metamorphosis as Revolt: Cervantes' *Persiles y Sigismunda* and Carpentier's *El reino de este mundo*», *Hispanic Review*, vol. 49, n.º 3, University of Pennsylvania, 1981, pp. 297-316.

⁹ Cfr. Sharon Magnarelli: «“El camino de Santiago” de Alejo Carpentier y la picaresca», *Revista Iberoamericana*, año 40, n.º 86, enero-marzo, 1976, pp. 65-86; y Rita Gnutzmann: «Lo picaresco y el punto de vista en *El recurso del método* de Alejo Carpentier», en Criado de Val (ed.): *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, pp. 1151-1158.

¹⁰ Cfr. Daniel Pageaux: «La España novelesca de Alejo Carpentier», en *Mélanges offerts a Maurice Molho*, II, Éditions Hispaniques, París, 1988, pp. 353-364.

¹¹ Cfr. Ignacio Díaz: «Alejo Carpentier y la conciencia hispánica», *Cabrera Infante y otros escritores latinoamericanos*, UNAM, México, D. F., 1991, pp. 99-107.

¹² Cfr. Manuel Aznar Soler: «Alejo Carpentier y la Guerra Civil española: hacia *La consagración de la primavera*», en *Escritura*, año IX, n.º 17-18, enero-diciembre, Caracas, 1984, pp. 67-90.

¹³ Cfr. Julio Rodríguez Puértolas (comp.): *Bajo el signo de la Cibeles. Crónicas sobre España y los españoles, 1925-1937* [de Alejo Carpentier], Nuestra Cultura, Madrid, 1979.

¹⁴ Cfr. Roberto González Echevarría: *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*, UNAM, México, D. F., 1993.

libro aún inédito, dedicado a las citas en Carpentier, ha cuantificado y analizado el sentido de esta fructífera relación intertextual.¹⁵

II

Entre todos los autores de la lengua española el más presente en los textos del narrador cubano es Cervantes, con quien tiene, a lo largo de toda su vida y en toda su obra, una profunda vinculación que se proyecta y amplifica en el tiempo, esa otra dimensión que obsesivamente recorren los personajes de Carpentier, devanándola en todos los sentidos, intentando reconstruir, recuperar la imposible isocronía de un continente en que coexisten todas las edades del hombre. Por eso Alejo Carpentier, tan amigo de viajar a los orígenes, de bucear en el pasado, como de encontrar lo circular, lo cíclico, la eterna espiral en el transcurso humano, decía en 1978, al final del discurso con que agradeciera el premio más alto de la lengua, el Miguel de Cervantes, que había sido el primer hispanoamericano en alcanzar, estas palabras que develan la profecía al mismo tiempo solemne y lúdica de un destino marcado con piedra blanca, de un destino cumplido para nuestra común riqueza: «De niño yo jugaba al pie de una estatua de Cervantes que hay en La Habana [...] De viejo hallo nuevas enseñanzas, cada día, en su obra inagotable»,¹⁶ y esta devoción por el mayor escritor del idioma –que como veremos, para él tenía timbres de gloria mucho más universales– se manifestó, a lo largo de los años, en todos los registros de su vasta obra: composición musical y musicología, periodismo, crítica, ensayística, narrativa, promoción cultural, en los que asumió, por lo demás, los matices y las funciones que su impresionante cultura, su fértil imaginación, su afán de servir y el don supremo del talento lo llevaban a privilegiar en cada ocasión.

Casi toda la obra de Cervantes, las figuras más polémicas de la exégesis cervantina, la variadísima gama de manifestaciones artísticas inspiradas por el *Quijote* –ballets, dramas, óperas, filmes, poemas sinfónicos– merecen su atención. Con ellas coincide, polemiza, crea; se las apropia o las repudia, de modo tal que no sería hiperbólico considerar que un estudio de la presencia de Cervantes en Carpentier, al margen de su propio valor, tendría el de trazarnos un retrato bastante

¹⁵ Cfr. Rita de Maeseneer: «Cervantes y Carpentier: una relectura múltiple», capítulo VII, edición dactilografiada, 1994, pp. 88-98.

¹⁶ Alejo Carpentier: *Ensayos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984, p. 231.

completo del novelista cubano. Pensando en esto último, seguiremos un orden cronológico en la presentación y comentario –que solo de esto se trata– de nuestro tema, en el que forzosamente habrá que espigar los aspectos o los hechos de mayor interés, remitiendo, para los que solo hemos podido rozar, a la bibliografía carpenteriana recopilada por Araceli García-Carranza y a sus preciosos índices.¹⁷

No deja de ser significativo que la primera vez que Carpentier trabaja con Cervantes, lo hace como músico y, al parecer, con mucho éxito. Es en París, en 1937, es decir, en medio de la Guerra Civil española, cuando el entonces joven actor y director Jean Louis Barrault monta en el Théâtre Antoine la *Numancia*. Es en esa ocasión cuando Alejo Carpentier compone, a lo que sabemos, su única partitura, «escrita [ha dicho él en los 70] *premonitoriamente*, para gran aparato de percusión y voces humanas [...] como hacen hoy muchas gentes de las nuevas generaciones».¹⁸ En agosto de 1937, pocas semanas después del estreno, decía Carpentier en una de las crónicas que escribía desde París para la revista habanera *Carteles*: «Me atrevo a afirmar que con *Numancia* hemos planteado la cuestión de la música de acompañamiento dramático sobre bases nuevas, con un resultado cuya novedad ha sido señalada por toda la crítica parisiense».¹⁹

Traído de regreso a Cuba por el inicio de la Segunda Guerra Mundial, hace en 1940 una adaptación para la radio del *Quijote*, y más adelante será también la música la que lo acerque a su autor, a través de las investigaciones que emprende para la preparación de *La música en Cuba* (1946), el importantísimo libro que le encargara el Fondo de Cultura Económica de México en 1944. Estas búsquedas lo conducen al estudio de los cantos y las danzas nacidos en La Habana y otros puertos del Caribe en los siglos xvi y xvii, de la mezcla de sonos europeos y africanos. Como lo atestiguan muchas de sus páginas, encuentra su rastro en los escritores españoles de la época: en los entremeses, en Lope de Vega, en muchos otros poetas de los Siglos de Oro, donde descubre los batuques, los zarambeques, las chaconas que «De las Indias a Sevilla / [han] venido por la posta».²⁰

¹⁷ Araceli García-Carranza: *Biobibliografía de Alejo Carpentier*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984.

¹⁸ Ramón Chao: «Alejo Carpentier: una literatura inmensa», en Alejo Carpentier: *Entrevistas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985, pp. 226-227.

¹⁹ «*Numancia*», *Carteles*, La Habana, 22 de agosto, 1937, pp. 22, 25.

²⁰ *La música en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988, p. 51.

El celoso extremeño, la ejemplar noveleta cervantina, que no dejará de citar, a lo largo de toda su vida, como fuente de su conocimiento sobre aspectos tan importantes de la historia de nuestra música como lo son su diseminación y su recepción en España, le proporcionará, además, el modelo de los dos personajes protagónicos de «El camino de Santiago» y algunos de sus motivos, los cuales se van a repetir, con insistencia que he subrayado en otra ocasión, en *Concierto barroco* y *La consagración de la primavera*. Tanto en el relato como en las dos novelas hay un negro músico y un blanco, que en los dos primeros textos es, además, un indiano: el Indiano con mayúscula y todo. Como Luis, el negro músico de *El celoso extremeño*, Golomón, acompañante del primer Indiano, el de «El camino de Santiago», y Filomeno, acompañante del segundo Indiano, el de *Concierto barroco* –y, por supuesto, descendiente del primer Golomón, ya que este es su apellido–, son también músicos, como lo será Gaspar Blanco, el mulato trompetista de *La consagración de la primavera*. Ellos y los señores blancos a los cuales acompañan, viajan de América a Europa y de Europa a América trazando el mapa de las relaciones temporales y espaciales entre el Viejo y el Nuevo Mundo, esa obsesión temática de Carpentier; y descubriendo al mismo tiempo, con la perspectiva que ofrece la lejanía, que su identidad ya no es la del linaje europeo cultivado por sus progenitores, o la del gueto racial fabricado por sus amos, sino que poseen una nueva identidad, tanto nacional (los blancos), como universal (los negros).

Durante los muchos años en que mantuvo una sección fija –«Letra y Solfa», en *El Nacional* de Caracas, ciudad en la que reside desde 1945 hasta 1959– Carpentier se ocupa en numerosas ocasiones de Cervantes. Cronista de cuanto libro se publica sobre su obra, censor de los abominables filmes con que se traiciona la esencia del *Quijote*, estudioso de las relaciones de las *Novelas ejemplares* con el surgimiento de los relatos largos, juez de la música que inspiran las hazañas del pobre hidalgo, Carpentier es sobre todo el cantor de las glorias del *Quijote*, al que tanto en estas páginas como en las incontables entrevistas en las que dedica amplias y profundas reflexiones a Cervantes, le otorga el sitio cimero entre todas las creaciones literarias. En una de esas crónicas compara la recepción que tiene el *Quijote* en todo el mundo con la que merecen las obras de Shakespeare, Dante, Milton y Goethe, y tras analizar, con detenimiento digno de páginas menos efímeras, «las razones que lo hacen universalmente inteligible»,

concluye asegurando: «Este es un privilegio que ni siquiera Homero podría arrebatarme».²¹

Es por eso que, de regreso definitivo a Cuba en 1959, lo recomienda como el primer libro que debe publicar la recién inaugurada Imprenta Nacional, y que cuando salen a la calle los cien mil ejemplares de aquella memorable edición, idea un medio que solo a él podía ocurrírsele para promover su adquisición y lectura: la puesta en escena, primero en la Sala Covarrubias del también flamante Teatro Nacional, y después en todos los escenarios del país, de *El retablo de maese Pedro*, la ópera de cámara de su amigo Manuel de Falla, dirigida por el cubano Vicente Revuelta, con un programa cuyo texto redacta y que hasta en las ilustraciones de cubierta y reverso de cubierta, con fotografías de Falla tomadas en Venezuela, evidenciaba que había sido fraguado por Carpentier. La entrada para el espectáculo consistía, por supuesto, en la compra del *Quijote*.

La publicación de los cuatro tomos lo entusiasmó de tal modo que envió dos colaboraciones sobre el tema a *La Semana de México*, suplemento cultural de *Novedades*, y a *El Nacional*, de Caracas. En la primera daba cuenta de la emoción con que se había inclinado sobre galeradas olientes a linotipo, él que desde los diecisiete años, cuando entró en la redacción del diario habanero *La Discusión*, siempre había andado por imprentas de periódicos e imprentas de libros, para ver «salir [...] de la máquina inteligente inventada por Mergenthaler, metido entre corondeles, pasado a pruebas corrientes, un texto que se iniciaba con [unas] líneas por todos sabidas: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...”».²²

La segunda, la crónica de *El Nacional*, digna de una cita más amplia, relaciona la publicación del *Quijote* con la puesta en escena del *Retablo*:

Una nueva concepción escénica de la ópera de cámara de Manuel de Falla es ofrecida, actualmente, en esta cervantina Habana del *Quijote* pregonado en calles y plazas.

—¡El *Quijo!*... ¡El *Quijo!*... Álzase el pregón, ininteligible para quien no pueda ver la mercancía pregonada, en todas las calles de La Habana.

²¹ «El libro sin fronteras», *El Nacional*, Caracas, 19 de septiembre, 1956; a la cabeza del título: «Letra y Solfa», [s. p.].

²² Alejo Carpentier: «Don Quijote sale otra vez al camino para satisfacer deudas no saldadas», *México en la Cultura*, México, 17 de julio, 1960, pp. 1, 4.

—¡El Quijote!... ¡El Quijote!... ¡A veinticinco kilos [centavos]!
 Sorprendido se asoma el forastero a su ventana y descubre que lo que así se ofrece es nada menos que el libro donde se narran las andanzas del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha...²³

El cuatro de abril de 1978, en el paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares, cuando recibe el Premio Miguel de Cervantes, Carpentier pronuncia uno de los más hermosos y sagaces elogios del autor del *Quijote*. He revisado las páginas de la prensa española y aun francesa en que se reproduce, completo, su discurso; y las frases con las que es presentado o comentado no dejan de subrayar el donaire, la erudición y el saber de un texto evidentemente dictado por la emoción, por el sentir, en el que la sinceridad de lo que se dice rotura el camino de la palabra. Y es que esta palabra viene de atrás, de sus viejos artículos, de sus ensayos, de toda la papelería propia y ajena en la que por cerca de medio siglo ha ido dejando testimonio de su admiración por Cervantes, al tiempo que maduraba juicios y apreciaciones sobre su obra. Juega Carpentier con sus tiempos, con el hoy y el ayer, el *entonces* y el *ahora*; baraja sus lugares, este y todos los demás, el *acá* y el *allá*, para poblar de personajes literarios un mundo que ha nacido con Cervantes, un mundo que le debe al *Quijote* esa cuarta dimensión, la de la fantasía, sin la cual ya no podríamos, no sabríamos vivir.

III

Pero, como decíamos al principio, es en su narrativa, como era de esperar, donde Cervantes y, en particular, el *Quijote* tienen una importancia y un tratamiento mucho más perdurables.

En el prólogo famosísimo de *El reino de este mundo*, novela con la que Carpentier reinicia en 1949 su tránsito por el género que había abandonado hacía cerca de veinte años, Cervantes encabeza, con un epígrafe tomado de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, lo que será uno de los documentos más importantes de la nueva narrativa latinoamericana, la exposición de la teoría carpenteriana de lo real maravilloso americano.

En *Los pasos perdidos* (1953), la gran novela de la selva en que se adentra el protagonista narrador, un latinoamericano que desde hace

²³ Alejo Carpentier: «Un nuevo Retablo de maese Pedro», *El Nacional*, Caracas, 1 de septiembre, 1960, [s. p.].

muchos años vive en una capital del primer mundo, donde casi ha olvidado su lengua materna y ha ido perdiendo sus contornos, el comienzo del *Quijote*, rememorado a duras penas en el trayecto que lo conduce a su destino, comienza a devolverle sus esencias.

Con *El recurso del método* (1974) se abre un nuevo ciclo en la novelística de Carpentier, y hoy podemos decir que en toda la novelística hispanoamericana –pienso en la narrativa del *posboom*–, en la cual el humor alcanza una singular dimensión y la textura literaria, siempre densa, ostenta un dialogismo más evidente, en muchos casos polémico o irónicamente paródico. Por las características que acabamos de apuntar, en casi todas las novelas de este periodo tendrán el *Quijote*, *sancta sanctorum* de la parodia, y en sentido general, Cervantes, un lugar más importante que el que de modo explícito o implícito ocupaban en el resto de la producción narrativa de Carpentier.

En *El recurso del método*, buena parte del tono, del «espíritu de la época», del escenario, de los personajes y hasta de los procedimientos son tomados de Proust –como la crítica no ha cesado de subrayarlo desde los días de aparición de la novela–;²⁴ al tiempo que, invocados por el autor como musa propicia, los manes de la picaresca rondan todas las peripecias de la trama. Pero el *Quijote*, a su vez, desempeña un papel nada desdeñable, que he estudiado en un trabajo más amplio que, como prefiero repetirme que citarme, ahora voy a glosar.²⁵

Comparado el capítulo inicial de *El recurso del método* con los seis primeros del *Quijote*, es posible encontrar cierto paralelismo, ciertos armónicos que constituyen mucho más que meras coincidencias. En sentido general, en ambos textos se presenta la caracterización de un personaje que, de inmediato, se lanzará a la acción en medio de inacallable vocerío. «Aquí, aquí, valerosos caballeros», grita don Quijote al comienzo de ese séptimo capítulo que lo llevará a cargar contra molinos de viento; «¡Coño de madre! ¡Hijo de puta!», aúlla el Primer Magistrado, cuando descubre que deberá dejar París para sofocar un nuevo levantamiento.

²⁴ Cfr. Ariel Dorfman: «Entre Proust y la momia americana: Siete notas y un epílogo sobre *El recurso del método*», *De elefantes, literatura y miedo: Ensayos sobre la comunicación americana*, Casa de las Américas, La Habana, 1986, pp. 92-100.

²⁵ Cfr. Luisa Campuzano: «Del donoso y grande escrutinio realizado por el Ilustre Académico en la biblioteca del Primer Magistrado», *Quirón o del ensayo y otros eventos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988, pp. 169-179.

Al igual que la presencia y funciones de doña Tolosa y doña Molinera en la modestísima venta podrían corresponderse con las de las fantasiosas pupilas de *madame* Yvonne en el burdel de lujo; y la graciosa manera que tuvo don Quijote en armarse caballero podría encontrar remedo en la matinal llegada del barbero y el sastre a la mansión de la *rue* de Tilsitt; no cabe duda de que la paternalista inspección que hace el Ilustre Académico a la biblioteca del Primer Magistrado es una desternillante y funcional parodia del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería del ingenioso hidalgo.

En ambos casos la revisión de las lecturas de los protagonistas afina en grado sumo su caracterización. Ya sabíamos que Alonso Quijano se había dado a leer libros de caballería con tanta afición y gusto que solo se interesaba en ellos; ya conocíamos, por los cuadros y esculturas que adornaban sus salones, que el dictador lo era de la especie «ilustrada», vale decir, afrancesada. Pero ahora sabremos hasta qué punto son lo que se nos ha venido diciendo y, además, hasta qué punto marchan o no con las letras de su tiempo.

Como es de sobras conocido, el escrutinio del *Quijote* proyecta la visión de Cervantes sobre la literatura que le es contemporánea tanto más que sobre la precedente; es, junto con los capítulos XLVII y XLVIII de la Primera parte, presentación de *su* crítica y de *su* poética, aunque estén en boca del cura o del canónigo. Mas las opiniones del Académico y del dictador no son, en absoluto, las opiniones de Carpentier, sino que representan, en todo el esplendor de su estulticia, los pareceres de dos voceros autorizadísimos de la «cultura oficial» de dos porciones del mundo en las que los acontecimientos que están por ocurrir –Primera Guerra Mundial, Revolución rusa–, y que son incapaces de prever, producirán grandes cambios. En estas páginas sería imposible glosar el contenido de ese inefable diálogo. Pero me gustaría añadir dos cosas que no dije cuando lo estudié, y como tal vez nunca más retome el tema –con los años una aprende que hay que irse despidiendo de proyectos– debo, por lo menos, enunciarlas ahora. Y son, en primer lugar, el dialogismo evidente entre las páginas de *El recurso...*, el escrutinio del *Quijote* y el escrutinio de esa memorable, inconclusa, enigmática, paródica novela, muy visitada y revisitada por Carpentier, que es *Bouvard y Pécuchet*, en la cual la huella de Cervantes es tan ostensible; y, en segundo lugar, la existencia –descubierta por Maeseneer– de una primera versión de este escrutinio carpenteriano, llena, por lo demás, de una notable carga de

ese erotismo que nuestro autor comienza a desplegar en los textos de los últimos años de su vida, en su relato «El derecho de asilo» (1972), en el que José Emilio Pacheco encontrara también el adelanto de lo que será el estilo y la perspectiva irónica del novelista cubano a partir de *El recurso del método*.²⁶

El Embajador que precedió al titular de la misión donde se aloja el protagonista de «El derecho de asilo», se había dedicado a demostrar una tesis delirante, según la cual todos los prodigios que aparecen en las novelas de caballería habían sido hallados en nuestras tierras por los conquistadores. Por eso la residencia estaba llena de libros de caballería a los que la esposa del Embajador llamaba «plomos». Al igual que Cervantes en el escrutinio del *Quijote*, el asilado salva a *Tirante el Blanco*, pero no por las mismas razones que lo hace el cura, es decir, por su realismo, porque en esta novela «comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte»,²⁷ sino por su humor y por la presencia en ella de un erotismo tan contagioso, tan singularmente psicagógico, que le consigue el amor de la Embajadora.²⁸

Por otra parte, y en un registro totalmente distinto, resulta del mayor interés el aprovechamiento que hace Carpentier del *Quijote* en *Concierto barroco*, texto que presenta motivos y personajes de *El celoso extremeño* –como ya vimos–, tiene las dimensiones de algunas de las *Novelas ejemplares*, y cuyos escenarios extremos, las lacustres ciudades de México y Venecia, de tanta importancia, más que por su paralelismo, por su función especular, en la estructura profunda del relato, ya habían sido contrastadas de modo admirable por Cervantes en *El licenciado Vidriera*,²⁹ y antes por Francisco Cervantes de Salazar³⁰ y Bernal Díaz del Castillo.³¹

Situados en el contexto de la hilarante pero no menos severa requisitoria que exhibe esta noveleta –a la que Carpentier llamaba

²⁶ Cfr. José Emilio Pacheco: «Vous êtes tous des sauvages!», *Plural*, n.º 33, México, junio, 1974, p. 75.

²⁷ Miguel de Cervantes: *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1946, p. 1137.

²⁸ Cfr. Rita de Maeseneer: Ob. cit., p. 96.

²⁹ Miguel de Cervantes: Ob. cit., p. 952.

³⁰ Cfr. Francisco Cervantes de Salazar: *México en 1554*, Segundo diálogo. Ápud Fernando Benítez: *Los primeros mexicanos*, Ediciones ERA, México, D. F., 1962, p. 19.

³¹ Cfr. Bernal Díaz del Castillo: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963, t. I, p. 49.

su *Summa theologica*, porque en ella había concentrado todos sus barroquismos— contra todo el arsenal temático de las letras europeas, desde los clásicos hasta Voltaire —a cuyas disímiles apelaciones intertextuales en distintos textos narrativos de Carpentier me he referido en otros trabajos—, resulta evidente que solo el *Quijote* se salva de la chacota universal y que su presencia aquí no solo va a ser alusiva, irónica, humorística, sino que va a orientar la lectura de la novela en momentos esenciales, lo que se advierte desde los capítulos II y III, cuando, por una parte, el mexicano censura en los mismos términos en que el caballero manchego reprendía al joven ayudante de maese Pedro, el modo que tenía Filomeno de contar la historia de su bisabuelo Salvador Golomón; y, por otra parte, cuando el narrador, tras informarnos que en su viaje de Madrid al Levante el señor trató de entretener a su criado narrándole la lucha de un hidalgo loco contra unos molinos —lo que para el negro es un absoluto contrasentido—, nos describe Barcelona siguiendo a Cervantes palabra a palabra. Estas al parecer jocosas e inocentes citas sin comillas, sin referencia al autor o al texto de donde se han tomado, se ven súbitamente actualizadas y justificadas en los capítulos VII y VIII, como lo ha demostrado Maeseneer,³² cuando el mexicano, tras asistir al ensayo de la ópera *Moctezuma* de Vivaldi y ver todas las modificaciones, escamoteos y falsas interpretaciones a que se somete en ella la historia de su país, asume su condición no ya de criollo, sino de mexicano, y dice a su criado: «De haber sido el Quijote del retablo de maese Pedro, habría arremetido a lanza y adarga, contra las gentes más de cota y morrión»,³³ es decir, contra los españoles, a cuyo linaje se había sentido muy orgulloso de pertenecer hasta ese momento.

En Cervantes, como se sabe, el retablo de maese Pedro plantea el problema de la confusión de la ficción y de la realidad por parte del Quijote, que no solo protesta por el uso de campanas en un escenario presuntamente moro, sino que confunde los títeres con seres vivos. En Carpentier, como pone de relieve la autora antes citada, la recuperación de la discusión sobre ficción y realidad —en este caso histórica— tiene un sentido muy especial, como hemos visto, ya que conduce al protagonista no solo a la impugnación del estatuto ficcional del texto que se representa —lo que es muy importante para el autor, para el

³² Cfr. Rita de Maeseneer: Ob. cit., pp. 91-95.

³³ Alejo Carpentier: *Concierto barroco*, Siglo XXI Editores, México, 1974, p. 76.

desarrollo de sus ideas en torno a la visión europea de América, a la manipulación de su historia—, sino también a asumir su nacionalidad, a descubrir el sentido de la historia de su país, presente en «el cuadro de las grandezas» que exhibe orgullosamente en la sala de recepciones de su palacio de Coyoacán y cuya significación no había podido develar hasta ahora.

En *La consagración de la primavera* la presencia de Cervantes es fugaz, apenas el pretexto para una de las tantas chanzas de Gaspar Blanco,³⁴ contrafigura de Enrique, el protagonista, en el que no cabe duda de que, como en Filomeno, algo hay de Sancho —su sabiduría popular, sus pies bien puestos sobre la tierra— además de su ya comentado parentesco con el Luis de *El celoso extremeño*. En *El arpa y la sombra*, donde hay constantes alusiones a un retablo de maravillas, reaparece el licenciado Vidriera, invocado por el Invisible, la sombra de Cristóbal Colón.³⁵ Pero en la *Verídica historia*, la novela que Carpentier dejó inconclusa, parece que el *Quijote* tenía algo importante que decir, o, por lo menos, que insinuar; porque uno de sus personajes secundarios, Anselmo Lorenzo, en el que yo insisto en encontrar a un descendiente de Aldonza Lorenzo, al contarles a Pablo y a su mujer, Laura, la visita que hiciera unos meses antes a Marx, les dice que Jenny, la mayor de las hijas del pensador, como él, políglota, al conocer su nacionalidad le alcanza un libro de la biblioteca y le pide que lea algunos fragmentos «para oírlos en boca de un español y, al verlo algo vacilante en escoger un pasaje del *Quijote*, le puso ante los ojos el Discurso a los Cabrerros».³⁶ Discurso que, como todos conocemos, vuelve a contarnos, desde la voz de un loco y para los sordos oídos de unos ignorantes, la historia de esos Siglos de Oro contados por Hesíodo, por Virgilio, por Tibulo y eternamente perseguidos por la humanidad:

Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro que en esta edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían, ignoraban las dos palabras de «tuyo» y «mío».³⁷

³⁴ Cfr. *La consagración de la primavera*, ob. cit., p. 132.

³⁵ Cfr. Alejo Carpentier: *El arpa y la sombra*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985, p. 192.

³⁶ Alejo Carpentier: «Verídica historia», ob. cit., p. 37.

³⁷ Miguel de Cervantes: Ob. cit., p. 1151.

Mas esta cita, que al ser recontextualizada en este espacio connota, proyecta y amplifica el credo político de Carpentier, alcanza resonancia mayor si tomamos en cuenta que ya en otra de sus novelas, en *El arpa y la sombra*, nuestro autor había recordado las primeras líneas del discurso del Quijote a los cabreros para identificar ese «*más allá geográfico, ignorado aunque presentido por los hombres desde la dichosa edad y siglos dichosos a quien los antiguos pusieron el nombre de dorados*»,³⁸ con el vasto mundo descubierto por Cristóbal Colón, escenario propicio para el cumplimiento de todas las utopías.

Carpentier entonces y ahora, Cemí,
Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1997, pp. 41-65.



³⁸ Alejo Carpentier: Ob. cit., p. 49.

Luisa Campuzano

Don Quijote entre imperios

La historiografía cubana ha reconocido la denominación de «entre imperios»¹ como la más acertada para denotar el complejo periodo que va de 1898 a 1902, periodo que comprende el cese de la dominación española, más de cuarenta meses de ocupación norteamericana, y la instauración de la república neocolonial.

En estos años en que Cuba experimenta, en medio de sucesivos choques entre ilusión y realidad, el tránsito de colonia a «Estado nacional con soberanía limitada»,² y vive cotidianamente el retablo de maravillas de una súbita y generalizada coexistencia de valores, tradiciones y lenguas bien disímiles, el *Quijote* se constituye en referente obligado para sucesivas y más o menos tensas polémicas que se escenifican en el marco de la triangulación Cuba / España / Estados Unidos.

Aunque se hará evidente en el desarrollo de estas páginas, me resulta imprescindible establecer de entrada una nítida distinción entre la apropiación o el rechazo de las referencias a don Quijote y al «quijotismo» que encontramos en Cuba durante esta crítica etapa y el renacer simbólico del hidalgo manchego que se produce en el mundo hispanoamericano precisamente a partir del «desastre» del 98, y que se extenderá hasta las celebraciones de su tercer centenario en 1905. Pero entonces la marca subversiva con que se ha manifestado en el 98 se convierte, por lo general, en mera fanfarria conmemorativa y ocasión para todos los oficialismos.

¹ Cfr. Louis A. Pérez, Jr.: *Cuba between Empires, 1878-1902*, University of Pittsburg Press, 1982.

² Cfr. María Antonia Marqués Dolz: *Las industrias menores: Empresarios y empresas en Cuba (1880-1990)*, Editora Política, La Habana, 2002, p. 2.

Detengámonos, siquiera brevemente, en la conmoción que produce en los intelectuales hispanoamericanos la entrada de los Estados Unidos en la guerra de Cuba, y los rumbos que toman sus ideas en esos tiempos. Para ello no está de más recordar que ya a inicios de los noventa, con la conmemoración del cuarto centenario del Descubrimiento, se había producido el reencuentro de España e Hispanoamérica y que en él, como ha señalado Halperín Donghi, es muy relevante la centralidad de la lengua, las letras y la naciente industria española. «La aceptación del carácter irrevocable de la secesión americana –dice Halperín Donghi–, se traduce no solo en la intensificación de las relaciones diplomáticas, sino en el esfuerzo por entablarlas en otras esferas», como los intercambios propiciados por la Academia de la Lengua y la polémica *Antología de poetas hispanoamericanos* de Menéndez Pelayo. Al mismo tiempo, sigue diciendo el historiador, «París ve disputada por Barcelona la posición de principal centro editorial para toda Hispanoamérica», pues «ya las antiguas Indias ofrecen mercado para la mitad de la producción editorial española».³

Este reencuentro se potencia y, aunque sea por breve tiempo, asume otras connotaciones, con el estallido de la guerra hispanoamericana del 98, que de inmediato acerca aún más a la intelectualidad hispanoamericana a España y a sus valores culturales «tradicionales», al tiempo que la enfrenta a los Estados Unidos y a los peligros de la americanización que amenazan a la que ya no va a dudar en llamarse América Hispana. No son pocos los libros que se escriben en los años subsiguientes como denuncia de los Estados Unidos: *Ariel*, de José Enrique Rodó; *Ante los bárbaros*, de José María Vargas Vila; *El destino de un continente*, de César Zumeta; *La ilusión americana*, de Eduardo Prado; *La americanización del mundo*, de Rufino Blanco Fombona... Pero en este rápido bosquejo me interesa hacer resaltar la repercusión inmediata del desastre en un autor, el más importante e influyente del periodo: Rubén Darío, y atender a la trascendencia ulterior de algunos textos que entonces publica. Veamos el menos conocido, su relato «D. Q.».

Narrado en primera persona –«Estamos de guarnición cerca de Santiago de Cuba», así comienza–, este cuento, que tiene como

³ Tulio Halperín Donghi: «España e Hispanoamérica: miradas a través del Atlántico 1825-1975», en *El espejo de la Historia*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1987, pp. 78-79.

escenario un campamento militar, relata las horas de ansiedad y de frustración que anteceden y suceden a la batalla naval de las armadas española y norteamericana. Allí, entre la tropa, hay un hombre que nadie conoce, el abanderado, que «tendría como cincuenta años, mas también podía haber tenido trescientos». Al capellán, que dice que es paisano suyo, «manchego», le «ha hablado de sueños irrealizables. Cree que dentro de poco estaremos en Washington y que se izará nuestra bandera en el Capitolio». Y «en todas sus cosas hay marcadas dos letras: D. Q.».

En el momento de la rendición, hacia el final del cuento, cuando ya todos los vencidos han entregado las armas al enemigo, aquel hombre extraño, que miraba profundamente con una mirada de siglos, con su bandera amarilla y roja, «sin que nadie se atreviese a tocarle, fue-se paso a paso al abismo y se arrojó en él. Todavía de lo negro del precipicio, devolvieron las rocas un ruido metálico, como el de una... armadura».⁴

Este cuento, recuperado en 1965, se publicó originalmente en Buenos Aires, en el *Almanaque Peuser* de 1899, según Ernesto Mejía Sánchez, «con una fecha impresa en el volumen que retrotrae la del cuento a los últimos meses de 1898, por lo menos».⁵ Es decir, una fecha inmediata o muy cercana a los hechos que refiere y fabula.

Un elemento que vincula la idea central de «D. Q.» con el desastre del 98 es la frase señalada por Mejía Sánchez en la *España contemporánea* de Darío (escrita el 2 de febrero de 1899): «ni quien se quedó manco en Lepanto habría quedado sin perecer glorioso [...] en Santiago de Cuba». Por ello considera que el cuento se remonta a los primeros días de la segunda visita de Darío a España, cuando viajó como corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires, para reportar los incidentes y consecuencias de la posguerra.⁶ Y a aquella frase me atrevo a sumar la alusión al «desarmado caballero que acepta el duelo con el Goliat dinamitero y mecánico», y sobre todo la comparación de los norteamericanos con los «yangüeses», alusión y comparación que aparecen en otro, el más temprano texto de Darío sobre la intervención norteamericana en la guerra de Cuba, «El triunfo de Calibán»,

⁴ Rubén Darío: «D. Q.», *Cuentos completos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1990, pp. 358-360.

⁵ Ápod Julio Valle Castillo: «Nota a la segunda edición de *Cuentos completos* de Rubén Darío», en Rubén Darío, ob. cit., p. 11.

⁶ Cfr. ibídem, p. 15.

publicado el 20 de mayo de 1898, en *El Tiempo*, de Buenos Aires. En este artículo, como lo hacen el franco-argentino Paul Groussac y posteriormente José Enrique Rodó, Darío opta por Ariel y por la defensa de la latinidad, tan cara a él desde los tiempos en que se ufanara de su «galicismo mental»: «No, no puedo, no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata. Son enemigos míos, son los aborrecedores de la sangre latina, son los Bárbaros. Así se estremece hoy todo noble corazón, así protesta todo digno hombre que algo conserve de la leche de la loba».⁷

Pero rápidamente, y con seguridad porque entra de inmediato en contacto con la repercusión del desastre en España, a donde llega, como decíamos, a fines del 98, la macroidentidad hispana y el *Quijote* se imponen en su reflexión y fabulación, a la oposición Ariel / Calibán o al ideograma de la latinidad que antes adoptara.

Un poema significativamente dedicado a Juan Ramón Jiménez, «¿Qué signo haces, oh, cisne...?», testimonia este giro:

*¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?
¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros?
¿Callaremos ahora para llorar después?»⁸*

Como dice Julio Ortega, son preguntas que indagan «por la suerte de los mundos del español, que son uno en la modernidad»,⁹ unidad que subraya Darío, en otro verso del mismo poema: «La América española como la España entera». Esta preocupación se mantiene hasta el año de la conmemoración del tercer centenario del *Quijote*, cuando en la «Letanía...» que Darío le dedica, el sujeto lírico censura a

*[las] advenedizas almas de manga ancha,
que ridiculizan el ser de la Mancha,
el ser generoso y el ser español!*¹⁰

⁷ Ápud Sonia Mattalía (comp.): *Modernidad y fin de siglo en Hispanoamérica*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1996, pp. 179-182.

⁸ Rubén Darío: «¿Qué signo haces, oh, cisne?», *Poesía*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977, p. 263.

⁹ Julio Ortega: *Rubén Darío*, Ediciones Omega, Barcelona, 2003, p. 59.

¹⁰ Rubén Darío: «Letanía de Nuestro Señor don Quijote», *Poesía*, ob. cit., p. 295.

Visto lo anterior, pasemos de inmediato al tema cubano, y hagámoslo con la lectura de la emblemática página final de las memorias de Dolores María de Ximeno, concluidas muy significativamente en 1898, quien selecciona esta delirante inversión del desastre de la armada española frente a las costas cubanas para proyectar lo que habían sido las expectativas integristas de su familia:

Hablaba mi tío [médico militar granadino] en esos momentos con voz sepulcral [...]

—La escuadra española está ya lista —decía—. Tiene orden de zarpar, sale de Cabo Verde, viene a Cuba y de aquí a los Estados Unidos; entra en la bahía de Nueva Cork bombardeando, desembarca la infantería de marina, llega a Washington, prende a Mac Kinley...

—Está delirando —dije yo compadecida, y muy bajito.

—No, no delira —alguien interrumpió—, él cree lo que está diciendo, porque esa es España.¹¹

Una vez que «D. Q.», el cuento de Darío, solo circuló en las páginas del *Almanaque Peuser* de 1899, de Buenos Aires, y tan limitadamente que hasta 1965 se ignoraba su existencia, no podemos sino pensar que tanto el texto del nicaragüense, como los recuerdos de Lola María, provienen de un imaginario «quijotesco» compartido que subraya el aspecto positivo del idealismo español. Pero este imaginario hallará también manifestaciones de signo contrario.

Así, el 2 de enero del 99, cuando ya ha tenido lugar la evacuación de las tropas españolas, pero todavía no se ha concertado con los Estados Unidos el licenciamiento del Ejército Libertador, ni se sabe si Cuba será anexada a la Unión, como desean muchos personajes influyentes de ambos lados del canal de la Florida, uno de los jefes políticos que ha hecho la guerra desde el exterior, el general Emilio Núñez, encargado del Departamento de Expediciones, le escribe a otro jefe de Nueva Cork, Gonzalo de Quesada, diciéndole que los altos oficiales de las fuerzas cubanas en la isla, como nuevos Quijotes, es decir, como puros ilusos, se consideran a sí mismos vencedores, y los acusan a ellos de haber entregado el país a los yanquis cuando se acercaba el día de la victoria.¹²

¹¹ Dolores María de Ximeno: *Aquellos tiempos... Memorias de Lola María*, Fernando Ortiz (pról.), El Universo, La Habana, 1928-1930, t. 2, p. 333.

¹² Cfr. Louis A. Pérez, Jr.: Ob. cit., pp. 252, 428.

No es sorprendente entonces que poco después, a fines de junio de ese año, ya instalado el gobierno interventor norteamericano, establecidas las reglas del juego y acometidos los múltiples cambios que aquel ejecuta a gran velocidad, un colaborador de *El Fígaro* –vocero de la intelectualidad cubana más innovadora– tiene que reconocer que el ingenioso hidalgo, precisamente por su idealismo, está fuera de moda, y se vale de Sancho y de una inolvidable escena del capítulo II de la Segunda parte del *Quijote* para alertar sobre los peligros que trae aparejada la injerencia del inglés:

Sabiendo, como sé, que corre mala racha para don Quijote, no traeré a cuento ninguna de sus muchísimas discreciones. Pero recomiendo que se imite a Sancho, ya que su positivismo está hoy en privanza.

En un chistoso coloquio que precedió a la tercera salida del hidalgo manchego empezó don Quijote a decir a Sancho: *quando capuz dolet...* Y el escudero atajó enseguida el latinazgo con esta respuesta: no entiendo otra lengua que la mía.

He aquí lo que todos debemos hacer. Aunque poseamos como prenda de buena crianza el idioma de nuestros interventores, a quienquiera que se insinúe con un: *Spoken English?*, debemos contestarle: No entiendo más lengua que la mía. Que, por donde se nos va la lengua, por ahí viene la muerte.¹³

Abro un paréntesis para sugerir que retengamos de este texto el rechazo del idealismo que encarna don Quijote, como consecuencia de la tendencia positivista, pragmática, que su autor ve como preva-
leciente en la época. Y pasemos de inmediato a comprobar cómo el tema que motiva su artículo no deja de manifestarse, a lo largo de este interregno, con variados matices, en otros textos periodísticos del periodo que nos ayudarán a delinear mejor las características de la época, la triangulación referencial que anunciábamos: Cuba / España / Estados Unidos, y el perfil de dos de los contendientes principales en el episodio que va a centrar nuestro análisis, a cuyo fuego estos textos echarán abundante leña.

En 1901, el *Diario de la Marina*, «decano de la prensa» insular, enemigo acérrimo de la independencia de Cuba, y, después del 98,

¹³ Ápud Marial Iglesias Utset: *Las metáforas del cambio en la vida cotidiana: Cuba 1898-1902*, Ediciones Unión, La Habana, 2003, p. 146.

revanchista y vocero de los aún grandes intereses españoles en la isla, publica un artículo en el que califica como «carboneras morales» –en alusión a las bases navales que los Estados Unidos instalarían en la isla de acuerdo con la enmienda impuesta por ellos a la Constitución cubana de ese año– a distintas manifestaciones de lo que el *Diario* llamaba la americanización del país, entre las que figuraba la introducción de palabras inglesas. A este artículo responde con otro de igual título *La Discusión*, diario de tendencia reformista durante el periodo colonial, que aunque adoptaba una posición centrista después de la intervención, albergaba en su redacción a importantes representantes del separatismo. Citemos este último artículo:

Algo se han aumentado ahora los barbarismos, con la novedad del gobierno exótico que nos pone las andaderas; pero lo cierto es que los tenderos de La Habana, en su inmensa mayoría españoles, fueron los primeros en rotular sus establecimientos con nombres y anuncios ingleses. Recordemos que al llegar a esta capital, después de la guerra, cuando aún no se había efectuado la evacuación de las tropas españolas, la calle del Obispo se había transformado en un pedazo del *Bowery*. Todos los letreros se leían en inglés: *short store*, en vez de camisería; *American shoes*, en vez de zapatos americanos; *stationary*, en lugar de librería, etcétera, etcétera; como si ya contaran de antemano los comerciantes con que la transformación iba a ser violenta; que se iba a hablar inglés desde el siguiente día del cambio de bandera en el Morro.¹⁴

Su autor, Enrique Hernández Miyares (Santiago de Cuba, 1859 - La Habana, 1914), reconocido periodista y poeta, había sido editor, y sobre todo animador de una de las más importantes revistas de fines del siglo XIX, *La Habana Elegante*, en cuyas páginas logró reunir, como asiduos colaboradores, al grupo más significativo de los modernistas hispanoamericanos, y entre ellos, a Rubén Darío, quien en 1880 le dedicó su soneto «Caupolicán». Al estallar la guerra de 1895, había emigrado a los Estados Unidos, donde formó parte de la redacción de *Patria*, el periódico de los independentistas. De regreso a La Habana, se unió, como vimos, al equipo de redactores de *La Discusión*, entre

¹⁴ Enrique Hernández Miyares: *Obras completas*, ed. y pról. de José Manuel Carbonell, Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana, 1915-1916, t. II (Prosa), p. 254.

los que se encontraba su admirado mentor y amigo, Manuel Sanguily (La Habana, 1848-1925). Este, hijo de padre francés y madre inglesa, había alcanzado el grado de coronel en la Guerra de los Diez Años, y con posterioridad había desarrollado una destacada carrera en el periodismo, la crítica literaria y la docencia –en la línea de Enrique José Varona–, al tiempo que mantenía un beligerante separatismo –en la línea de Antonio Maceo– que, al concluir la guerra de independencia, lo colocó en los más importantes escenarios de debate y las negociaciones acerca del que durante más de un año fuera el incierto destino de Cuba. En 1902, con la instalación de la república, fue elegido senador. Y en calidad de tal, Manuel Sanguily va a dar comienzo a una quijotesca batalla que, celebrada en un soneto por Hernández Miyares, promoverá la más enconada e inesperada polémica, inicialmente literaria y luego política, de los primeros tiempos de la república.

La batalla de Sanguily tenía como objetivo impedir la ratificación por el Senado del Tratado de Reciprocidad Comercial entre Cuba y los Estados Unidos, firmado en La Habana en diciembre de 1902. El tema era de la mayor importancia, ya que de llevarse a efecto, la isla quedaría en total dependencia del mercado norteamericano, aislada del resto de la economía mundial, al tiempo que la naciente o pequeña industria cubana desaparecería como consecuencia de las ventajas arancelarias concedidas a los productos y materias primas estadounidenses. Los políticos y las «fuerzas vivas» de la isla –en buena parte, españolas– estaban conscientes de estos riesgos, y los temían. Pero, de un lado las presiones de Washington –que veía en el tratado un modo de iniciar el proceso de anexión de Cuba que el respeto a la Resolución Conjunta firmada con las fuerzas insurrectas le había impedido concretar– y de otro lado la miseria y destrucción ocasionadas por la guerra y el aniquilamiento de la población rural, promovido por el gobierno español en su última etapa, no dejaban otra solución inmediata, sino ratificarlo.

Sanguily pronunció dos discursos en el Senado, el 9 y el 28 de marzo de 1903. En el primero reconocía que estaba aislado, que solo dos contendían, que su contrincante, al que describe con no poca ironía como «un paladín revestido de fina y reluciente armadura», lo incitaba a un postrer encuentro que él había aceptado, para «con ello [...] darle ocasión de hacer gala de sus inagotables recursos», aunque a la postre no serían estos los que valieran, porque la verdad «seguir[í]a brillando

en el fondo de todas las conciencias». ¹⁵ El segundo discurso lo pronuncia con ocasión de ese duelo rigurosamente singular, en el que hablará primero, reiterando sus convicciones, pese a que se sabe derrotado de antemano. Por eso concluye su discurso con este recordado pasaje:

no poseo la fuerza suficiente a decidiros [...] en breve otra palabra os señalará rumbo distinto y haréis lo que ella dice. No sentiré amargura ninguna. Lamentaré, sí, por mi patria, no por mí, verme en el suelo bajo su lanza de oro; pero entonces, parodiando al más generoso hidalgo que haya concebido maravillosa fantasía, yo diría con sincero convencimiento: «Me alegro de tu triunfo, como amigo; lo siento, empero, como cubano. Pero esto solo duéleme en lo íntimo del ánimo; que tus armas mejores son que las mías, aunque no tu causa. Sí, Caballero de la Blanca Luna, podré reconocerme derribado; pero jamás me harás confesar que no es la más hermosa dama que vieran ojos humanos la que yo venero y bendigo desde el fondo del corazón atribulado». ¹⁶

Su contrincante –hora es de presentarlo– fue Antonio Sánchez de Bustamante (La Habana, 1865-1951), bachiller no por Salamanca, como Sansón Carrasco, el Caballero de la Blanca Luna, sino por Madrid; yerno del mayor orador del autonomismo; y con los años, abogado que llegaría a tener la clientela más poderosa de Cuba, y famosísimo especialista, a nivel mundial, en derecho internacional público y privado. Su discurso nos lo pinta de cuerpo entero, acercándolo tremendamente al Sansón Carrasco «socarrón, famoso», «columna de las letras y vaso de las ciencias», siempre expresándose con fórmulas legales, del que nos habla el narrador del *Quijote*, y presentándolo, ante el trascendental tema que se discute, como «cogollo y cifra del sentido común», según diría Unamuno del bachiller salmanticense. ¹⁷ En particular, el punto de partida del discurso de Sánchez de Bustamante daría lugar a una interesante digresión, episodio intercalado muy cervantino, para el que lamentablemente no tenemos tiempo, pues el texto que este opone al famosísimo pasaje del *Quijote* parafraseado por Sanguily es una novela del recientemente fallecido Émile Zola que hoy día nadie lee ni recuer-

¹⁵ Manuel Sanguily: *Discursos y conferencias*, Rambla, Bouza y Ca., La Habana, 1917, t. II, p. 354.

¹⁶ *Ibidem*, p. 391.

¹⁷ Cfr. Miguel de Unamuno: *Vida de don Quijote y Sancho*, Alberto Navarro (ed.), Cátedra, Madrid, 1988, p. 332.

da, y que el jurisconsulto emplea como legitimación de la modernidad de su punto de vista frente a las presuntas antiguallas que defiende su antagonista. Reconozco que su lectura del texto de Zola como manual del pragmatismo que acaba por vencer no solo en esa novela, sino en la realidad cubana, donde poco a poco se ha ido haciendo omnipresente, es tema para otro momento, pero no podía pasarlo por alto.

Volvamos, pues, a ese pasaje del *Quijote* elegido por Sanguily y detengámonos brevemente en su conexión con los inicios del cervantismo interpretativo cubano, que según Medardo Vitier está en Enrique José Varona y su conferencia del 23 de abril de 1883 en el Nuevo Liceo de La Habana. Conferencia muy a tono, pienso, con la práctica conmemorativa de los regeneracionistas, pero muy original e innovadora, según el propio Vitier, quien afirma que su autor «no se limitó a calar en las esencias cervantinas, sino que trazó nueva orientación metodológica» y que «toda la alta interpretación española es posterior a ese ensayo del crítico cubano», aunque reconoce que ello no significa que esta haya partido de aquel.¹⁸

En lo que a nuestro análisis concierne, nos interesa el final de la conferencia, donde Varona comenta el único pasaje del *Quijote* y de toda la obra cervantina que aborda directamente en su texto y que es, por supuesto, el seleccionado por Sanguily, es decir, el pasaje del capítulo LXIV de la Segunda parte, correspondiente al desenlace del duelo entre el hidalgo de la Mancha y el Caballero de la Blanca Luna. No cabe duda de que en la interpretación que Varona da allí al sentido total, a la lección moral del *Quijote* y de la obra cervantina en su conjunto, está el origen del discurso de Sanguily. Como podrá observar cualquier cervantista, o un lector memorioso de *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), el párrafo de Varona que vamos a citar muestra una innegable anticipación por parte del cubano de lo que será igualmente centro y culminación de la nueva y rectificadora lectura de este pasaje por Unamuno, verdadera palinodia promovida por el «desastre» del 98, y por la censura de Darío —«Don Quijote no puede ni debe morir»— a «¡Muera don Quijote!», su iconoclasta artículo de 1895. He aquí el párrafo de Varona:

Y no se acuse a Cervantes de pesimista: devolvía al mundo las lecciones que del mundo había recibido y puso más adentro de su obra la enseñanza

¹⁸ Medardo Vitier: «Estimación del *Quijote*», en Nilda Blanco (selec. y pról.), *Visión cubana de Cervantes*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, p. 99.

superior que le dictaba su espíritu. Si queréis encontrarla, buscadla en esa escena admirable, con que termina verdaderamente la obra cuando, derribado en tierra don Quijote por el Caballero de la Blanca Luna, que le pone su lanza a los pechos y le ofrece perdonarle la vida si confiesa el error en que ha vivido, si reniega del ideal de su existencia, y declara que Dulcinea no es la más hermosa dama del orbe, el indomable caballero le responde: «Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza, y quitame la vida, pues me has quitado la honra». ¿Qué es la fuerza brutal para dominar el espíritu? ¿Qué importa caer vencido si se pugna por la verdad, adorada en el santuario de la conciencia? No hay golpe, ni revés ni dolor ni amenaza ni certidumbre de muerte, que pueda imponer una convicción al pensamiento, que se levanta libre y resplandeciente del campo de la derrota, y afirma y proclama su derecho a tener por bueno y hermoso y santo lo que como tal contempla y reverencia.¹⁹

Llegamos, finalmente, al soneto de Hernández Miyares, publicado el primero de abril, tres días después del discurso de Sanguily, no en *La Discusión*, donde el poeta tenía una columna que firmaba con el transparente seudónimo de Hernán de Henríquez, sino en la columna que Manuel Márquez Sterling escribía en el recién creado periódico *El Mundo*, el más moderno y nacionalista de entonces. Este es el texto, «La más hermosa»:

*Que siga el caballero su camino,
agravios desfaciendo con su lanza:
todo noble tesón, al cabo alcanza
fijar las justas leyes del destino.*

*Cálate el roto yelmo de Mambrino
y en tu rocín glorioso altivo avanza,
desoye al refranero Sancho Panza
y en tu brazo confía y en tu sino.*

*No temas la esquivez de la Fortuna:
si el Caballero de la Blanca Luna
medir sus armas con las tuyas osa*

¹⁹ Enrique José Varona: «Cervantes», en Nilda Blanco, ob. cit., pp. 27-28.

*y te derriba por contraria suerte,
de Dulcinea, en ansias de tu muerte,
¡di que siempre será la más fermosa!*

Antes de pasar a la polémica que sin proponérselo desata este soneto, quisiera rescatar el seudónimo bajo el cual se publicó originalmente, y que nunca ha sido reproducido ni anotado en las antologías que lo han recogido. Se trata de Grisóstomo, sin dudas del mayor interés para nuestro análisis; por un lado, porque, al identificarse el autor con el joven poeta de este nombre, que muere de amor por su dama (capítulos XII, XIII y XIV de la Primera parte del *Quijote*), parece dispuesto a suscribir, con su propia vida, el gesto del admirado tribuno y amigo cuyas palabras glosa en su soneto; y, por otro lado, porque en la condición de casi bachiller por Salamanca que Grisóstomo ostentaba, y que con el abandono de sus estudios demuestra despreciar, podríamos percibir un quizá demasiado sutil modo de burlarse, él también, de nuestro Sansón Carrasco del trópico, tan apegado a sus saberes y sus prácticas leguleyas.

Señalaré, igualmente de paso, la alusión a otro texto fundador que hace más rica la identificación de Dulcinea con Cuba: aquel en que el gran almirante de la mar oceánica declara que esta isla es «la tierra más fermosa que ojos humanos vieron», patente en el pasaje de Sanguily, que prácticamente lo transcribe, y también en el soneto de Hernández Miyares, quien emplea, tanto en el título como en el cuerpo del poema, el arcaísmo «fermosa», identificado en la isla como parte de la cita colombina.

Pasemos entonces a la inesperada polémica. El 5 de abril, en la sección «Crónica» del *Diario de la Marina*, un periodista que usaba el muy hispano y pretencioso seudónimo de *Ruy Díaz*, y se llamaba Enrique Corzo y Príncipe, hijo de un recordado fiscal español, escribe lo siguiente: «en *El Mundo* se dice que un poeta egregio de por acá ha felicitado a Sanguily por cierto discurso, mandándole de contra un soneto precioso. Como suyo, dice *El Mundo*. Pues no es suyo, sino de otro poeta español que lo publicó hace ya años en una colección de ciento y un sonetos».²⁰

²⁰ Ápud José Manuel Carbonell (comp., pról., y notas): *La más fermosa. Historia de un soneto*, Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana, 1917.

Ante esta acusación de plagio, lanzada contra un escritor muy conocido y respetado, la prensa nacional reacciona dedicándole amplio espacio. En respuesta a las protestas de *La Discusión* y de *El Mundo*, el *Diario* da a conocer la identidad del descubridor del delito: José Íñigo Romero, «contertulio y amigo» de la presunta víctima, el poeta Francisco Rodríguez Marín. Más adelante lo identifica como «hombre muy versado en las letras» y «director que ha sido hasta hace poco del periódico sevillano *El Porvenir*, decano de la prensa andaluza». Igualmente publica un soneto que Rodríguez Marín habría escrito en 1895, idéntico al de Hernández Miyares en todo, salvo en el título, «El eterno Quijote». Entonces, se exige, por *La Discusión* y *El Mundo*, la presentación del libro de Rodríguez Marín, la comunicación por cable con este (que el *Diario* tendría que sufragar) y la reaparición del gran periodista andaluz que nadie ha podido ver, ni entrevistar, porque ha salido rumbo a Baracoa. En ninguna librería de La Habana se halla el susodicho libro, y se encarga a España; las conmemoraciones de semana santa, ¡y en Sevilla!, imposibilitan la rápida aparición y consecuente respuesta de Rodríguez Marín.

Y así, en menos de una semana, el poema que se había escrito como homenaje a un discurso que se oponía a la entrega de Cuba al mercado norteamericano, se ha convertido, por una casual o provocada intervención de la prensa que envidiaría el mismísimo William Randolph Hearst, en una guerra de acusaciones y amenazas que van subiendo peligrosamente de tono y que tienen como sustento el perverso entramado de unas redes de poder totalmente distorsionadas por las circunstancias: la subyacente animadversión entre cubanos separatistas y españoles integristas, el duelo para los vencidos y la fiesta para los vencedores, que la intervención norteamericana no permitió elaborar.

La carta que entonces envía Fermín Valdés Domínguez, uno de los más respetados próceres del independentismo, a Hernández Miyares, evidencia el soterrado encono que se ha ido avivando: «Cuando leí –mi querido Enrique– lo que publicaban en contra tuya los españoles del *Diario* –esto es, los enemigos de Cuba de antes, de ahora y de mañana, si Dios no se apiada de nuestros gobernantes enfermos del alma–, no me asomé [...]. La guerra ha quitado del Morro la bandera española; pero no ha quitado de los *leales* y de los *valientes* –que no lo fueron nunca– su odio al cubano».²¹

²¹ *Ibidem*, p. 254.

Finalmente, el 7 de mayo el *Diario* reconoce que se trataba de un infundio, denunciado por el propio Rodríguez Marín, y no le queda más remedio que hacer oídos sordos a la multitud de críticas, ahora mucho más severas, de la prensa cubana que, por otra parte, se prepara para agasajar a la víctima con un gran banquete.

De entre los muchos textos leídos en esa ocasión, destinados a desagraviar públicamente al amigo, quiero rescatar unos versos del soneto de Aniceto Valdivia, el *Conde Kostia* de los viejos tiempos de *La Habana Elegante*, que señalan hacia la polarización moral de esas dos Españas de las que hablará más adelante Antonio Machado, pero situando a la peor de ellas dentro de Cuba: «Que en esta apoteosis de victoria, / la España que está aquí te arrojó lodo; / la España que está allá ¡te arrojó gloria!»;²² y los rescato porque creo que fueron un intento por parte de quien solía estar muy al tanto de todo lo que pasaba en el mundo de las letras, de rearticular, después de esta batalla de insultos e improperios, a la joven intelectualidad cubana con la nueva generación española.

Porque el director de la Biblioteca Nacional, Domingo Figarola Caneda, enviara en un álbum a Hernández Miyares todo lo aparecido en la prensa relativo a esta intensa contienda, y porque José Manuel Carbonell lo encontrara junto con un copioso epistolario tributario de la misma causa, contamos con un voluminoso tomo: *La más hermosa. Historia de un soneto*, publicado por este último en 1917. Pero ni una de sus cerca de cuatrocientas páginas nos permite reconstruir la recepción estrictamente literaria del poema que motivó tan desmesurada batalla, saber qué pensaron de él sus contemporáneos, qué opinó, por ejemplo, Sanguily. Sin embargo, lo que en las páginas recopiladas por Carbonell se expresa resulta de gran utilidad para indagar en la trabazón de la variada serie de acontecimientos promovidos por la polémica, sin duda muy productivos si aspiramos a descifrar la compleja dinámica de las fuerzas políticas entonces en juego, las causas todavía vigentes que las habían abroquelado en los espacios que defendían, o que las lanzaban a su conquista, y los matices culturales de sus enfrentamientos.

Hace poco más de una década, cuando Dulce María Loynaz preparaba su discurso de agradecimiento por el Premio Miguel de Cervantes, decidió terminarlo con la cita íntegra de «La más hermosa», a la que llamó en esa ocasión, «los más bellos versos que a juicio mío se han

²² *Ibidem*, p. 277.

dedicado al inmortal caballero andante», hipérbole debida, pienso, al recuerdo de aquella tarde, narrada por ella en una de sus crónicas, en que siendo muy niña y escondida tras una cortina, escuchó al poeta recitarle sus más conocidas rimas al general Loynaz del Castillo, su padre, tan devoto lector del *Quijote*.

Mas la historia de la apreciación merecida por este soneto no siempre ha sido tan generosa, y en ocasiones se muestra contradictoria, errática u omisa. Cintio Vitier lo incluye por su «perfección» en la importante antología con que evalúa la poesía de la primera mitad del siglo XX, y celebra allí los dos últimos versos del primer cuarteto: «todo noble tesón al cabo alcanza / fijar las justas leyes del destino», porque en ellos «se expone una idea singularmente hermosa y profunda acerca de las relaciones entre la voluntad, la justicia y el destino»,²³ valoración que repite en *Lo cubano en la poesía*, cuando encuentra «una inesperada dimensión trascendente» alcanzada por el optimismo de su autor en estos versos.²⁴ Sin embargo, excluye «La más hermosa» de *Las mejores poesías cubanas*, que publica en 1959.

Por su parte, José Lezama Lima, que en su memorable *Antología de la poesía cubana* (1965) sí incorpora el soneto, sin embargo, considera los mismos versos, tan elogiados por Vitier, como muestra de «prosaísmos inexcusables».²⁵ En *Poesía social de Cuba*, antología de título tan elocuente que podríamos pensar que allí sí encontraríamos el poema, no aparece.

Y finalmente, en tiempos más recientes, mientras que una recopilación tan rigurosa como el *Panorama de la poesía cubana del siglo xx* (1999), de Jorge Luis Arcos, antología consultada en cuya selección participan muchos de los más importantes estudiosos de nuestras letras, no recoge ningún poema de Hernández Miyares, otras, como *Doscientos años de poesía cubana* (2002), preparada por un solo antólogo, Virgilio López Lemus, sí incluye «La más hermosa».

Cuando murió Hernández Miyares, en 1914, y se publicaron en dos tomos sus *Obras*, su ciudad natal, Santiago de Cuba, colocó una tarja en la casa familiar y en ella, a más de una efigie del poeta y de las

²³ Cintio Vitier (antología y notas): *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana, 1952, p. 14.

²⁴ Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía* (1958), Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1970, p. 321.

²⁵ José Lezama Lima: *Antología de la poesía cubana*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1965, t. III, p. 439.

inscripciones de rigor, se grabó, íntegro, el soneto. Me pregunto si aún existe ese bronce, y sobre todo, si de seguir allí, quien pase y se tome el trabajo de detenerse y leer esa tarja, sabrá por qué se escribió el poema, de qué trata y cuánta batalla, ¿útil, inútil?, promovió.

J. C. Rodríguez, Á. Salvador, Á. Esteban y L. Campuzano:
Cervantes y América, CERC, Diputación de Granada, 2005, pp. 97-122.



Roberto González Echevarría*

Don Quijote: visión y mirada

Es notorio que a Alonso Quijano se le secó el cerebro de tanto leer novelas de caballería, pero lo más notable es que ese cincuentón, que se pasaba las noches leyendo de claro en claro (de seguro a la tenue luz de un candil), y que así consumió más de cien cuerpos de libros de variados tamaños y tipografías, no perdiera la vista. En una novela en que los personajes, sobre todo el vapuleado héroe, sufren innumerables lesiones, y padecen enfermedades diversas, no se menciona nunca que don Quijote haya experimentado la más mínima mengua de visión. La integridad física del caballero se menoscaba gradualmente a lo largo de sus aventuras: pierde varias muelas y parte de una oreja, le rompen las costillas, le magullan las muñecas, le arañan el rostro, sufre contusiones que lo dejan sin conocimiento, retortijones de vientre y vómitos violentos que lo debilitan, pero sus ojos permanecen intactos hasta que la muerte se los apaga. Este lector empedernido es capaz de divisar a gran distancia a los que le traerán gracias y desgracias, y de leer, a caballo en medio de la Sierra Morena, del cuaderno hallado en una maleta abandonada. Sin embargo, siempre recordaremos sus monumentales errores de visión: gigantes por molinos, ejércitos por rebaños, el yelmo de Mambrino por una humilde bacía de barbero, y así sucesivamente.

Don Quijote es la novela de la visión y de las visiones de su protagonista. Numerosas aventuras comienzan cuando el hidalgo y su escudero ven acercarse a alguien o algo, y culminan cuando cada uno ve una cosa diferente. Otras, las más cómicas, cuando en la oscuridad de la venta, que contrasta con la claridad de los caminos, se confunden

* Roberto González Echevarría (1943). Ensayista y profesor.

intenciones e identidades, y cosas y personas adquieren un carácter indefinido y engañoso. El poder (o no) ver con nitidez define el destino del caballero, y se convierte en tema central de la obra desde muy temprano, por ejemplo, durante la vela nocturna de las armas, que se lleva a cabo «con tanta claridad de la luna, que podía competir con el que se la prestaba» (I, 3, i, p. 134).¹

Casi todo el *Quijote*, pero en particular la Primera parte, transcurre en el luminoso, diamantino paisaje de Castilla, con cielos despejados, aire seco, y un sol que dibuja despiadadamente el contorno de las cosas. Llueve solo una vez en la novela, y el agua hace que brille tanto la bacía que el barbero se ha puesto en la cabeza a falta de mejor resguardo, que el caballero cree que se trata del famoso yelmo de Mambrino. Es como si Cervantes se hubiese propuesto situar la acción en un ambiente ideal para poner a prueba teorías y conocimientos sobre la óptica, la refracción, y la anatomía del aparato visual humano. Desde luego, Cervantes no describe únicamente paisajes diáfanos como los del *Quijote*; no obra en él un burdo determinismo que lo impele a reproducir solo la luz de su tierra natal. En el *Persiles*, por ejemplo, hay innumerables escenas brumosas donde a los personajes les resulta casi imposible ver. Mirar y ver son acciones que le son propias al *Quijote*, y que están relacionadas a todo lo que le da originalidad y relevancia en el mapa intelectual y artístico de su momento y de la historia subsiguiente. Son también actividades propias de una novela en la cual la lectura y la abundancia de libros que la imprenta ha hecho posible, es una de las cuestiones fundamentales.

En principio me interesan mirar y ver en su dimensión más concreta, tangible y física para tomar yo mismo un ángulo de mira irónico y autocrítico en mi propia pesquisa. Quiero enfrentarme a la materialidad muda de las cosas y al silencio hierático de los actos, con el peligro que corre el propio don Quijote en semejantes casos de que el tropezón inevitable provoque más risa que luz. No concedo privilegio a esta aproximación en contra de conceptos ya fraguados en figuras retóricas –mirada y visión como conjunto de opiniones,

¹ Todas las citas, de aquí en adelante indicadas en el texto, remiten a la edición de Francisco Rodríguez Marín. El número romano en mayúsculas indica la parte de la novela; el arábigo, el capítulo; y el romano minúsculo, el volumen de la edición. Miguel de Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rodríguez Marín, 10 vols., Atlas, Madrid, 1947. [N. del A.]

punto de vista, proyección del ser, manera de ser, perspectivismo, y otros lugares comunes que estos conceptos concitan, sobre todo en referencia a Cervantes—, sino para regresar al origen de estos, a un momento premetafórico que pueda tal vez revelar algo más sobre la fenomenología, la estética y hasta la ontología cervantinas. Y si no consigo del todo ese regreso a lo concreto, por lo menos el ejercicio de construir el andamiaje para mirar desde otra perspectiva, sea, de todos modos, valioso. O, por lo menos, mi lucha contra la conceptualización y la metáfora precoz o manida, que ya me vencen en la oración precedente, sea instructiva, aunque mi pencho de palo no logre elevarse ni un centímetro del suelo. ¿Cómo miran, cómo ven los personajes del *Quijote*? ¿Con qué ojos?

Debe ser evidente que la mirada y la visión son fundamentales en el concepto del ser y de la percepción cervantinos, pero también en una de las cuestiones que más parecía obsesionarlo: la de la representación. ¿Cómo aparecen seres y objetos, y cómo puede representárselos? Y ¿cómo el acto de ver define al personaje? No se ve nada en la oscuridad unánime de la venta, y don Quijote, cuyo sentido del olfato parece no haber sido tan agudo como el de la vista, toma a Maritornes por una damisela enamorada. Los personajes miran y se miran entre sí, y lo que ven y cómo lo ven, determinan sus acciones y los revelan a ellos.

La manera en que miran y se miran los personajes es de interés sobre todo cuando intervienen deformidades físicas, otra cuestión que parecía obsesionar a Cervantes y a muchos de sus contemporáneos, y que pudiera ser un vestigio medieval, si no, en su caso específico, reflejo de su propia condición. (¿Qué habría sido de la obra cervantina y de la historia de la novela si lo conociésemos como «El Tuerto de Lepanto»?.) Los ojos son las ventanas del alma, según el lugar común, y mirarse en el neoplatonismo era una forma de hacer que las almas se comunicaran. Pero cuando se trata de bizcos, de tuertos, de personajes con ojos hundidos o demasiado juntos, o de ojos legañosos o que supuran, las ventanas están empañadas de modo sumamente sugestivo, si bien no precisamente encantador. Lo deforme y su representación son un desafío a la mimesis, y a los modelos ideales de la estética renacentista que el barroco revisa, o mejor, re-forma. Su figura emblemática es el monstruo, como he estudiado en el capítulo 5 de este libro. Los defectos de la vista, sobre todo cuando son visibles ellos mismos y no solamente funcionales, constituyen una suerte de monstruosidad

–algo que reclama ser visto por su singularidad, pero que a la vez se resiste a la representación.

Mi hipótesis podría ser la siguiente en los términos más generales: Que en la coyuntura histórica que conducía hacia una concepción moderna del ver en relación con el pensar y el ser, tal y como se manifiesta paradigmáticamente en Descartes, en Cervantes se duda aún de la duda cartesiana, al girar su novela en torno a las dificultades de percepción y representación. (Pienso en el tratado de Descartes sobre la óptica, donde es evidente que el autor del *Discurso del método* ha encontrado una ciencia que puede reducir a términos geométricos la relación del ser con la realidad y regularizar su percepción –por eso relega a la medicina todas las irregularidades oculares.) Cervantes ya no es partícipe de toda la teología de la visión y de la vista de origen medieval, aunque retiene algunas nociones de esta que habían pasado a formar parte del saber popular. Su duda no es retrógrada, sino anticipatoria, no una reacción defensora del pasado, sino un anuncio de problemas que la mejor percepción facilitada por la ciencia habría de suscitar. Debe recordarse la contemporaneidad de Cervantes con notables adelantos en los campos de la óptica, la oftalmología y hasta la balística –Kepler y Galileo son los nombres más señeros en estos avances, aunque no los únicos–. Pero por mucho que se hayan perfeccionado aparatos para incrementar la visión, estudiarla o corregirla –telescopios, lentes, espejuelos– la mirada sigue limitada, y hasta entorpecida por restricciones congénitas o accidentales del aparato visual humano, inclusive la de la visión binocular (el tener dos ojos). Se trata de impedimentos físicos, pero también conceptuales, que hacen difícil la adecuación entre mirada, visión, razón y ser. No es solo que don Quijote le imponga a la realidad una visión preconcebida sacada de las novelas de caballería que ha leído, sino que el mismo acto de mirar, en su dimensión somática y en términos de la nueva física, se hace cada vez más problemático para articular un concepto de la visión. No «pienso, luego soy»; sino, «veo mal, luego estoy», y de manera precaria y hasta peligrosa por cierto. (Quizás la ambigüedad en el *Quijote*, para recordar el título del notable libro de Manuel Durán, se deba a una cuestión oftalmológica.) ¿Se oponía Cervantes así a la emergente modernidad científica de su época –que culminaría medio siglo más tarde en Newton–, o en realidad anticipaba sus equívocas repercusiones en los terrenos del arte, el derecho, la literatura y la filosofía? La paradoja que el *Quijote* insinúa es que mientras más se adelanta en el estudio

de la percepción, mayor es la duda sobre su eficacia como modo de conocimiento y como aparato conceptual.

Tal vez el impedimento visual en Cervantes derive de que, en su ficción, mirar sea también con tanta frecuencia un modo de expresar, no solo de percibir la realidad, y esto abre inmediatamente el problema de la dialéctica entre interlocutores –o de los intermiradores–, y del deseo de uno de ejercer influencia sobre el otro, para no mencionar la proyección, a través del deseo, de una interioridad ansiosa que no es precisamente la del espíritu puro que imaginaba Descartes. En esto los problemas de la mirada en Cervantes están muy cercanos de los que observamos en la pintura de Velázquez, como se ha dicho en más de una ocasión. Los personajes de Velázquez parecen existir en un mundo separado del nuestro por un muro transparente, pero impenetrable, que no les permite comunicarse con nosotros. Pero lo apremiante y hasta conmovedor es que parecen querer hacerlo y que nos lo dicen con la mirada. Las miradas de los personajes de Velázquez alcanzan estatuto real en nuestro mundo, traspasan el muro translúcido que nos divide y nos obligan a un diálogo de ojos. Algunas de esas miradas son tan penetrantes que cuesta trabajo sostenerlas, como la de Góngora, la del conde-duque de Olivares, o la del propio Velázquez en *Las meninas*. Con la mirada Velázquez rebasa los confines del ámbito artístico. Cada mirada tiene o sugiere un sentido, una actitud, una acción moral sobre el espectador, a quien convierte con frecuencia en observado. En *Las meninas*, como es notorio, una vez que nos situamos en el ángulo correcto, caemos bajo el imperio de la mirada del propio Velázquez, que nos observa como si fuéramos el modelo de su cuadro, pero también como si nos quisiera decir algo. En *El triunfo de Baco* nos topamos con la mirada torva, mezcla de desparpajo, desafío y estupefacción, del borracho central, que nos contempla con ojos enmarcados por sus cachetes colorados. Dada la diferencia entre pintura y literatura, las miradas en Cervantes no pueden ser concretas y realmente visibles, pero no son menos expresivas o perturbadoras.

Cervantes también, como es sabido, se valía de las peculiaridades físicas –no solo los defectos– para caracterizar, ateniéndose generalmente a creencias populares o a la medicina de la época (no había gran distinción en realidad, ya que ambas se basaban en una observación bastante rudimentaria del cuerpo y su funcionamiento). Sancho es gordo y don Quijote flaco, y el peso de cada uno parece determinar su carácter flemático o activo. Monipodio es cojo y cejijunto. Pero

podemos recordar también que gitanilla tiene un hoyuelo en la barbilla donde, según otra de las gitanas, «han de tropezar cuantos ojos le miraren».² El detalle específico individualiza al personaje, lo saca de los modelos idealizados de la tradición renacentista recibida, y lo instala en lo contingente del aquí y ahora. Con frecuencia la singularidad física es de los ojos.

En el *Quijote* abundan detalles de este tipo, pero en la descripción de Ginés de Pasamonte hay uno de especial significación. Dice esta: «Tras todos estos, venía un hombre de muy buen parecer, de edad de treinta años, sino que al mirar metía el un ojo en el otro un poco» (I, 22, ii, p. 177). Ginés es bizco, de la misma manera que Maritornes es tuerta («del un ojo tuerta y del otro no muy sana», I, 16, i, p. 420). Pero lo que en la moza es tal vez meramente un rasgo grotesco, en Ginés se complica por el hecho de que este personaje representa en el *Quijote* al autor moderno, que se desentiende de la tradición clásica para escribir sobre sí mismo, y que compite ya contra los nuevos géneros, específicamente la picaresca en la Primera parte y la comedia nueva en la Segunda.³ También debe recordarse que hay una conmovedora identificación con él por parte de Cervantes, que percibimos en la melancólica acotación del galeote cuando don Quijote lo alaba diciéndole que parece hábil: «—Y desdichado —respondió Ginés—; porque siempre las desdichas persiguen al buen ingenio» (I, 22, ii, p. 184). En el escrutinio de los libros, el cura se refiere al autor de

² Miguel de Cervantes: *Novelas ejemplares*, edición y notas de Francisco Rodríguez Marín, vol. I, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1952, p. 25.

³ Sobre Ginés y su relación con la picaresca hemos escrito Claudio Guillén: «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco», en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Castalia, Madrid, 1966, t. I, pp. 227-231; George Haley: «The Narrator in *Don Quijote*: Maese Pedro's Puppet Show», *Modern Language Notes*, n.º 80, 1965, pp. 145-165; Guillermo Díaz Plaja: «El retablo de maese Pedro», *Ínsula*, vol. 18, n.º 204, 1963, pp. 1-12; Helena Percas de Ponseti: *Cervantes y su concepto del arte: estudio crítico de algunos aspectos y episodios del Quijote*, Madrid, Gredos, 1975; Ann E. Wiltout: «Ginés de Pasamonte: The "pícaro" and his Art», *Anales Cervantinos*, n.º 17, 1978, pp. 1-7; Manuel Durán: «El *Quijote* visto desde el Retablo de maese Pedro», *Anthropos*, número especial dedicado a Cervantes, n.ºs 98-99, julio-agosto, 1989, y Roberto González Echevarría: «On Cipión's Life and Adventures: Cervantes and the Picaresque», *Diacritics*, vol. 10, n.º 3, 1980, pp. 15-26, reimpresso en *Cervantes*, ed. Harold Bloom, New Haven, Chelsea House, 1986, pp. 99-114, corregido y aumentado en el presente libro. Wiltout, acertadamente, se refiere a Ginés como «perpetual outsider», con lo cual podemos estar de acuerdo, pero luego pasa a una lectura moralizante del personaje. Sobre el episodio de maese Pedro como crítica de Lope, cfr., sobre todo, Durán.

La Galatea como «más versado en desdichas que en versos» (I, 6, i, p. 221). Hay que recalcar la función autoral de Ginés y la posibilidad de que sea un autorretrato por lo que sugiere sobre el acto de representación. Los autores internos cervantinos no son por lo general muy saludables, como para destacar su inadecuación con el mundo en que viven.

Si Ginés es figura del autor nuevo, su bizquera es entonces en extremo significativa. En primer lugar tomemos nota de lo que refleja sobre el carácter de Ginés por la mala catadura que le da el defecto. Ginés no puede mirar de frente a la cara de su interlocutor; el estrabismo lo condena a parecer falso, escurridizo, mentiroso, deshonesto, aunque sea bien parecido. La bizquera le da un aspecto criminal o, por lo menos, peligroso y poco digno de confianza. Su defecto es, en términos cosméticos, leve, si lo comparamos con los de Maritornes, pero lo marca indeleblemente y determina la manera en que ha de mirar al mundo y ha de ser visto por otros. El rostro de Ginés es la imagen del disimulo y sus cambios de identidad (galeote, gitano, titiritero) destacan esa condición permanentemente dinámica de su ser. Como Jano, Ginés será distinto visto de un lado o de otro, porque la posición del ojo visible será distinta en cada caso.

El defecto visual de Ginés revela aún más sobre su carácter si tomamos en cuenta el de otro personaje del *Quijote*. Me refiero al personaje, o metapersonaje, dado que es una invención de los del libro, del gigante Pandafilando de la Fosca Vista. Pandafilando es, en la complicada historia de la princesa Micomicona, quien quiere abusar de ella, haciendo necesaria la intervención de don Quijote, que de esa manera podrá ser engañado y regresado a su casa. Dice Dorotea disfrazada de Micomicona:

Pero decía él [su padre Tinacrio el Sabidor] que no le fatigaba tanto esto cuanto le ponía en confusión saber por cosa muy cierta que un descomunal gigante, señor de una ínsula, que casi alinda con nuestro reino, llamado Pandafilando de la Fosca Vista, porque es cosa averiguada que, aunque tiene los ojos en su lugar y derechos, siempre mira al revés, como si fuese bizco, y esto lo hace él de maligno y por poner miedo y espanto a los que mira, digo que supo que este gigante, en sabiendo mi orfandad, había de pasar con gran poderío sobre mi reino, y me lo había de quitar todo, sin dejarme una pequeña aldea donde me recogiese; pero que podía excusar toda esta ruina y desgracia si yo me quisiese casar con él (I, 30, ii, pp. 396-397).

Javier Herrero ha subrayado que Pandafilando representa el deseo desaforado que su nombre anuncia, pero yo quisiera llamar la atención sobre los ojos del gigante.⁴ Covarrubias decía de «Hosco»: «Vale tanto como encapotado con ceño. Llamamos toros hoscos los que tienen los sobrecejos oscuros y amenazadores, que ponen miedo».⁵ La mirada amenazadora de Pandafilando proyecta a través de ojos encapotados por espesas cejas, su desenfrenado deseo. Pero ¿y su bizquera? ¿Qué quiere decir mirar «al revés»?

Merece recordarse que estamos aquí en el mundo de la pura ficción, o de la metaficción, y que Dorotea es otro de los autores dentro del *Quijote*, en este caso tal vez el más audaz en su capacidad de invención. Se ensayan en su relato experimentos que tal vez no serían posibles en el plano más realista de la novela. «Al revés», como nos aclara en su puntual nota el inefable Rodríguez Marín, quiere decir «al contrario, o invertido del orden regular [...] lo opuesto a *al derecho*» (ii, p. 397). «Mirar al revés» tal vez solo signifique eso, o mirar de forma enrevesada, torcida y amenazadora, pero también puede sugerir que el bizco puede ver las cosas fuera de su colocación y forma normales, una suerte de anamorfosis congénita. La Academia define anamorfosis como «Pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada según desde donde se la mire» (p. 85). Pero lo fundamental no es desde dónde se mira, sino que el punto de mira es móvil, dinámico, no un punto de vista fijo. Apelo a esta figura siguiendo a mi desaparecido amigo Severo Sarduy, quien, tomándola a su vez de Lacan, la hace típica de lo que llamó el «barroco furioso».⁶ Como para destacar la especularidad entre visión deforme y deformidad de mirada, Pandafilando mismo, por su descomunal tamaño, es un ser desproporcionado y, por consiguiente, deforme y como fuera de perspectiva —«anamórfico»—. Su bizquera es parte de su monstruosidad y su torcida mirada refleja sus no menos torcidos deseos, pero también lo dota de una percepción novedosa y audaz de

⁴ Cfr. Javier Herrero: «Sierra Morena as Labyrinth: From Wildness to Christian Knighthood», *Modern Language Studies*, vol. 17, n.º 1, enero, 1981, pp. 55-67.

⁵ Sebastián de Covarrubias: *Tesoro de la lengua castellana o española*, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674, edición preparada por Martín de Riquer, S. A. Horta, I. E., Barcelona, 1953, p. 701.

⁶ Severo Sarduy: «Barroco furioso», *Guadalimar*, año III, n.º 26, Barcelona, 1977, pp. 40-41. Hay más sobre la anamorfosis en su *La simulación*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1982, pp. 21-33.

lo real. Un Picasso en ciernes. ¿Qué sugiere todo esto con respecto a Ginés?

La bizquera de Ginés, que es monocular y convergente, hace que no pueda percibir con nitidez la realidad y que, por lo tanto, esté condenado a representarla sesgada por los ángulos conflictivos de sus ejes visuales. Es una suerte de perspectivismo innato e interno, necesariamente anterior al concebido como la falta de coincidencia, o el contraste entre las visiones de distintos personajes, que se reconcilian a la postre para producir la verdad. El perspectivismo en Cervantes suponía la visión unitaria, armónica, no conflictiva, de cada individuo, que a su vez se eleva a una opinión y hasta a un modo de ser. Cada uno ve las cosas de manera diferente y la verdad vendría entonces a ser la suma y síntesis de las varias visiones en conflicto. Pero la bizquera de Ginés insinúa que semejante punto de mira individual es ya para empezar una entelequia, una abstracción, que puede ponerse en entredicho porque no se basa en la contingencia de la visión, tal y como la permite el aparato ocular en general, y el específico de cada individuo. Uno de los ojos de Ginés ve de una manera y el otro de otra, antes de que el desacuerdo se extienda a otro personaje. La visión global del individuo será entonces la suma inarmónica de las imágenes dispares producidas por ejes visuales que convergen en un punto que no es el correcto para permitir un enfoque cabal, o que no coinciden nunca. Es una especie de diplopia, visión doble, en que la falta de foco impide que imágenes dispares logren unirse. La bizquera pudiera ser entonces la condición moderna de la visión artística o literaria: doble, no convergente, distorsionante, generadora de anamorfosis, porque depende del movimiento de un ojo que ve independientemente del otro. Es, entonces, el modelo nuevo de un ser conflictivo en sí, capaz de ver simultáneamente en profundidad y proximidad, como en un diálogo de miradas interior a sí mismo que no llega a resolverse.

El autor moderno, que antes será lector, es un disléxico congénito, capaz de ver y leer «al revés», tal y como miran Pandafilando y Ginés. Podemos, por lo tanto, interpretar la famosa respuesta de Ginés sobre si ya ha terminado su autobiografía picaresca –«¿Cómo puede estar acabado [el libro] si aún no está acabada mi vida?» (p. 209)– como un error de perspectiva en un sentido más literal que el que corrientemente ha supuesto la crítica (la mía inclusive). El final de su vida es el punto de fuga distante que ve con un ojo; el presente desde el cual habla es la

distancia media o cercana que ve con el otro. Su mirada estrábica no permite que converjan esas visiones, por lo tanto, el libro jamás podrá ser acabado y seguirá suspendido para siempre entre esas dos distancias no coincidentes.

La doble perspectiva de Ginés queda subrayada también en el mismo episodio de los galeotes, en este caso como un defecto que, irónicamente, le da ventaja sobre los guardias de los que escapa. Es uno de esos episodios típicos cervantinos en que se reduce al nivel más bruto, tangible y literal, algo que es en potencia de gran alcance y sutileza filosófica:

Ayudó Sancho, por su parte, a la soltura de Ginés de Pasamonte, que fue el primero que saltó en la campaña libre y desembarazado, y arremetiendo al comisario caído, le quitó la espada y la escopeta, con la cual, apuntando al uno y señalando al otro, sin dispararla jamás, no quedó guarda en todo el campo, porque se fueron huyendo, así de la escopeta de Pasamonte como de las muchas pedradas que los ya sueltos galeotes les tiraban (I, ii, p. 188).

Ginés puede mirar –Argos redivivo– en dos direcciones a la vez, blandiendo armas distintas que maneja una con cada mano y con cada ojo. Es significativo también que, al final de la aventura, cuando se niega a ir al Toboso como le exige don Quijote, Ginés dé la señal de abrir fuego (con piedras) a sus compañeros guiñando un ojo: «viéndose tratar de aquella manera, hizo del ojo a los compañeros» (I, ii, p. 192). Este guiño no es tan inocente como pudiera parecer, o como podría serlo de no ser bizco Ginés, por la independencia que cada ojo tiene del otro en su caso, y las conflictivas intenciones que podría expresar cada uno por su cuenta. El guiño constituye una intención parcial y solapada como todas las suyas. El lenguaje de los ojos de Ginés es el del engaño y la duplicidad, como es lo que ve a través de ellos, y de seguro lo que ha escrito en el prolijo tomo en que cuenta su vida.

(¿Será la visión doble de Ginés como la de cuadros de Velázquez, por ejemplo, *Las hilanderas*, en que aparecen imágenes superpuestas en planos diferentes e independientes? En esa pintura, como en la ya mencionada de los borrachos, una imagen es mitológica, idealizada; la otra, la del presente, es en toda su especificidad y sordidez. ¿Podrá extenderse alegóricamente esa visión doble y contrastante de la bizquera de Ginés a todos los binarismos que ha propuesto la crítica del

Quijote: realidad-ficción, idealismo-realismo? Pero dejémosnos de alegorías y volvamos a lo concreto.)

En la Segunda parte Ginés aparece tuerto, o, mejor, se hace pasar por tuerto cubriéndose parte de la cara para no ser reconocido por las autoridades: «Olvidábaseme de decir cómo el tal maese Pedro traía cubierto el ojo izquierdo y casi medio carrillo con un parche de tafetán verde, señal que todo aquel lado debía de estar enfermo» (II, 25, v, p. 221). Ginés se cubre aquí precisamente aquello que lo identifica: su seña de identidad que es ser bizco. Sin la bizquera Ginés no es más que un «hombre de muy buen parecer de edad de treinta años» (I, 22, i, p. 177). Con ella se revela su carácter furtivo y peligroso, y se pone en riesgo de ser descubierto por la justicia. Pero, desde luego, ver con un solo ojo, si bien particulariza su visión –ahora tiene solamente un eje visual–, no la mejora. (Eliminar uno de los ojos es la manera más brutal de curar la bizquera y despejar sus ambigüedades, reduciendo a uno el punto de mira. La divinidad hindú Siva resuelve este problema al estar dotada de un tercer ojo que le da una visión unitaria. Y Descartes todavía le atribuye facultades extraordinarias a la glándula pineal, especie de ojo ciego, vestigio tal vez de un tercer ojo en el centro de la frente, donde se aloja el sentido común, y que reduce a una las imágenes de los dos ojos.) Ginés ha sacrificado ahora la mitad del campo visual. Con el ojo izquierdo cubierto no puede ver de ese lado, y ha perdido el efecto de profundidad del espacio que mira –ha perdido la perspectiva–. No se puede pasar por alto que Ginés finge ser tuerto, que su condición es provisional y pasajera, que sigue bizco. (Típico del rigor cervantino, el disfraz de Ginés es parcial, su máscara le cubre solo una mitad de la cara, por lo que pudiera decirse que está disfrazado a medias.) Sin embargo, creo que podemos suponer que el ojo que mete es el que Ginés se tapa, para no delatarse, con lo cual también, en cierto modo, no hace más que aumentar una condición que le es propia. También hay que destacar que es en su rol como titiritero que asume una visión fragmentaria e imperfecta, y que esta es la función principal de Ginés en este episodio. El ser autor de comedias en miniatura y su humilde práctica ambulante de los títeres es lo que lo define y da relevancia a este capítulo. Ginés no es únicamente autor de una autobiografía picaresca, sino también autor de comedias, si bien diminutas, modelos reducidos de las representadas en los corrales.

Resulta redundante recordar que todo el episodio del retablo es, además de una crítica –si bien jocosa, a la vez acerba– de Lope y la co-

media nueva, una especie de laboratorio sobre la mímesis, y no solo en términos literarios.⁷ Pero, aparte de esto, la función que ofrece maese Pedro y su joven ayudante es de una complejidad digna de Velázquez.⁸ Para empezar, tenemos que la representación no se basta por sí misma y que las tramoyas de maese Pedro requieren un comentario verbal suplementario por parte de su imberbe asistente. El muchacho no es solo otra máscara de Ginés, sino su voz, en una especie de reducción al absurdo por literalidad de la prosopopeya. Pero estas –las representaciones visuales y verbales– no se armonizan o sincronizan satisfactoriamente y tanto don Quijote como Ginés tienen que amonestar al muchacho. La corrección de don Quijote se hace, sugestivamente, en el idioma de la geometría aplicada a la pintura: «Niño, niño –dijo con voz alta a esta sazón don Quijote–, seguid vuestra historia línea recta, y no os metáis en las curvas o transversales» (II, 26, v, pp. 243-244). Lo que pudiera parecer un resabio retórico por parte del caballero es, por el contrario, de sorprendente propiedad en el contexto del episodio, ya que la tramoya del retablo depende para el engaño de un «trampantojos» basado en la perspectiva. (Me valgo aquí de una palabra que ha caído en desuso por la popularidad del galicismo *trompe l'oeil*, pero que el *Diccionario de la lengua española* registra todavía como «ilusión, trampa, enredo o artificio con que se engaña a uno haciéndole ver lo que no es» y Covarrubias ya consignaba como «la trampa y engaño que alguno nos haze en nuestra presencia y delante de nuestros ojos».⁹ El propio Cervantes la usa en *La ilustre fregona*.¹⁰ Ginés mismo, por cierto, concuerda con don Quijote, y en su regaño también apela al idioma de la geometría y de la pintura: «—Muchacho, no te metas en dibujos, sino has lo que ese señor te manda, que será lo más acertado»

⁷ El emblema burlesco de todo esto es el mono adivino, porque el mono es el animal mimético por excelencia –«mono ve, mono hace»–, y recordemos también el nombre de Dorotea en el episodio metaficticio antes mencionado: Micomicona. Si Ginés es un autor ridículo, el mono es una especie de filósofo peludo que finge saber y hablar. Don Quijote le da una explicación teológica a las facultades del simio, y supone que Ginés ha hecho un pacto con el diablo.

⁸ Para mayores detalles sobre qué tipo de retablo es el de maese Pedro, cfr. John E. Varey: *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo xviii)* (Revista de Occidente, Madrid, 1957, pp. 232-237). Varey no se decide si se trata de un teatro de marionetas o un teatrillo de figuras mecánicas.

⁹ Sebastián de Covarrubias: Ob. cit., p. 974.

¹⁰ «daros he el libro, y mirad que estos mozos de mulas son el mismo diablo, y hacen trampantojos un celemín de cebada con menos conciencia que si fuese de paja» (Miguel de Cervantes: *Novelas ejemplares*, ob.cit., p. 252).

(II, 26, v, p. 244). Las palabras de Ginés y de don Quijote dicen más de lo que ellos mismos quisieran, como es común en Cervantes.

El engaño del retablo es cuestión de perspectiva y de proporciones, y tiene que ver con la línea recta que don Quijote le exige al muchacho relator, sin mayor éxito, y al hecho de que maese Pedro sea tuerto. Si los espectadores miran en línea recta al retablo, por supuesto, tienen que pasar por alto que a tan corta distancia las figuras humanas, los caballos y los edificios se vean tan pequeños, como si estuviesen mucho más lejos. El relator tiene que meterse por «curvas y transversales» para crear la ilusión y suspender la atención y la mirada de los espectadores, de la misma manera que el retablo abusa de la geometría para reproducir la acción. Ginés no puede alterar la dimensión de las figuras a medida que se alejen o acerquen a los espectadores, obstáculo que puede reflejar la propia falta de perspectiva de su mirada. Para mantener el engaño, el relator se vale no solo de estas figuras geométricas –curvas y transversales–, sino de las de la retórica de la visión, repitiendo varias veces, como una salmodia: «Miren... Miren... Miren... / Veis cómo... Veis cómo» –que quiere decir a la vez, «pero no vean... pero no vean... pero no vean...»–. Dentro de la misma ilusión del retablo tenemos, como en una especie de duplicación especular, el problema de la perspectiva y el punto de fuga, que se literaliza en la historia que se narra: Melisendra y don Gaiferos huyen a galope tendido hacia «la raya de Francia» (II, 26, v, p. 258), haciendo que todas las miradas converjan, como un haz de líneas, sobre el fondo de la tarima. El ensalmo logra confundir a don Quijote, que –previsiblemente– se abalanza sobre la acción para participar de ella, atrapado en la red de figuras retóricas y geométricas que le han obnubilado, no permitiéndole ver y reparar sobre la diferencia de tamaño entre su cuerpo y el de sus adversarios liliputenses.

Al ser tuerto, Ginés logra obviar la ambigüedad de la mirada binocular, sobre todo sabiendo que en su caso es defectuosa. Con un solo ojo podría mirar derecho. Pero sabemos que no es así, que para compensar por la merma del campo visual, Ginés ha de mirar, por el contrario, virando la cabeza. Como en el caso de la bizquera, el defecto visual fuerza a un movimiento en el punto de mira, que no puede ser el ideal, fijo, centralizante, capaz de armonizar la perspectiva y, al crear la ilusión de profundidad, ser «realista». Pero hay un detalle aún más significativo. Ginés no se ha cubierto cualquier ojo sino el izquierdo, posiblemente sea el de la bizquera. Pero el izquierdo es también el

«ojo canónico», el ojo de la lectura. Según la doctrina se prohibía la ordenación de sacerdotes tuertos de ese ojo por la mala postura que debían asumir al leer, frente a la congregación, el canon (aunque había dispensaciones). No es por azar que el Ginés autor sea tuerto del ojo del canon –¿el canon occidental?– ya que para crear su obra tiene que negar, o por lo menos leer al revés el canon recibido. Es lo que hace con la historia de Melisendra y don Gaiferos, de la misma forma que Cervantes relea de manera sesgada toda la literatura que le precede al escribir el *Quijote*.

Bizco o tuerto, el autor moderno no lee a derechas y es incapaz de configurar una visión que no sea la atravesada por ángulos no convergentes de mirada; por eso los textos que produce son múltiples y de difícil atribución –traducciones, infundios de un historiador árabe propenso a la mentira, y así sucesivamente–. Solo ese lector ideal que es Alonso Quijano, que en vez de escribir un nuevo libro de caballería, se empeña en interpretarlo en vivo, puede ver claro en la penumbra de su biblioteca. Esa es la razón (una de muchas) por la que no debemos confundir a Cervantes con don Quijote, pero con Ginés tal vez sí; digo, más o menos, sin permitirnos la ingenuidad de hipostasiar el origen de la mirada contra la cual nos previene la novela. Pero tampoco podemos entregarnos a la escrupulosidad esterilizante de una lógica de la mirada que puede llegar a convertirse en teología y hasta en inquisición. Cervantes no fue realmente bizco, que sepamos, ni tan furtivo o criminal como Ginés. Pero, como él, era un punto de vista escindido en un mundo en que la claridad de la visión y de la razón parecían hacer cada vez más lejana la certidumbre en todos los órdenes, inclusive el moral. En la oscuridad de la venta el autor Cervantes logra fundir los diversos niveles narrativos con la intervención de don Quijote. Al destruir los cueros de vino, el caballero derrota a Pandafilando, y sus acciones traen a Fernando, a quien representa el gigante (y la asociación la da aquí también la rima), al orden. Es la posibilidad de mezclar esas imágenes dispares y en apariencia no convergentes lo que define a Cervantes como autor moderno. Esa es su bizquera feliz, que permite que esas imágenes divergentes se superpongan en un orden creado por la imaginación que logra superar las diferencias espaciales y temporales sin abolirlas. Si el origen de la visión es ya doble, la ironía es congénita y la representación tiene que reflejar ese punto móvil y múltiple desde donde se mira. La literatura ha de ser el esfuerzo, cuyo fin será siempre postergado pero no clausurado, por

lograr una reconciliación de visiones, por torcidas que sean nuestras miradas y «fosca» nuestra vista.

La prole de Celestina. Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana, (Celestina's Brood, 1993), Colibrí, Madrid, 1999, pp. 83-96.



Roberto González Echevarría

Cervantes y la narrativa hispanoamericana moderna: Borges y Carpentier

*Todo está ya en Cervantes [...]
De niño yo jugaba al pie de una estatua
de Cervantes que hay en La Habana
donde nació.*

ALEJO CARPENTIER: *Cervantes en el alba de hoy*.¹

En su ya clásico *Books of the Brave* (1949), el recientemente fallecido Irving A. Leonard documenta cómo cuando las flotas anuales hicieron la carrera de Indias en la primavera de 1605, numerosos ejemplares de un libro acabado de imprimir, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cruzaron el Atlántico. Es más, según sus minuciosos cálculos, Leonard estima que buena parte de la primera tirada del libro hizo la travesía, y que no pocos ejemplares sufrieron el mismo destino que muchos viajeros de la época, yendo a parar al fondo del océano. Pero una cantidad considerable arribó a los puertos del imperio español en América, apenas dos años después de la publicación del libro de Cervantes –en 1607– las figuras del hidalgo y su escudero hacían su aparición en un carnaval limeño.² Resulta altamente significativo

¹ Discurso pronunciado en el Paraninfo de la Universidad Complutense (Alcalá de Henares), en acto de recepción del Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes, París, 1977. Folleto hecho imprimir por Alejo Carpentier y obsequiado al autor.

² Cfr. Irving A. Leonard: *Books of the Brave. Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World*, con una nueva introducción de Rolena Adorno, University of California Press, Berkeley, 1992, p. 307. Hay edición española titulada *Los libros del conquistador* (Fondo de Cultura Económica, México, 1953) que, por cierto, Alejo Carpentier

este numeroso y accidentado viaje del *Quijote* al Nuevo Mundo, entre otras razones porque fue, rigurosamente hablando, ilegal, ya que la vigilante corona española había prohibido el envío de novelas a sus colonias ultramarinas. Pero sabemos, también gracias a Leonard, que la prohibición se observaba más por su infracción que por su observancia, como otras leyes de Indias que eran recibidas en América con la consabida fórmula de «se acata pero no se cumple». La temprana, peligrosa y furtiva salida del *Quijote* hacia lo que se convertiría en Hispanoamérica, prefigura el complejo legado del gran libro de Cervantes en la historia literaria de esa región.

Me propongo estudiar cómo ha sido reescrito el *Quijote* en Hispanoamérica por contraste a España, dado que se trata de dos vertientes distintas de la tradición literaria en un mismo idioma. En España, el *Quijote* pasó a formar parte de la emergente historia de la literatura castellana –lo que hoy se llama un proceso de canonización– en el siglo XVIII, al mismo tiempo que las colonias españolas de América emprendían el camino que las llevaría a la independencia. La canonización de la obra maestra de Cervantes en España condujo, ya en pleno Romanticismo, a identificar al protagonista de la novela con lo español, y su creación se vio como una suerte de nacimiento telúrico, un producto del *volksgeist*. Se supuso que Cervantes, ingenio lego, había expresado la quintaesencia de la nación –o había permitido que esta se expresara a través suyo–, y es por esa razón que el *Quijote* es un clásico de la lengua. La identificación de don Quijote con España culmina con la Generación del 98, cuando el problema de la identidad nacional se convirtió en crisis, provocada por la aplastante derrota sufrida por España en la Guerra Hispanoamericana. A medida que las últimas colonias españolas se independizaban, las repetidas palizas sufridas por el maltrecho pero incólume don Quijote se convirtieron en el mito nacional necesario para sufrir la gallarda, pero inútil humillación de la Madre Patria a manos del nuevo Caballero de la Blanca Luna: los modernos, poderosos y bien armados Estados Unidos de América. Nada tipifica mejor la incorporación de don Quijote a la mitología nacional que la desastrosa batalla naval de Santiago de Cuba, en la que el contralmirante Pascual Cervera y Topete perdió la escuadra

reseñó en su columna «Letra y Solfa», de *El Nacional*, de Caracas, el 20 de marzo de 1955.

española entera en un gesto de demencial heroísmo ordenado por el gobierno de Madrid.

(A principios del verano de 1898, Cervera, obedeciendo órdenes de su gobierno, entró en la bahía de Santiago de Cuba con la flota española. Allí quedó bloqueado por la flota norteamericana, tres veces mayor que la suya, que se desplegó sin prisa a las afueras de la estrecha salida de la bahía. Cervera y Madrid debatieron sobre qué hacer en una serie de frenéticos telegramas, en los que el contralmirante advertía que la flota española iba a una segura catástrofe si se atrevía a salir del puerto. Los buques españoles eran anticuados y el alcance de sus cañones mucho menor que el de los norteamericanos. En un gesto quijotesco, si es que ha habido uno jamás, Madrid le dio órdenes terminantes a Cervera de salir e intentar romper el bloqueo: «la Escuadra saldrá resueltamente lo mejor que pueda, confiando su destino a su valor y pericia de V. E. y de los distinguidos jefes que le mandan, que, indudablemente confirmarán con sus hechos la reputación de que gozan» –La Habana, 28 de junio de 1898–. Los barcos de Cervera salieron uno a uno y los norteamericanos los despacharon como si se tratara de una práctica de tiro al blanco, hundiéndolos todos. Los vencedores rescataron a Cervera del agua y le prodigaron honores militares, con lo cual él quedó debidamente impresionado y satisfecho, según le comunicó a Madrid.)³

³ *Guerra hispanoamericana. Colección de documentos referentes a la Escuadra de operaciones de las Antillas*, ordenados por el contralmirante Pascual Cervera y Topete, El Ferrol, Imprenta del Correo Gallego, 1899, p. 147. El primero en notar la relación entre el acto de Cervera y don Quijote fue nada menos que Rubén Darío, en su poco conocido cuento «D. Q.», en que el personaje de Cervantes aparece entre las tropas españolas destacadas en la zona de Santiago de Cuba que tienen que rendirse tras el desastre de la flota. El protagonista D. Q., descrito con palabras tomadas directamente del *Quijote*, es un abanderado de cincuenta años que se lanza por un precipicio en vez de entregarse a las tropas enemigas. Tomo la información del breve pero útil ensayo de Graciela Palau de Nemes, «“D. Q.”: un cuento fantástico de Rubén Darío», *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, dirección de Manuel Criado de Val, Madrid: Edi-6, S. A., 1981, pp. 943-947. La autora leyó el cuento en las *Páginas desconocidas de Rubén Darío* (Biblioteca de Marcha, Montevideo, 1970). Aunque celebrado en 1998 por el gobierno cubano en el aniversario de la derrota de Santiago de Cuba, Cervera había hecho fusilar a un buen número de patriotas cubanos en el llamado «Incidente de Virginius», en 1873, cuando interceptó el buque de ese nombre que llevaba a la isla armas y combatientes (cfr. Carlos Ripoll: *A un siglo y cuarto del Virginius*, Editorial Dos Ríos, Nueva York, 1998).

Elocuentes ensayos de Ramiro de Maeztu, Azorín, y sobre todo Miguel de Unamuno, confiriéndole a don Quijote el papel de símbolo nacional, constituyen un capítulo importante en la historia literaria e intelectual española. Estos escritos se cuentan también entre los mejores comentarios del *Quijote*, y su impacto puede sentirse a lo largo del siglo xx en el trabajo de estudiosos tan influyentes como Américo Castro y novelistas como Juan Goytisolo. Definir la esencia de lo español en la época contemporánea siempre ha conducido a don Quijote, que ha pasado de mito literario a mito nacional, y ha merecido el raro honor para un personaje de ficción de habersele hecho una estatua en una plaza de la capital. (El tema de Cervantes, don Quijote y las estatuas ha sido sagazmente estudiado por James D. Fernández en un ensayo que he aprovechado aquí.)⁴ Todo lo anterior constituye un valioso legado de lo que algunos críticos han dado en llamar la «aproximación romántica» al *Quijote*, muy en particular Anthony Close en su bien informado pero melancólico libro, que es el llamamiento a una especie de lobotomía crítica.⁵

Pero lo anterior no se aplica igualmente a Hispanoamérica, donde el *Quijote* no ha formado parte de mitologías patrias en la construcción de naciones. Fue alrededor de 1898, precisamente, cuando el modernismo, el primer movimiento literario que se iniciara en Hispanoamérica, estaba alcanzando su cenit y ejerciendo influencia en la metrópoli. «Modernismo y noventiocho», a veces «modernismo vs. noventa y ocho», constituye la división de las aguas en la historia de la literatura en lengua española, aunque en algunos sentidos ambos movimientos comparten rasgos comunes, como es sabido. ¿Cómo ha sido leído y reescrito Cervantes por hispanoamericanos que no se identifican con obsesiones españolas sobre la esencia de lo español aunque escriban en español? ¿Cómo puede leerse un clásico de la lengua materna sin involucrarse en el proceso de su monumentalización, en la búsqueda de identidad cultural, y hasta en cierto narcisismo nacionalista?

No deja de ser verdad que en algunos casos a lo largo del siglo xx, varios movimientos inspirados por el orgullo étnico o cultural, una

⁴ Cfr. James D. Fernández: «The Bonds of Patrimony: Cervantes and the New World», *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 109, n.º 5, octubre, 1994, pp. 969-981.

⁵ Cfr. Anthony Close: *The Romantic Approach to Don Quixote: A Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism*, Cambridge University Press, 1977.

especie de panhispanismo, han hecho del desquiciado hidalgo una figura de alguna importancia política. De más está decir que Cervantes también ha sido incluido en programas educativos y celebraciones del idioma y la cultura en Hispanoamérica, un proceso que Fernández atinadamente tilda de «tentativas de fines del siglo XIX y principios del XX de cicatrizar las heridas que separan a España de Hispanoamérica y cerrar filas “latinas” frente al surgimiento del formidable “enemigo” al norte, los Estados Unidos».⁶

La culminación de ese proceso bien puede haber sido el siguiente suceso ocurrido en la misma isla que Cervera defendiera con infructuosa nobleza. Cuando la Revolución cubana cerró y confiscó los periódicos independientes, los plomos, tipos y papel fueron reciclados para imprimir una gigantesca tirada del *Quijote* que fue distribuida gratuitamente a la población. No fue otro que Alejo Carpentier quien, siendo inminente su nombramiento como director de la Editorial Nacional, facilitó este proceso.⁷ Se trataba del regreso de un don Quijote español que, lanza en ristre, se enfrentaba otra vez al mismo Caballero de la Blanca Luna de 1898. Pero la recuperación del *Quijote* por la literatura tomó sendas distintas en España e Hispanoamérica, tal y como ocurrió con la de los poetas barrocos.⁸ El proceso empezó con *Don Catrín de la Fachenda* (1825), del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, escrito en imitación declarada de Cervantes, y culminó con el pastiche del ecuatoriano Juan Montalvo, *Capítulos que se olvidaron a Cervantes* (1895) y, además del mencionado cuento, la «Letanía de Nuestro Señor don Quijote», de Rubén Darío, incluido en

⁶ James D. Fernández: Ob. cit., p. 969.

⁷ Miguel de Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición ilustrada, 4 vols., Gobierno Revolucionario, Imprenta Nacional, La Habana, 1960. Cfr. Alejo Carpentier: «Un nuevo *Retablo de maese Pedro*», en «Letra y Solfa», *El Nacional*, Caracas, 1 de septiembre, 1960, [s. p.]. Hubo por esas fechas también una producción de *El retablo de maese Pedro*, de Manuel de Falla.

⁸ Por supuesto, me refiero únicamente a la América de lengua española, ya que un estudio más abarcador que incluyera al Brasil tendría que analizar *Memorias póstumas de Blas Cubas*, de Machado de Assis, cuyo irónico narrador es tal vez el heredero más directo del que aparece en el *Quijote*. He estudiado la relación entre el barroco español y el hispanoamericano en *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spain and Latin America* (Duke University Press, Durham, 1995, ahora publicado en español por la Editorial Colibrí, de Madrid, bajo el título *La prole de Celestina: continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*). Cfr., además, el útil volumen *Don Quijote: meditaciones hispanoamericanas*, vol. I, University Press of America, Lanham, 1998.

Cantos de vida y esperanza (1905). Hubo otros a principios de siglo, pero me interesa aquí cómo la tradición narrativa contemporánea ha reescrito a Cervantes en Hispanoamérica, concentrándome en dos de sus fundadores: Jorge Luis Borges y Alejo Carpentier.

De Borges aprendieron los escritores hispanoamericanos (inclusive Carpentier) cómo asimilar las innovaciones del modernismo europeo, y también a sentirse parte de ese movimiento, a pesar de su marginalidad geográfica e incluso cultural.⁹ También les enseñó de qué manera pertenecían y no pertenecían a la tradición literaria española, con el *Quijote* como caso de estudio. Borges, por cierto, escribió con cierta irritación de cómo los españoles estaban malinterpretando el *Quijote*, refiriéndose a veces precisamente a los escritores de la Generación del 98 antes mencionados. En número de *Sur* de 1947, conmemorando el cuatrocientos aniversario del nacimiento de Cervantes, Borges dijo:

Paradójica la gloria del *Quijote*. Los ministros de la letra lo exaltan; en su discurso negligente ven (han resuelto ver) un dechado del estilo español y un confuso museo de arcaísmos, de idiotismos y de refranes. Nada los regocija como simular que este libro (cuya universalidad no se cansan de publicar) es una especie de secreto español, negado a las naciones de la tierra pero accesible a un grupo selecto de aldeanos.

Y en «Magias parciales del *Quijote*» añade:

A las vastas y vagas geografías del *Amadís* [Cervantes] opone los polvorientos caminos y los sórdidos mesones de Castilla; imaginemos a un novelista de nuestro tiempo que destacara con sentido paródico las estaciones de aprovisionamiento de nafta. Cervantes ha creado para nosotros la poesía de la España del siglo XVII, pero ni aquel siglo ni aquella España eran poéticas para él; hombres como Unamuno o Azorín o Antonio Machado, enternecidos ante la evocación de la Mancha, le hubieran sido incomprensibles.¹⁰

⁹ Cfr. mi «Carpentier, crítico de la literatura hispanoamericana: Asturias y Borges», *Sin Nombre*, número especial dedicado a Alejo Carpentier, vol. 12, n.º 2, San Juan de Puerto Rico, 1982, pp. 7-27 (Recogido en *Isla a su vuelo fugitiva: ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana*, Editorial José Porrúa Turanzas, Madrid, 1983, pp. 179-203).

¹⁰ La primera cita es de «Nota sobre el *Quijote*», en *Páginas de Jorge Luis Borges, seleccionadas por el autor*, estudio preliminar de Alicia Jurado, Editorial Celta,

De Carpentier, a su vez, aprendieron los escritores hispanoamericanos a transformar la historia latinoamericana en ficción; o, mejor aún, a ver cómo la temprana historiografía americana y la novela estaban vinculadas de nacimiento, con Cervantes de común cordón umbilical.

En términos generales me interesa considerar cómo una tradición literaria tiene coherencia en el seno de un mismo idioma sin el fundamento ideológico y emotivo del sentimiento patrio; cómo una literatura puede seguir manifestando continuidades a pesar de las rupturas históricas –cómo perdura su origen, cómo mantiene su vigencia–. Por ejemplo, cómo *La Celestina* puede ser el subtexto de *Aura*, de Carlos Fuentes, y *Cobra*, de Severo Sarduy. Pero en el caso del *Quijote*, ha sido ungido como vehículo de la quintaesencia misma del idioma y el espíritu de la nación, y además, dada la perturbadora reflexividad del texto, el propósito de reescribirlo tiene que obedecer a un deseo más profundo de autocuestionamiento por parte del autor contemporáneo, una ansiedad por indagar sobre su propio oficio e identidad. He aquí el dilema específico del escritor y de la narrativa hispanoamericana ante el caso Cervantes. ¿Cómo puede querer un escritor hispanoamericano reescribir un texto que está esencialmente ligado a la nación que la suya propia luchó por no ser? Uno podría también preguntarse si no se trata de una condición americana fundamental, la búsqueda de orígenes que no sean determinantes y que se erigen de forma precaria sobre una ruptura con el pasado, sobre una falla, por así decirlo. ¿Y no sería semejante pesquisa profundamente contradictoria al ser la demanda de un esencialismo no esencialista? Tal vez este sea el destino fatal de toda empresa literaria americana, y la primera lección que debe aprenderse de las complicadas reescrituras que Borges y Carpentier hacen del *Quijote*.¹¹

Buenos Aires, 1982, p. 175; la segunda, de «Magias parciales del *Quijote*», *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 667.

¹¹ Pero más allá de esto, como aproximación, tal vez hasta como método, prefiero derivar mis interpretaciones y organizar la historia literaria sobre la base de lo que yo concibo como las lecturas que un texto hace de textos anteriores: *Cobra* de *La Celestina*, por ejemplo. No interpreto estas relecturas críticas como lecturas erróneas y ansiosas, en lucha agónica por alcanzar una indefinible originalidad, como quiere mi queridísimo amigo y colega Harold Bloom. Las veo, en vez, como homenajes a la tradición, celebraciones de lo todavía vivo y vigente en los textos clásicos. Entiendo estas relecturas como búsquedas de amparo y legitimación que reactivan el clásico, y bajo cuya tutela y guisa el nuevo texto surge. Prefiero las lecturas incrustadas en un nuevo texto literario al trabajo crítico de escritores erigidos en críticos de los clásicos (prefiero *Terra Nostra* muy por sobre *Cervantes* o

En la España moderna, pues, el *Quijote* se lee porque se vincula a la esencia del idioma y la nación, por lo tanto, a un concepto determinista del origen de la lengua y la tradición literaria; a un nacimiento del texto motivado por una genealogía filológica. En Hispanoamérica, en cambio, el *Quijote* se lee porque propone el nacimiento indeterminado del lenguaje, por lo tanto, plantea orígenes que son contingentes (Carpentier), o que se autocuestionan despiadadamente, poniendo en tela de juicio su legitimidad, pertenencia y pertinencia (Borges). La relativa condición de extranjeros de Carpentier y Borges, en lo referente al español, sin duda influyó en la postura crítica de ambos frente a todo nacionalismo literario, en su negativa a reconocer sin más una relación de causa y efecto entre el idioma y la imaginación, o entre el idioma y la forma, coherencia o sentido del texto literario. Pero las lecturas que ellos sugieren también reflejan el profundo escepticismo relativista del propio Cervantes, manifiesto en el aire de improvisación y descuido que prevalece en la estructura del argumento de la Primera parte del *Quijote* –los notorios «olvidos cervantinos», que tal vez sean el más radical cuestionamiento de la coherencia de la obra y del propio ser del autor, de la cohesividad de un yo articulado por la memoria y la voluntad de forma y sentido; verdaderas grietas que se abren a un nihilismo que linda con la locura–. La falta de motivación aparente de la relación causa-efecto entre creador y obra, es lo que conduce a estos escritores hispanoamericanos a los juegos de autoría de Cervantes. Otro escritor hispanoamericano tangencialmente extranjero (digamos, argentino), Julio Cortázar, también utilizó el azar y la improvisación en la escritura de *Rayuela*, su obra más ambiciosa, elementos que pudo muy bien

la crítica de la lectura). No niego que mi predilección pueda deberse a que el proceso hace necesaria mi intervención para entresacar la lectura que un texto hace del otro. Pero creo también que se debe a mi profunda convicción de que hay un centro silente en cada texto, imposible de conocer en su totalidad, cuyo primer motor (cuyo motor de búsqueda diríamos hoy en la jerga de la informática) es el reciclaje de textos anteriores motivado por nuevas circunstancias. La angustia o ansiedad inicial no la provoca el peso de la tradición, sino la necesidad de escudarse de lo nuevo con lo antiguo y conocido; el deseo de demostrar la amenaza de lo nuevo remitiéndolo a algún mito o relato que ha resistido los embates del tiempo, función que desempeña la mitología y la religión en las sociedades tradicionales. El nuevo texto encuentra lo pertinente, lo vigente, lo que sobrevive del antiguo y lo hace vivir una vez más en sí. El proceso es un acto crítico, acto en el sentido de función, de *performance*. En algunos textos privilegiados, como el *Quijote*, o «Pierre Menard, autor del *Quijote*», el proceso que se ha venido describiendo aparece como tema principal del relato en sí.

haber derivado del *Quijote*. Morelli (notar el apellido no hispánico), el autor interno de la novela de Cortázar, es una versión moderna del narrador de la de Cervantes. El manuscrito de Melquíades en *Cien años de soledad*, y los varios experimentos sobre la escritura en *Yo el Supremo*, además del personaje Patiño, remiten al segundo personaje en importancia del *Quijote*; no Sancho, sino el autor, o los autores implicados en la producción del texto. Al insistir en estos aspectos la lectura hispanoamericana de la obra maestra de Cervantes desconecta la creación de toda esencia generadora o reveladora de sí que pudiera otorgarle al texto un orden, coherencia y sentido ontológicamente determinados.

La segunda lección que nos dan las lecturas hispanoamericanas del *Quijote* es que en ellas Cervantes, como figura del autor, es más importante que el don Quijote protagonista, mientras que en las españolas don Quijote es más importante. Cervantes en Hispanoamérica; don Quijote en España. No deben olvidarse los títulos de los libros de la Generación del 98: *Don Quijote, don Juan y la Celestina, La ruta de don Quijote y Vida de don Quijote y Sancho*. Esta diferencia es el punto de partida para la organización del argumento del relato de la historia literaria en lengua española que propongo aquí.

Borges leyó primero a Cervantes en inglés, y las primeras incursiones de Carpentier en la biblioteca paterna fueron sobre todo en francés.¹² El punto de partida de «Pierre Menard, autor del *Quijote*» es que Menard no era hispanohablante ni de nacimiento ni de crianza. Este hecho es fundamental en la interpretación que Borges hace de la obra maestra de Cervantes, como se sugiere en ese cuento y otros textos.¹³ Colón, cuyos escritos Carpentier sitúa en los inicios de la ficción hispanoamericana en *El arpa y la sombra*, tampoco era hablante nativo del español.¹⁴ El origen no nacional de la escritura es decisivo

¹² «Cuando leí más tarde el *Quijote* en el original, me sonó como una mala traducción», dice Borges en su «Autobiographical Essay». Citado por Emir Rodríguez Monegal: *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*, Dutton, Nueva York, 1978, p. 77. Sobre las lecturas tempranas de Carpentier cfr. mi *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Cornell University Press, Ithaca, 1977 (Edición aumentada en español: *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, UNAM, México, D. F., 1993).

¹³ La información y comentario más completo sobre la presencia de Cervantes en Borges es la que aparece en el útil estudio de Lelia Madrid, *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*, Editorial Pliegos, Madrid, 1987.

¹⁴ He llevado a cabo un estudio de la figura de Colón en *El arpa y la sombra* en el que me baso aquí, aunque pretendo ampliar y mejorar lo allí dicho (cfr. «Colón,

en el concepto que Borges y Carpentier tienen del fundamento de la ficción narrativa, en contraste deliberado con las lecturas españolas de Cervantes. En ese sentido «Pierre Menard, autor del *Quijote*» es un manifiesto en sordina, pero escandalosamente radical.

«Pierre Menard, autor del *Quijote*» es, en efecto, un experimento sobre la función del autor, concebida sin las presuposiciones determinantes de ese papel en la era postromántica. Como autor, Menard carece de los requisitos esenciales para ejercer esa función según las doctrinas que se originan en el Romanticismo: 1) no es de la nacionalidad definida por el idioma de la obra; 2) y (algo que no se deriva necesariamente de lo anterior) no es un hablante nativo de la lengua en que está escrita la obra; 3) no es contemporáneo de la obra, de donde se sigue que ha experimentado más historia (en ese caso tres siglos) que el autor original, estando, por lo tanto, en posesión de conocimientos que este no pudo tener de sucesos posteriores ocurridos en la nación e idioma en que esta se originó. Sabemos por la obra «visible» de Menard que se interesaba por los sistemas abstractos, ahistóricos y desprovistos de experiencia o emoción; por ejemplo, el ajedrez, o la elaboración de un idioma poético tan puro que no se pareciera en nada a la lengua cotidiana. Menard quiere escribir un *Quijote* sin las «españoladas» que habrían recomendado Maurice Barrès o el doctor Rodríguez Larreta.¹⁵ Sería un *Quijote* libre de la España falsa y deliberadamente española que convirtió el libro en «una ocasión de brindis patrióticos, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo».¹⁶ Menard se enfrenta a la tarea de escribir, o reescribir el *Quijote* como lo haría un escritor hispanoamericano: en posesión del idioma, pero no perteneciente del todo a la historia de este y su tradición, tal y como estas serían definidas en la era romántica y posromántica. Imaginar una literatura sin nación es el atrevido experimento de Borges en «Pierre Menard, autor del *Quijote*», en medio del frenesí nacionalista

Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana», *La Torre*, Nueva época, año II, n.º 7, Universidad de Puerto Rico, 1988, pp. 439-452).

¹⁵ Supongo que este Rodríguez Larreta es una apenas velada alusión a Enrique Larreta, el novelista argentino que, en *La gloria de don Ramiro*, intentó escribir en el español de la época de Felipe II. Al Menard de Borges no le interesa semejante pastiche. Maurice Barrès fue un novelista antisemita que elaboró una teoría del inconsciente colectivo de claras resonancias fascistas.

¹⁶ Jorge Luis Borges: «Pierre Menard, autor del *Quijote*», *Sur*, año 9, no. 56, 1939, p. 15.

de los años treinta (que en varios casos notorios condujo al fascismo, como en los de Maeztu y Barrès).

Pero ¿por qué el *Quijote*? ¿Por qué no «Pierre Menard, autor de la *Divina comedia*»? O, ¿«Pierre Menard, autor de *Los hermanos Karamazov*»? Por dos razones. La primera es que, después de todo, el hecho ineludible es que la lengua literaria de Borges, por elección propia, fue el español. Digo elección propia porque podría haber decidido temprano en su carrera convertirse en escritor de lengua inglesa, alemana, o hasta francesa. Podía haber sido un Pessoa, autor que parece inventado por Borges, por cierto; o un Apollinaire o Conrad. Todos estos son ejemplos y modelos que Borges pudo haber tenido presentes cuando escribió «Pierre Menard, autor del *Quijote*». Pero como de hecho escribió en español se sintió movido a especular de qué forma pertenecía él a su tradición literaria, o cómo esta le pertenecía a él, en qué medida era o no su legatario. El *Quijote* se cernía como la más grande creación literaria en lengua española. Es por ello que hay un dejo agonista en el relato de Borges, que se presenta como una elegía al recién fallecido Menard, como si el prodigioso esfuerzo para completar la tarea de reescribir el *Quijote* lo hubiese llevado a su tumba. Porque Menard no pudo terminar su trabajo, aunque el narrador confiesa que prefiere leer o pensar en toda la novela, como si este la hubiese escrito. Es en lo inconcluso de su esfuerzo y en la muerte de Menard que hallamos un substrato romántico en Borges, una celebración del mismo autor que, en la superficie del texto, el cuento parece negar. Este es el núcleo contradictorio de «Pierre Menard, autor del *Quijote*».

Es significativo que, mientras que la universalidad de don Quijote como figura debía hacerlo fácil de ser escrito y reescrito por cualquiera –Avellaneda fue el primero–, porque sería más producto de la tradición que de ningún talento individual, el protagonista de Cervantes no ha sido retomado tantas veces como, digamos, don Juan. ¿Por qué? Porque, si se mira desde dentro de la literatura, el personaje más universal creado por Cervantes no fue tanto don Quijote mismo como el narrador del *Quijote*, y ese personaje resucita cada vez que se escribe una novela.

La segunda razón por la que Menard intentó escribir el *Quijote* (y no otra obra cualquiera) es que Cervantes había puesto a la disposición de Borges y hasta agotado la mayoría de los experimentos posibles sobre el autor, desde la noción misma de autor hasta el vínculo entre

el idioma y la creación del texto. Esto no se encontraba en ninguna de las demás obras maestras que Menard pudo haber seleccionado, o hallado porque lo habrían derivado del *Quijote*. El autor del *Quijote* es ese personaje múltiple que incluye (por lo menos) al narrador, a Cide Hamete Benengeli y al traductor. En él (en ellos) Cervantes nos dejó una profunda dramatización de la mentalidad moderna en busca del conocimiento del funcionamiento interno de la imaginación literaria. En esa búsqueda, esta se encuentra a sí misma y los complicados mecanismos por los que se inventa en el proceso de crear literatura. Se trata de una frágil construcción —una insufrible liviandad de ser—, cundida de dudas, y de dudas sobre sí misma, y rodeada de espejismos de su propia factura. Para hablar, para escribir, ese ser emergente debe crear aun a otro, como el amigo que viene a la ayuda de Cervantes en el prólogo al *Quijote* de 1605, que le da una precaria y provisional sensación de existir y le sugiere la simulación como respuesta a su dilema. No hay posible proyección exterior genuina del ser, por lo que sus creaciones deben surgir bajo la guisa del trabajo de otro: un manuscrito encontrado, escrito en un idioma que no entiende, y para cuyo desciframiento debe procurarse la asistencia de otro que se lo traduzca. Es una creación que balbucea: «Me invento, por lo tanto, puede que exista». Porque la invención, hasta la del ser —o especialmente la del ser— es una ilusión demasiado grandiosa, y siempre viene comprometida por la incertidumbre. Este frágil ser es, irónicamente, la creación más duradera de Cervantes. Su medio de expresión es necesariamente la ironía, la resignación a la doble verdad y la duda, sobre todo de sí mismo.¹⁷

En el *Quijote* la mentalidad moderna descubre que la literatura, como producto humano, no puede escapar de las limitaciones de lo humano; por lo tanto, el autor solo puede fingir que está fuera de su obra mirando hacia adentro, controlando su mundo imaginario desde un espacio externo, como maese Pedro, sus títeres. Este agente moderno que piensa, escribe e inventa y, por lo tanto, es, carece de nacionalidad. En esto Cervantes se anticipa a Vico y está apuntando hacia el universalismo de la Ilustración. ¿Habrà que invocar una vez más los

¹⁷ En *El pensamiento de Cervantes* (Revista de Filología Española, Madrid, 1925), Américo Castro se refiere a la «doble verdad» en Cervantes como la práctica de acatar y proclamar las doctrinas de la Iglesia como indiscutibles, pero a la vez plantear problemas y soluciones que no cabrían dentro de estas, sin abundar en la contradicción.

malabarismos autorales del *Quijote*, cuyo texto supuestamente tiene su origen en un historiador árabe con cierta tendencia a la mentira? ¿O recordar el proceso mediante el cual se genera el texto en español que, según leemos, es la traducción hecha por alguien cuya única calificación parece ser el saber los idiomas en cuestión, y que se permite el desparpajo de transcribir una acotación que alega haber encontrado en el original que reza: «Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha» (I, 9). El entrometido traductor también interviene para poner en tela de juicio la autoridad del autor, como queriendo que el lector se crea que es él quien ha recreado y anotado la obra a medida que llevaba a cabo su humilde labor. Borges aprovecha este carácter elusivo y múltiple del autor del *Quijote*. ¿Es Menard como Cide Hamete Benengeli o como el traductor? Si el moro era, en efecto, un mentiroso, Menard tenía el hábito de escribir lo opuesto de lo que creía, según el narrador del cuento de Borges. Cervantes hace posible Menard porque es un escritor español libre de «españoladas», en gran medida porque vivió antes de que la historia de España convirtiese el excepcionalismo español en estilo; en una forma de autorreflexión y exhibicionismo ante una Europa de la que se sentía progresivamente más distante. Menard es el Cervantes que Cervantes hubiera sido en el siglo xx, de haber podido saltarse y salvarse de los siglos xviii y xix españoles; un Cervantes, digamos, que podría haber sido un argentino, educado en Ginebra, empleado en una biblioteca de Buenos Aires. La identificación implícita de Borges con Menard desdice de su rechazo del Romanticismo en este y otros cuentos porque mina su terminante negación del autor.

En último análisis, «Pierre Menard, autor del *Quijote*» prueba que es imposible evadir la historia y ponerse a salvo de accidentes y contingencias incontrolables e imprevisibles; que tanto la historia como la contingencia promueve el error y la enracia. El narrador del cuento de Borges se equivoca al dar 1602 como la fecha del *Quijote*, y malinterpreta a todas luces el fragmento sobre la historia que cita en su texto al no tomar en consideración su naturaleza paródica. Cervantes no escribió seriamente «la verdad, cuya madre es la historia», por lo que la diferencia que Menard pretende generar en su texto mediante la repetición literal no es sino un error de lectura. ¿Quién es el narrador de «Pierre Menard, autor del *Quijote*», y qué otros errores pueden añadirse a esta vertiginosa colección? ¿Por qué destaca ese

pasaje sobre la historia? ¿Y por qué se refiere a los lectores de la revista donde aparece una lista parcial de las publicaciones de Menard como «deplorables», para añadir que «son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos?».¹⁸ ¿Era ese narrador, a pesar de su crítica de Maurice Barrès, un ultracatólico antisemita y fascista?

Como en Borges, en Carpentier la figura importante es Cervantes, no tanto don Quijote.¹⁹ Escrita cuando Carpentier sabía que se moría de cáncer, *El arpa y la sombra* (1979) es su más sostenida reflexión sobre Cervantes. Hay en la novela una serie de asociaciones intertextuales con *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, el último y en efecto póstumo libro de Cervantes, porque como este, la obra de Carpentier es una suerte de balance de su vida y obra, a la vez que una despedida. Tengo la impresión de que a Carpentier lo atrae el carácter fantástico, imaginativo del *Persiles*, como una especie de afirmación del poder de la literatura. Carpentier establece, además, un vínculo entre el ambiente de misterio y niebla de Islandia con que Cervantes abre su novela bizantina y el supuesto viaje del almirante por esas regiones a principios de su carrera de navegante. Carpentier quiere, evidentemente, establecer un nexo entre Colón y Cervantes, y entre Cervantes y él mismo para especular sobre la naturaleza de la literatura y, específicamente, sobre la tradición narrativa hispanoamericana.²⁰ En

¹⁸ Jorge Luis Borges: Ob. cit, p. 17.

¹⁹ El protagonista-narrador de *Los pasos perdidos* trata de recordar la oración inicial del *Quijote* en su lucha por evocar su niñez, y más adelante en su aventura por la selva dice que están jugando a ser conquistadores, un poco como don Quijote a ser caballero andante. Lo significativo es lo que olvida del comienzo del *Quijote*, que a su vez narra un olvido voluntario del lugar preciso de donde procede Alonso Quijano. Hay también, en el capítulo con la canadiense, una alusión a la Venta de la Sangre de Toledo que es una referencia a *La ilustre fregona*. Todo esto está detallado en mi edición crítica de *Los pasos perdidos* (Cátedra, Madrid, 1985). En *Concierto barroco*, Filomeno le está haciendo el cuento de su antepasado al Indiano, y este le dice, con palabras tomadas directamente del episodio de maese Pedro en la Primera parte del *Quijote*: «Prosigue tu historia en línea recta, muchacho –interrumpe el viajero–, y no te metas en curvas ni transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repruebas» (Siglo XXI Editores, México, D. F., 1974, p. 21).

²⁰ La comparación entre Colón y Cervantes se había hecho antes. A los dos se les había visto como descubridores accidentales que habían tropezado con cosas que no se proponían descubrir y para las cuales no estaban preparados. Esta asociación entre los dos forma parte del mito de Cervantes como el «ingenio lego». En el ya citado *El pensamiento de Cervantes*, Américo Castro refutó ese mito punto por punto y críticos posteriores ya han abandonado el viejo clisé sobre la poca cultura de Cervantes. Pero la cuestión no está del todo concluida, en mi opinión,

El arpa y la sombra Colón está haciendo un recuento de su vida en su lecho de muerte mientras espera al sacerdote que habrá de confesarlo y administrarle los últimos óleos. Carpentier habría de morir dos años después de la publicación de *El arpa y la sombra*, Cervantes murió cuatro días después de firmar la «Dedicatoria» del *Persiles*, y Pierre Menard está ya muerto en el cuento de Borges. La muerte real o ficticia del autor ocupa un lugar tan prominente en todas estas narrativas porque en ellas está en juego el todo o nada de principios y finales, y la necesidad perentoria de decir la verdad en un momento tan decisivo. Al igual que el *Persiles*, *El arpa y la sombra* termina en Roma, como para marcar el carácter definitivo y trascendental de sus finales.

Otra asociación entre Colón y Cervantes es mediante el «Retablo de las maravillas» de maese Pedro. Cuando el almirante hizo su regreso triunfal a España organizó una especie de gira de promoción del Descubrimiento. En Barcelona, donde se encontraban los monarcas, montó un espectáculo con los taínos que había traído del Caribe, exhibiéndolos ante la corte. A esta «compañía teatral» se le da el nombre de «gran compañía de Retablo de las maravillas de Indias» en la novela de Carpentier.²¹ El vínculo que Carpentier establece entre Colón y uno de los autorretratos de Cervantes, el novelista picaresco y titiritero Ginés de Pasamonte, es revelador sobre sus propias reflexiones acerca de su vocación y práctica como escritor. Ese nexos se manifiesta mayormente en las cavilaciones del almirante a medida que hace el recuento de su vida en el umbral de la muerte, cuando también alude a maese Pedro:

Quando me asomo al laberinto de mi pasado en esta hora última, me asombro ante mi natural vocación de farsante, de animador de antruejos, de armador de ilusiones, a manera de los saltabancos que en Italia, de feria en feria –y venían a menudo a Savona– llevan sus comedias, pantomimas

porque el propio Cervantes se tomó mucho trabajo en demostrar el abismo que hay entre intención y resultado en su obra. En última instancia ningún creador puede tener plena conciencia de las ramificaciones, resonancias e influencia de su creación. Lo mismo es cierto respecto a Colón. Sería demasiado pedir atribuirle a un solo hombre las vastas repercusiones de un descubrimiento tan trascendental como fue el suyo.

²¹ Alejo Carpentier: *El arpa y la sombra*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, p. 105.

y mascaradas. Fui trujamán de retablo, al pasear de trono en trono mi Retablo de maravillas.²²

Las proyecciones de Cervantes como figura de autor en el *Quijote* le facilitan a Carpentier papeles similares que desempeñar en su propia ficción; de esa manera, se proyecta a sí mismo en el papel de Colón en su lecho de muerte, musitando sobre su historial como escritor. Carpentier arroja esta meditación en un vasto manto histórico y filosófico.

A Carpentier le obsedía el descubrimiento de América y su impacto en la escritura de la historia y la ficción hispanoamericanas. Aquí es donde el nexo entre Colón y Cervantes es más significativo. Simplificando un poco las cosas, la ruta del almirante al autor del *Quijote* seguiría el siguiente itinerario. Al demostrar de forma concreta e irrefutable la redondez de la tierra, que condujo a la revolución copernicana y al concepto de un universo infinito, Colón hizo posible la perspectiva distante e irónica de Montaigne, tal y como se manifiesta en su ensayo sobre los caníbales, al cual hay alusiones directas en *El arpa y la sombra*. La inversión de valores implícita en el texto de Montaigne se dramatiza en el parlamento de uno de los taínos llevados al Viejo Mundo, un pasaje comiquísimo en que se hace una evaluación despiadada de los europeos que recuerda las *Cartas persas*. Es la ironía de Montaigne la que hace posible a Cervantes y a Carpentier. (Quien conozca a fondo la obra de Carpentier sabrá que no le habría disgustado el criptograma ccc: Colón, Cervantes, Carpentier.) La ruptura en el discurso histórico y literario producida por el Descubrimiento es el tema principal de *El arpa y la sombra*. Carpentier destaca su impacto concentrándose en las ambigüedades que acompañan a Colón y sus escritos –dudas sobre su origen y veracidad– que se proyectan hasta involucrar las que rodean los suyos.

En Colón encontramos a otro autor que no es hablante nativo de la lengua en que están escritos sus textos. Destacar lo anterior en la figura de Menard constituía una grave irreverencia por parte de Borges porque estaba lidiando con el más grande monumento de la lengua española. Pero el asunto es de gran seriedad en la novela de Carpentier también. En *El arpa y la sombra* el autor extranjero no es otro que el que inaugura el canon literario hispanoamericano –en historias y

²² *Ibidem*, p. 126.

antologías tradicionales de la literatura hispanoamericana el primer texto suele ser el fragmento del *Diario* de Colón—. Para complicar aún más las cosas, ese *Diario*, como es sabido, no existe sino en forma de retazos y otros vestigios textuales, ya que el original se perdió. Lo único que tenemos son las citas que de él aparecen en la exhaustiva *Historia de las Indias* de fray Bartolomé de las Casas, algunas de las cuales son refundiciones menardianas, por así decir. Como el *Quijote*, el texto fundacional de la tradición hispanoamericana es un zurcido de idiomas, citas, traducciones y refundiciones. Pero con eso y todo sigue siendo el origen. Debe ser por esta razón que Carpentier hizo de *El arpa y la sombra* una especie de «Aleph» de la literatura hispanoamericana, un texto lleno de ecos y citas de clásicos como *El matadero* de Esteban Echeverría, el *Facundo*, de Sarmiento, el *Canto general*, de Neruda, la «Rapsodia para el mulo», de José Lezama Lima, y así sucesivamente. Es como si las modestas cartas de Colón contuvieran, al igual que vasos cabalísticos las letras del alfabeto, todos los textos futuros de la tradición literaria hispanoamericana.

Hay un subtexto paralelo al del archivo de textos en la historia del cadáver de Colón, fragmentos del cual debían haberse incorporado a la lipsanoteca del Vaticano si el almirante hubiese sido beatificado en el proceso que se narra en *El arpa y la sombra* —es decir, al archivo de huesos de santos que se atesoran para distribuirse por las iglesias del mundo—. La alusión a esa historia es una broma macabra por parte de Carpentier para subrayar la siempre debatida legitimidad de los escritos colombinos. Como es notorio, la autenticidad de los restos de Colón es objeto de una disputa en la que La Habana, Sevilla y Santo Domingo compiten por el honor de poseer los verdaderos. La postrer cifra material de Colón —sus reliquias— es tan ambigua como sus textos y como su lugar de nacimiento: carece de principio y final verificables y ciertos. Carpentier también aparece como a trasluz en este relato, si recordamos que su novela se escribió cuando se sabía herido de muerte. *El arpa y la sombra* es también la crónica de un cadáver anunciado: el de Carpentier mismo, que se convertirá en tal en París, pero terminará en el Cementerio de Colón de La Habana, como guiado por un destino fatal a confundirse, no con el esquivo esqueleto del almirante, pero sí con su nombre. La identificación de ambos a todos estos niveles subraya lo siguiente: el texto inaugural de la tradición hispanoamericana son los fragmentos del diario de un genovés de procedencia lingüística, genealógica y cultural incierta. El

fundamento de la literatura hispanoamericana es un texto híbrido, redactado en un español defectuoso, refundido por Carpentier en su novela, un Menard cuyo español tampoco era el de un hablante nativo. El vínculo entre idioma nativo y literatura se rompe en Carpentier porque para él, como barroco, toda creación era siempre artificial, nunca natural. Pero hay en todo esto una faceta mucho más íntima y reveladora.

El narrador del *Quijote* afirma que Benengeli, siendo árabe, era un poco misterioso, como ya se vio. También hemos visto que Menard tenía tendencia a escribir exactamente lo opuesto de lo que pensaba o sentía. El Colón de Carpentier, preparándose para su postrer travesía, se confiesa las muchas mentiras que ha dicho, no solo a sus hombres en el decisivo primer viaje, sino también en sus manuscritos:

fui haciéndome de una mitología destinada a hacer olvidar la taberna de Savona –¡honrarás padre y madre!–, con dueño lanero y quesero arrimado a las canillas de sus barriles, diariamente trabado en trifulcas con borrachos impecuniosos. De repente, me saqué de las mangas un tío almirante; me hice estudiante graduado de la Universidad de Pavía, cuyos claustros jamás pisé en mi jodida existencia.²³

Por ello, me resolví recurrir a la mentira, al embuste, al perenne embuste en que habría de vivir (y esto sí lo diré al franciscano confesor a quien ahora espero) [...]²⁴

Y la constancia de tales trampas está aquí, en estos borradores de mis relaciones de viajes, que tengo bajo la almohada, y que ahora saco con mano temblorosa –asustada de sí misma– para releer lo que, en estos postreros momentos, tengo por un vasto Repertorio de Embustes y así lo diré a mi confesor que tanto tarda en aparecer.²⁵

De los siete indios que habíamos capturado en la isla primera, dos se nos habían fugado. Y a los que nos quedaban tenía engañados (seguían los embustes) negando que tuviese intenciones de llevarlos a España [...]²⁶

²³ *Ibidem*, p. 69.

²⁴ *Ibidem*, p. 78.

²⁵ *Ibidem*, p. 88.

²⁶ *Ibidem*, p. 94.

Todas estas referencias a las mentiras de Colón, ahora nos es dado sospechar, son alusiones oblicuas a las mentiras, mixtificaciones e inexactitudes de Carpentier sobre su propia biografía. El más grande de esos embustes resulta ser precisamente el relativo a su lugar de nacimiento. En el discurso citado en el epígrafe, pronunciado ante nada menos que el rey Juan Carlos, Carpentier menciona La Habana como la ciudad «donde nació». Pero hoy sabemos que esto fue una mentira que Carpentier dijo a todo lo largo de su vida, ya que había nacido en realidad en Lausana, Suiza, convirtiéndose así el asunto de su lugar de nacimiento en algo tan polémico como ha sido el de Colón.²⁷ Dependiendo de a qué edad pasó a Cuba, esta revelación podría al fin explicar la notoria y pertinaz *r* francesa de Carpentier, que lo atormentó toda su vida, y que hizo que algunos, según Juan Marinello, en La Habana de los 20, lo tomaran por extranjero.²⁸ Sospecho que Carpentier debe haber supuesto que algún día se sabría la verdad, y en estas palabras del contrito Colón de su creación, ofrece una apología a la posteridad, una especie de confesión literaria en todos los sentidos dirigida al lector futuro. ¿Cuándo y por qué empezó Carpentier a decir esa mentira? No sé y no sé si nadie imparcial y digno de confianza pueda saber, pero es algo que merece un escrutinio más minucioso, como el que le ha dedicado Sergio Chaple al periodismo temprano de Carpentier, en el que a veces usó como seudónimo el nombre de su madre, y los aún no estudiados artículos sobre moda femenina que publicó en *Social* y firmó «Jacqueline».²⁹

El tema de las mentiras de Carpentier no debe tomarse a la ligera, es decir, como mero objeto de curiosidad, malicia o chisme. La mentira es un acto de serias consecuencias y repercusiones que, en *El arpa y la sombra*, saca a relucir cuestiones importantes. Al mentir, Colón (y Carpentier) se está construyendo una imagen propia, un ser, pero ¿no es lo que todos hacemos o creemos hacer en esta era posfreudiana? En la mentira hay una radical desconexión entre el ser y un putativo sujeto más verídico; el ser producido, construido, se desvincula de

²⁷ La información sobre el verdadero lugar de nacimiento de Carpentier la dio a conocer Guillermo Cabrera Infante, quien afirma haber recibido un fax anónimo en Londres, emitido desde París, con copia de la *acte de naissance* del escritor (cfr. *Mea Cuba*, Plaza y Janés, Barcelona, 1992, pp. 386-388. Lo interesante, por supuesto, no es el lugar de nacimiento).

²⁸ Cfr. «Una novela cubana», *Literatura hispanoamericana: hombres-meditaciones*, Ediciones de la Universidad de México, México, D. F., 1937, p. 171.

²⁹ Cfr. Sergio Chaple: *La primera publicación de Alejo Carpentier. Consideraciones en torno a la génesis de su narrativa y labor periodística*, UNEAC, La Habana, 1993.

este mediante su actuación o comportamiento, en su existencia como enunciación. Nacer separado de una verdad supuesta o añorada es análogo a crear una literatura sin nación, es su versión microcósmica –es como ser un Pierre Menard de nacimiento, lo cual es contradictorio o imposible porque lo que define a Menard es no ser nativo–.³⁰ Mentirse a uno mismo, desde luego, es un acto más complicado que inmediatamente suscita el problema de la ironía, y tiene en su origen una fuerte dosis de desprecio propio que se revela en las cogitaciones de Colón y apunta a su fuente literaria y filosófica en las *Confesiones* de san Agustín. Negar el lugar de nacimiento equivale a repudiar el origen, a erigir el ser sobre una falsedad que lo encubre y constituye el estrato más profundo del ser. Por eso se execra. En última instancia la cuestión pertinente aquí es cómo difiere mentir de hacer literatura. ¿No es literatura una manera socialmente aceptable de decir mentiras? Más allá de cualquier obra en particular, si la mentira es el fundamento del canon literario en los escritos de Colón, ¿cómo puede ser la literatura edificante, hasta en el sentido más literal de erigirle estatuas a los escritores o a sus creaciones, de monumentalizarse?

Lo perturbador en todo esto es que Borges y Carpentier, siguiendo a Cervantes, encuentran en el lenguaje y la literatura una urdimbre de mentiras, contradicciones y discontinuidades que, tomadas en su conjunto, pueden fundamentar una verdad más profunda sobre lo humano. Carpentier era consciente de ello y se enfrenta al tema de la verdad con una broma más. El otro narrador de *El arpa y la sombra* es el papa Pío IX, Mastai Ferreti, que pondera al principio de la novela si debe o no poner en marcha el proceso de beatificación del almirante. De todos los narradores mencionados aquí el papa es el único dotado de infalibilidad; es la contrapartida del falible y mentiroso Colón. Pero Ferreti también fracasa. Como Borges, Carpentier, Colón y Menard, Ferreti es un hombre de dos mundos o entre dos mundos como consecuencia de haber aprendido español y haber pasado una temporada en América del Sur, sobre todo en Chile, en una misión diplomática. Ferreti extrae de los documentos, del expediente que se compila, lo que él considera ser la verdad sobre el almirante y le da curso al proceso de beatificación, pero esta es denegada en el juicio que se lleva

³⁰ Conviene tal vez recordar aquí que el protagonista-narrador de *Los pasos perdidos*, esa proyección autobiográfica de Carpentier, no tiene nacionalidad definida.

a cabo para decidir el caso. No es broma ligera la de Carpentier aquí, de asumir la voz de un papa. Fue a varios papas que Pedro Mártir de Anglería, tal vez más que Colón, el primer narrador hispanoamericano, dirigió su elegante historia del Nuevo Mundo en la última década del siglo xv y primeras del xvi. (Pedro Mártir, por cierto, fue otro narrador no nativo de historias hispanoamericanas –era italiano– pero resolvió el problema escribiendo en una lengua de la que ya no había hablantes nativos: el latín.)³¹ El fracaso de Ferreti en su intento de canonizar a Colón contiene el sentido último de la abisal meditación de Carpentier sobre los orígenes de la literatura y la autoría, para no hablar del conocimiento de sí mismo y la proyección de ese conocimiento en el comercio social y literario. El canon, ni siquiera su texto de fundación, puede ser ungido con la infalibilidad, muy en particular el canon americano.

Pero ¿no podría haber una verdad superior en la combinación y amalgama, en la totalidad de los mitos literarios de una tradición, como sugiere la mezcla de textos de clásicos hispanoamericanos presente en *El arpa y la sombra*? Esto es lo intentado, lo propuesto por Carlos Fuentes en su masiva *Terra Nostra*, en la que Cervantes, por cierto, aparece como cronista. Pero yo pienso que Fuentes no aprendió bien la lección de sus maestros Borges y Carpentier. ¿No se ha dado nadie cuenta de que *Terra Nostra* es la novelización de *Don Quijote*, *don Juan* y *la Celestina* de Maeztu? Hay también personajes de la literatura hispanoamericana en la mezcla que hace Fuentes, pero las figuras de fundación son las de Maeztu, que existen en una especie de futuro ideal en el que conviven como un nuevo Monte Olimpo. El barajar de mitos de relatos hispánicos de fundación que supuestamente habrían de producir una grandiosa síntesis de mitos literarios españoles e hispanoamericanos, una metaficción global, también podría tener, como en el caso de Maeztu, consecuencias políticas inesperadas: la negación de la historia a favor de una cultura pura y endógena por muy plural que haya sido en el origen. ¿Puede concebirse un fundamento mítico-literario? ¿No es la condición americana la perpetua búsqueda de orígenes no-determinantes, siempre ubicados en una falla histórica abierta por el Descubrimiento? ¿No es la búsqueda de un esencialismo no esencialista el relato americano de fundación que Cervantes le

³¹ Cfr. mi texto «Pedro Mártir de Anglería y el segundo descubrimiento de América», *La Torre*, Nueva época, año IX, n.º 33, Universidad de Puerto Rico, 1995, pp. 29-52.

facilita a los escritores hispanoamericanos? ¿Puede algo tan abstracto y negativo constituirse en relato de fundación? ¿Cuánto perdura la vigencia de un origen, aunque no sea negativo? ¿Podemos adherirnos a lo dicho por Carpentier y decir que todo, inclusive lo anterior, está para siempre en Cervantes? ¿Es el destino americano, como el de don Quijote, seguir adelante aún después que la biblioteca ha sido tapiada?

¿Pero está todo en realidad todavía en Cervantes? ¿Está lo posmoderno en Cervantes? ¿Puede seguir vigente el *Quijote* después de la más reciente de las muertes de la literatura? Pero, al postular una ficción que se despoja de la tradición y hasta del idioma: ¿no es el *Quijote* hispanoamericano ya posmoderno? Borges anticipó esta pregunta en su «Nota sobre el *Quijote*» cuando especula sobre la supervivencia de los personajes cervantinos en un mundo sin libros:

Es común alabar la difusión de Quijote y Sancho. Se dice que son tipos universales y que si un nuevo Shih Huang Ti dispusiera el incendio de todas las bibliotecas y no quedara un solo ejemplar del *Quijote*, el escudero y el hidalgo, impertérritos, continuarían su camino y su diálogo en la memoria general de los hombres. Ello puede ser cierto, pero también es cierto que irían acompañados por Sherlock Holmes, por Chaplin, por Mickey Mouse y tal vez por Tarzán.³²

Un *Quijote* que se suma a las filas de las modernas figuras de mitos populares no es tan improbable como podría parecer, sobre todo si pensamos que el libro de Cervantes se ocupó del surgimiento de personajes de ese tipo en el momento en que nacieron en el alba de la era posgutemberguiana. Amadís fue el Tarzán, o hasta el Superman de su tiempo. A lo mejor, quién sabe, don Quijote, que primero se paseó por un carnaval limeño hace casi cuatrocientos años, ya lo hace por las calles de Euro-Disney, y la próxima estatua le será erigida en alguna plazoleta no de La Habana, sino de Disney World, en Orlando, Florida.

Unión. Revista de Literatura y Arte,
año X, n.º 37, La Habana, octubre-diciembre, 1999, pp. 4-13.



³² Ob. cit., p. 176.

Roberto González Echevarría

El prisionero del sexo. El amor y la ley en Cervantes

Más allá de la caballería o de cualquier otro tema, *Don Quijote de la Mancha* habla del amor.¹ La caballería cae dentro del tema del amor, y no lo contrario. Ambas partes de la novela son algo así como laboratorios de amor, con muestras de casi todos los tipos concebibles de relación y ejemplos de casi todos los tipos de amantes. Las variantes parecen infinitas en número, y la acumulación creciente de historias hace que el libro, a veces, dé la impresión de un *Decamerón* español, unido por la locura y aventuras extrañas de don Quijote. La galería de amantes abarca todo el espectro: de damiselas en peligro a prostitutas, de potenciales amantes cortesanos a seductores y tramposos, de mujeres vestidas de hombre a hombres vestidos de mujer, e incluso un atractivo joven vestido de mujer para parecer *menos* atractivo a los demás hombres. Las parejas fluctúan desde Sancho y Teresa, campesinos interesados en casar a sus hijos, hasta el duque y la duquesa, una pareja aristocrática, aburrída, de mediana edad, en busca de entretenimiento. Juan Palomeque y su esposa tienen una taberna muy frecuentada donde los viajeros pueden comer, dormir y, de ser necesario, recibir los favores de Maritornes. Esta es una sirvienta feúcha a quien una noche, en la oscuridad de la taberna, don Quijote toma por una bella damisela. Hasta el lánguido y huesudo Rocinante se enamora, pero sus insinuaciones a algunas yeguas reciben patadas por respuesta y

¹ En «The Wild Man Goes Baroque», Edward Dudley escribe: «El papel del amor en el *Quijote* suele pasarse por alto a favor de consideraciones más abstractas, pero pudiera muy legítimamente decirse que el amor, o sea, la relación entre los sexos, es la preocupación básica de todo el libro» (Edward Dudley y Maximillian E. Novak (eds.): *The Wild Man Within: An Image in Western thought from the Renaissance to Romanticism*, The University of Pittsburgh Press, 1972, p. 119).

conducen a una pelea en la que el caballero y su escudero son fuertemente aporreados.

Lex versus Eros

Los adversarios del amor en el *Quijote* no son gigantes o caballeros malvados, sino las leyes concebidas para canalizar el deseo en la vida social; las leyes que lo transforman en continuidad y renovación dentro de una comunidad ordenada, regida por el Estado y sus códigos, y encarnada en el rey y sus representantes. En la ficción narrativa y el teatro, estas leyes llevan a los jóvenes amantes a uniones felices después de una serie de aventuras cómicas, y a las parejas casadas a resultados trágicos tras una serie de errores. En la literatura del Siglo de Oro español, todo lo que ocurre antes del matrimonio es materia para la comedia, y todo lo que se produce después lo es para la tragedia. La búsqueda de don Quijote es el amor de Dulcinea, como en la *Divina comedia*, de Dante, era la búsqueda de Beatriz por el peregrino. Todos los demás objetivos están subordinados a este. El amor del caballero es lo que mueve la trama y la historia general bajo la cual se desarrollan las múltiples historias de amor. Por supuesto, don Quijote es un solterón envejecido y Dulcinea es, en esencia, invención suya. Además, como amante en la tradición cortesana, su aspiración no es casarse con Dulcinea y sería improbable que, como hidalgo, estuviera dispuesto a casarse con Aldonza Lorenzo, por quien parece haber sentido un deseo más mundano, aunque no revelado. De todos modos, el ardor de don Quijote es tal, que llega a convertirlo en un delincuente fugitivo de la ley. ¿Por qué es tan importante el amor en el *Quijote* y por qué sus efectos continuamente hacen a los personajes –no solo a los protagonistas– chocar con la ley o huir de ella? ¿Cuál es el resultado, en Cervantes, del entrelazo de deseo y prohibición, de amor y limitaciones jurídicas?

No hay, por supuesto, pocos antecedentes de este choque entre el amor y el Derecho, que se remonta al alba no solo de Occidente, sino de la propia civilización. El conflicto entre deseo y prohibición resulta consustancial en ambos: el amor se hizo por la ley y la ley para controlar el amor. Me parece que uno no siguió al otro, sino que surgieron juntos. No existe, por así decirlo, el amor libre. De ahí que tengamos la miríada de historias, comenzando por el Génesis, sobre transgresiones cometidas por amantes. El tiempo humano, la historia, nuestra condición de caídos, comienzan con la infracción y en la infracción, y

llevan en sí el recuerdo de esta: Adán y Eva, Edipo, todos los amantes malvados de la mitología y la literatura clásica.

Denis de Rougemont ha mostrado cómo, en la tradición cortesana de la que es heredero don Quijote, el amor inventa su propio elaborado conjunto de prohibiciones. El amor cortesano alimenta esas prohibiciones y no puede existir sin sufrir por ellas. Pero hasta que llegamos a *La Celestina*, en 1499, el Derecho era una forma abstracta, trascendental, religiosa o incluso estética de prohibición en la literatura occidental. No tomaba la forma de verdaderas leyes y jueces decididos a castigar a los amantes con sanciones o con matrimonio. Incluso, en una obra de los tiempos de Cervantes –cinco o seis años después de su muerte–, *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, el castigo de don Juan es la condenación eterna. Sus últimas palabras en la obra, cuando es arrastrado al Infierno, son: «¡Que me quemó! ¡Que me abraso!». En Cervantes, el amor no es reprimido por Dios, sino por la Santa Hermandad, no por los vicarios de Dios, sino por agentes nombrados por el rey: alguaciles, funcionarios, jueces, abogados y personas de este tipo.

Las razones de este cambio son históricas. Cervantes escribió después de la consolidación del primer Estado europeo moderno, que surgió de las políticas de unificación de los Reyes Católicos y de cambios internos que traspasaron el mando de la Corona de lo eminentemente judicial a lo ejecutivo.² Entre estas políticas se contaron el establecimiento del Santo Oficio de la Inquisición, en 1478, y de la Santa Hermandad, en las Cortes de Madrigal, en 1476; así como la organización de una burocracia jurídica cada vez más compleja, proceso al que contribuyó decisivamente el desarrollo del tipo de móvil de imprenta. John H. Elliott describe así a la Santa Hermandad: «La Hermandad combinaba en sí las funciones de una fuerza policial y un tribunal judicial. Como fuerza policial, su tarea era reprimir el bandolerismo y patrullar los caminos y el campo».³ La Inquisición y la Santa Hermandad eran instituciones cuya jurisdicción no respetaba exenciones e inmunidades regionales; podían cruzar fronteras y solían encontrarse fuera del alcance de los tribunales y la policía ordinarios.

² Cfr. José Antonio Maravall: «The Origins of the Modern State», *Journal of World History*, n.º 6, Honolulu, 1961, pp. 788-808. Vendría al caso recordar que Fernando de Aragón fue uno de los modelos de *El príncipe*, de Maquiavelo.

³ John H. Elliott: *Imperial Spain 1469-1716*, St. Martin's Press, Nueva York, 1967, p. 75.

La burocracia mejoró y aumentó exponencialmente su recopilación de registros, lo que a su vez condujo a la creación del gran archivo de Simancas –el Archivo General del reino–, por Felipe II, en 1588.⁴ Este fue el primer archivo estatal de la Europa moderna. Los intentos de los Reyes Católicos y sus sucesores por consolidar el Derecho español –que se remonta a las Siete Partidas, de Alfonso el Sabio, en el siglo XIII– solo alcanzaron resultados parciales, en gran medida a causa de los muchos privilegios locales de que disfrutaban las regiones rebeldes de la península, las que podrían considerar que se trataba de una imposición del Derecho castellano. Pero el sistema penal se fortaleció, codificó y amplió, y la burocracia estatal comenzó no solo a publicar leyes nuevas y viejas, sino también a imprimir y coleccionar miles de documentos relacionados con todo tipo de casos.⁵

Este proceso repercutió en forma decisiva en la historia literaria. Fue de este archivo que surgió la novela picaresca, creando un importante personaje literario y promoviendo el desarrollo de la novela moderna. La literatura del Siglo de Oro español, sobre todo la comedia, se alimentó de los conflictos provocados por la intención y alcance de la nueva legislación, que se formuló para ponerle bridas a la aristocracia y sellar una alianza entre la Corona y el pueblo. Típicamente, eran casos en que nobles rebeldes se aprovechaban de mujeres de clase inferior, ejerciendo sus derechos señoriales, solo para encontrar que las leyes del reino ya no los protegían y que los campesinos podían defenderse. Pienso en conocidas obras de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca, como *Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, *El burlador de Sevilla*, ya mencionada, y *El alcalde de Zalamea*. Las nuevas leyes, la centralización y la imprenta cambiaron las relaciones de poder y control, desestabilizando las tradicionales en las que antiguos privilegios, reglas tácitas, en gran medida no escritas, y diversas modalidades de comercio sexual, prevalecían en situaciones aisladas. Hay historias de este tipo en la obra de Cervantes, sobre todo en el *Quijote*.

La colisión entre el amor y el Derecho se encuentra en el propio centro de la literatura española de los siglos XVI y XVII. En una sociedad sometida a cambios relativamente rápidos, los conflictos generados por la transición radical –sean estos económicos, políticos o sociales–

⁴ Cfr. Roberto González Echevarría: *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*, Cambridge University Press, 1990.

⁵ Cfr. Francisco Tomás y Valiente: *El derecho penal de la monarquía absoluta (siglos XVI-XVII-XVIII)*, Tecnos, Madrid, 1969.

estallan, o al menos aparecen simbolizados en los desórdenes del amor, que son o pueden ser violentos y solo es posible canalizar por medio de la ley, que transforma la licencia erótica en comedimiento obligado y reproducción y sucesión ordenadas. Mediante la violencia erótica, o su transformación en la amenazante violencia del castigo judicial, los grupos se renuevan y fusionan entre sí para forjar comunidades nuevas y, en última instancia, un nuevo Estado. Las guerras de amor son el fuego que mantiene burbujeando el crisol.

En la picaresca, el amor solo aparece en la procreación del protagonista, quien será demasiado joven, durante toda la trama, para involucrarse en aventuras eróticas. Como en *La Celestina*, el pícaro surge en un medio promiscuo de clase baja. La madre de Lázaro tiene un hijo fuera de matrimonio, con un negro; la de Guzmán no puede asegurar cuál de sus amantes es el padre del protagonista; y la de Pablo es notoria por su inmoralidad. Este mundo escabroso estará representado en el *Quijote* por las prostitutas de la primera posada, y por Maritornes en la de Juan Palomeque. El propio Palomeque es un pícaro retirado. Es un amor licencioso, o uno que sigue las reglas no escritas del prostíbulo o de la pandilla delictiva. Es un tipo significativo de comercio entre el amor y el Derecho, que parece el menos restringido, el más cercano a los instintos y deseos básicos... los más verdaderos, por así decirlo. Es también el tipo que, irónicamente, estuvo más representado en el Derecho y sus instituciones: los tribunales, las cárceles y los archivos. Un espléndido documento de la década de 1580, *Relación de la cárcel de Sevilla*, de Cristóbal de Chaves, brinda amplia documentación sobre todo ello, incluida la organización del tráfico sexual en la propia cárcel, con su sarta de desagradables proxenetas, prostitutas y funcionarios corruptos.⁶ Se trata de un amor sujeto a Derecho, pero paradójicamente fuera de él. Es el lado penal de la relación amor-Ley. El otro lado es el que conduce al matrimonio. La cárcel y el altar son los lugares en que el amor es capturado en la red del Derecho.

Grisóstomo y Marcela, Dorotea y Fernando, Luscinda y Cardenio son todos personajes del *Quijote* atrapados en complicados aprietos eróticos que conducen al matrimonio. Las dificultades son, en algunos casos, jurídicas, y reflejan disparidades sociales y económicas similares a las del teatro. La intervención de don Quijote en el embrollo

⁶ Cfr. Cristóbal de Chaves: *Relación de la cárcel de Sevilla*, edición de José Esteban, Clásicos El Árbol, Madrid, 1983.

provocado por Fernando, Dorotea, Luscinda y Cardenio da origen a un final de comedia, con múltiples votos matrimoniales que restauran el orden. Después, en la novela, hay casos más graves en donde participan el cautivo y Zoraida y, en la Segunda parte, hay otros como aquel donde está mezclada la hija de Ricote, quien es un morisco; o sea, un moro español. En estos casos, las complicaciones siguen siendo jurídicas, pero las diferencias no son solo de clase social y económica, sino racial y religiosa. En todos, sin embargo, es la presencia de la ley lo que confiere a estas historias un matiz moderno, un tinte histórico contingente, y estas no terminan con asesinatos múltiples, ascensos al Cielo o descensos al Infierno. Los castigos y recompensas son más mundanos, y siempre incluyen el matrimonio como última solución, que brinda un cierre no problemático a la historia. Los conflictos no son provocados por transgresiones a la moral o la doctrina religiosa, sino por violaciones –o posibles violaciones–, de la ley, y deben resolverse en esa esfera, así como en la erótica. El tono legalista del *Quijote* se fija relativamente pronto –Primera parte, capítulo XXII–, cuando el caballero y su escudero liberan a doce galeotes. El episodio también enfrenta el amor y la ley, aunque esto se ha observado pocas veces o acaso nunca.

La caballería ante el Estado moderno

El capítulo de los galeotes ha sido objeto de mucho comentario, sobre todo la figura de Ginés de Pasamonte, aquel autor picaresco dentro de la ficción, que reaparece en la Segunda parte como el titiritero maese Pedro (entonces, literalmente, un dramaturgo en pequeña escala). Mucho se ha hablado también de la disparidad existente entre el sentido de justicia de don Quijote y el de los representantes de la ley que custodian a los galeotes. Pero el episodio posee una dimensión inexplorada y un personaje menor que ha escapado a la atención, si me perdonan el equívoco. Se trata de cuando don Quijote y Sancho se encuentran con doce galeotes, a quienes sus guardias conducen hasta la costa, para ser embarcados en una nave donde trabajarán como remeros durante periodos variables.

El caballero está vivamente interesado en la causa del encadenamiento de estos desventurados, y ve una oportunidad de ejercer su deber caballeresco en el sentido de tomar armas contra abusos e injusticias. Haciendo caso omiso del consejo de los guardias, pero con la aquiescencia resignada de estos, don Quijote comienza a interrogar

a los prisioneros sobre sus delitos y castigos. Es como una escena de tribunal en la que el caballero desempeña el papel de juez. También muchas piezas teatrales hacen uso de este recurso, entre ellas el entremés *El juez de los divorcios*, del propio Cervantes. La escena recuerda también varios episodios del *Infierno*, de Dante, donde el peregrino interroga a los condenados sobre la naturaleza de sus pecados, para comprender las penas que les han sido impuestas. Don Quijote escucha unos seis casos, determina que los hombres han sido castigados injusta o excesivamente, y obliga a los guardias a liberarlos con la renuente asistencia de Sancho. Una vez liberados, les exige a los hombres que vayan derechito a El Toboso, en donde se arrojarán a los pies de su dama, la bella Dulcinea, a quien narrarán la hazaña de su pretendiente. Los prisioneros, como es lógico, rehúsan hacerlo ofreciendo diversas razones, una de las principales que, como fugitivos de la justicia, deben dispersarse y huir «solos y divididos, y cada uno por su parte, procurando meterse en las entrañas de la tierra, por no ser hallado de la Santa Hermandad, que sin duda alguna ha de salir en nuestra busca». ⁷ Enfurecido, don Quijote les suelta una sarta de insultos y ellos responden con una lluvia de piedras que deja aporreados y humillados al caballero, su escudero y sus cabalgaduras.

Se han mencionado la ingratitud de los galeotes y el alto sentido del perdón de don Quijote; el episodio ha suscitado todo tipo de comentarios éticos, el contraste entre la justicia divina y la mundana, y el aristócrata y obsoleto concepto de justicia de don Quijote, contra el nuevo sistema judicial que, a partir de los Reyes Católicos, ha pasado gradualmente a ser la ley del país. Richard Kagan escribe:

Es precisamente la preponderancia de ese tipo de justicia —la del Estado— lo que da a la más importante novela de Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, un giro tan irónico. Para cuando Cervantes escribió sobre un caballero patético que parte a preservar la justicia por medio del valor caballeresco y audaces proezas, la mayoría de sus lectores habrían identificado la justicia con el mundo de abogados, jueces y otros «hombres de la ley». En este mundo legalista, la figura de don Quijote no es tanto una broma como un anacronismo. Representaba una era mítica en que

⁷ Miguel de Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición dirigida por Francisco Rico, Instituto Cervantes, Barcelona, 1998, p. 227. Todas las citas corresponden a esta edición. En lo adelante se señalarán solo las páginas. [N. del A.]

la justicia era posible sin ayuda de abogados y un montón de expedientes jurídicos, pero en el laberinto de las cortes de Castilla no había cabida para un envejecido caballero errante.⁸

El acto caballeresco de liberar a los hombres, como correctamente observa Sancho con alarma, los convierte en forajidos, junto con los antiguos prisioneros. Era el suyo un grave caso de corte, pues habían cometido un delito contra la Corona al liberar a hombres condenados por los tribunales del rey, a cuyos representantes habían forzado y lastimado en el proceso. El guardia que explica a don Quijote quiénes son los prisioneros se refiere a ellos como «gente de su majestad» (p. 218). Se trata de delitos graves, empeorados por el hecho de haber sido cometidos en despoblado, en los caminos y campos, lejos de las ciudades y del control de la ley.⁹ Cuando se adentran en Sierra Morena, para que don Quijote pueda suspirar por Dulcinea y realizar por ella la penitencia adecuada, también están huyendo de las autoridades, sobre todo de la Santa Hermandad. Prisionero del amor, se dirige a las alturas para hacerse digno de Dulcinea siguiendo modelos caballerescos. Pero don Quijote, que ha liberado a delincuentes convictos, por medios violentos, es ahora también un delincuente común. Desde entonces hasta el final de la Primera parte, será buscado por las autoridades. Cuando al fin lo capturan, entregarán al triste hidalgo al sacerdote y al barbero, sabedores de que, dada su condición mental, nunca podrá ser condenado. Pero, de todos modos, lo enviarán a casa en una jaula, un auténtico prisionero del amor y la ley. Esta es la historia general dentro de la cual se encuentra aquella que deseo analizar.

El prisionero del sexo

Hay un galeote al que no se ha prestado atención, pero que a mi entender es de importancia primordial para comprender las fuerzas entrecruzadas del amor y el Derecho en el *Quijote*. De hecho, creo que encarna –y, en cierto sentido, incluso «representa»– los

⁸ Richard L. Kagan: *Lawsuits and Litigants in Castile, 1500-1700*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1981, p. 127.

⁹ «Ejecutar el delito de noche en despoblado eran circunstancias agravatorias porque en realidad disminuían las posibilidades de defensa y de auxilio de la víctima: su cercanía a la alevosía es clara, pero suele aludirse, especialmente, a la de ejecutar el hecho en yermo, con independencia de la alevosía» (Francisco Tomás y Valiente: Ob. cit., p. 350).

límites del conflicto entre el amor y la ley en la obra, y constituye un modelo de la asombrosa capacidad de Cervantes para crear personajes complejos con una pasmosa economía de medios. Los límites son aquellos más allá de los cuales es imposible concebir o representar el amor y el Derecho como fuerzas que generan fuerzas reconocibles: lo inteligible, lo legible, lo narrable. Él es lo inenarrable, lo inexpresable y, de hecho, la suya constituye una historia virtual de la que apenas tenemos una visión fugaz en el *Quijote*. Es una historia sobre la historia que no puede contarse, por decirlo así. Este galeote es un tipo de don Juan, un seductor en serie, atrapado y sentenciado no por Derecho divino, como el de Tirso de Molina, sino por las leyes del reino. Es el único personaje del *Quijote* juzgado, condenado y sentenciado por delito de amor. Por eso lo llamo «prisionero del sexo», pero también porque –con disculpas a Norman Mailer– parece haber sido esclavo de la pasión sexual, un compulsivo adicto al sexo. En un momento, tiene relaciones con cuatro mujeres al mismo tiempo. He aquí la escena:

Pasó adelante don Quijote y preguntó a otro su delito, el cual respondió con no menos, sino con mucha más gallardía que el pasado:

—Yo voy aquí porque me burlé demasíadamente con dos primas hermanas mías y con otras dos hermanas que no lo eran mías; finalmente, tanto me burlé con todas, que resultó de la burla crecer la parentela tan intrinsecadamente, que no hay diablo que la declare. Probóseme todo, faltó favor, no tuve dineros, vime a pique de perder los tragaderos, sentenciáronme a galeras por seis años, consentí: castigo es de mi culpa; mozo soy, dure la vida, que con ella todo se alcanza. Si vuestra merced, señor caballero, lleva alguna cosa con que socorrer a estos pobretes, Dios se lo pagará en el cielo y nosotros tendremos en la tierra cuidado de rogar a Dios en nuestras oraciones por la vida y salud de vuestra merced, que sea tan larga y tan buena como su presencia merece.

Este iba en hábito de estudiante, y dijo una de las guardas que era muy grande hablador y muy gentil latino (p. 240-241).

La alusión del prisionero a la corrupción del sistema, de la que le fue imposible hacer uso, muestra cómo la costumbre local es sustituida por un sistema de práctica judicial centralizada. Pero no es este el único detalle en que Cervantes refleja con precisión la práctica penal española del periodo.

De hecho, la escena de Cervantes sigue de cerca sucesos ocurridos en el Derecho penal español en la segunda mitad del siglo XVI. Felipe II, en 1552 en nombre de su padre, y en 1566 en el suyo propio como rey, conmutó para los ladrones el castigo de la flagelación, por un tiempo en las galeras. El cambio no se debió a un aumento del delito de robo, sino a la necesidad de proveer de galeotes a la marina, en vísperas de la Armada Invencible de 1588. Como escribe Francisco Tomás y Valiente en su exhaustivo *El derecho penal de la monarquía absoluta*: «Como hacían falta brazos para el remo, todos estos pobretes, toda esta “chusma” [...] fueron considerados carne de galera [...] sin más requisito que cometer algún hurto y tener más de veinte años, o después, a partir de 1566, más de diecisiete».¹⁰ Sentenciar a un delincuente a las galeras también lo sacaba de las jurisdicciones regionales y lo hacía súbdito de la Corona, otra medida en el sentido de la unificación y la centralización. El castigo físico por delitos que no fueran robo –como violación e incesto, en el caso de nuestro prisionero–, podía también ser de cuatro y, más tarde, seis años como galeote, en lugar de flagelación o ahorcamiento. La nobleza estaba exenta del castigo físico –llamado *corporis afflictiva*–, que era por naturaleza público, a fin de no manchar adicionalmente su reputación. De modo que nuestro prisionero es un plebeyo de más de diecisiete años que ha salvado la vida porque la necesidad general de remeros ha conducido a la conmutación de su sentencia por seis años en las galeras.

Permítaseme retirarme a la seguridad relativa de la filología. Hay aquí cuatro palabras que merecen comentario: *burlar*, *declarar*, *parentela* y *estudiante*. Las tres últimas parecen indicar que este galeote no es solo un estudiante, sino más concretamente un estudiante de Derecho. Obsérvese que es él quien hace la petición en nombre de sus compañeros, y afirma que su castigo se adecua al delito, como si fuera entendido en leyes. Toma, además, distancia de sus compañeros al referirse a ellos como «estos pobretes». Interpreto «declarar» como término jurídico, con el significado de deponer. El *Diccionario de autoridades* explica: «DECLARAR. Vale también en lo forense, deponer, testificar, decir debajo de juramento el reo, testigo o perito en causa criminal o pleito civil».¹¹ En *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias (1611), descubrimos que

¹⁰ *Ibidem*, p. 252.

¹¹ *Diccionario de autoridades*, vol. 3-4, Editorial Gredos, Madrid, p. 38.

en el siglo XVII también significaba «aclarar», que es el significado general de la palabra en este caso: «DECLARAR. Manifiestar lo que de suyo estaba oculto, obscuro y no entendido» (folio 300, recto). La palabra conserva hoy ambos significados, pero favorece el jurídico. En la primera edición del *Quijote* no hay quien sea capaz de entender la genealogía, pero en otras posteriores Cervantes lo cambió por «sumista», contador. Esto inclina el caso en la dirección de una posible disputa sobre derechos sucesorios que, por supuesto, se rigen por las leyes testamentarias.

Covarrubias define con precisión «parentela» –incluso hoy, familia extendida– como «los parientes de un linaje», que también posee una resonancia legalista. Esta genealogía está tan enmarañada que no hay quien la desenrede: hermanos que son primos uno de otros, sobrinos que son también hijos, y sobrinas que son también hijas. Lo que indica el prisionero es que nadie, ni siquiera él con su lenguaje superior y habilidades jurídicas, sería capaz de redactar un documento en que se estableciese la legitimidad y se fijara un legado, un patrimonio: quién heredaría qué de quién, en forma clara y jurídicamente obligatoria. Esta confusión genealógica sería el peor delito del prisionero, que él expresa con un término jurídico: la incapacidad de «declarar» adecuadamente, de traducir en discurso jurídico sus acciones y sus consecuencias. Pero la alusión a su progenie enmarañada puede también ser una forma sutil de defensa, pues si la causal fueran la herencia y los patrimonios, sus fechorías constituirían un caso civil y no criminal. Podemos observar que el texto y el subtexto de lo que dice indican la formación jurídica del prisionero.

Existen también pruebas históricas que indican que «estudiante» significa aquí estudiante de Derecho. Este joven era buen latinista y buen retórico: hablaba bien, lo que inclina al Derecho. Pero también la mayoría de los estudiantes de su tiempo estudiaban Leyes, independientemente de lo que terminaran haciendo después.¹² Los estudiantes

¹² «Para la década de 1580, los estudiantes de Derecho de Salamanca eran justo más de tres mil ochocientos, cifra que representaba bastante más de la mitad del número total de estudiantes matriculados en la universidad» (Richard L. Kagan: Ob. cit., p. 142); «La mayoría de los educadores del periodo creía que el propósito principal de la educación era preparar a los estudiantes para la *vita activa et civile* y, en este contexto, el Derecho era considerado la culminación de la formación preliminar en latín, los clásicos, la retórica y la filosofía. Además, se pensaba que el Derecho brindaba a los estudiantes conocimientos del mundo pacífico,

de Derecho eran conocidos por su estridencia individual y en grupo.¹³ Algunos aparecen en otras obras de Cervantes. De modo que también me inclino a creer que el prisionero es un estudiante de Derecho debido a su comportamiento libertino. Obsérvese su insolencia y la ligereza con que se refiere a sus acciones y, sobre todo, que es él quien ataca a don Quijote cuando el caballero es derribado por las piedras que sus compañeros le lanzan: «y apenas hubo caído [don Quijote], cuando fue sobre él el estudiante y le quitó la bacía de la cabeza, y dióle con ella tres o cuatro golpes en las espaldas y otros tantos en la tierra, con que la hizo pedazos» (p. 186). Esta es la última aparición del lascivo abogado en ciernes en el *Quijote*, puesto que se pierde en los páramos, o en las entrañas de la tierra, huyendo del orden público.

Parte de mis indicios en relación con el estudiante procederían también de la siguiente palabra que deseo comentar: *burlar*; porque los estudiantes de Derecho eran dados a las «burlas» o bromas. Eran bromistas notorios. Pero, a causa de la obra de Tirso de Molina, es la palabra más importante de las cuatro que comento. Es una palabra común a las tres lenguas romances de la península, pero de origen casi desconocido, según Corominas.¹⁴ «Burlar» no puede sino traer a la mente *El burlador de Sevilla*. Nuestro prisionero del sexo es, sin dudas, un «burlador». Pero, según lo que el prisionero dice, y en especial el tono en que lo dice, lo sería en el sentido de seductor libertino, que ya he señalado constituye una forma de defensa. En la reciente edición del *Quijote* del Instituto Cervantes, coordinada por Francisco Rico, la nota 241 explica que en la jerga de ladrones y rufianes llamada «germanía», el verbo *burlar* significaba tener comercio sexual con alguien. Pudiera muy bien ser así, pero la palabra, incluso en ese contexto especializado, debe haber conservado parte de su significado ordinario (engañar); de no ser así, dudo que Tirso la hubiera usado en su título. (¿Puede alguien imaginar que fray Tirso titulara su obra *El jodedor de Sevilla*?) «Burlar a alguien» significa embaucar o engañar a alguien, que es la forma en

ordenado, de la Roma imperial, que tantos pensadores y estadistas del siglo xvi pretendían construir de nuevo como *monarchia cristiana*» (Ibíd., p. 144).

¹³ «Además, las universidades de los siglos xvi y xvii, sobre todo las más grandes, eran famosas por su vida desenfadada: la bebida, el juego y el ir de putas eran distracciones comunes» (Richard L. Kagan: *Students and Society in Early Modern Spain*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1974, p. 203).

¹⁴ Cfr. Joan Corominas: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispano*, Editorial Gredos, Madrid, 1980-1991, t. I, p. 702.

que se utiliza en la obra de Tirso de Molina, donde significa seducir a alguien por medio de artimañas, como lo hace don Juan –haciéndose pasar por otros hombres, dando promesas falsas de matrimonio–. Se trata de una forma de estupro, o violación, y era condenada por el Derecho español con diversos grados de severidad. Pero obsérvese que el prisionero ha evitado la forma transitiva del verbo. No dice «burlado a», engañado a alguien, sino «burlado con», «vacilado con». Ha convertido sus acciones en sexo consensual con dos hermanas que eran primas hermanas suyas y con otras dos que no lo eran, insinuando la complicidad de estas en el *menage à trois*, o, en este caso, *menage à cinq*. Si sometemos la ficción a un realismo lógico, tendríamos que concluir que hubiera sido difícil mantener las aventuras ocultas de las diversas mujeres. El prisionero parece estar diciendo que disfrutaba de un par de felices triángulos, hasta que el intrincado linaje de los hijos se interpuso. Esto lo aparta de don Juan, quien prefería las conquistas de una sola noche y no engendraba hijos.

Pero no pierdan la sutileza de la caracterización del delito por el abogado en ciernes. No es que se divirtiera con sus primas hermanas, sino que lo había hecho «demasiadamente». Obsérvese el adverbio que emplea para calificar sus acciones: «demasiadamente», del latín *de magis*, «de más», «demasiado», «en exceso». Salvo que la forma normal en español, entonces y ahora, es «demasiado», aunque el *Diccionario de la lengua española* recoge «demasiadamente», forma poco usual de añadir énfasis al adverbio. De modo que no es la fechoría en sí, sino su repetición imprudente, excesiva, la que creó problemas al prisionero. Insinúa que de haberse refocilado menos, o en forma un poco más discreta, con sus primas y las otras chicas, no habría tenido problemas. No hay mención, por supuesto, del incesto, porque como caso de fornicación sencilla, la ley favorecía al prisionero. Tener relaciones sexuales con estas cuatro mujeres no era un delito grave en aquel tiempo, suponiendo, como se nos permite suponer, que eran solteras, al igual que el prisionero, y que estaban dispuestas a ello. Esto es lo que en la terminología jurídica del periodo –desarrollada por la Inquisición, lo que permite reconocer su molde escolástico– recibió el nombre de «fornicación sencilla», o *fornicatio simplex*, en contraste con la «fornicación calificada».¹⁵ La sencilla era la relación

¹⁵ Sigo aquí el artículo de mi buen amigo Stuart B. Schwartz: «Pecar en las colonias. Mentalidades populares, Inquisición y actitudes hacia la fornicación simple en

sexual entre dos personas no casadas de sexos opuestos; la gravedad de la «fornicación calificada» aumentaba si una o ambas partes eran casadas, menores, o si ambas eran del mismo sexo. De modo que el prisionero afirma haber participado en fornicación consensual sencilla con cuatro mujeres, de las cuales surgieron descendientes, cuyos lazos familiares resultaban difíciles de establecer. La única indicación de que el incesto pudiera haber sido un factor agravante se insinúa en la consanguinidad de los hijos, pero el prisionero la trata con desdén, como hace con todo lo demás.

De modo que tenemos un posible estudiante de Derecho que ha fecundado a dos primas hermanas y a otras dos hermanas, y producido una prole complicada. Acepta su castigo acorde con su delito y declara que es joven y tendrá vida después de las galeras, una frase que recuerda el estribillo de don Juan siempre que le advierten de las consecuencias de sus acciones: «Cuán largo me lo fiáis». Pero, mientras don Juan se refiere a la muerte y la condena eterna, el prisionero habla de la vida terrena y del castigo por las instituciones penales. Siente optimismo hacia el futuro, o al menos alardea de audacia, característica común entre los delincuentes encarcelados de entonces –y tal vez de hoy–. Existe frivolidad en el tono, una pose de despreocupación que, de nuevo, podría ser parte de una defensa o una forma de desviar la atención del aspecto más grave de su delito que sería, por supuesto, el incesto. Detrás del velo de la risa y la alegría, que tenía por costumbre, Cervantes se ha deslizado hacia el rasgo más grave y condenatorio del personaje y sus acciones.

No nos engañemos por este embaucador de tanta labia y encanto: el prisionero había sido hallado culpable y sentenciado por estupro, o seducción, alcanzada por un abuso de confianza, e incesto, incluso si creemos su historia de relaciones sexuales consensuales.¹⁶ La seducción de mujeres por la fuerza o medios más sutiles, en especial de

España, Portugal y las colonias americanas», *Cuadernos de Historia Moderna*, n.º 18, Universidad Complutense, Madrid, 1997, pp. 51-67.

¹⁶ En la España del siglo xvi, la distinción entre delito y pecado va borrándose según aumenta la gravedad de la infracción. Así ocurre, sin dudas, con el incesto. Como escribe Tomás y Valiente: «delito y pecado serán así realidades, más que paralelas, convergentes, y su gravedad se gradúa en cierto modo recíprocamente. En los casos en que la ley humana castiga acciones como la herejía, el adulterio o el incesto, tales delitos son graves y pueden pensarse severamente porque encierran una grave ofensa a Dios, es decir, porque son pecados mortales» (Ob. cit., p. 221). La definición de «estupro» procede de Corominas.

vírgenes, viudas y monjas, era castigada con severidad por el Derecho español desde las Siete Partidas. Esta misma recopilación de leyes –en vigor todavía en el siglo XVI como fuente autorizada– define el incesto como

un pecado que llaman en latín *incestus*, que quier tanto dezir como pecado que ome faze yaziendo a sabiendas con su pariente, o con parienta de su mujer o de otra con quien ouiesse yazido, fasta el quarto grado, o si yoguiesse alguno con su madrastra, o con madre o fija, o con su cuñada o con su nuera, o si alguno yoguiesse con muger de Orden o con su afijada o con su comadre.¹⁷

Me parece que la ley es clara, sobre todo tomando en cuenta el establecimiento del «cuarto grado» de consanguinidad como incesto castigable. Técnicamente, el incesto significaba sostener relaciones sexuales con un pariente con el que sería ilegal casarse, lo que se extendía a los primos, aunque existía la posibilidad de obtener dispensas de la Iglesia. A pesar de su elaborado floreo retórico, no hay dudas de que, como él mismo admite, el prisionero es culpable y el castigo se adecua al delito. Y el más grave es el incesto, no solo haber procreado un confuso clan endogámico –aunque esto, sin dudas, es lo que procura evitar la prohibición–. El incesto se contaba entre los delitos que seguían considerándose también pecado en los códigos penales españoles de entonces, a pesar de su gradual separación de la teología: se le llama pecado en el texto de las Siete Partidas recién citado. Cervantes, como es usual, no se detiene demasiado en este aspecto teológico, pero la indicación es clara. Además, si seguimos extrapolando y meditamos en la suerte de los hijos del prisionero y sus madres, nos percatamos de la gravedad de los delitos.

El prisionero, hemos podido observar, hace honor a la descripción del guardia; actúa con gallardía y demuestra ser un gran hablador. Tiene seguridad en sí mismo, se dirige a don Quijote con insolencia, aunque las diferencias de clase le resultan claras, pues lo llama «Señor caballero». Dados sus antecedentes como seductor de muchas mujeres, debe ser también apuesto y atractivo. Es impenitente, desenfadado y

¹⁷ «Cuarta Partida, título II, ley XIII». Cito de *Las Siete Partidas del sabio rey don Alfonso, el Nono*, copiadas de la edición de Salamanca del año 1555, por Joseph Thomas Lucas, Valencia, 1758, Partida IV, p. 27.

tiene confianza en su futuro. Hay algo en él de narcisismo, a juzgar por su comportamiento: lleva hábito de estudiante, para hacer ostentación de su superioridad sobre sus compañeros e incluso sobre los guardias. Es un fanfarrón. Creo que su narcisismo constituye una clave de su lado oscuro y de lo que él significa en la economía del amor y el Derecho en la novela. Es aquí cuando el incesto revela dimensiones imprevistas. Comporta un elemento narcisista, en el sentido en que entraña un deseo por otro que es, en parte, uno mismo; el yo que desea procura perpetuarse con un mínimo de diferencia. El otro es una imagen del propio ser, como lo son sus resultados: los hijos. Hay también en el incesto un toque de autoconocimiento perverso, si nos referimos al conocimiento en un amplio sentido bíblico. Es subir de nuevo al árbol genealógico para encontrar los propios orígenes y fusionarse con ellos. Hay elementos verdaderamente retorcidos en las aberraciones del prisionero; si seguimos especulando, en sus primas puede haber visto imágenes de su propia madre. Llevada a sus últimas consecuencias, no hay aquí historia ampliada, porque el narcisismo es un desplome del ser dentro de sí mismo, lo que indica el mito clásico al hacer que Narciso se ahogue en su propia imagen. Es una circunvalación narrativa.

El prisionero lleva al extremo la relación entre el amor y la ley al violar el tabú fundamental que constituye la base de la vida social: la prohibición del incesto, que conduce al intercambio de parejas sexuales y a la mezcla de personas de distintos clanes o grupos. Sin ella, se desintegraría la reproducción dentro de un orden social y el ser humano se retrotraería al caos de la naturaleza. Sin ese *no* inicial, sin esa primera ley, la civilización dejaría de existir. Esa es la tragedia de Edipo. En el pasaje que he estado analizando, el caos está representado por esa genealogía enredada que escapa al control de la ley, que no puede reducirse a escritos jurídicos para entrar en la economía social y política del Estado. Tras haber sido formado para hacer la ley inteligible, legible, el prisionero se ha burlado de ella actuando de un modo que opone resistencia a la escritura y la lectura. Que cuando lo vemos por primera vez esté encadenado, demuestra que los custodios de la sociedad son conscientes del peligro que representa. Llevan consigo documentos en que está inscrita la historia del prisionero, donde se le ha atrapado en la red de los escritos jurídicos: la sentencia en que aparecen asentados su delito y su castigo: «Aunque llevamos aquí el registro y la fe de las sentencias de cada uno destes malaventurados, no es tiempo este de detenerles a sacarlas ni a leellas» (p. 177). Es esta

una historia que nunca llegamos a leer, pero a la que el prisionero ha dado su sello de aprobación, para entonces proceder a brindar su propia versión. Es una historia ilegible debido a que, en su horror, excede los límites de lo representable y, como el narcisismo, es una narración que se pliega sobre sí misma, por lo que permanece en la bolsa del custodio.

Pero a pesar de toda su jactancia, el prisionero es incapaz de comprender lo profundamente apropiado de su castigo, que se impone en una esfera que trasciende el propio Derecho según se escribe y practica. Es enviado al mar, lejos de todas las mujeres, a un mundo solo de hombres. Marginado de la sociedad heterosexual, el prisionero no podrá engendrar más imágenes de sí. A fin de dar salida a sus deseos, tendría que tomar el paso siguiente en su propio narcisismo y rendirse al homosexualismo, una «fornicación calificada» castigada con gran severidad por la ley española. Este es el aspecto más duro de su castigo, el que guarda la correlación más profunda con su delito: ser expulsado temporalmente a un mundo masculino, sin diferencia alguna. Esta es, de nuevo, la historia irrepresentable, ilegible, que queda oculta no solo en la bolsa del guardián, sino incluso en el propio texto de la sentencia del prisionero. Pero don Quijote, para quien el amor nunca pudo estar limitado por las leyes del Estado, lo libera, y así escapa no sabemos a dónde. Escapa también del libro, porque a diferencia de otros personajes como Andrés y Ginés, no reaparece. Su desaparición es también significativa.

El prisionero del sexo, en la obra de Cervantes, ha anticipado una figura que no surgirá con plena madurez hasta un siglo más tarde: el libertino. Es por entero amoral, se interesa solo en la satisfacción de sus deseos y desdeña la ley y la costumbre. Su comportamiento desenfadado muestra que no le preocupan las consecuencias de sus acciones: practica una libertad sin límites. Aun cuando es condenado y castigado, aprueba su suerte, e incluso finge convertirla en algo que se amolda a sus propios deseos. Lo de mayor importancia es que no admite limitaciones, ni siquiera de tiempo: se jacta de que tendrá todavía mucho que disfrutar de la vida después de las galeras. Como no le teme al tiempo, no está atado por las reglas de sucesión o de teleología: su final no se avizora. Su vida y deseos, que son lo mismo, no tienen término: proliferarán ilimitadamente, como su progenie. Es por ello que no volvemos a saber de él. En los páramos, se perderá en la ausencia de formas, en la ilegibilidad de su libertinaje, de su libertad

irrestric­ta, no sujeta a códigos. No puede haber recurren­cia porque el final de su historia no puede tener sentido.

Con pocas excepciones, las historias de amor del *Quijote* tienen final. Las peripecias, las aventuras, después de vueltas y revueltas conducen a algún tipo de final. En las historias entretrejidas de la Primera parte, la conclusión es la tradicional de la comedia en la que los personajes intercambian promesas matrimoniales. En *El curioso impertinente*, la historia tiene un fin trágico. El amor y el Derecho brindan un ciclo, un patrón, una forma. No es así en el caso del galeote, cuya historia, por tener una total falta de restricciones, no puede tener cierre, no puede tener fin. Su historia se disipa en la ausencia de forma, porque en ella no se reconoce, y mucho menos se obedece, ley alguna. Las acciones de don Quijote eliminan el final prescrito en la sentencia: el periodo de seis años en las galeras. El prisionero no irá a las galeras, de las que podría, o no, regresar vivo; pero su destino estaría en ambos casos registrado, convertido en parte de un archivo. En lugar de ello, huye y desaparece, dejando al lector con el recuerdo de su sarcasmo, de su despreocupación jactanciosa, de su burla a la ley.

En la novela, la más importante historia de amor sin cierre es la de don Quijote. El caballero no es un libertino –de hecho, no hay pruebas de que haya tenido relaciones sexuales jamás, aunque tampoco las hay que lo nieguen categóricamente–, pero su búsqueda de la dama ideal no puede tener un final satisfactorio porque se desarrolla en la imaginación. Dulcinea se multiplica –Aldonza Lorenzo, la campesina encantada por Sancho, el paje vestido como ella en el Desfile del Bosque– pero sigue siendo la misma. No difiere mucho de la proliferación de mujeres del prisionero. Como ellas, Dulcinea es la Mujer, todas las mujeres, el objeto de un deseo difuso que se encuentra más allá de lo físico y, por ende, más allá de la ley. El amor de don Quijote, como el del prisionero, no tiene final, salvo los de su locura y su muerte. Es por ello, a mi entender, que don Quijote libera al prisionero. Ha encontrado un espíritu afín. Como él, es esclavo del deseo. El prisionero es su otro correlativo, su imagen invertida. Tal vez sea esta la causa de que el prisionero le dé una paliza al caballero, regresando a una violencia primigenia contra su pariente, que no difiere de la perpetrada contra sus primas. Al igual que Cervantes, don Quijote imagina un mundo de libertad, pero a diferencia de su creador, no es consciente de sus peligros y no está obligado a escribir una historia que un lector ocioso u ocupado, como yo, pueda comprender.

La tipificación de las transacciones amorosas brindó a Cervantes nuevas inflexiones de viejas historias, e incluso algunas historias nuevas. El archivo, acaparador, autoritario, abarcador, se convirtió en un compendio de narraciones alternativas en competencia, en un canon vinculado por escrito al nuevo Estado. Algunas de las historias nuevas logran, incluso, escapar del archivo para formar una constelación de relatos imposibles, que Cervantes no podía aún contar. Son también historias ejemplares, pero a causa de su naturaleza virtual, liminal, que señalaba hacia una literatura aún por llegar.

María Teresa Ortega Sastriques (trad.), *Temas*, Nueva época, n.º 32,
La Habana, enero-marzo, 2003, pp. 10-18.



Roberto González Echevarría

Cervantes en *Cecilia Valdés*: realismo y ciencias sociales*

En España y América Latina, donde las fronteras entre discursos y saberes son borrosas y permeables, el comercio entre literatura y ciencias sociales ha sido muy intenso. Obras literarias claves como el *Facundo*, de Sarmiento, pertenecen por pleno derecho al pensamiento social y político. Otras, como *Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnet, surgen de las ciencias sociales pero acaban formando parte de la literatura, y las de José María Arguedas, quedan en una zona limítrofe.¹ El reconocimiento de este parentesco de la literatura con otros discursos ha sido menos general cuando se trata de obras clásicas, como las de Cervantes, porque su lugar en la genealogía literaria es tan prominente que encubre su presencia en esas otras genealogías paralelas o entrecruzadas a las que también pertenecen y sobre las cuales influyen. Quiero aventurarme aquí por una rama poco visible del enmarañado árbol genealógico de los discursos literario y científico en lengua española, que se extiende desde ese macizo tronco que es la obra de Cervantes hasta *Cecilia Valdés* (1882),

* Quiero hacer constar mi agradecimiento a dos personas que me fueron de enorme ayuda en la redacción de este trabajo: Charlotte Rogers, alumna y asistente de investigación, y Araceli García-Carranza, quien, desde la Biblioteca Nacional José Martí en La Habana, me dio información decisiva sobre *Cecilia Valdés*. A ambas, mis más cariñosas gracias. También quiero hacer constar mi agradecimiento a José Cárdenas Bunsen, quien me facilitó copia de las primeras ediciones de *Cecilia Valdés*.

¹ Cfr. Roberto González Echevarría: *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*, Cambridge University Press, 1990 (*Mito y archivo*, Fondo de Cultura Económica, 2000) y *Love and the Law in Cervantes*, New Haven, Yale University Press, 2005 (*Amor y ley en Cervantes*, Gredos, Madrid, 2008).

del cubano Cirilo Villaverde, a los orígenes de la antropología en Cuba tal y como esta se desarrolla en los escritos desde su figura máxima, Fernando Ortiz.

En tanto obra literaria, *Cecilia Valdés* –novela que unos pocos además de los cubanos conocemos– ha sufrido por la indiscutible trascendencia histórica y política que tiene para Cuba como nación, lo cual la ha condenado a una limitada recepción y valoración estética más allá de la isla. La gran novela de Cirilo Villaverde presenta por primera vez, de forma cabal, la figura de la mulata bella y sensual, pero desdichada en amores, que, tangencialmente identificada con la virgen de la Caridad del Cobre, llegará a convertirse en una especie de mito nacional al estilo del de la Malinche en México. Este proceso cobra impulso a partir de 1932, con el estreno de la opereta *Cecilia Valdés*, basada en la obra de Villaverde, cuya música, difundida en discos, es lo que la mayoría de los cubanos conoce.² Pero, como novela, *Cecilia Valdés* reviste una importancia digna de mayor y más amplia consideración, no solo por sus méritos literarios, sino por constituir un sólido eslabón en la trayectoria que va desde los orígenes del realismo en la picaresca y la obra de Cervantes, hasta la fundación de las ciencias sociales, especialmente la etnografía, la criminología y la antropología en el siglo XIX. Quiero decir por ciencias sociales el estudio objetivo de la conducta humana colectiva, desligado de esquemas derivados de la teología, la filosofía y los arquetipos legados por la literatura clásica y bíblica. Si, a grandes rasgos, el Renacimiento inició el estudio de la política en *El príncipe* de Maquiavelo, de la conducta de las altas esferas de la sociedad en *El cortesano* de Castiglione, y de los sentimientos y subjetividad individuales en los *Ensayos* de Montaigne, la picaresca y la novelística de Cervantes –lo que tenemos que resignarnos a llamar «realismo»– se concentró en los bajos fondos de la sociedad, en los que pretendía encontrar un conocimiento más profundo de lo humano. Fue el brillante criminólogo español Rafael Salillas (1855-1923), de cuya existencia supe por la obra de Octavio di Leo, quien destacó la importancia del realismo novelístico en el origen de las ciencias sociales en estudios como *Hampa (antropología picaresca)*, de 1898. Salillas fue también un pionero del estudio del «ñañiguismo» en

² La zarzuela ha sido estudiada por Fernanda Macchi. La virgen de la Caridad del Cobre se menciona en la novela misma. (cfr. «Yo soy Cecilia Valdés: de operetas y mitos nacionales», *Hecho Teatral*, n.º 3, Valladolid, 2003, pp. 75-87).

Cuba y de los tatuajes entre prisioneros.³ Parto de esa idea y pretendo añadirle que la tendencia al análisis del hampa la deriva esta nueva tradición novelística del derecho, sobre todo del derecho penal; de la elaboración de un sistema jurídico propio del Estado moderno que se instituyó en España durante el siglo XVI. En el realismo novelístico el derecho es el discurso del método y el método del discurso. Ambos harán posible, ya en el siglo XIX, el desarrollo de las ciencias sociales mencionadas, especialmente, por supuesto, la criminología. Villaverde dejó con *Cecilia Valdés* un testimonio fehaciente y anticipatorio de todo este proceso, desde su inicio a manifestaciones posteriores en el siglo pasado.

Pienso que *Cecilia Valdés* es la mejor novela hispanoamericana del siglo XIX, y una de las grandes de la tradición occidental, en gran medida por las peculiaridades del país en que se originó. Las condiciones excepcionales de Cuba, pero sin duda también el talento y tesón de Villaverde, que parece haberle dedicado todas las horas libres de su larga vida de exiliado político a la redacción definitiva de su obra maestra, determinaron la calidad de *Cecilia Valdés*. Porque Cuba era un caso muy especial en el panorama político, social y económico del siglo XIX, lo cual propició la creación de una novela que indaga en cuestiones de carácter universal con tanta penetración como las mejores de su época en Europa.

Debe empezarse por el hecho de que, a diferencia del resto de Hispanoamérica, Cuba no se hizo independiente durante la primera mitad del siglo XIX, sino que vivió en un estado de ebullición política como región lejana e insurgente de España –en cierto sentido, un separatismo más de los varios que siempre la han afectado–. Forjar una nueva nación, como en la Argentina o México, no fue la tarea principal de los intelectuales y políticos cubanos de entonces, sino alcanzar primero la independencia y definir lo que era Cuba en relación con la Madre Patria, el resto de las nuevas naciones hispanoamericanas y los tan cercanos Estados Unidos de América.

³ El fascinante libro sobre los tatuajes, que se basa en la observación y estudio de los reclusos, traza el desarrollo de la práctica desde los egipcios hasta el momento en que escribe Salillas. María Dolores Fernández Rodríguez ha hecho un exhaustivo trabajo de la obra del criminólogo (cfr. *El pensamiento penitenciario y criminológico de Rafael Salillas*, Monografías de la Universidad de Santiago de Compostela, 1976).

Por ser desde el siglo XVI centro de reunión de las flotas que comunicaban los dilatados y distantes territorios del imperio español, y por su activa vida intelectual y artística, la isla, sobre todo La Habana y Matanzas, se sintió un centro clave en el comercio global de ideas y productos. Además, y como ha detallado Manuel Moreno Fraguinald en su estupendo libro *El ingenio*, la economía cubana adolecía en su base de una contradicción fundamental que atizaba el desasosiego de todas sus clases: su producto principal, el azúcar, la vinculaba a lo más moderno y dinámico del mercado internacional, pero su modo de producción, basado en la esclavitud, era el más arcaico imaginable. A esto añadiría yo que las cuestiones que suscitaba la esclavitud remitían también a fundamentales dilemas y debates provocados siglos atrás por el Descubrimiento y la Conquista, alrededor de los cuales todavía giraba el emergente pensamiento hispanoamericano: cuestiones como el trabajo forzado de poblaciones no europeas, ya fueran nativas o importadas; la conversión de estas al cristianismo; la compatibilidad de este con semejantes prácticas; y la asimilación de culturas extrañas a las nuevas sociedades, cuyo pensamiento y costumbres eran esencialmente occidentales. Este «moderno arcaísmo» de Cuba, pudiéramos llamarlo así, favorece el que Villaverde se remontara a Cervantes y la picaresca en su esfuerzo por representar y analizar una sociedad tan turbulenta o más que las descritas por los grandes novelistas europeos de su época, en la estela de agitación política y social que dejaron las guerras napoleónicas en el Viejo Continente –pienso en Manzoni, Flaubert, Stendhal y Galdós.

Las claves de la filiación literaria de *Cecilia Valdés* las dejó Villaverde en el epígrafe de Cervantes (cuya procedencia no se indica) que abre la novela, y en otras alusiones a la obra del autor del *Quijote* de índole diversa, salpicadas por todo el texto, amén de elementos más significativos que me propongo analizar aquí. El epígrafe en cuestión, el primero de muchos que Villaverde usa para encabezar capítulos de su obra, y que figura nada menos que en la portada misma del libro, reza: «Que también la hermosura tiene fuerza de despertar la caridad dormida». Está rubricado escuetamente, «Cervantes», como si este rótulo fuese suficiente para darle peso y autoridad a la frase sin necesidad de indicar de dónde en la vasta obra del autor del *Quijote* procedía.

Volveré sobre el epígrafe, pero en lo tocante a las referencias o ecos cervantinos diversos y dispersos por *Cecilia Valdés*, cabe mencionar

las siguientes, partiendo de las más triviales.⁴ Hay dos caballos en la novela que, por su escualidez, se comparan con Rocinante,⁵ algo que, evidentemente, había pasado a formar parte de la lengua común, aunque me pregunto si lo fuera ya tanto entonces. Hay una mención directa de Cervantes como fuente de autoridad,⁶ significativamente sobre el tema de la mezcla de razas en España, inclusive la negra, antes que en América –es decir, que había esclavos africanos en la península antes que en el Nuevo Mundo–. En otra se alude a la vela de armas en el *Quijote* mismo y se incluye una frase de este episodio alusivo a Roldán.⁷ En otra aun se alude a Cervantes para citar precisamente el epígrafe al principio de la novela («que también la hermosura tiene fuerza de despertar la caridad dormida»), que un personaje le atribuye erróneamente al *Quijote*.⁸ Hay además resonancias claras de otras escenas del *Quijote* o giros tomados de este que han pasado al conocimiento general. Por ejemplo, la conocida elipsis cervantina «la del alba sería» (I, IV, p. 62),⁹ memorable porque abre un capítulo refiriéndose a la última oración del anterior, tiene eco en *Cecilia Valdés* por lo menos una vez: «donde se reuniría con ellos dentro de un cuarto de hora. Pero siendo ya la de almorzar [...]».¹⁰ También hay el siguiente reflejo de la escena de la trifulca en la venta al final de la Primera parte, que alude además otra vez al *Orlando furioso*: «Y una vez despejado aquel campo de Agramante [...]».¹¹ Debe mencionarse además la proliferación de refranes tanto en boca de varios personajes como en la del narrador, que le dan a *Cecilia Valdés* un aire muy cervantino. Pero se escucha sobre todo en *Cecilia Valdés* un timbre quijotesco en las cuatro veces en que el narrador repite el irónico giro cervantino de tildar su ficción de «verídica historia».¹² No faltan tampoco apóstrofes irónicos al lector de tenor muy cervantino –«discreto lector», «curioso lector»– que me eximo de contabilizar.

⁴ Cito por la edición popular de Letras Cubanas (2002), que no lleva subtítulo, pero he consultado las primeras ediciones de la novela y aparecen en la lista de obras citadas. No hay edición crítica digna de *Cecilia Valdés*.

⁵ Cfr. Cirilo Villaverde: Ob. cit., pp. 96 y 243.

⁶ Cfr. ibídem, p. 74.

⁷ Cfr. ibídem, p. 348.

⁸ Ibídem, pp. 466-467.

⁹ Cito por la edición del Instituto Cervantes (Barcelona, 1982).

¹⁰ Cirilo Villaverde: Ob. cit., p. 93.

¹¹ Ibídem, p. 128.

¹² Ibídem, pp. 51, 57, 124, 262.

Podrían atribuirse todos estos ecos cervantinos en *Cecilia Valdés* a la reciente (siglo XVIII) incorporación del autor del *Quijote* al canon literario en el mundo de habla española, que en el paso de la Ilustración al Romanticismo se vio aliada además al desarrollo del nacionalismo, con lo cual la prosa cervantina se asimiló al acervo cultural de la «raza». Las resonancias de Cervantes antes vistas, que delatan un manejo reciente de su obra, acusan además cierta complicidad con el lector. Son una especie de guiño: todos nos sabemos la obra del gran clásico, sus tics y lugares comunes forman parte ya del discurso culto, literario, entre personas leídas. Todo esto es innegable, pero no podemos dejar ahí la cosa porque hay claves más reveladoras y elementos cervantinos más sustanciales en *Cecilia Valdés* que remiten a la historia del realismo que he mencionado antes.

La pista más significativa e ignorada de la prosapia cervantina de *Cecilia Valdés* es lo mucho que derivan tanto el personaje de la protagonista como la trama misma de la novela de *La gitánilla* –pieza que abre el volumen *Novelas ejemplares*–. Recuérdese que Preciosa, la protagonista cervantina, es una joven gitana, de origen desconocido, llena de gracejo, vitalidad y atractivo, de la que se enamora un galán noble con el que acaba casándose, cuando además se descubre que Preciosa misma era también de elevado linaje, aunque no lo sabía. Cecilia también ignora su ascendencia, es de una raza considerada inferior, rebosa gracia, vitalidad, carisma, y cautiva al acaudalado joven blanco Leonardo Gamboa. Pero he aquí la desviación: no se casa con él por una serie de obstáculos, siendo el más determinante y complicado que este –algo que ninguno de los dos sabe– es su medio hermano. Los primeros capítulos de *Cecilia Valdés*, que narran la niñez de la mulata, y en que esta se distingue del ambiente sórdido en que se cría por su belleza y donaire, son una indiscutible reescritura de *La gitánilla*, a su vez, una versión brillante del relato tradicional que mejor conocemos por su moderna encarnación en *La Cenicienta*. (Preciosa y Cecilia, por cierto, y para más detalle, ostentan un atractivo hoyuelo en la barbilla).¹³ Pero la prueba más contundente de esa relación es el hecho de que el epígrafe cervantino que Villaverde estampa sobre la

¹³ «La negra se cruzó de brazos y se puso a contemplar a Cecilia faz a faz. De tiempo en tiempo murmuraba en tono bajo: ¡Vea Vd.! ¡La misma frente! ¡La misma nariz! ¡La misma boca! ¡Los mismos ojos! ¡Hasta el hoyito en la barba!» (Cirilo Villaverde, Ob. cit., p. 496). «Y llegando a admirar un pequeño hoyo que Preciosa tenía en la barba, dijo: ¡Ay, qué hoyo! En este hoyo han de tropezar cuantos ojos

portada de *Cecilia Valdés* proviene precisamente de esa novela ejemplar de Cervantes. Cuando la abuela de Preciosa lleva a la joven a bailar por calles y plazas de Madrid, le llueven monedas de los espectadores complacidos, «que también la hermosura tiene fuerza de despertar la caridad dormida». ¹⁴ El epígrafe, por cierto, figuraba ya en la primera versión de *Cecilia Valdés* publicada en forma de libro, que data de 1839 (La Habana, Imprenta Literaria), también en la portada. Esto indica que *La gitanilla* estuvo presente desde el principio en el proceso de creación de la novela.

La gitanilla remite a la dialéctica entre amor y derecho que está en el origen de la novelística moderna –del realismo–, tema que he desarrollado en mi reciente libro *Love and the Law in Cervantes*. Esa dialéctica surge del encuentro entre el desarrollo de un Estado nuevo, moderno, constituido por sus leyes (época de los Reyes Católicos) y la fricción social manifiesta en transgresiones y conflictos amorosos: los relatos intercalados en el *Quijote* (Marcela, Grisóstomo, Fernando, Dorotea, Luscinda, en la Primera parte; bodas de Camacho, hija de Ricote, en la segunda). Según mi tesis, la picaresca surge casi literalmente del archivo estatal resultado del desarrollo de la jurisprudencia durante el siglo XVI, institución que, ahora asistida por la imprenta, atesora los millares de documentos, leyes, pragmáticas, casos y otros papeles, y que apuntala el nuevo Estado –su manifestación más concreta será el Archivo de Simancas, cerca de Valladolid–. A partir de finales del siglo XV se promulgan una serie de recopilaciones de leyes –la más importante para la obra de Cervantes es la de 1567– que son también como archivos de leyes anteriores y nuevas en sí mismas. El poder del Estado se basa en su funcionamiento racional –es una burocracia patrimonial, siguiendo las categorías de Max Weber– que otorga legitimidad a los súbditos, los protege y controla, dibujando el perímetro de su acción y otorgándoles sustancia jurídica. El nuevo sujeto se comunica con el poder por medio del discurso legal que lo constituye, lo constriñe y lo protege. Lázaro de Tormes dirige la relación de su caso a un «vuestra merced» que bien pudiera ser un juez. Don Quijote y Sancho son perseguidos y capturados por la Santa Hermandad. Aunque patrimonial, la burocracia del Estado moderno,

le miraren». (Miguel de Cervantes: *Novelas ejemplares*, edición de Francisco Rodríguez Marín, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1952, p. 11).

¹⁴ Miguel de Cervantes: *Novelas ejemplares*, ob. cit, p. 11.

que se origina en esa época, se regirá por normas internas que protegen al individuo de arbitrariedades basadas en derechos tradicionales generalmente tácitos, no codificados.

Este proceso se refleja en la literatura española del Siglo de Oro no solo en la prosa de ficción, sino también en conocidas comedias como *Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, *El alcalde de Zalamea* y *El burlador de Sevilla*, entre otras. En estas, como en las novelas intercaladas del *Quijote* mencionadas, el conflicto se plantea en términos de la contienda entre eros y ley, porque naturalmente la evolución de la sociedad sufre sus más intensos roces en lo tocante a su reproducción, a su renovación. Por eso traduce Cervantes la temática del amor cortés y otras tradiciones literarias derivadas de la Edad Media y el Renacimiento al discurso del derecho –penal, civil, hereditario– en caso tras caso en el *Quijote*; violaciones, mayorazgos, segundones intranquilos, daños y perjuicios, deudas, etcétera. En su base «real» la relación entre Alonso Quijano y Aldonza Lorenzo –la de un noble y una labradora de su comarca– podría haber tomado el curso de las que sirven de base a las comedias de Lope, Tirso y Calderón. Es también el conflicto en ciernes de *La gitanilla* y el ignominioso y dramático de *La fuerza de la sangre*, que se resuelve, como en tantas ocasiones en Cervantes, mediante una serie de restituciones o indemnizaciones. Estas son con frecuencia el recurso cervantino para dar cierre y remate a sus relatos amorosos, combinando amor y derecho en una eficaz fórmula narrativa. En la última aventura en la venta se indemniza al ventero y al segundo barbero, el que había perdido su bacía.

En la Segunda parte del *Quijote* se ensancha y ahonda la temática del amor y el derecho para abarcar los orígenes y fundamentos de los vínculos entre la ley y el Estado –se pasa de los casos específicos de la primera, relativos a cuestiones legales suscitadas por la concupiscencia del segundón don Fernando, por ejemplo, a relatos que aluden a cuestiones más amplias de dimensión política. Esta –la política–, es la base y el marco del nexo del derecho con el Estado. Puede observarse esto especialmente en los episodios sobre el morisco Ricote y los amoríos de su hija Ana Félix con don Gregorio, un mayorazgo de su región. Las peripecias de estos los llevan fuera de la península (los secuestran unos piratas turcos) para subrayar el carácter trascendental de la aventura, que rebasa los límites geográficos de la nación, como para poder observarla desde fuera en su totalidad –la nación vista como entidad mensurable y definible con unas fronteras trazadas por la geografía y

la política—. En la posible unión de los jóvenes, ella morisca de origen, él cristiano viejo y noble, se suscitan cuestiones relativas al derecho del individuo y su pertenencia al Estado, su ciudadanía, para decirlo en términos más modernos y anacrónicos (eran súbditos naturales).

Además de estas cuestiones relativas al funcionamiento social y económico representadas por parejas camino al altar, están las derivadas de la criminalidad —la cárcel y el altar son los espacios donde se solventan estos conflictos—. El origen de esto se encuentra, como tantas otras cosas en la literatura española, en *La Celestina*, especialmente en su galería de rufianes y prostitutas. En la seminal obra de Rojas, en la picaresca, en Cervantes, hay un pronunciado interés por el criminal; desde entonces este, el loco, el disidente, el marginal, se convertirá en centro de la novela, pero no tasados sus pecados y fechorías, como en Dante, por criterios teológicos o doctrinales, sino derivados de la tirante relación del individuo con la sociedad, cuyas leyes son las que asignan y ejecutan los castigos. Los marginados lo son ahora en relación con un sistema jurídico-penal que los persigue, captura, encausa, sentencia, clasifica y encarcela mediante un proceso de identificación que el derecho elabora, sistematiza y perfecciona, y que la novelística adopta y adapta. Lo ilegal destaca la presencia de la ley en el acto ambivalente de su violación, por eso el interés de esta para la literatura, para la escritura; la violación es lo que deja marca.

Los criminales están, precisamente, marcados, en todos los sentidos. Estos exhiben rasgos físicos característicos que los hacen identificables para las autoridades a la vez que atractivos para la literatura. Las marcas que ostentan en el cuerpo son sus más genuinas señas de identidad, y trazan el itinerario de los avatares de sus vidas —son residuos y reliquias de accidentes y actos violentos que les confieren una fisonomía particular que, al ser registrada en documentos legales, facilitan su aprehensión y condena—. Estos son los rasgos anatómicos en que se interesa la literatura, desde la fea cicatriz en el rostro de Celestina al aspecto avellanado y reseco de don Quijote, que le permite al cuadrillero de la Santa Hermandad que lo captura verificar que se trata del individuo descrito en la orden de arresto que lleva consigo, en una de las escenas de lectura más hilarantes de la novela (I, VL, p. 528). Es la cojera y excesiva vellosidad de Monipodio, la bizquera de Ginés de Pasamonte, la zurdera de Juan Palomeque, pero también el mencionado hoyuelo en la barbilla de Preciosa. (Cecilia

tendrá además una medialuna azul tatuada en el hombro para identificarla.) Las magulladuras, disformidades y cicatrices de los criminales no resultan de heridas ganadas en circunstancias heroicas, distinción que se establece de manera jocosa en el *Quijote* cuando el caballero pierde varias muelas de una pedrada recibida en refriega con ovejas y pastores, que él imagina batalla campal entre caballeros andantes. Los antecedentes penales y la novela fijarán rasgos definitorios que individualizan y ponen de manifiesto el carácter criminal de personajes sacados general, pero no exclusivamente, del bajo mundo. Ginés de Pasamonte es un empedernido criminal –recidivista– que ostenta defectos físicos (es bizco) o los finge (se hace pasar por tuerto).

Las anómalas fisonomías se traducen en moteos o sobrenombres que las destacan y que bautizan al individuo con referencia a sus proclividades y actos delictivos, además de sus características físicas. Monipodio, la Repolida, Ginés de Parapilla, son algunos de los apelativos de esta índole que encontramos en Cervantes. Quintiliano Saldaña sostiene que la mayoría de los criminales en época de Cervantes tenían sobrenombres que figuraban en los expedientes para identificarlos, y da algunos ejemplos: Juan Pérez, *El Tuerto*; Damiana Sosa, *La Caballona Machona*; Antonio, *El Borgoñón*,¹⁵ y así por el estilo. Darle un nombre nuevo al personaje a tono con su carácter, conducta u origen, tiene mucho de acto poético y es el nexo más literal entre el derecho penal y la literatura.

Mientras que el elemento erótico-transgresivo de la novela de Villaverde no ha carecido de comentaristas, y la sexualidad de la mulata es casi el blasón de la obra, nadie, que yo sepa, ha notado la omnipresencia de lo jurídico. Esto a pesar de que una de las escenas iniciales y de mayor relevancia transcurre en una clase de Derecho, a la que asiste como estudiante el joven protagonista Leonardo Gamboa, y que Cecilia, gracias a las trampas del padre de ambos y con la complicidad de las autoridades judiciales, es detenida y recluida, primero en una institución religiosa, y luego en un hospital para alienadas. No son estos meros asomos del Romanticismo de Villaverde, sino que remiten a la concepción misma de la novela, fraguada en una amplia y obsesiva preocupación por la ilegalidad que se remite a la picaresca y a Cervantes. La ilegalidad podría analizarse como una serie de círculos

¹⁵ «La criminología de *El Quijote* (notas para un estudio)», *Revue Hispanique*, n.º 68, Hispanic Society of America, 1926, pp. 552-581.

concéntricos que, desplazándonos desde el de mayor al de menor diámetro, serían los siguientes, sin que la dimensión de cada uno indique su importancia.

El primero de esos círculos concéntricos de ilegalidad sería la reinante en la relación entre España y sus colonias tras la invasión napoleónica y la restauración de Fernando VII, que condujo a la independencia de estas en la mayoría de los casos, aunque no en el de Cuba sino hasta décadas más adelante. La administración colonial en Cuba, representada en *Cecilia Valdés* por el histórico capitán general Francisco Dionisio Vives, practica una corrupción y desacato de sus propias leyes que permite la existencia de un Estado no de derecho, sino de arbitrariedad y engaño, en el seno del cual prosperan el vicio y la delincuencia a todo nivel. Villaverde destaca la imposición de medidas absolutistas en Cuba, tales como la supresión de la imprenta, inmediatamente después del final de los periodos constitucionales que el rey se vio forzado a aceptar, seguidos siempre por la más brutal represión. La trama de *Cecilia Valdés* está exactamente situada en esos periodos en que la constitución –digamos, la ley fundamental del Estado– ha sido abrogada, provocando brotes insurreccionales que a la larga conducirán a las guerras de independencia, proceso en el que, desde su destierro neoyorkino, participa Villaverde.

El segundo círculo concéntrico de ilegalidad, que es el que más atención merece en *Cecilia Valdés*, inclusive en las discusiones entre los personajes, es la esclavitud, con su flanco internacional: la supresión y persecución de la trata de esclavos por parte de Gran Bretaña, acatada por la corona española en acuerdos firmados por Fernando VII y violados impunemente en la novela por criollos y peninsulares. La esclavitud constituye el delito en la base misma de la sociedad colonial. Pero, aparte de esto, ¿cómo puede ser justo tener en propiedad a otros seres humanos? ¿Con qué derecho se les puede arrancar de sus tierras y transportar a otras para realizar trabajos forzados? La esclavitud era práctica común en occidente, sancionada por el derecho romano –en Roma había esclavos nativos y extranjeros capturados en guerras–, pero comienza a hacerse insostenible después de la Ilustración y la Revolución francesa, la cual condujo a la haitiana.

El tercer círculo de ilegalidad es la preponderancia del incesto en las relaciones sexuales entre los personajes, no solo el que se consume entre los jóvenes protagonistas Cecilia y Leonardo, sino también en el sugerido entre este y su madre, y entre la mulata y don Cándido, el

padre de ambos. Hay otros también en potencia, como el de Leonardo con su hermana Adela.

Por último, el cuarto de los círculos, que sería exacto pero tal vez de mal gusto tildar del de mayor colorido, es la ilegalidad imperante en el bajo mundo de negros y mulatos, libres o esclavos, que Villaverde se complace en pintar con el fino pincel del costumbrista que fue. Este nivel es el que más tiene en común con la cofradía de Monipodio y el ambiente de las ventas del *Quijote*, pletórico de personajes de abigarrada apariencia y dedicados a negocios ilícitos de diversa índole.

En cuanto al primero de los círculos –la relación entre España y sus colonias– debe recordarse que la acción de la novela empieza exactamente en 1812, año de la Constitución de Cádiz, y de la batalla de Arapiles, que fuerza a José Bonaparte a retirarse de España, lo cual permite el regreso de Fernando VII para retomar la corona en 1813. En la novela, 1812 es el año en que nace Cecilia: «Yo nací, según me ha dicho mi abuela, en el mes de octubre de 1812».¹⁶ El segundo capítulo empieza así: «Algunos años adelante, mejor, uno o dos después de la caída del segundo breve período constitucional [...]»,¹⁷ lo cual sitúa la ficción después del trienio liberal, que terminó en 1823, y hace a Cecilia una joven de veinte años. Fue justo en 1823 cuando ocupó la capitanía general de la isla Vives, quien gobernó hasta 1832, un año después de finalizar el período que abarca *Cecilia Valdés*. La inestabilidad política de la metrópoli –que oscila violentamente entre el liberalismo y el más cerrado absolutismo– pone en entredicho la legitimidad misma del gobierno colonial, asediado por conspiraciones que reflejan la enconada división entre criollos y peninsulares, a veces en el seno de una misma familia, como en el caso de los Gamboa. Padre e hijo se identifican en *Cecilia Valdés*, el uno, como peninsular, y el otro, como criollo. Don Cándido se refiere a su hijo como «un insurgente».¹⁸ Una de las muchas virtudes de la novela es mostrar cómo el joven Leonardo entra en pugna con su padre, tanto en el plano político como en el erótico, fundidos y confundidos en la relación entre ambos –familia y sociedad, microcosmo y macrocosmo reflejándose el uno en el otro. Amor y derecho se entrelazan fomentando una ilegalidad que atraviesa todas las capas sociales, desde el gobierno hasta los

¹⁶ Cirilo Villaverde: Ob. cit., p. 428.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 22.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 488.

esclavos. El salón donde la gran sociedad habanera celebra un fastuoso baile para celebrar la fiesta de San Rafael está presidido por un retrato de Fernando VII.

La escena de la clase de derecho a la que asisten Leonardo y sus amigos establece un irónico contrapunto con toda esa ilegalidad generalizada. Como tantos elementos en *Cecilia Valdés*, el episodio está basado en hechos estrictamente históricos. La serie de constituciones proclamadas, derogadas y vueltas a proclamar en España durante las primeras décadas del siglo XIX, que respondían a esfuerzos por incorporar elementos del Código Napoleón a la legislación española, y a contiendas políticas entre liberales y conservadores, hicieron necesaria la creación (durante el segundo régimen constitucional a partir de 1820) de una cátedra de Constitución en el Seminario San Carlos, por iniciativa de la Sociedad Económica de Amigos del País, y otra análoga, algo después, en la Universidad de La Habana. (Esta proliferación de constituciones recuerda la de recopilaciones en los siglos XVI y XVII.) La nueva cátedra del seminario fue regentada nada menos que por el presbítero Félix Varela; la de la universidad, por otro cubano, el doctor Prudencio Hechavarría. En la escena de *Cecilia Valdés*, que transcurre en 1830, la cátedra del San Carlos la ocupa José Agustín Govantes. Es a su clase a la que asisten Leonardo y sus amigos. Lo que se destaca en la bien lograda dramatización de Villaverde es la frivolidad de estos —que no han preparado la lección— pero sobre todo el tema que se discute en esta: el del derecho de las personas, lo cual suscita el asunto de la esclavitud; todo, sin embargo, en términos abstractos. La crítica de Villaverde, que hace de la lección un ejercicio formalista desligado de la situación social y política de Cuba, no es óbice para que podamos percibir la ironía del pasaje, tanto con respecto al catedrático como al lector de la novela, porque el tema de la esclavitud es de una importancia tal en esta que rebasa el conocimiento de todos —el del personaje (Govantes) y el del lector que se adentra por primera vez en la obra.

La esclavitud, el segundo de mis círculos concéntricos de ilegalidad, es descrita y analizada en la novela en todas sus dimensiones jurídicas; desde el derecho de las personas de la lección de Govantes, hasta las maniobras de don Cándido para burlar las condiciones del tratado con Gran Bretaña e introducir negros directamente del África, haciéndolos pasar por «ladinos» traídos desde Puerto Rico, con la connivencia de las autoridades coloniales —que son sobornadas, por supuesto—. Es en

esta esfera donde mejor y más vivamente se manifiestan las intenciones políticas de Villaverde.

La explicación que Govantes da del esclavo, basada en el derecho romano, define a este como cosa, como entidad carente de personalidad jurídica. En la dramatización del caso cubano que hace Villaverde, los esclavos aparecen también como víctimas del sadismo de sus amos, desde la paliza que Leonardo le propina al calesero Aponte, hasta la crueldad sistemática que padece la dotación en el ingenio azucarero La Tinaja. En sus actividades ilícitas de negrero, don Cándido contabiliza a los negros que compra y vende refiriéndose a ellos como «sacos de carbón», y el capitán del barco que transporta a los africanos a Cuba cuenta cómo, para aligerar la nave y poder eludir a los ingleses, tira al mar a un buen número de ellos, inclusive a una niña. La subasta de negros, las transacciones de compraventa, se llevan a cabo al amparo de las leyes vigentes, como también las operaciones de persecución y castigo. Don Cándido se justifica alegando que los negros son mercancía como cualquier otra, llevando a sus últimas consecuencias la definición técnica de Govantes. En los capítulos que toman lugar en La Tinaja, se relata el cimarronaje de varios negros: uno se ahorca cuando se ve acorralado, y otro, al que tienen en un cepo, se «traga la lengua» para morir asfixiado. A las protestas de crueldad, don Cándido responde que los negros solo entienden la dureza de trato, la violencia, y su mujer, doña Rosa, aligera su conciencia con el viejo pretexto, que se remonta a la Conquista y el sistema de encomiendas, de que los negros reciben como recompensa por su trabajo y sufrimientos el ingreso al cristianismo, y con este, la salvación de sus almas. Pero en la novela se pone al descubierto la hipocresía de este argumento, porque las peores atrocidades contra los negros en La Tinaja se cometen, precisamente, el día de Navidad, en que, por cierto, no se ha suspendido el trabajo. La esclavitud, refrendada por las leyes vigentes, pone de manifiesto la esencial injusticia por la que se rige toda la sociedad colonial.

Es el cáncer que invade y corrompe tanto la sociedad de los blancos como la de los negros y mulatos libres que convive paralela a esta y refleja sus prejuicios, vicios y crueldades. Si los blancos viven de la mentira, el abuso y la discriminación, la gente de color también es partícipe en esos vicios en sus propios círculos sociales, donde rige una implacable estratificación basada en gradaciones del color de la piel tanto como en el rango económico y social —el esclavo es aquí también el más sufrido de los seres—. Las fiestas de la gente de color,

celebradas en La Habana, cuando tienen la ciudad franca porque sus amos se han marchado a sus residencias campestres en los ingenios azucareros, son de mayor pompa, boato, y reglamentadas por más estrictas jerarquías que las de los blancos. Los conflictos provocados por el roce entre individuos de niveles desiguales conducen a la violencia. El mundo del hampa negra, al que regresaré, es una cruel parodia de la sociedad blanca.

No poco de lo que pudiéramos llamar el rigor «científico» de Villaverde radica en esta cala en la sociedad de los negros y sus propias lacras, lo cual, sin negar la intención política de la novela –abolicionismo, independentismo– no permite que se reduzca la obra al plano panfletario de la lucha entre blancos malos y negros buenos. Es decir –y en esto también estriba el carácter protocientífico de *Cecilia Valdés*– que los componentes étnicos y sociales no se presentan como entidades abstractas, hipostasiadas, congeladas en esencias inertes en pugna las unas con las otras (lo africano, lo español), sino como entidades dinámicas en proceso de fusión. Una perspectiva idealista haría de esa fusión una armonía posible y futura que anuncia la nacionalidad. Pero no es esa la de Villaverde, cuya gran novela da una visión sombría de su Cuba en ciernes. Hay factores más siniestros que minan el proceso.

El nivel de ilegalidad más profundo y primigenio en *Cecilia Valdés*, el incesto, es lo que pone en movimiento a todos los demás, inclusive la trama misma de la novela y las relaciones entre los personajes. Es un desorden anterior a la ley o, mejor, que provoca la promulgación de la ley, la fundación de la sociedad, y hasta el concepto mismo de la persona, basado en la diferencia entre los seres humanos atendiendo al sexo y relaciones familiares. El incesto amenaza la irrupción de un caos primitivo en que reina la violencia irrestricta.

El incesto principal en la novela es el que comete Leonardo con la mulata Cecilia, sin que ninguno de los dos sepa que esta también es hija de don Cándido. Pero mientras que la relación entre Cecilia y Leonardo es la única en la que se llega a consumar la unión sexual incestuosa, hay otras en potencia que amenazan peores consecuencias. Hay en *Cecilia Valdés* una circulación de cuerpos indiferenciados que se desean o rechazan por sus semejanzas, como si una radical carencia de individualidad los impulsara a conocerse y reconocerse en la ternura o la violencia. En una reveladora escena, el mulato José Dolores Pimienta, pretendiente de Cecilia y futuro asesino de Leonar-

do, hace de maniquí para el entalle de un chaleco que el sastre Uribe confecciona para el joven Gamboa. Los contrincantes poseen cuerpos intercambiables. Por eso la lucha de Leonardo y Pimienta es como la de hermanos gemelos, dobles a los que diferencia solo el color de la piel, por una mujer que es también de cierta manera familia de los dos: carnal en el caso de Leonardo, porque es su media hermana, por su raza en el de Pimienta. El combate es parecido a un acto sexual en que se dirime, precisamente, la identidad y, por lo tanto, la diferencia sexual de los contrincantes.

Pero la mayoría de sus lectores recuerdan la novela de Villaverde, sobre todo, por el cuarto de mis círculos concéntricos: el del mundo del hampa poblado por la gente de color. Aunque está presente a lo largo de toda la obra, es en la cuarta parte donde más se abunda en él. Nos hundimos en ese submundo cuando el cocinero Dionisio se hace prófugo de la justicia tras la bronca a puñaladas con Pimienta, en que lo dejan por muerto en la calle. De allí lo recoge Malanga, curro del manglar, que es la figura arquetípica del hampa habanera, especie de sociedad autónoma dentro de la ciudad, reflejo desfigurado de la de los blancos. Viven estos majos de color en barrios como el del Manglar o Jesús María, es decir en arrabales; se gobiernan por sus propios valores y reglas; tienen costumbres estafalarias sobre todo en el vestir y el hablar; y ostentan sobrenombres extraños y extravagantes, alusivos a su facha o actividades criminales. Como en Cervantes, Malanga se viste con el traje típico de estos curros y se expresa en un lenguaje que Dionisio a veces no entiende. En cierto momento Malanga –notar el sobrenombre– hace su autobiografía en primera persona, usando una jerga casi incomprensible para el lector también, que recuerda muchos pasajes en Cervantes, como aquel del *Quijote* en que el primer ventero hace una relación de sus aventuras picarescas, y otros, en novelas ejemplares como *Rinconete y Cortadillo*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*. Malanga termina, como era de esperarse, en la cárcel, aprehendido por Tondá, el negro encargado por Vives de perseguir a los delincuentes de su raza –crimen y castigo no se salen del círculo del hampa negra.

Con sus rígidas jerarquías basadas en los matices de la piel, sus rituales que son como parodias de la sociedad de los amos, pero sobre todo con su violencia, que destina a sus habitantes a la cárcel, la picota y el cadalso, el hampa es tal vez el mundo en que más cabalmente se manifiesta el funcionamiento de la sociedad en *Cecilia Valdés*; quiero

decir de la conducta humana en sociedad, no solo de la cubana o, dentro de esta, la de color. Es también, por su originalidad, el sector de la población de mayor atractivo estético; de ahí que el movimiento costumbrista, tanto en pintura como en literatura, pusiera en él su mirada con insistencia. En Cuba el costumbrismo fue también una etnografía en ciernes. Se trataba de la descripción analítica, desde el punto de vista de los blancos, de las capas inferiores de la sociedad: campesinos, negros esclavos y libres, curros, mulatas de rumbo, y así sucesivamente. Son gente que lleva una vida distinta, rara, fuera de lo normal según las pautas burguesas y aristocráticas, y, por ello mismo, digna de atención. Como en el caso de Cervantes y la picaresca, es el derecho penal el que proporciona el método de esa mirada analítica y clasificadora. Dionisio es un prófugo de la justicia, un cimarrón urbano, y Malanga, un criminal común. Pimienta –músico y sastre– es un asesino. La literatura y la pintura costumbristas se regodean en la descripción de actividades delictivas, o cuasi delictivas, así como también de asueto y esparcimiento, rara vez de trabajo: peleas de gallo, verbenas, fiestas religiosas, bailes. Son actividades rituales no encaminadas a satisfacer necesidades materiales, sino que, por su relativo desinterés, son especialmente reveladoras de motivos e impulsos humanos primarios.

El propio Villaverde propone en *Cecilia Valdés* que los amos, como don Cándido, al lidiar con la resistencia de los esclavos ya sea huyendo, rebelándose o suicidándose, han ido elaborando un conocimiento científico de estos. Después de los episodios de cimarronaje en el ingenio La Tinaja, mencionados en discusión con el doctor Moya, don Cándido hace un análisis pormenorizado de la conducta de los negros según la región de origen en el África. El narrador de la novela acota lo siguiente: «Podía echarse de ver por esto poco que algo se le alcanzaba a don Cándido Gamboa de achaque de etnología africana. Ya se ve, el tráfico constante en esclavos por muchos años, la posesión de dos o tres centenas de estos, le habían enseñado que según su raza eran más o menos sumisos o levantiscos».¹⁹ (En la Inglaterra victoriana, la antropología moderna se desarrolla a partir del trabajo investigativo de agentes coloniales.)²⁰ La mirada clasificadora de don Cándido es

¹⁹ *Ibidem*, p. 336.

²⁰ Cfr. George W. Stocking: *Victorian Anthropology*, The Free Press, New York, 1987.

similar a la de Villaverde, aunque el objeto de ambas difiera, así como su intención. Los componentes son análogos: otredad, transgresión, diferencias de aspecto y costumbres. Son los ingredientes fundamentales del costumbrismo y de la novela realista tal y como esta surge en Cervantes. Pero en Villaverde hay una circularidad o recurrencia histórica concreta por la influencia que va a tener su novela en el desarrollo de la etnografía en Cuba, especialmente en la obra de Fernando Ortiz: de Cervantes a Villaverde, de Villaverde a Cervantes, y de ambos a Ortiz.

Es notorio que Fernando Ortiz se inició en el análisis de la sociedad neoafricana en Cuba a través de la criminología que aprendió en España e Italia, cuando hacía sus estudios de derecho con maestros como Rafael Salillas y Cesare Lombroso. Salillas, como ya he dicho, fue el primero en vincular la picaresca y la novela cervantina con la criminología, y Ortiz le dedicará sustanciosos trabajos a la presencia de negros y mulatos en la literatura española del Siglo de Oro (recogidos en *Los negros curros*). Pero lo que no se ha destacado suficientemente es el papel de fuente de inspiración e información que desempeñaron en los inicios de su obra de etnografía obras literarias como *Cecilia Valdés*, y otras novelas antiesclavistas del siglo XIX. El costumbrismo de Villaverde, inspirado como hemos visto en Cervantes, se fijó en el hampa, en los criminales, en su abigarrada sociedad, hecha aún más interesante por la presencia decisiva del componente africano. El análisis de esta mezcla es lo que convertirá la obra de Ortiz en objeto del mayor interés para la vanguardia cubana, y la fundación por parte de escritores, músicos y pintores, del movimiento afroantillano en los años veinte del siglo pasado. Por Villaverde, y a través de él o directamente de Cervantes, Ortiz se fijará en la figura del curro del manglar que primero aparece descrita en *Cecilia Valdés*. A esta figura Ortiz le dedicará varios trabajos en los que cita a Villaverde, y que fueron recogidos después de su muerte en el volumen intitulado precisamente *Los negros curros*. En *Los negros esclavos*, de 1916, abundan las alusiones y citas de *Cecilia Valdés* como fuente etnográfica, lingüística e histórica.²¹ Que su novela fuera considerada

²¹ Por ejemplo, en la página 51 sobre la palabra «quimbambas»; en la 59 sobre los «carabalí», sobre los «guineos» y las características de los negros según su región de origen; en la 61 sobre los congos; en la 164 sobre cómo se herraba a los esclavos; en la 186 cita dos o tres páginas de la novela con la descripción del interior del ingenio; en la 218-219 cita el desfile de esclavos en el ingenio; en la 251 sobre los

como documento autorizado para avalar semejante información sin duda habría complacido a Villaverde, cuyo narrador recalca varias veces, no sin cierta ingenuidad, que el caso que relata es histórico. A veces tal declaración aparece en una nota al pie del autor mismo. Para Villaverde, realismo quería decir ceñirse a la realidad lo más posible. Dice en el prólogo a la novela: «Me precio de ser, antes que otra cosa, escritor realista, tomando esta palabra en el sentido artístico que se le da modernamente».²²

La genealogía que he trazado aquí revela lo que tienen en común la mirada estética y la científica cuando se posan en el desarrollo de la sociedad. El interés inicial parte de la observación de lo diferente, de lo excepcional, de lo que se sale de lo común, de la regla, de la ley, porque esto marca el origen de otra ley nueva y así revela la naturaleza y constitución de esta en su origen, en su engendramiento, que resulta de una ruptura. Lo estético busca el placer que produce lo raro, lo original, es decir, también lo del origen; lo científico pretende y aspira a entenderlo y explicarlo, y, de esa manera, a borrar o eliminar su excepcionalidad. Se separan, pues, las dos miradas, cuando lo científico busca los denominadores comunes de lo nuevo y los somete al imperio de las leyes de su funcionamiento interno; lo estético seguirá siempre en busca de lo distinto y original: una mirada dará, por ejemplo, *Los negros brujos* de Ortiz, otra dará la novela *¡Ecué-Yamba-O!* de Alejo Carpentier. Además, la mirada estética o literaria, como sugiere el epígrafe cervantino de *Cecilia Valdés*, que es de origen neoplatónico, busca una síntesis que solo es posible combinando diversos modos de conocimiento en uno, todo abarcador, poético en su esencia. En el caso de Villaverde su deseo es saber qué es y qué puede ser Cuba. La mirada científica se disgrega en las investigaciones especializadas de distintas disciplinas, sin atreverse a intentar una síntesis global y definitiva. Pero en obras como las de Ortiz la comunión de ambas miradas —la estética y la científica— seguirá siempre manifiesta; ambas se juntarán en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), que sí pretende alcanzar una síntesis de lo que es Cuba. *Cecilia Valdés*, inspirada por Cervantes e inspiradora a su vez de Ortiz, es uno de los primeros y más penetrantes estudios socio-etnográficos de la

lugares de La Habana asignados para azotar esclavos; en la 308 sobre la vida de los esclavos urbanos; y en la 313 sobre la coartación de un esclavo.

²² Cirilo Villaverde: Ob. cit., p. 8.

sociedad cubana, y constituye prueba contundente de que el realismo novelístico se encuentra en los orígenes de las ciencias sociales, y por eso se consolidan ambos de forma paralela a lo largo del siglo XIX. El epígrafe que Villaverde estampó en la portada de *Cecilia Valdés* es una clave, una cifra, de lo que se propuso alcanzar en su ambiciosa novela.

Lecturas y relecturas. Estudios sobre literatura y cultura,
Editorial Capiro, Santa Clara, 2013, pp. 49-74.



Elina Miranda Cancela*

El *Persiles* de Cervantes y la novela antigua

Sabemos que la indagación de las fuentes literarias del *Persiles* ha ocupado a muchos y, en particular, el peso de la influencia de Heliodoro se ha sopesado cuidadosamente a partir de Menéndez Pelayo. En este sentido, Alborg afirma que dichas fuentes han sido precisadas por Schevill y Bonilla en su edición crítica de la novela cervantina.¹ Empero, sin ánimo de confrontación erudita, no es este un capítulo cerrado, en tanto la lectura de la novela cervantina nos haga evocar viejos modelos y –lo que es fundamental–, mientras que su peculiar modo de asimilarlos propicie una mejor comprensión de la obra que tantas interrogantes ha suscitado.

Polémica aparte, es indudable que Cervantes, quien en el conjunto de su obra, como hace notar Mirta Aguirre, «demuestra un deliberado ejercicio de la novelística más significativa»,² no escapó en su novela bizantina, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, a la poderosa atracción que ejerció Heliodoro con sus *Etiópicas* sobre los escritores y el público renacentista. Rabelais, Montaigne, Racine, Shakespeare, Sidney y Tasso, son algunos de los nombres citados por García Gual como testimonio.³ Y, en efecto, en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, el autor, al referirse al *Persiles*, lo califica como «libro que se atreve a competir con Heliodoro».

* Elina Miranda Cancela (1944). Ensayista y profesora. Miembro de la Academia Cubana de la Lengua.

¹ Cfr. Juan Luis Alborg: *Historia de la literatura española*, Gredos, Madrid, 1970, t. II, p. 123.

² Mirta Aguirre: «Cervantes y su *Persiles*», en Miguel de Cervantes: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975.

³ Cfr. Carlos García Gual: *Los orígenes de la novela*, Istmo, Madrid, 1972, p. 310.

Las *Etiópicas*, que junto con la obra de Aquiles Tacio gozó del favor tanto de los bizantinos como de los renacentistas, cierra prácticamente la novela griega «con su barroquismo, su falta de ingenuidad y probablemente sus mayores pretensiones intelectuales»,⁴ como asegura García Gual.

Aunque, como suele suceder con muchas de las novelas griegas, la datación de las *Etiópicas* resulta muy controvertida, en la actualidad la mayoría de los investigadores se inclinan a ubicarla en el siglo III d. n. e., al mismo tiempo que examinan con gran escepticismo las noticias que sobre el autor nos han sido transmitidas, si descontamos lo que él mismo nos comunica en la última línea de la novela: «Este es el fin de la historia de Teágenes y Cariclea, que compuso un fenicio de Emesa, del linaje de Helios, Heliodoro, hijo de Teodosio».

La novela de Heliodoro no se aparta en lo fundamental de los cánones del género en cuanto al tipo de amor y aventura: una pareja desafía peligros y vicisitudes incontables sin que su amor desfallezca, hasta que al final, como premio a su constancia en la virtud y en el sentimiento, se reencuentran y logran la felicidad.

Pero lo que confiere a las *Etiópicas* su nota distintiva, es la forma en que Heliodoro organiza su narración con gran sentido del efecto teatral.

Siguiendo las huellas de la antigua comedia ática, abre Heliodoro la novela con una escena llamativa y provocadora de la expectación: unos bandidos observan sobre la playa un extraño espectáculo: junto a una nave abandonada, en medio de restos de un copioso banquete y de una cruenta lucha, una hermosísima joven suspira junto a un herido.

Una vez lanzado *in medias res*, según las lecciones de Homero y de Píndaro, Heliodoro nos pondrá al tanto de lo acontecido mediante discursos retrospectivos, por los cuales nos iremos enterando parcialmente de la historia de la pareja entretejida con la de los otros personajes, logrando así gran organicidad en la inserción de relatos, recurso tan del gusto de la novela griega.

Comienza el *Persiles*, a su vez, con las voces de un bárbaro en la puerta de una mazmorra, el cual reclama que Cloelia saque atado al joven prisionero, atrapado dos días atrás. Así pues, son precisamente aquellos aspectos reputados de la novela de Heliodoro los que retomará

⁴ *Ibidem*, p. 243.

Cervantes fundamentalmente para la composición de su novela bizantina: la apertura con una escena que suscita interés, la narración *in medias res*, los relatos retrospectivos parciales, y, en gran medida, la forma de intercalar historias, así como cierto gusto por los efectos teatrales y la creación de expectación.

Ya en el plano del argumento y de los motivos, es fácil percatarse, con una somera revisión, de que Cervantes se propone evocar la novela de Heliodoro como fondo en el que resalta su propia creación, con actitud semejante a la que antaño asumiera Virgilio frente a Homero, y aún mucho antes, Sófocles ante la tragedia esquilea.

Tanto Sigismunda como Cariclea son hijas de reyes, enviada una lejos, expuesta la otra, por la madre, y ambas están prometidas en matrimonio a otro hombre en el momento en que tanto Persiles como Teágenes las conocen y enferman, literalmente, de amor. En un caso, Eudoxia, en el otro, Calasiris, ponen en contacto a la pareja en busca del remedio a su mal de amores y proponen la solución de emprender un largo viaje. Las joyas de ambas jóvenes son un motivo al que reiteradamente se hace mención como prueba de la calidad y dignidad de sus linajes en medio de los infortunios que atraviesan. Las dos parejas se hacen pasar por hermanos, habiéndose comprometido los varones, mediante juramento, a respetar la honestidad de ellas hasta que el matrimonio los uniera, y ambos cumplen cabalmente su promesa a pesar de las muchas ocasiones propicias al olvido de tales propósitos.

Sin embargo, con el fin de salir airoso de malos trances, Cariclea y Sigismunda aceptan como pretendientes a Tiamis y a Arnaldo con la promesa de casarse una vez que hayan cumplido con sus votos religiosos, una en Menfis, la otra en Roma. También habrá damas –Arsace e Hipólita– que se enamoren de los protagonistas y, dispuestas a valerse de todos los medios para conseguir sus fines, acarreen nuevos males a la pareja de amantes. Tanto Teágenes como Persiles, a diferencia del Clitofonte de la novela de Aquiles Tacio, resisten sin ningún tipo de claudicaciones a las tentadoras señoras, y llegan al matrimonio tan puros como las muchachas.

También podría citarse la presencia de astrólogos –Calasiris, Mauricio y Soldino–, así como de predicciones sobre el destino de los protagonistas y las referencias al ascetismo religioso de los gimnosofistas en las *Etiópicas*, de los eremitas en *Persiles*. De esta manera, a medida que profundicemos en nuestra confrontación, la relación se

acrecentaría. Mas basta con lo expuesto para demostrar que Cervantes hizo buena la palabra empeñada de rivalizar con Heliodoro, y en su propio terreno.

Sin embargo, aunque no lo comparte, García Gual nos informa que Menéndez Pelayo concede mayor influjo a la versión que de la novela de Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*, hiciera Núñez de Reinoso: *Los amores de Clareo y de Florisea y trabajos de la sin ventura Isea*.⁵ Es cierto que en el *Persiles* se encuentran motivos semejantes a algunos de los usados por el novelista griego, como la enfermedad causada por un filtro o el salvarse de un naufragio gracias a un pedazo de madera –motivo este último que, por demás, bien pudiera remontarse a la *Odisea*–; pero lo que quizás ha provocado el juicio de don Marcelino es el ambiente menos idealizado que prima en Aquiles Tacio, pues, como nos dice García Gual, «nuestro autor tenía un gran talento realista, y en muchos detalles aparece esta nota costumbrista o picaresca que desdice del tono moral de la novela idealista».⁶

Mas no solo Heliodoro y Aquiles Tacio han estado presentes en la mente de Cervantes al componer *Los trabajos de Persiles*. ¿No se acordaría de los fabulosos cuentos de viajes de Luciano cuando perfiló las aventuras de la Primera parte? ¿Tendría alguna noticia sobre *Las maravillas de más allá de Tule*, de Antonio Diógenes, con quien coincide en la elección de los escenarios nórdicos, o bastó el prestigio literario de esta isla que el propio Cervantes subraya con la cita de Virgilio: «Casi debajo del polo Ártico está la isla que se tiene por última en el mundo, a lo menos por aquella parte, cuyo nombre es Tile, a quien Virgilio llamó Tule en aquellos versos que dicen, en el libro I *Georg*: “ac tua nautae numina sola colant: tibi seruiat ultima Thule”» (libro IV, cap. XII).

Si la acumulación de aventuras marinas y sucesos –como aquel en que «vieron las aguas sobre sí formado, con pies enjutos, un escuadrón pequeño» (libro II, cap. XVII), que tanto recuerda a los hombres caminantes sobre las aguas de la *Historia verdadera*– bien podría vincularse con Luciano, este se transparenta principalmente en el espíritu crítico-burlón con que Cervantes tiñe tales relatos al reseñar, por ejemplo, las actitudes con que Mauricio, Arnaldo, Policarpo y aun

⁵ *Ibidem*, p. 260. También refiere Alborg (Ob. cit.) que las afirmaciones de don Marcelino han sido precisadas por Schevill y Bonilla.

⁶ *Ibidem*, p. 245.

la enamorada Sinforosa acogen la larga relación de Periandro, comprendida entre el capítulo X y el XX del libro II.⁷

Esta evocación de Luciano nos conduce a la otra gran vertiente de la novela antigua, puesto que si Heliodoro y Aquiles Tacio son excelentes representantes de aquella sustentada en la idealización amorosa, con Luciano nos encontramos de lleno dentro de la novela cómica, tipo en el cual se inscriben las dos obras que nos permiten ponernos en contacto con el avatar del género entre los latinos: el *Satiricón*, de Petronio, y *Las Metamorfosis* o *El asno de oro*, de Apuleyo.

Fue este último un autor que gozó en el Renacimiento del beneficio de las traducciones para la propagación de su obra. Vertida al italiano en el siglo xv, tuvo su primera versión castellana hacia 1514, y fue también traducida en esta época al francés, al alemán y al inglés.⁸

Mas, adelantándose a algunos de los modernos cineastas que gustan de introducir en sus filmes motivos usados por reconocidos maestros del género, a manera de homenaje, Cervantes nos brinda la mayor prueba de aprecio a la novela de Apuleyo en el episodio de Ruperta del libro III (caps. XVI y XVII).

Esta viuda inconsolable adonde quiera que va, vestida de negro, lleva consigo la calavera de quien fuera su marido y la espada ensangrentada que le quitara la vida, cual nueva Laodamía, la cual no pudiendo conformarse con la pérdida de su esposo Protesilao, hizo construir una efigie de cera con la que se hacía acompañar en las acciones cotidianas de la vida, como el comer y el dormir.

Pero si en Laodamía primaba el amor –según las noticias sobre la tragedia de Eurípides basada en este asunto–, en Ruperta la nota fundamental es la venganza, aspecto que la hace emparentar con un personaje de Apuleyo, Cárita. Al igual que esta, Ruperta había sido pretendida por un hombre «a quien las riquezas y el linaje hicieron soberbio, y la condición algo enamorado»,⁹ descripción que recuerda

⁷ Gilbert Highet en *La tradición clásica*, Fondo de Cultura, 1954, t. II, p. 29, refiriéndose a Luciano, comenta: «Muchos satíricos españoles –Cervantes entre ellos– emularon su ingenio y sutileza». De ello en el *Persiles* nos encontramos buenas muestras.

⁸ «*Las Metamorfosis* de Apuleyo fueron vertidas al italiano por Boiardo (muerto en 1494); al castellano, por Diego López de Cortegana hacia 1514; al francés, por Guillaume Michel; al alemán, por Iohana Sieder; y al inglés, en 1566, por Thomas Adlington» (Ibídem, t. I, p. 201).

⁹ Miguel de Cervantes: *Los trabajos de Persiles...*, ob. cit., libro III, cap. XVI, p. 308.

y concreta la del Trásilo de Apuleyo, el cual «en linaje y riqueza precedía a todos los otros del pueblo, pero por sus malas costumbres fue desechado y repelido», según la traducción de Diego López de Cortegana, de 1514, aproximadamente.

Ni Trásilo ni Claudino Rubicón pueden perdonar el desaire sufrido y ponen fin a la felicidad matrimonial de las mujeres vanamente pretendidas, dando muerte alevosa a los maridos. Tanto para Ruperta como para Cárita es la sed de venganza la razón de sus vidas. Pero en el caso de Ruperta, una vez muerto su ofensor, no vacila en intentar saciarse con el hijo, al cual la casualidad ha puesto en su camino.

Armada con linterna y cuchillo, cual la curiosa y mal aconsejada Psique, Ruperta se esconde en la habitación de Croriano para darle muerte. El desprevenido joven duerme profundamente. Y es en este momento cuando se inicia el «homenaje» a Apuleyo, sirviendo de introducción la advertencia cervantina a la implacable Ruperta: «que no mires a ese hermoso Cupido que vas a descubrir, que se deshará en un punto toda la máquina de tus pensamientos».¹⁰

Por un momento Ruperta se transforma en Psique. Al alumbrar con su candil al durmiente, la belleza de este la admira hasta el pasmo. El cuchillo cae de su mano y con él toda idea de muerte. No hay necesidad de saeta, como en el pasaje apuleyesco. Basta la figura del apuesto joven iluminada por la vela para encender el amor de Ruperta. Mas al igual que a Psique, la lámpara la traiciona, al caérsele sobre el lecho de Croriano, el cual, como Cupido, despertó con el ardor de la quemada. Entonces, el hijo de Venus, descubierto su secreto, huye mientras Psique se afana en detenerlo. Croriano se tira del lecho espada en mano y encuentra a la ahora temblorosa Ruperta, dando fin, de esta manera, al episodio de Eros y Psique.

Cervantes ha tomado, pues, algunos motivos del relato insertado en *El asno de oro*: la alusión al durmiente como Cupido; la joven con intenciones de muerte que descubre la figura yacente a la luz de una vela y cae en éxtasis ante la belleza contemplada, dejando caer el cuchillo; la quemadura en el pecho. Con ellos, al remitirnos al relato de Eros y Psique, ilumina el episodio de Ruperta y establece una bella transición entre la vengativa y lúgubre mujer que entra en el cuarto de Croriano y esa especie de matrona de Efeso que concluye la historia, puesto que si el personaje de Petronio, después de las noches de amor,

¹⁰ Ibídem, cap. XVII, p. 312.

no vacila en ofrecer el cadáver del antes llorado esposo para que ocupe en la cruz el lugar del cuerpo robado cuyo descubrimiento sería el fin de su reciente felicidad, Ruperta manda a la mañana siguiente a botar calavera, camisa y espada «adonde no renovasen otra vez en las glorias presentes pasadas desventuras», orden que cumple el anciano escudero no sin murmurar de «la facilidad de Ruperta, y en general, de todas las mujeres, y el menor vituperio que dellas dijo fue llamarlas antojadizas».

La historia de Eros y Psique insertada en *El asno...* de Apuleyo, siempre ha llamado mucho la atención. No se encuentra en el relato griego de Luciano y, no obstante sus personajes mitológicos, ostenta trazas de narración folclórica. En ella se resume el tema y el propósito moral de toda la novela y su importancia se subraya por el hecho de que ocupa casi dos libros (parte del IV, el V y, parcialmente, el VI), los cuales constituyen aproximadamente el centro de la obra; pero por su carácter, al igual que ocurre con el relato breve sobre Cárita, rompe con la tónica general de *El asno...*, básicamente humorística, a la vez que contrasta con otros relatos insertados, verdaderas fábulas milesias.

Para García Gual esta forma de componer «entronca por una parte en la tradición griega, pero muestra a la vez esa tendencia latina a la *contaminatio*».¹¹ Si esto es válido para Apuleyo, Cervantes, en el episodio de Ruperta, da un paso más allá y utiliza el procedimiento con maestría suprema.

Como hemos visto, en todo el *Persiles* Cervantes hace gala de esa variada composición propia del género entre los antiguos, y en breve recuento, circunscribiéndonos a los novelistas, han salido a relucir los nombres de Heliodoro, Aquiles Tacio, Luciano, Petronio, Apuleyo. Por cierto, de este último habría que anotar también las relaciones de pasajes como el del joven Antonio y Cenotia, quien tanto recuerda a las enamoradas hechiceras de los primeros libros de *El asno de oro*. Empero, en el solo relato sobre la vengativa viuda nos encontramos integradas las dos vertientes especificadas por los estudiosos en cuanto a la novela antigua, algunos de cuyos elementos el propio Apuleyo mezcla, como se ha señalado, pero sin llegar a la fusión lograda por Cervantes. Así, dentro de una aventura del tipo de las milesias, la de la viuda inconsolable que ante el placer amoroso olvida su dolor, su luto

¹¹ Carlos García Gual: Ob. cit., p. 371.

y sus intenciones, da cabida e integra, de manera deliciosa motivos, propios de la novela de amor idealizado.

En realidad, como hemos apuntado, no faltaron en algunos autores de esta variante, ciertos tintes que llevan a García Gual a encontrar una «nota costumbrista o picaresca», en relación con *Leucipa y Clitofonte*, donde pasajes como el de la apasionada viuda Melita que persigue al protagonista hasta en la cárcel para allí consumir sus deseos, nos muestran bien a las claras la persistencia de las narraciones llamadas milesias, de las cuales solo han quedado noticias y episodios de algunas novelas conservadas, aunque lo antiguo de una tendencia narrativa de crudo realismo y de irónico humor queda atestiguada por la *Vida de Esopo*,¹² cuya medida de pertenencia al género está aún por decidir.

La presencia de esta corriente «realista» en la novela griega, los pasajes cervantinos susceptibles de vincularse no solo con Heliodoro, sino también con Aquiles Tacio y con los representantes de la novela cómica de Luciano, Petronio y Apuleyo y, en definitiva, esta integración conscientemente propuesta que logra en el relato insertado de Ruperta, son aspectos que se debe tener en cuenta y en los cuales habrá que profundizar para una mejor comprensión «del gran *Persiles*», según la expresión del propio Cervantes.

Generalmente se han apreciado en *Los trabajos de Persiles...* dos partes bien diferenciadas: una primera, conformada por los dos libros iniciales, en los cuales se narran fabulosas aventuras nórdicas, y una segunda, abarcadora del tercer y cuarto libros, en los cuales las aventuras en tierras de Portugal, España, Francia e Italia, se aprecian más cercanas a «la copia del natural, los cuadros de costumbres, la vida que pasa», como asevera Romera Navarro para concluir que «si bien los dos primeros libros de *Persiles* responden, en verdad, al carácter de novela bizantina, eso no sucede con los dos últimos».¹³

Ahora bien, los aspectos antes reseñados y en particular esa historia de Ruperta, inserta precisamente en la Segunda parte del libro, hacen pensar que Cervantes tuvo en cuenta los modelos antiguos tanto para escribir una como otra parte de su pregonada novela bizantina, y ello ha de conducir a un replanteo que contemple mejor los matices en la tajante aseveración antes apuntada, no porque pretendamos negar

¹² Cfr. *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, Pedro Bádenas de la Peña y Javier López Facal (trad. y notas), Editorial Gredos, Madrid, 1978.

¹³ Miguel Romera Navarro: *Historia de la literatura española*, citado por Mirta Aguirre en el estudio introductorio ya mencionado.

la existencia de las partes, sino en la medida en que la evocación cervantina de los autores antiguos es índice claro de la voluntad del autor de mantener su *Persiles* dentro de los cánones de la novela antigua, y lo que es más, como había anunciado en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, superar a Heliodoro, pero a partir de una justa confrontación, y sin desdeñar las armas que encontrara para la empresa en otros novelistas antiguos, entre las cuales hay que contar, sin duda alguna, el elemento paródico de la novela cómica antigua, el cual tan buenos frutos rendiría en manos del genial español.

Universidad de La Habana,
n.º 224, enero-abril, 1985, pp. 5-12.



Elina Miranda Cancela

Numancia, ¿tragedia clásica?

Ante una novela como el *Quijote* la restante obra de Cervantes queda opacada, sobre todo si se trata no ya de la narrativa, sino del teatro, y de una obra escrita en una época en que el genio dramático de Lope de Vega deslumbraba a todos, incluso al mismo don Miguel, quien, aunque lo criticó, terminó aceptando muchas de sus innovaciones.

La *Numancia* o *El cerco de Numancia*, una de las dos piezas conservadas de la llamada primera etapa del teatro cervantino, cuando aún Lope no había impuesto sus modos teatrales, pasó en su momento casi inadvertida y, a pesar de que su autor mucho la estimaba, solo fue publicada muy tardíamente: en 1748. Sin embargo, varios siglos después, en 1937, Alejo Carpentier, a raíz de la puesta en escena parisiense dirigida por Jean Louis Barrault, para la cual el cubano había compuesto la música acompañante, la calificó en la revista *Carteles* como «obra vigorosa y brutal, que expresa maravillosamente la desesperación de un pueblo que la muerte acosa»,¹ al tiempo que Ludwig Shajowicz, quien en 1944 dirigiera su representación en La Habana por Teatro Universitario, escribió en el programa: «*Numancia* despierta en nosotros asociaciones con Guernica, Lídice y Stalingrado, cuyos defensores rindieron, en aras de la libertad, un sublime tributo».²

En efecto, el aprecio de la *Numancia* ha oscilado mucho con el transcurso de los siglos. Los críticos españoles del siglo XVIII, aferrados a los preceptos neoclásicos, la menospreciaron, mientras los alemanes, en ese mismo siglo y a principios del XIX, la elogiaron como restauración

¹ Alejo Carpentier: «*Numancia*», *Carteles*, La Habana, 22 de agosto, 1937, pp. 22, 25.

² Ludwig Shajowicz: «Nuestra visión de *Numancia*», *Programa de la puesta en escena por Teatro Universitario*, 3 y 5 de febrero, 1944, Universidad de La Habana.

de la tragedia antigua y como representativa de los presupuestos conceptuales del drama romántico nacional. Fue en la segunda mitad decimonónica cuando se inició su revalorización entre los estudiosos españoles. En tal sentido, Marcelino Menéndez Pelayo refirió: «La *Numancia*, obra más celebrada por los críticos extranjeros que por los nacionales, es sin comparación la obra de más mérito que produjo el teatro español anterior a Lope de Vega».³ Mas, independientemente de uno u otro criterio, su resonancia, su capacidad de conmover –según se cuenta, por ejemplo, contribuyó a enardecer los ánimos de los defensores de Zaragoza sitiada por las tropas napoleónicas–, y su vigencia constituyen el mejor aval para la pieza.

Escrita entre 1580 y 1587 –si atendemos a la profecía hecha en la obra por el río Duero, personaje alegórico, en que alude a la unión de Castilla y Portugal–, se basa en la férrea resistencia de la ciudad celtibera de Numancia, situada a orillas de este río, en el siglo II a. n. e, frente a las tropas comandadas por Publio Cornelio Escipión Emiliano,⁴ hijo adoptivo del llamado Africano por su victoria sobre Aníbal y él mismo vencedor de Cartago en el último intento de esta ciudad de no ceder ante el poder de Roma.

Al igual que con la ciudad africana, las exigencias del senado romano de una rendición sin condiciones, entre otros desmanes y violaciones de pactos, habían provocado una obstinada resistencia de los numantinos, quienes por años hicieron que las tropas imperiales conocieran un fracaso tras otro. Para cambiar la situación, tuvo el senado que enviar a quien era reconocido como el héroe de la tercera guerra púnica; Escipión Emiliano, siguiendo los pasos de su padre adoptivo, sin olvidar que este y alguno de sus antepasados⁵ también habían participado con éxito en el sometimiento y pacificación de la península ibérica, se hizo cargo del mando, puso orden en el campamento, restableció la disciplina militar –muy resquebrajada por entonces– e hizo rodear a la ciudad por una doble línea de fortificaciones, de modo que esta pronto quedó

³ Marcelino Menéndez Pelayo: «Cervantes considerado como poeta», *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. I, Santander, 1941, p. 259.

⁴ Su padre Lucio Emilio Paulo fue el vencedor en la batalla de Pidna, con la que Roma consolidó su poder sobre el Oriente griego.

⁵ En 218 a. n. e., después de la caída de Sagunto, sitiada por Aníbal, llegó Publio Cornelio Escipión, antecedido por las tropas comandadas por su hermano, y reconquistó toda la región del norte del Ebro. En 210 Escipión, que luego sería conocido como el Africano, llegó a España y consiguió poner fin al dominio cartaginés en 207.

desabastecida y hambrienta. Cuando Numancia cayó en poder de los romanos en el año 133 a. n. e., los pocos habitantes que quedaban fueron esclavizados; la ciudad, destruida, y España, pacificada, se integró al dominio romano sobre la cuenca mediterránea.

El propio asunto, por tanto, nos remite a la Antigüedad clásica; pero, mientras los románticos no dudaban de la filiación con la antigua tragedia, como ya se ha mencionado, los neoclásicos alegaban la ruptura de las llamadas unidades aristotélicas de tiempo y lugar, el empleo de alegorías, entre otros, para no estimar la pieza merecedora de tal consideración. Mas, a pesar de tales reparos y de las incertidumbres sobre los conocimientos que del legado grecolatino pudiera tener Cervantes, la índole colectiva del protagonista y la fuerza dramática de la obra remiten a los cánones de la tragedia griega, de manera que Menéndez Pelayo señalaba: «El único español que se acercó instintivamente a la ruda manera de Esquilo fue (aunque parezca extraño) Miguel de Cervantes en su *Numancia*»,⁶ mientras que para Alborg «es el intento más alto de crear en español una tragedia calcada todo lo cerca posible sobre los moldes clásicos».⁷ Solo un análisis sin los estereotipos que, en gran medida gracias a los neoclásicos, impidieron un acercamiento cabal a la tragedia del siglo v ateniense, podría develar las correspondencias, intuitivas o no, y responder al cuestionamiento, que tanto ha pesado en la estima de la *Numancia* cervantina desde un principio, sobre si en verdad es esta una tragedia concebida según los cánones clásicos del género.

Las fuentes históricas antiguas poco abundan sobre un suceso que para los romanos no suponía más que otro paso en la consolidación de su dominio sobre la península hispánica. Por tanto, el punto de partida del asunto de la obra se encuentra en las crónicas españolas, como ha señalado la crítica, pero también en el romance «De cómo Cipión destruyó a Numancia», de donde parece provenir la escena final, sin olvidar que también se ha hecho resaltar el antecedente del motivo de la invocación del muerto en el *Laberinto*, de Mena, el cual, a su vez, tenía como modelo el pasaje de la hechicera de Tesalia en la *Farsalia*, de Lucano.⁸

⁶ Ápod Juan Luis Alborg: *Historia de la literatura española*, Editorial Gredos, Madrid, 1970, t. II, p. 56.

⁷ *Ibidem*, pp. 55-56.

⁸ Cfr. Ángel Valbuena Prat: «*El cerco de Numancia*» (prólogo), en Miguel de Cervantes: *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1970, t. I, pp. 169-170.

En este desentrañamiento de fuentes llama la atención la convivencia de la vertiente culta y la tradición popular que el romance supone, carácter legendario y de transmisión oral que parece ponerse de manifiesto no solo por la nominación del general romano como Cipión, tal como lo presenta el romance, sino porque los personajes romanos ostentan algunos nombres muy conocidos que perviven en el recuerdo, como Yugurta, opositor de Roma, cuya figura recogió Salustio. Los numantinos tienen nombres que parecen alejarse de las resonancias latinas e incluyen hasta raíces griegas, como Teágenes. Mas, no se trata de que se emplee Cipión ni de que la crítica constate el nexo en la última escena, sino de que dicho carácter legendario establece un vínculo con la antigua tragedia si nos atenemos a que esta partía fundamentalmente del mito. Aun en *Los persas*, de Esquilo, una de las pocas piezas cuyo asunto era un hecho histórico, la lejanía geográfica y el exotismo del ambiente persa en que se situaba la tragedia suplían la distancia temporal impuesta por el mito. No había diferencia ni en el tratamiento ni en el propósito, puesto que esta no se interesaba en la recreación histórica sino que, a semejanza de las tragedias de asunto mítico, el objetivo principal era la búsqueda de los motivos de la acción: el porqué y el cómo, no el qué.

Aunque Menéndez Pelayo evoca como punto de referencia, no sin reparo, *Los siete contra Tebas*, del propio Esquilo, posiblemente por la circunstancia de presentar ambas obras una ciudad sitiada, la *Numancia* rememora en muchos otros aspectos la tragedia más antigua conservada de este autor clásico, no solo por basarse ambas en un hecho histórico, sino por el espíritu nacional, para usar los términos de don Marcelino —«y, finalmente, el espíritu nacional que lo penetra y lo informa todo»—,⁹ que se revela tanto en una como en otra, así como por aspectos de la estructura dramática.

Una de las censuras que con frecuencia suele hacerse a la pieza cervantina es su poca acción y, en efecto, como en las tragedias esqui-leas, se trata de una situación dramática iluminada por los diálogos y las partes corales o su equivalente, puesto que, si bien en *Numancia* no hay coro ni *stásima* a la manera de la tragedia griega, sí encontramos escenas que ejercen similar función.

Como en los prólogos del antiguo género, la obra cervantina se abre con la presentación de la situación conflictiva a la llegada de Escipión.

⁹ Marcelino Menéndez Pelayo: Ob. cit., p. 56.

La resistencia numantina ha costado muchos años de guerra y muchas vidas romanas, mientras el ejército lleva una vida disipada y corrupta, en contraste con las virtudes del general, reverenciado por la tropa que acepta y se compromete con sus drásticas medidas. También los numantinos sienten renacer sus esperanzas ante la afamada magnanimidad del romano y envían una embajada para terminar la guerra. Sin embargo, la arrogancia de Escipión, representante del poderío de Roma, rechaza cualquier trato, pues se ha propuesto triunfar, no ya en batalla abierta, sino rindiendo la ciudad por hambre.

A semejanza de los personajes esquilos, no hay interés en los caracteres, pues los mismos están en función de las fuerzas en pugna, sustentadoras del conflicto. Si bien existen móviles personales, como el afán de alcanzar el triunfo y la fama, Escipión, a semejanza de la Atosa y el Jerjes de *Los persas*, personifica a la Roma conquistadora y poderosa; mientras, en los numantinos se hace resaltar, a través de los personajes individuales, el amor, la amistad, los sentimientos filiales, la resistencia heroica, como emblema de todo el pueblo.

Caracterizados los dos bandos y presentado el conflicto, ubicado el espectador en tiempo y en espacio, aparecen en escena dos de los personajes alegóricos, tan censurados por algunos críticos: España, que va a concatenar la avizorada catástrofe numantina con el pasado, tierra sujeta a conquistadores por la división de sus propios hijos; y el Duero, que confirma el terrible fin de la ciudad y establece el nexo con el futuro: los romanos caerán algún día y llegará un tiempo en que el español dominará al romano, cuando con Felipe II se afirme la unidad de los reinos. Numancia no es un hecho aislado, sino representa la idiosincrasia y la historia que cobra cuerpo en los propios tiempos del escritor, quien, no olvidemos, había servido al mencionado rey en Italia y en la misma Roma.

Si al indagar la causa de la derrota de los persas, Esquilo entonaba una verdadera loa a su ciudad por los valores que ella representaba, Cervantes, al escoger como asunto el asedio de la antigua ciudad ibérica por los romanos, tampoco se proponía recontar un hecho de un pasado distante, sino enaltecer el presente a través de la fama que había convertido el hecho histórico en leyenda, en mito, iluminadores de la gloria vivida. También, mediante el parangón con Escipión y Roma, podría encontrarse una advertencia al poderío coetáneo a Cervantes, cuando el general al final constata a dónde lo han conducido su arrogancia y su menosprecio del enemigo.

Las alegorías cumplen una función importante dentro de la obra y, al igual que la *párodos* del *Agamenón* esquileo, por ejemplo, proyectan el suceso aislado en su contexto, a la vez que, como tantos coros trágicos, contribuyen a la reflexión del espectador sobre lo presenciado en escena y redimensionan la acción. Así pues, esta primera jornada cumple las mismas expectativas del prólogo y la *párodos* de una tragedia griega.

La acción pasa, en la segunda jornada, del campamento romano a la ciudad en la que los numantinos, aún con esperanzas, evalúan posibles alternativas. Si antes, fundamentalmente, se había mostrado la situación desde el punto de vista romano, la vida de la ciudad con sus inquietudes, temores, deseos y esperanzas toma ahora el primer plano, y, sabiamente, se conjugan escenas individuales y colectivas. Al conflicto colectivo se suman los pequeños dramas individuales, por ejemplo, el de la tristeza de Marandro ante la imposibilidad de sus bodas con la amada Lira.

La primera decisión adoptada: buscar la protección de los dioses y la certidumbre de futuro en la profecía de un adivino, cual Tiresias en *Antígona* o en *Edipo rey*, de Sófocles, culmina en la resurrección del muerto; efecto teatral que, tremendismo aparte, más acorde con los gustos posteriores y con el modelo de Lucano que con la tragedia ática, tiene también su paralelo en la escena de evocación del fantasma de Darío en *Los persas* cuando busca una certeza frente a las interrogantes suscitadas por el anuncio de la derrota.

Este acto sigue siendo de exposición, mas en él, la procesión y el efecto escénico suplen el propio de las partes corales que en la tragedia griega se alternaban con los episodios. Marandro y Leonicio no oyen la profecía, pero sí ven la acción del adivino –quien prefiere la muerte inmediata–, y por su conducta entienden lo funesto del presagio. Ya solo resta poner esperanza en la propia actuación.

La propuesta de duelo singular –como en el canto III de la *Iliada*, cuando el destino de Troya y de Helena es fiado al encuentro entre Paris y Menelao– se rechaza con arrogancia por Escipión, quien patentiza su menosprecio al comparar al enemigo con fieras. Por tanto, de las opciones barajadas en un principio, solo queda el intento de forzar el cerco y morir en la empresa, puesto que no hay posibilidad alguna de encontrar refuerzos: aun si alguien lograra burlar el asedio, los vecinos pueblos ibéricos apoyarían a los romanos. Sin embargo, ni siquiera esta opción de morir peleando les es dada: las mujeres les recuerdan

que ellas y los hijos serían víctimas de la deshonra, la esclavitud y la muerte a manos del enemigo; prefieren que sean sus maridos y familiares quienes pongan término a sus vidas ante semejante destino. Una a una han ido desapareciendo las posibilidades con que en un principio se ilusionaban los numantinos hasta que el dilema se devela en toda su magnitud y es Teágenes, el valiente guerrero, quien hace explícita la decisión de todo un pueblo: el enemigo no ha de triunfar, las riquezas serán quemadas y solo encontrarán cadáveres y destrucción al entrar en la ciudad.

Este es, por tanto, no solo el momento climático, sino el fundamental en la definición de la *Numancia* como una tragedia de filiación clásica. Recuérdese que a Esquilo se le ha llamado el creador de la tragedia, pues en sus manos el género cristaliza al centrarse en el dilema o conflicto que el héroe teatral asume consciente del riesgo vital que involucra; mas, si en *Los siete contra Tebas*, luego de una preparación parecida, al tomar Eteocles su decisión, la acción se precipita, no ocurre así en el drama numantino, puesto que no por colectivos el dilema y la opción quedan en un plano meramente abstracto, sino que cobran tintes y vigor en las reacciones y en las situaciones individuales.

Marandro no soporta la idea de que su amada muera por hambre y decide buscar alimento en el campamento enemigo; el amigo Leonicio, a su vez, está presto a compartir su suerte, mientras la escena se llena de numantinos —a manera de coro— en medio de la quema de las riquezas. La reiteración de este recurso intensifica la triste condición de los sitiados. La patética imagen que unos y otros nos ofrecen recuerda al coro de *Edipo rey* cuando pinta la ciudad asolada por la peste.

En la cuarta jornada la incursión de Marandro y Leonicio en el campamento romano sirve para poner de relieve el valor de los numantinos al matar a muchos enemigos y para mostrar a qué se exponen los enemigos de la ciudad en un combate frontal. Como reconoce Escipión: «Si estando deshambridos y encerrados / muestran tan demasiado atrevimiento, / ¿qué hicieran siendo libres y enterados / en sus fuerzas primeras y ardimiento?».¹⁰ Al igual que en el discurso enaltecedor de los atenienses librado por el supuesto mensajero persa en la tragedia esquilea, no hay mejor alabanza para los numantinos que el reconocimiento del contrincante.

¹⁰ Miguel de Cervantes: *El cerco de Numancia, Teatro completo*, Ediciones Alarcos / Ediciones Adagio, La Habana, 2010, t. I, p. 163.

Marandro vuelve herido, perdido el amigo, con el pan ensangrentado en procura del sustento de la amada, y muere en su regazo; mientras ella desea terminar de una vez su vida, en escena evocadora de la pareja sofoclea de Hemón y Antígona, quienes, frustradas sus bodas, se reúnen en la muerte. Pero Lira aún ha de aguardar: el soldado, a quien implora, se resiste a asestarle el golpe fatal, y solo la ayuda a enterrar a sus muertos, en paralelo sostenido con la heroína tebana.

La acción se interrumpe por la entrada de la alegoría Guerra, acompañada por Hambre y Enfermedad; estas, al igual que las primeras personificaciones, no solo sirven para mostrar la inmensidad del desastre, sino para tender los nexos con la contemporaneidad: «seré llevada del valor hispano / en la dulce sazón que estén reinando / un Carlos, y un Felipe, y un Fernando»,¹¹ profetiza la Guerra.

A manera de éxodo se desarrolla la última parte de la jornada, centrada en el contraste entre el valor de los numantinos (Teágenes y Bariato), por una parte, y la arrogancia y obcecación de Escipión, por la otra. En tanto Teágenes da muerte a su familia y busca la suya propia en el combate y en el fuego, un muchacho huye y se esconde, resuelto a vivir. Pero cuando el silencio llena la ciudad y Escipión se da cuenta de que los numantinos le han arrebatado la victoria, el hallazgo del joven Bariato anima al general: basta un solo cautivo para que Roma le conceda el honor del triunfo. Una especie de escena de *agón* se produce entonces entre el romano y el muchacho. Al comprender este el designio de su pueblo, ahora que se le ofrece la vida a cambio de traicionar el sacrificio de los suyos, lo individual y lo colectivo se funden. Los romanos no triunfarán. El elogio de Escipión y las palabras de la Fama ponen el broche final como, en el teatro ateniense de Dioniso, el canto final del coro, al salir de la *orchestra*, marcaba el término de la obra y dejaba su último pensamiento resonando en la reflexión de los espectadores.

Aunque Cervantes se precia de reducir las cinco jornadas usuales, las cuales provenían, al desaparecer las partes corales, de la generalización del uso de los cinco actos resultantes de la unión del prólogo, tres episodios y el éxodo, se aprecia que, bajo sus cuatro jornadas, subyace una estructura semejante a lo usual en las tragedias griegas, si aceptamos la sustitución de aquellas de carácter lírico por otras con funciones semejantes. Es este concepto de la tragedia a la manera

¹¹ *Ibidem*, p. 169.

clásica el que hace comprender plenamente que el uso de las alegorías no rompe la acción ni trata de incorporar elementos ajenos a la estructura clásica, sino que, al igual que los antiguos coros, contribuye a desentrañar y proyectar los hechos presentados: el pasado ilumina el presente, al tiempo que contribuye a integrar lo individual en lo colectivo e intensifica la grandeza propia del género trágico.

El hecho de que en vez de un verdadero desarrollo de la acción estemos ante una situación conflictiva; el que los personajes principales representen fuerzas en pugna más que rasgos psicológicos individualizadores; la presencia del dilema trágico y la opción tomada —arrostrando conscientemente toda la responsabilidad que conlleva—; el que en Escipión se evidencie un tema tan caro a los antiguos griegos como la *hýbris* —en su intransigencia y arrogancia, y su castigo al perder por su obcecación la posibilidad de la ceremonia del triunfo romano—; así como el uso de brillantes efecto teatrales, son, sin duda, características que sitúan la obra en el mismo ámbito de la tragedia griega y, en especial, de su plasmación en manos de Esquilo.

Es más, con *Los persas* no solo comparte *Numancia* el sustentarse en un hecho histórico y el canto al espíritu nacional, la actitud despótica semejante en Atosa y Escipión, o el acudir a un muerto para despejar incertidumbres, sino también la composición anular. Toda la acción de la tragedia esquilea está enmarcada entre la *párodos*, con su larga enumeración de las huestes brillantes y aguerridas que han marchado contra los griegos, y el éxodo, con su canto alternado de lamento entonado por las mismas huestes que retornan derrotadas, en un giro muy usual en la poesía lírica arcaica. En la obra de Cervantes, el conflicto trágico de los numantinos también se desarrolla entre la escena inicial en el campamento romano, con las esperanzas suscitadas por la llegada del exitoso Escipión, la soberbia decisión de este representante de la política romana, para tornar, al final, al mismo campamento, con los numantinos muertos pero no vencidos, y la frustración del *imperator* ante la imposibilidad de obtener el ambicionado triunfo.

Pero frente a la simplicidad de la obra esquilea, la *Numancia* ofrece una mayor complejidad al enlazar el destino individual con el colectivo, el del vencido con el vencedor, al situar el hecho en sí en relación con el pasado y el devenir del pueblo español, en función de la contemporaneidad.

No se cumple con la exigencia neoclásica de unidad de lugar y de tiempo; posiblemente por las mismas razones de dificultades materiales

para la representación, el número de locaciones es muy reducido y, aunque el sitio supone un periodo de tiempo considerable, en la acción de la obra no se repara en este factor y se presentan las escenas en apretada sucesión; sin olvidar que las tragedias representadas en Atenas estaban constreñidas en cuanto a los cambios escénicos por las condiciones en que se efectuaba la representación y por la presencia constante de un coro.¹² Si bien en el contexto europeo de Cervantes no faltaban traducciones, adaptaciones y obras inspiradas en las piezas teatrales tanto griegas como latinas, Séneca y Plauto eran los autores con mayor influencia. «Después de estos venía Terencio y después Eurípides y Sófocles»,¹³ de ahí el «instintivamente» usado por Menéndez Pelayo al señalar la afinidad detectada entre Cervantes y Esquilo.

Si bien en la obra se advierten ciertas resonancias de Sófocles, así como en *Persiles* o en el mismo *Quijote*, por ejemplo, Cervantes da, además, constancia de familiaridad con distintos motivos y autores de la Antigüedad grecorromana. No es posible saber hasta qué punto, aun por vía indirecta, el escritor conocía las obras de los grandes trágicos griegos. En todo caso, lo cierto es que, sea cual fuere su grado de familiarización con estos, la *Numancia* pone en evidencia su sensibilidad para apreciar lo fundamental de la antigua tragedia, sin olvidar la posible similitud de soluciones ante lo poco desarrollado de la escena teatral, como el recurrir a mensajeros, o a personajes en función de tales, para narrar acciones imposibles de representar (Teágenes adentrándose en el fuego, la ciudad devenida humo y sangre), o el asumir presupuestos semejantes, como el revelar la significación de un suceso para toda una nación o poner en escena el drama de todo un pueblo.

Así pues, a diferencia de lo que estimaban los críticos neoclásicos españoles, a pesar de sus cambios de lugar, aun dentro de una misma jornada, su mayor complejidad argumental, sus reiteraciones intensificativas, su efectismo de magia negra –limitado si se compara con los usos de la época–, sus alegorías, *Numancia* sigue muy de cerca

¹² Sin embargo, también en Esquilo encontramos una tragedia como *Las Euménides*. En esta, la acción se desplaza desde Delfos a Atenas con el consiguiente espacio temporal que ello supone. Por tanto, si la observancia de las famosas unidades era fundamental para la crítica neoclásica, no lo fue nunca para los autores de tragedia en el siglo v ateniense.

¹³ Gilbert Highet: *La tradición clásica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p. 209.

los presupuestos esenciales de la tragedia griega al proponerse la indagación del comportamiento de un pueblo y su sentido, así como el enfrentamiento a un conflicto vital para toda la comunidad; pero también al presentar los móviles individuales, la *hýbris* y el castigo de quien desborda los límites, al tiempo que crea un ambiente tal en que la acción cobra toda su dimensión significativa.

Cervantes se muestra, por tanto, en pleno dominio de recursos y medios, con una comprensión muy clara del género trágico y de la adecuación de este a sus propósitos. Más allá de romper con esquemas neoclásicos, logra con su obra, ubicada en la Antigüedad, la profundidad y el efecto de una tragedia clásica.

Texto inédito, entregado especialmente
por la autora para esta edición.



Yolanda Ricardo*

Recordando a Cervantes: Una visión plástica cubana del *Quijote*

Varios pintores europeos se han inspirado en la obra universal de Cervantes con una reiterada similitud en las concepciones plásticas de sus dos protagonistas, fascinantes por su doble cariz de humanidad y lírica ingente.

En 1966, el pintor cubano Ramón Loy presentó a modo de recuento los nombres sobresalientes en la poética tarea de dar vida plástica a don Quijote y a Sancho Panza. Habló Loy de los dibujos admirables de Gustave Doré, a pesar del afrancesamiento de los personajes, del «estilo gracioso y ligero»¹ de los protagonistas, fijados con trazos magistrales por el hispano Daniel Urrabieta Vierge; del triunfo logrado por el pintor español Antonio Muñoz Degrain con «la composición y la belleza cromática»² de las escenas que son trasunto temático de los viajes de la pareja singular por los caminos de la península; de «la delicadeza de ejecución»³ de los comentarios pictóricos de José Moreno Carbonero, español también. Y en definitiva, destaca la dedicación, durante treinta y cinco años a la tarea de crear un *Quijote* gráfico, de José Jiménez Aranda, quien hizo su primera exposición de dieciocho lienzos sobre este tema en 1860.

Al final de su artículo, Loy señala el aporte cubano en el intento de glorificar a los dos personajes inmortales a través de la plástica. Eso

* Yolanda Ricardo (1944). Ensayista y profesora.

¹ Ramón Loy: «A propósito de los 350 años de la muerte de Cervantes. Dulce María Borrero y sus interpretaciones de *Don Quijote*», *El Mundo del Domingo*, (Suplemento), La Habana, 27 de noviembre, 1966.

² Ídem.

³ Ídem.

se debió a Dulce María Borrero, cuyos dibujos sobre el *Quijote* impresionaron tan vivamente a Rubén Darío que los celebró en una crónica publicada en *La Nación*, de Buenos Aires.⁴ En su comentario, Darío entroncó el estilo de Dulce María con el de Botticelli en sus ilustraciones de la *Divina comedia*.⁵

Cuando Rubén Darío afirma que las interpretaciones que hizo Dulce María del *Quijote* demuestran su «brillante talento»,⁶ y lleno de entusiasmo por esas láminas expresó que una vez vistas «no se pueden olvidar» por «su grado de penetración de lo poético, de lo simbólico, de lo genial trascendente»;⁷ no nos resultan demasiado elogiosos esos juicios. Es indudable que Dulce María captó en un doble aspecto la fantasía poética: la de Cervantes y la de Esteban Borrero, su padre.

Al celebrarse en 1905 el tercer aniversario de la publicación de la obra maestra de Cervantes, Esteban Borrero escribió su llamado «juquete literario» que tituló *Don Quijote, poeta*. En busca de la filiación artística del personaje cervantino acude al pasaje de Clavileño y crea —a modo de continuación «apócrifa»⁸ del capítulo XLI— varios episodios a su alrededor que sitúan la poesía entre los bienes espirituales de la humanidad. Por medio de don Quijote expresa que «los poetas han sido a su modo caballeros andantes»,⁹ porque con sus libros colman el mundo «de maravilla y de contento».¹⁰

El antagonismo de la solemnidad y altisonancia del Quijote con el hablar llano y refranesco de Sancho crea una singular amenidad llena de humor dentro de los remas de la poesía. Don Quijote imagina un viaje, montado en Clavileño, a un lugar innoto de los cielos en el que se encuentran los artistas. Vuela Clavileño y vuela el ensueño del Quijote también. Desde el punto de vista literario esta obra breve, pero llena de gracia hispana, que remeda el estilo cervantesco, requiere un estudio más profundo. Ahora solo atendemos a las ilustraciones que para ella hizo Dulce María Borrero.

⁴ Ídem.

⁵ Rubén Darío: «Los Borrero. Familia de artistas», *Obras completas*, vol. 15, Ávila, 1927, p. 174.

⁶ Ídem.

⁷ Ídem.

⁸ Así lo refiere Esteban Borrero en la obra *Don Quijote, poeta* (Librería e Imprenta La Moderna Poesía, La Habana, 1905, p. 15).

⁹ *Ibidem*, p. 25.

¹⁰ Ídem.

La primera ilustración recoge el momento del viaje que hizo nuevamente el Quijote sobre Clavileño. Corresponde al pasaje siguiente:

Y estando así entre dos aguas, la clara de la vigilia y la turbia del sueño, me sentí dulcemente arrebatado por el caballo, al cual le habían salido unas grandísimas y luminosas alas, con las cuales volaba muy serenamente por el espacio, describiendo círculos y círculos, y ascendiendo siempre por la región del cielo [...] Quise rodear la clavija [...] cuando he aquí que de súbito descubro a mi derecha mano [...] un grandísimo resplandor, cuya claridad difusa al principio, se fue avivando hasta deslumbrarse [...]»¹¹

Dulce María hace una verdadera creación plástica de esa narración. De ella solo toma la localización espacial y el asunto del viaje por los aires hacia el horizonte luminoso que ella permite asomarse a la derecha del Quijote. Captamos el primitivismo encantador (mencionado por Darío) de los elementos materiales que baraja convencionalmente, pero identificables: luna, estrellas, superficie terrena. El manejo de la espacialidad y de la perspectiva entre las figuras centrales y el fondo nos recuerda –en una apreciación personal muy subjetiva y salvando las diferencias del desarrollo artístico en cada época– el primitivismo ingenuo de las miniaturas medievales.

La estructura de la composición es muy simple: se sitúa a caballero y «corcel» en el mismo centro. Pero del tratamiento pictórico de uno y otro extraemos básicas diferencias: Clavileño es una figura mutilada en sus patas, de formas tan voluminosas que contrasta con el simplismo de su diseño, con la minuciosidad descriptiva de la figura humana y de la armadura del caballero. Clavileño solo tiene vida en sus alas, ni siquiera tiene ojos para orientarse. Pero al contrario de esto, el rostro enajenado del Quijote que recuerda las *Pinturas negras* goyescas, revela con acuciosa profundidad su desajuste psíquico producto del asombro de su locura sublime. Además, brazos y alas concuerdan en dinamismo, en proyección cinética: reúnen, como en una metáfora pictórica del pasaje narrado, la síntesis del mensaje.

En la secuencia narrativa de Esteban Borrero, don Quijote y Clavileño tocan tierra, o lo que es lo mismo, llegan al final del vuelo. Cuenta entonces el Quijote:

¹¹ Ibidem, pp. 19-20.

Abrí, cuanto pude, los ojos, y quedé suspenso: ¡Aquello era una gloria! No vi a nadie allí, y solo columbraba en lo más distante de aquel plano resplandeciente de luz (parecida a la luz azul de los astros, aunque más pálida y lechosa) una altísima montaña [...] Era un beato, Sancho [...] me sentí en aquella buenaventuranza santo, caballero andante y poeta, al tiempo mismo. Caí, sin quererlo, de rodillas, me abismé religiosamente en mí mismo, y cuando salí de aquel momentáneo deliquio, vi delante de mí —¿qué fue lo vi delante de mí?—, vi una lanza de ébano hincada a pocos pasos de mí en el suelo; y pendiente de la lanza con dos gruesos cordones de suavísima seda verde, una lira como la de los bardos, cuajada toda ella de abundante pedrería y que sonaba sola [...]

Y yo sin quererlo, le hacía coro y murmuraba no sé qué, en voz baja; y, lo que es más, Sancho, lo que es más, sentí que se me inundaban, presa de súbita ternura, los ojos de lágrimas, y que me corrían por la cara y caían por los mostachos lagrimones como almendras.¹²

En la segunda ilustración que corresponde al pasaje anterior, hay tanto sentido creador como en la primera. Se advierte un mensaje sintético: la exaltación de las artes y las armas, principios en los que se educaban los hombres renacentistas. En este dibujo la pintora distribuye los elementos temáticos (montaña, lanza, lira y don Quijote) de tal forma que sugiere un rápido enjuiciamiento impresionista: el hombre (don Quijote) y la naturaleza (la montaña) se entroncan por dos vías fundamentales: combate y poesía. Con estas puede escalar el mundo, la gloria, de senderos tan escabrosos como las abruptas laderas de la montaña. Un paraje desolado ayuda a concentrar en estos tres elementos la atención visual.

La técnica del dibujo adquiere variantes similares a las usadas en la primera ilustración. Se contraponen el tratamiento abocetado de las masas opulentas de la montaña al realismo descriptivo del Quijote, de la lira y de la lanza. De la montaña no se capta otra cosa que no sea su monumentalidad tridimensional desnuda. Es una masa compacta desprovista de detalles que puedan identificarla en contacto con el mundo vivo. Por el contrario, del Quijote brota una plena entrega hacia el ideal, lograda por su postración devota. Aparece don Quijote de rodillas, con las manos en el pecho y el mentón enhiesto, en medio del páramo ambiental. Todo lo lleva a elevarse hacia la contemplación

¹² *Ibidem*, pp. 20-22.

de los símbolos venerados. Una luminosidad cegadora que irradia de la lira y de la lanza, además de su posición en el medio de la estructura, las convierte en los puntos focales. Dos líneas marcan la distribución de formas: la central que dibuja la lanza y otra diagonal que arrastra tras de sí la vista, desde la espada del caballero hasta la cumbre de la elevación geográfica. ¿Es esto acaso un enlace más entre los hombres y la naturaleza? ¿Entre la realidad y lo ideal? Es posible.

La ilustración tercera recoge el momento en que don Quijote –una vez descubierta– «una legión innúmera de extraños y alados seres»¹³ la ve alejarse mientras ascienden una pirámide marmórea. Son ellos figuras prominentes del arte y la cultura universales. En la expresión plástica de ese momento, Dulce María acude a las técnicas anteriores. Destaca aquí con dibujo fino pero seguro, la materialidad del caballero frente a la vaguedad de los contornos de los seres etéreos.

La pirámide viene a ser como un trasunto del bregar por el alcance de la gloria: y hasta aquí, don Quijote está alejado de aquella. Observa a distancia la subida pero sin incorporarse aún. Luego, aguijoneado por la temeridad que debe acompañar a un miembro de la gloriosa caballería, decide escalar la montaña. En la cima lo sorprende una honda impresión. Podía saludar a quien, por ser de España y moverle un cariño filial, se nos sugiere que es Cervantes. Este personaje venerado por los artistas más relevantes de todos los tiempos que allí se encontraban, fue ceñido en sus cielos por Homero con una corona de áureo laurel. La emoción embarga a don Quijote y solloza, tras haber besado una mano al escritor.

En la pintura descriptiva de este pasaje hay una delicadeza que llena de armonía la composición. Disposición de elementos temáticos y técnica del diseño se conjugan para dar el carácter de cada uno. Un grupo, casi homogéneo, en forma de semicírculo, sirve de marco a la composición. Con él se quiere dar la idea de la presencia de una pléyade de intelectuales y artistas de la historia de la cultura universal. Es fácil distinguir los rostros de Virgilio y Dante, colocados como admiradores de Cervantes. Plásticamente se ofrecen con un dibujo muy simple y a veces vago, lo que acentúa la tangencia inefable, el grado de espiritualidad de esos personajes.

Unidad técnica del rasgo preciso, muestra el triángulo o motivo central que componen don Quijote, Cervantes y su caballo. Hay realis-

¹³ *Ibidem*, p. 31.

mo descriptivo en las tres figuras, pero con cierto rasgo de belleza idealizada en los trazos opulentos del corcel, del cual se advierten hasta las borlas magníficas del arnés. Por otro lado, hay más fidelidad descriptiva en Cervantes que en don Quijote, pues en este se acentúa su larga y estilizada naturaleza como reflejo de la elevación de sus sentimientos e ideales: se caricaturiza. En Cervantes se ofrece el realismo de su gesto altanero, solemne por la admiración que levanta con su presencia.

La ilustración final (la número cinco) está dada en el fantasear dentro de la fantasía. No es mero juego de palabras. Don Quijote es producto de la imaginación y él mismo como tal se introduce en el mundo de los sueños y se ve volando junto a Cervantes y Sancho rumbo a España.

Una orientación cinética hacia el espacio abierto acoge a las cuatro figuras del conjunto. La soledad del paisaje, superficie desnuda, contribuye a magnificarlas. Haciendo una abstracción de masas pictóricas, observamos que la estructura de la composición parte del ángulo que configuran los brazos entreabiertos de don Quijote hasta el triángulo que componen las tres figuras en el espacio. De ese modo se unen lo material (don Quijote en tierra que se proyecta para asir el ensueño) con el ideal (los tres que parten). Además, la verticalidad de don Quijote da más relieve a la diagonal que une su figura con el triángulo espacial.

En cuanto a tratamiento descriptivo, cada una de las figuras tiene su propio carácter. Cervantes lleva el empuje de la gloria; caballo y hombre dan un vigor tremendo en su avanzada. Lo siguen un poco más moderadamente don Quijote y Sancho. Pero a pesar de eso, Rocinante está con postura dinámica y don Quijote con su lanza en ristre. El rucio de Sancho da la medida de la qui jotización del personaje que sigue ya los ideales del amo.

Si Esteban Borrero hizo versión libre del capítulo de Clavileño que él menciona, pero omite la sátira social que de los duques tiene lugar en los pasajes de la obra en los que ellos participan (todo ello porque quiere dar relieve a la vinculación del personaje central con la poesía), otro tanto hace Dulce María con sus interpretaciones plásticas de los pasajes que su padre concibió. Pintura interpretativa que rompió esos moldes y se hizo creatividad poética por medio del dibujo, las luces y las sombras.

Bohemia,

n.º 33, La Habana, 17 de agosto, 1979, pp. 12-14.



Rogelio Rodríguez Coronel*

Tres aventuras americanas del Quijote

*Porque en el principio de la literatura
está el mito, y asimismo en el fin.*

JORGE LUIS BORGES: «Parábola de Cervantes y Quijote», *El hacedor*.

«La obra *visible* de Pierre Menard es de fácil enumeración», dice el narrador autor creado por Jorge Luis Borges en un texto memorable que, de manera emblemática, guarda sus reflexiones sobre la institución literaria. El autor de «Pierre Menard, autor del *Quijote*» establece en 1939 los principios de una teoría que casi tres décadas después desarrollan miembros de la Escuela de Constanza, como Iser o Jauss, al privilegiar la función del lector en la construcción del hecho literario, o el discutido Harold Bloom y sus propuestas sobre el canon occidental.¹ El texto de Borges, sin embargo, va más allá al considerar el entramado autor-obra-lector en secuencia invertida (lector-obra-autor), con lo cual dinamiza y relativiza las concepciones tradicionales de estas categorías.

«Pierre Menard...» no es el único homenaje que realiza el escritor argentino. Muy temprano, a los ocho años de edad –según nos cuenta Emir Rodríguez Monegal en *Ficcionario*–, Borges escribe un cuento, «La visera fatal», inspirado en un episodio del *Quijote*.² Además de

* Rogelio Rodríguez Coronel (1946). Ensayista y profesor universitario. Miembro de la Academia Cubana de la Lengua.

¹ Un excelente y estimulante estudio sobre Borges y el canon se debe a Adriana López Labourdette: *Esa moneda que nunca es la misma. Jorge Luis Borges y el canon literario*, Vervuert / Iberoamericana (Frankfurt am Main / Madrid), 2005.

² Cfr.: Jorge Luis Borges: *Ficcionario*, compilación de Emir Rodríguez Monegal, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 413.

algunos poemas cuyos asuntos remiten a la vida y obra cervantinas, uno de sus primeros ensayos, recogido en *El idioma de los argentinos* (1928), se detiene en el primer párrafo del *Quijote*; en 1947 publica un pequeño artículo en la revista *Realidad* para conmemorar el cuarto centenario del nacimiento de Cervantes, y en 1949 da a conocer «Magias parciales del *Quijote*». Innumerables referencias a Cervantes y al *Quijote* se pueden encontrar a través de toda la obra borgeana, y a ellos dedicó conferencias y comentarios en entrevistas. Cervantes y su creación eran amigos entrañables del autor de *El Aleph*, como personajes favoritos de una novela. Pero el texto más sobresaliente — más inquietante— es, sin dudas, «Pierre Menard...».

La narración de este cuento está presidida por un afán de reivindicación: dar a conocer la grandeza de Menard no por la obra conocida, *visible*, sino por su más grande hazaña, *invisible*. Su verdadera proeza consistió en escribir partes de *El ingenioso hidalgo...* «que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes». No es una copia, ni una versión. Se trata de la escritura del *Quijote*, tal como lo hiciera Cervantes, pero sin dejar de ser Pierre Menard y trescientos años después. El escritor-narrador reconoce que esta valoración (y esta empresa) pudiera parecer un disparate y por ello decide justificarla.

Antes de declarar este propósito, se presenta a Pierre Menard a través de la relación de los libros publicados; de ellos se deducen las siguientes características: poeta simbolista francés de finales del siglo XIX y principios del XX, asiduo a salones esnobs europeos, amante del ajedrez y estudioso de Descartes, de Leibniz y de Wilkins,³ de los vínculos esenciales entre las matemáticas, la filosofía y el lenguaje. Menard, en suma, vive en la órbita de iconos universales en fuga hacia la infinitud.

¿Por qué este poeta ha escogido el *Quijote*? Porque le interesa profundamente, pero no le parece *inevitable*. Piensa que es un libro *contingente*, *innecesario*. E inmediatamente apunta: «Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo sin incurrir en una tautología». Luego añade que su «recuerdo general del *Quijote*, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen de un libro no escrito». Para Menard, la obra de Cervantes carece de fijación; su contingencia estriba en la ambigüedad del signo,

³ Resulta esclarecedor el texto de Borges «El idioma analítico de John Wilkins», de 1941. La nota que le hace Emir Rodríguez Monegal afirma que este texto provocó en Michel Foucault una intuición que lo llevó a escribir *Las palabras y las cosas* (cfr. *Ficcionario*, ob. cit., pp. 183-186).

en la relatividad de su significación, de ahí que su escritura en pleno siglo xx implique una aventura abismal, pues lo que fue guiado tal vez por la fatalidad en el siglo xvii, se torna casi un imposible tres siglos más tarde: Menard no es Cervantes y desde su época para acá han transcurrido «complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo *Quijote*». Este carácter *contingente e innecesario* atribuido a la obra de Cervantes posee dos sentidos. Aquí el juego borgeano se hace otra vez patente: entre la obra publicada de Pierre Menard, cuenta el narrador, existía una invectiva contra Paul Valéry que resultaba todo lo contrario de su verdadera opinión, proceder frecuente del simbolista francés; pero también los calificativos pueden aludir a la falta de fijeza, de concreción única que, según los presupuestos teórico-literarios de Borges, posee el producto artístico.⁴

La aventura del poeta se plasma en la escritura de los capítulos IX y XXXVIII de la Primera parte del *Quijote* y un fragmento del capítulo XXII. En el IX, aparece un narrador como lector de lo que inicialmente se llamó la Primera parte, y desde allí proyecta la enunciación alentado por el suspenso que le crea desconocer el final de la batalla del hidalgo manchego con el vizcaíno, lo cual ya había sido apuntado al final del capítulo anterior; luego, continúa su función como editor y comentarista de una traducción que ha hecho un morisco bilingüe del original de Cide Hamete Benengeli. Supongo que el fragmento del capítulo XXII sea el inicial, en el que aparece nuevamente este narrador introduciendo el relato del autor «arábigo y manchego», en «esta gravísima, altisonante, dulce e imaginada historia», y luego hace una suerte de

⁴ En «El idioma de los argentinos» (1928), ya Borges sustentaba la idea de que ninguna obra era completamente original, así como que cada escritor era un arquetipo de todos los escritores. En varios textos pueden encontrarse estos presupuestos. Para evidenciarlos, en «La flor de Coleridge» (ensayo publicado en *La Nación*, el 23 de septiembre de 1945), Borges comienza su exposición de la siguiente manera: «Hacia 1938, Paul Valéry escribió: “La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor”. No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación; en 1844, en el pueblo de Concord, otro de sus amanuenses había anotado: “Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente” (Emerson: *Essays*, 2, VIII). Veinte años antes, Shelley dictaminó que todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe (*A Defense of Poetry*, 1821)» (cfr. «La flor de Coleridge», *Ficcionario*, ob. cit., pp. 211-212).

resumen del final del capítulo XXI, exhibiendo así la textualidad de la escritura. Este juego de planos narrativos era un procedimiento canónico de la novela de caballería, probablemente imperceptible para el lector de la época; sin embargo, Cervantes introduce marcas irónicas que conducen a la parodia, y así lo hemos recibido Menard, Borges y nosotros, lectores actuales.

El capítulo XXXVIII no es otro que el famoso discurso sobre las armas y las letras, en el cual don Quijote decide el litigio a favor de las armas. El narrador del texto de Borges se explica el pasaje aduciendo que Cervantes era un viejo militar, pero no así que hiciera otro tanto Pierre Menard, poeta y hombre de letras. Ante las razones posibles de esta actitud, le parece *irrefutable* el argumento esgrimido por la baronesa de Bacourt: la influencia de Nietzsche en el escritor, de lo cual se colige que, aunque el texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, «el segundo es casi infinitamente más rico». Para demostrarlo, el narrador coteja una frase del *Quijote* de Cervantes con la misma frase del de Menard. La interpretación, sin embargo, difiere. La frase de Cervantes es interpretada desde un punto de vista sociogenético, mientras que la de Menard, idéntica pero escrita tres siglos después, toma en cuenta el horizonte de recepción de un lector moderno. El *Quijote* de Menard es un palimpsesto.

Por esta misma senda, el estilo de Cervantes resulta desenfadado, pues maneja eficazmente el español de su época, mientras que el de Menard produce un efecto arcaizante, «adolece de afectación». Así, se consume el reino del lector y su función preponderante, decisiva, en la construcción del hecho literario. En la historia de esas lecturas se encuentra la verdad de la obra literaria; por eso Miguel de Cervantes y Pierre Menard pudieron escribir: «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».⁵

«Pierre Menard, autor del *Quijote*» es el mayor homenaje de Borges a Cervantes, pero no solo por lo analizado, sino también porque la propia concepción de este relato es una puesta en abismo de los planos narrativos de la obra cervantina. Ambos textos parten de un narrador que relata sobre un autor-personaje que escribe una novela, y, finalmente, la

⁵ Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV centenario, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Santillana Ediciones Generales S. L., Madrid, 2004, p. 88.

novela es la misma en ambos casos. Además, en uno y otro, la escritura está concebida como traducción. Si el texto de Borges ha sido acogido como precursor de la posmodernidad, ¿qué decir del *Quijote*?

En «Mi entrañable señor Cervantes», conferencia que dictara Borges en la Universidad de Austin, Texas, en 1968, el autor de «Pierre Menard...» manifiesta:

Pero ahora hablaremos de nuestro amigo *Don Quijote*. Primero digamos que el libro ha tenido un extraño destino. Pues de algún modo, apenas si podemos entender por qué los gramáticos y académicos le han tomado tanto aprecio a *Don Quijote*. Y en el siglo XIX fue alabado y elogiado, diría yo, por las razones equivocadas. Por ejemplo, si consideramos un libro como el ejercicio de Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, descubrimos que Cervantes fue admirado por la gran cantidad de proverbios que conocía. Y el hecho es que, como todos sabemos, Cervantes se burló de los proverbios haciendo que su rechoncho Sancho los repitiera profusamente.⁶

Distante del empeño de Menard, el ecuatoriano Juan Montalvo (1832-1889) imitó la obra de Cervantes a mediados de la década del setenta del siglo XIX desde sus propias experiencias. «Ensayo de imitación de un libro inimitable» se subtitula la obra y ya en el cuerpo textual de «El Buscapié», el prólogo, la llama «ensayo o estudio de la lengua castellana»⁷ –y así la califica Borges al considerarla como un mero ejercicio basado en proverbios–; sin embargo, los resultados del autor de *Las Catilinarias* trascendieron la mera imitación estilística.

En vida, Montalvo solo publicó «El Buscapié» como colofón del libro *Siete tratados* (1882), su volumen más significativo, en el cual aborda temas filosóficos, personalidades americanas, episodios históricos del continente, además de asuntos de ética y estética. Resulta intrigante que no hubiera publicado los *Capítulos...* en vida, a pesar de haberlo anunciado en aquel prólogo y del empeño que puso en dar a conocer su obra antes de su muerte, ocurrida en París. Los *Capítulos...* aparecieron en Besançon seis años después, en 1895. Quizás consideró su empresa, al paso del tiempo, efectivamente como un mero ejercicio,

⁶ Jorge Luis Borges: «Mi entrañable señor Cervantes», <<http://www.aldeaeducativa.com/aldea/documentos2.asp?which=128>> [05/03/2005].

⁷ Juan Montalvo: «El Buscapié. Prólogo», *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, edición de Ángel Esteban, Cátedra, Madrid, 2004, p. 171.

tal vez como un sacrilegio, a lo mejor temió la suerte de Avellaneda, a quien denostó en el prólogo aludido.

«El Buscapié» –discurso que se suelta en conversación o por escrito para dar a alguien motivos de charla o para rastrear y poner en claro algo– toma su título de un opúsculo homónimo supuestamente publicado por Cervantes en defensa de la Primera parte de su novela y que permanece oculto hasta que lo da a conocer don Adolfo de Castro en 1848. Si en este texto apócrifo se hace una defensa del *Quijote* frente a la posible censura de la época, en aquel, Montalvo erigió un resguardo ante quienes lo acusaran de imitación innoble por soberbia y presuntuosa.

Los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* son un pastiche. El escritor ecuatoriano, una de las plumas más prodigiosas del siglo XIX hispanoamericano, aquilatada por Rodó, Darío, Martí, Valera y Unamuno, entre otros grandes de la lengua, remeda la prosa cervantina para tejer aventuras con sucesos y personajes de su entorno. Don Quijote ya había adquirido la dimensión del símbolo de nobleza, dignidad y enfrentamiento a la injusticia, y era menester su resurrección en una república plagada de tiranos e iniquidades.

Luchador liberal, Montalvo vivió gran parte de su vida en el exilio; de hecho, escribe estos *Capítulos...* en Ipiales, en la frontera entre Ecuador y Colombia, refugiado de la dictadura de Gabriel García Moreno, de quien había sido un tenaz opositor. Don Quijote y Sancho lo acompañan en su aspiración reformista. Reformismo no solo político, sino sobre todo moral, de ahí que su texto resulte más reflexivo, más explícitamente filosófico, que el de Cervantes.

En la introducción a la cuidadosa edición de Cátedra, Ángel Esteban manifiesta:

Si consideramos los *Capítulos...* dentro del contexto general de la producción literaria de Montalvo, escasamente poeta y prolífico ensayista, observamos que esta secuela cervantina no encaja exactamente en las coordenadas que marcan su *opera omnia*. Sin embargo, cuando atendemos al contenido y al enfoque de su única novela, descubrimos a todo el Montalvo que ya conocemos por el resto de su prosa: el moralista, el estilista, el admirador de las culturas clásicas, el apasionado por la corrección lingüística, el buscador de antiguallas, etimologías y significaciones tradicionales, el escrutador de las veredas que desembocan en la lengua y culturas populares, el católico convencido pero a la vez crítico con la

hipocresía y la superficialidad de algunos, el luchador, el optimista, el polemista, el ingenuo e idealista, etcétera.⁸

Aunque la novela está escrita a la manera de Cervantes, Montalvo abunda –a través de la ficción– en los asuntos predilectos ya desarrollados en los ensayos anteriores. Pero una pregunta sigue en pie: ¿por qué un Cervantes americano en pleno y romántico siglo XIX? Roberto Agramonte, profesor y ensayista cubano, ofreció sus razones:

Montalvo rinde culto a la esencia clásica de su teoría literaria. En efecto, el teórico de lo clásico entiende que existen obras maestras, producciones modelos, cuyo pensamiento está tan bien elaborado, tan cuasi perfecto –porque las obras perfectas tienen defectos– que pautan toda posible creación ulterior; el modo de hacer arte condigno es emular a esos modelos representativos de lo absoluto literario, del imperativo estético; acercarseles, inquiriendo los secretos de su creador, revistiéndose de su genio y con maña sin igual identificarse a él, y dar al mundo producciones tan cumplidas a su vez, que parezcan el espejo mismo en el cual el escritor se ha visto.⁹

Sin embargo, amante de los autores clásicos griegos y romanos, su modelo no fue Terencio, Plauto ni Homero, ni siquiera su admirado Platón. Su modelo fue Cervantes y tuvo razones para ello. En la España romántica del siglo XIX, el *Quijote* alcanzó su máxima expresión como representante del espíritu español, fue un estandarte nacionalista.¹⁰ Sin embargo, en el capítulo XII de «El Buscapié», Montalvo condena la corrupción que sufre el castellano por contaminación francesa, pues la moda es Francia, y la traducción de una literatura comercial de este país proporciona fáciles ganancias. Frente a ello, su obra procura rescatar la nobleza elocutiva del Siglo de Oro. Tanto como don Quijote, representante del hombre moral, a Montalvo le interesa la lengua de Cervantes, factor de unidad e identidad.

⁸ Ángel Esteban: «Introducción», en Juan Montalvo, *Capítulos...*, p. 16.

⁹ Roberto Agramonte: «Cervantes y Montalvo» (1949), en José Antonio Baujín (coord.), *Del donoso y grande escrutinio del cervantismo en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005, p. 567.

¹⁰ Sobre el sentido de la obra cumbre de Cervantes en España y en América, véase un estimulante texto de Roberto González Echevarría, «Cervantes y la narrativa hispanoamericana moderna: Borges y Carpentier», en José Antonio Baujín (coord.), *Ob. cit.*, pp. 920-941.

El lector virtual de «El Buscapié» y de los *Capítulos...* es el hombre letrado de España y de Hispanoamérica. Si Montalvo intenta construir, desde la indignación, un romántico valladar contra el vicio social y la corrupción de la lengua, en verdad está erigiendo un amparo conservador ante la posible desintegración de la república.

La consolidación de las nacientes repúblicas americanas, como se sabe, era sumamente precaria durante las décadas centrales del siglo XIX, luego del fracaso del ideal bolivariano. Las contradicciones sociales y políticas que afloraron después de la independencia de la corona española (guerras fratricidas, sucesión de tiranos, el enfrentamiento de liberales y conservadores, federalistas y unitarios), unidas a las acechanzas imperialistas externas –de Inglaterra primero y luego de los Estados Unidos–, trajeron como consecuencia la inestabilidad de la región. Si a ello se agrega el artificio de naciones surgidas con una multiplicidad étnica y lingüística, donde las relaciones de raza y lengua complicaban aún más las de clase, se explica que un pensador como Montalvo –quien ante el asesinato de García Moreno exclama: «Mía es la gloria. Lo mató mi pluma»– asumiera el *Quijote* y el castellano cervantinos como signos identitarios. Solo tenía a su alcance el poder de las palabras.

Sin embargo, sus intenciones no siempre fueron bien acogidas. Y no solo por Borges. Mucho antes, el cubano Esteban Borrero Echeverría, en otro pastiche, «Don Quijote, poeta. Narración cervantesca», escrito con motivo del tercer centenario de la obra de Cervantes, lanza el siguiente impropio:

no es él el primero que pone manos pecadoras en donde con tanto primor puso las suyas el divino manco. Y si no, ahí están el insulso «Buscapié» y el libro más artístico, apreciable y reciente de Montalvo, que no nos dejarán mentir. Todos ellos (imitaciones e imitadores), anegados inconscientemente en la santa sandez y borrosa bienaventuranza del pastiche... ¡Soñaba el ciego que veía!¹¹

Como en un juego de espejos, Esteban Borrero Echeverría hace, irónicamente, lo mismo que le reprocha a Montalvo, y concibe este divertimento treinta años después de la escritura de los *Capítulos...* El texto simula ser un capítulo XLI (bis) escondido por el traductor de Cide

¹¹ Esteban Borrero Echeverría: «Don Quijote, poeta. Narración cervantesca» (1905), en José Antonio Baujín (coord.), ob. cit., p. 1151.

Hamete Benengeli al creerlo apócrifo, dado el suceso extraordinario que en él se narra, como catalogó el propio Benengeli aquel en que se cuenta lo ocurrido en la cueva de Montesinos (II, XXIII). En este de Esteban Borrero se narra un nuevo cabalgar de Clavileño que conduce al Quijote a su coronación como poeta.

El discurso elaborado por Borrero acoge tres planos narrativos: uno, a la manera de Cervantes, cuenta las razones del traductor morisco para el ocultamiento primero y luego, para la publicación del texto. El narrador se sitúa en un presente y habla a sus lectores potenciales; este plano sirve de pórtico a la historia y la cierra pero, sobre todo, la justifica. Otro, asume la voz de un narrador de las circunstancias de la historia y los personajes en tercera persona; finalmente, el último está conformado por el relato del fantástico suceso en boca del ingenioso hidalgo, con intercalaciones de diálogos con Sancho. Nuevamente el texto se basa en la *puesta en abismo* propia de la estructura del *Quijote*.

La introducción –llamémosla así– de *Don Quijote, poeta* se nutre de una cierta ironía hacia *El Buscapié*, de Montalvo, al tratar de justificar la «imitación de un libro inimitable», según las palabras del escritor ecuatoriano, para, como él, incurrir en la paradoja de hacerlo. Pero lo que en Montalvo fue un sofisma retórico, aunque romántico, en Borrero es pura guasa modernista, y llega hasta el sarcasmo en su desaprobación de comentaristas y críticos erráticos de la obra de Cervantes. Desde este ángulo, esa primera parte del texto de Borrero se compone con motivos temáticos tomados (o coincidentes) tanto de la pieza justificativa de Montalvo, como de la homónima del propio Cervantes. Al final de toda la obra, una «Nota bene» recupera la voz de este primer narrador para aclarar que todo ha sido un pasatiempo literario, un juguete en honor al caballero andante.

En Montalvo, el pastiche del discurso cervantino ampliaba sus fronteras de significación hasta la pureza de la lengua; en Borrero, existe una finalidad más precisa: un homenaje a la obra de Cervantes en su tercer centenario. Pero en la consagración de un poeta que el Quijote reseña a Sancho, esa maravillosa aventura en el Olimpo literario que le ha ofrecido Clavileño, Homero –rodeado de Dante, Virgilio, Horacio, Platón, Shakespeare, de poetas bíblicos y de otros insignes llegados de civilizaciones distantes, de la India, de Egipto, del Medio Oriente...– corona al Quijote y no a Cervantes, y así lo contempla el Caballero de la Triste Figura como en un juego de espejos. Un desplazamiento del hombre moral al creador de ensueños e ilusiones para *desfacer entuertos*

ha tenido lugar en Hispanoamérica; la fijación de una identidad cultural e idiomática ha sido renovada por ecuménicas relaciones. El autor de «El ciervo encantado» funda una nueva imagen desasida de los determinismos peninsulares de entonces. Sin embargo, la noción de *poeta* que esgrime Borrero se distancia de la de Julián del Casal o de la del primer Darío para asumir una estirpe martiana:

digo que si es gran cosa e institución necesaria a toda República bien constituida y gobernada, la caballería, no le va muy en zaga en excelencias de toda suerte, la Poesía; porque tal poeta te enseña a amar la patria y otro te descubre (para que sepas cómo has de amar a Dios) el secreto de las emociones, que, en presencia de esa altísima creencia siente; y si este te doctrina, aquel te consuela, y todos ellos te ofrecen el tesoro de su depurada y exquisita sensibilidad estética [...] ¹²

Los vínculos con el «Discurso de las armas y las letras» que pronuncia don Quijote en el capítulo XXXVIII, de la Primera parte de *El ingenioso hidalgo...* son transparentes, y así lo reconoce el propio personaje más adelante. El médico, patriota y poeta camagüeyano matiza la plana de Cervantes en medio de los avatares de la nueva república. Tres siglos habían transcurrido desde que por primera vez salió don Quijote en sus andanzas caballerescas, un tiempo suficiente para que la historia afinara la verdad.

¿Qué hubiera pensado Pierre Menard?

Muchas y muy gallardas han sido las aventuras, de frente o como por esquinas, de *Don Quijote –hijo del entendimiento, el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse–* en este Nuevo Mundo, que ya no lo va siendo tanto por los desafueros, entuertos y follones que se han padecido y se padecen. Pero no quiero fatigar vuestra resignada tolerancia y baste como muestra estos brotes.

La Habana, marzo de 2005.

Lecturas sucesivas, Ediciones Unión, La Habana, 2008, pp. 214-228.



¹² *Ibidem*, p. 1155.

Carlos F. Martí Brenes

Código cervantino de José Lezama Lima*

La lectura cervantina no es en Lezama solo una fuente, sino un código que imanta desde niño sus reflexiones poéticas y filosóficas. Así conceptualiza, por contraste y complementación, la tesis del barroco americano. Jamás negó, sino que concibió como un *logos* (en su propia hermenéutica), esa magna fuente, que ahora vemos como un *ab ovo* horaciano. A descubrir esas cifras de Cervantes dedico mi homenaje a José Lezama Lima en su centenario.

Uno

Solo lo difícil es estimulante; solo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento.

JOSÉ LEZAMA LIMA: *La expresión americana*

Con plena autoridad el ensayista Roberto Friol observó que una de las fuentes magnas de *Paradiso* fue *Don Quijote de la Mancha*.¹ Tan reveladora afirmación me lleva a pensar que caló hondo y rápido en lo que aquí, luego de investigar sobre las imantaciones posibles, denominó código cervantino de José Lezama Lima. Por otra parte, en la edición realizada con motivo del cuarto centenario de *Don Quijote de la Mancha*, publicada por la Real Academia Española y la Asociación

* Conferencia leída en la Universidad Complutense de Madrid (noviembre, 2010), en ocasión del seminario organizado por el Departamento de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filología para conmemorar el centenario del natalicio de José Lezama Lima.

¹ Cfr. Roberto Friol: «*Paradiso* en su primer círculo», en José Lezama Lima, *Paradiso*, Archivos, Madrid, 1988, p. 556.

de Academias de la Lengua Española en el año 2004, Mario Vargas Llosa, al escribir la primera oración del prólogo «Una novela para el siglo XXI», afirma lo siguiente: «Antes que nada, *Don Quijote de la Mancha*, la inmortal novela de Cervantes, es una imagen».² Siguiendo estas coordenadas generales sobre Cervantes y Lezama que establecen Friol y Vargas Llosa, veremos hasta qué punto y bajo qué circunstancias escriturales, vivenciales y cognitivas el autor cubano, sumergido en esa inagotable fuente cervantina, la hizo suya e incluso llegó a recrearla en su condición de imagen seminal de *Paradiso* –y me atrevo a decir que también participó en la germinación de su concepto de la *imago*–, puesto que «Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo».³

Descarto, sin embargo, muchos enredos teoricistas que, al tratar de interpretar a Lezama desde presupuestos ajenos a su originalidad instrumental y filosófica, no hacen más que oscurecer el camino hacia una real visibilidad, acceso y disfrute de su espléndida obra literaria. Pero, a su vez, cualquier intento de simplificación o de aminorar el embate de esos torrenciales tsunamis de cultura y lecturas universales del poeta sería simplemente desastroso e imperdonable. No por gusto el historiador Manuel Moreno Fraginals, que por demás fue su amigo y prologuista de la edición póstuma de la novela *Oppiano Licario*, en 1977, afirmaba que «la forma más inadecuada de leer a Lezama es la de “interpretarle”, es decir, intentar traducir su código interno de señales a los valores de los códigos externos».⁴

Refiriéndose seguramente a esas equívocas e imposibles traducciones, el ensayista Juan Nicolás Padrón insiste en la idea:

No hay un código para «ordenar» el lenguaje lezamiano, tal y como Dámaso Alonso hizo con el de Góngora; ni el propio Lezama podría colaborar porque no existe. En definitiva, no solamente utilizó fuentes europeas para su sistema, ni solamente se exhibe desarreglo del orden sintáctico oracional [...] hay mucho de orientalismo, pensamiento zen y lecturas

² Mario Vargas Llosa: «Una novela para el siglo XXI», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Santillana Ediciones Generales, Madrid, 2004, p. XIII.

³ José Lezama Lima: «Muerte de Narciso», en Julio Ortega (selec., pról. y cronol.), *El reino de la imagen*, Ayacucho, 2006, p. 3.

⁴ Manuel Moreno Fraginals: «Prólogo», en José Lezama Lima, *Oppiano Licario*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1977, p. 13.

budistas en su orgánico pensamiento órfico, un reto a la resistencia del origen de las palabras pero, sobre todo, la sustancia esencial ha sido Cuba en su extensión más secreta.⁵

Sin dejar de coincidir con tales razonamientos, y a pesar de que no sean viables las equívocas o burdas formas de organizarlas o traducirlas, esas señales internas sí están referidas a códigos culturales, en este caso, cervantinos. Para confirmar esta aseveración hay que acudir, ante todo, al propio Lezama, quien, a mi juicio, no quiso dejar cabos sueltos respecto del verdadero origen y sentido de su obra y, sobre todo, de su particular sistema. Por ello, desde muy temprano, y a veces en plena madurez –tanto en su poesía como en sus ensayos, así como en trabajos periodísticos y en muy diversas entrevistas–, el autor fue cifrando claves y esparciendo lo que para él eran simples testimonios o confesiones. Y, entre las fundamentales, organizo ahora las que se refieren a, o se relacionan con *Don Quijote de la Mancha*.

Lo primero es que, sin ir más lejos, fue Lezama quien expuso, aclaró y difundió que acudía siempre a tres fuentes absolutamente imprescindibles: el padre, cuya muerte temprana lo dejó ante una ausencia solo sustituible por la imagen; las conversaciones familiares en torno a los emigrados cubanos y a la personalidad y misión de José Martí, en el momento dramático de lograr la independencia de Cuba; y la lectura del *Quijote*. Si reflexionamos sobre la circunstancia particular –y sobre todo original–, de que todo esto ocurrió a partir de sus ocho años de edad, estaremos en absoluta sintonía con las fuentes primigenias de eso que llamó más tarde –ya incorporadas las más extrañas e incalculables lecturas– su sistema poético, que tampoco dudó en calificar de locura y obra de madurez.

Desbordando tan entrañables manaderos o causalidades, le responde a Ciro Bianchi, periodista brillante y amigo, en 1970, a solo unos días de cumplir setenta años: «A los ocho años mi madre me regaló el *Quijote*. Yo lo leía con dificultad. Mi juventud parece estar representada por ese libro prodigioso, porque forma parte de lo que me ha hecho insistir, de lo que me ha hecho volver, de lo que he sintetizado en aquella sentencia: “Solo lo difícil es estimulante”». ⁶ Entonces es cierto

⁵ Juan Nicolás Padrón: «Foro Centenario de José Lezama Lima», en <<http://www.forosclubarte.cult.cu/read.php?11,110648,110648>> [2/12/2010].

⁶ José Lezama Lima: «Entrevista», en Ciro Bianchi Ross, *Asedio a Lezama Lima y otras entrevistas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2009, p. 16.

que no solo leyó como un párvulo acariciado por las lecturas maternas, sino que insistió, volvió y, para no dejar la menor duda, sintetizó su periplo y conocimiento cervantinos en la sentencia que no por gusto abre ese libro de profundo sentido descolonizador que es *La expresión americana*.

He ahí una clave insuperable para descifrar su código cervantino. Pero, para no quedarnos en una aparentemente frívola casualidad y penetrar en la causalidad más profunda de su hermenéutica, volvamos a esa reflexión de Lezama, cuando solo un año después de la entrevista, reafirma y amplía la proyección de sus lecturas sucesivas del *Quijote*. Dice Lezama: «Mi madre me regaló el *Quijote* y en mi casa se hablaba constantemente de los emigrados revolucionarios de la época de José Martí [...] y yo creo que esto contribuyó a la formación de mi concepto de la imagen como historia».⁷

En el prólogo de la revista *Orígenes*, en torno a la cual se organizó el famoso y trascendente movimiento de intelectuales cubanos, se cita de manera indirecta a Cervantes:

Sabemos que cualquier dualismo que nos lleve a poner la vida por encima de la cultura, o los valores de la cultura privada de oxígeno vital, es ridículamente nocivo, y solo es posible la alusión a ese dualismo en etapas de decadencia [...] Que siendo ambas, vida y cultura, una sola y misma cosa, no hay por qué separarlas y hablar de ridículas primacías [...] Un filólogo ha observado que *Don Quijote* y *La Dorotea*, son consecuencias de vivir la literatura o de literaturizar la vida. En las fundamentales cosas que nos interesan todo dualismo es superficial, todo apartarse de lo primigenio —que no tolera dualismo o primacías—, obra de falacia o de apresurados inconscientes.⁸

¿Cuánto le debe al *Quijote* este rechazo al dualismo superficial, que desemboca en la cita velada de Vossler? En Cervantes encontramos la respuesta una vez más, pues en el capítulo XVI de la Segunda parte dice don Quijote: «También digo que el natural poeta que se ayudare del arte será mucho mejor y se aventajará al poeta que solo por saber el arte quisiere serlo: la razón es porque el arte no se aventaja a la

⁷ José Lezama Lima: «Entrevista», *El Nacional*, Caracas, 27 de junio, 1971.

⁸ Cintio Vitier: *Para llegar a Orígenes*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1994, pp. 30-31.

naturaleza, sino perfeccionala; así que, mezcladas la naturaleza y el arte, y el arte con la naturaleza, sacarán un perfectísimo poeta» (pp. 667-668).

Lezama reitera de formas diversas, a lo largo de su vida, la admiración por Cervantes. Lo hace cuando habla del cubano Tristán de Jesús Medina, uno de los más cultos de su época, y dice: «la Real Academia Española lo designó nada menos para que hiciera el elogio de Cervantes». Y a continuación afirma algo sobre lo que volveré más tarde, porque es derivación cervantina de su americanidad descolonizadora: «es lo que he llamado la impregnación de lo español por lo cubano [...] es decir, España [...] había sido fecundada por lo más esencial de lo cubano».⁹ Casi contradiciendo esta fuente lezamiana, Fina García-Marruz afirma que «la imagen en Lezama no solo no regresa a su sentido inicial, sino que prolifera y se aleja cada vez más de ella, busca, como él dice, un hechizamiento, un faraónico dilatarse hasta la línea del horizonte».¹⁰

Cierto es que la imagen no regresa, pero yo me pregunto la razón. Me respondo inmediatamente que es porque después del caos y la sobreabundancia, esa imagen genera una tercera cosa en pleno vuelo. Pero es sustancial y reconocible en el origen, como pudieran ser las espirales del caracol. Porque la imagen engendra una posibilidad infinita luego del caos y en ella se reconstruye, aunque ya como algo totalmente diferente. Parafraseando el poema de Lezama «Universalidad del roce», tendremos que «el ser copulando con la Imago / no pare un Ser / de piel soñada y fabulada / ni una Imago fantástica. / Engendran la posibilidad infinita».¹¹

Esa magna fuente, que asume no sin dificultad y vuelve sobre ella una y otra vez, conduce, sin lugar a dudas, a que Lezama sentencie que «Solo lo difícil es estimulante»; y nos convoque a vencer la resistencia para llegar al conocimiento. Y este no es otra cosa que nuestra expresión americana.

⁹ José Lezama Lima: *Fascinación de la memoria*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993, p. 179.

¹⁰ Fina García-Marruz: «La poesía es un caracol nocturno (en torno a *Imagen y posibilidad*)», *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Espiral / Fundamentos, Madrid, 1984, t. I, p. 253.

¹¹ «El gato copulando con la marta / no pare un gato / de piel shakesperiana y estrellada, / ni una marta de ojos fosforescentes. / Engendran el gato volante» («El gato volante», *El reino de la imagen*, ob. cit., pp. 144-145).

Dos

...pero, en realidad, ¿qué es lo difícil?, ¿lo sumergido, tan solo, en las maternas aguas de lo oscuro, ¿lo originario sin causalidad, antítesis o logos?

JOSÉ LEZAMA LIMA: *La expresión americana*

Como advierte la profesora Carmen Alemany, en la novela *Paradiso* hay citas directas o posibles interpretaciones del *Quijote*, como es el diálogo de los universitarios sobre la obra, luego de escuchar mediocres clases que los instruyen en interpretaciones finistas. Sin embargo, veamos que Lezama refiere con esta especulación no solo al *Quijote*, sino a su propio sistema. La cantidad hechizada está en la llegada del Quijote a la casa de los duques que, por cierto, Lezama no refiere en *Paradiso*, sino en entrevistas y confesiones personales y en diálogo con amigos muy íntimos.

En este punto, nos obligamos a descubrir cuánto influye esa imagen –que es ante todo el *Quijote*, y no además o entre otras cosas, como refiere claramente Mario Vargas Llosa¹² en la médula del sistema lezamiano. Y no ya de su poesía, sino de su poética; porque entre las confusiones está la de enajenar en Lezama lo poético de lo histórico o de lo narrativo o, peor aún, de lo filosófico. Para ello voy directamente a Fina García-Marruz que, como Cintio Vitier, compartió la amistad profunda y la vivencia y perspectiva de Orígenes. Nadie mejor que ella para darnos una clave esencial del vínculo entre la *imago* y *Don Quijote de la Mancha*: «El tema de la *imago* –pues prefiere hasta en el término latino o griego la cercanía de las fuentes– y su relación con el cuerpo; de lo inexistente –que no es lo mismo que lo fantástico o irreal– y su relación con lo que “debe” realizar su ser y ocuparlo, es, quizá, el tema central de toda su búsqueda de un conocimiento y aun de una ética, por la poesía».¹³

He aquí uno de los aciertos profundos de Fina García-Marruz porque en Lezama la «imagen» y el «deber ser» son términos que se retroalimentan. Es darle al cuerpo la cantidad previamente hechizada para alcanzar la posibilidad infinita de las eras imaginarias. No son trasvases, ni vasos comunicantes, sino relaciones gnósticas, estructuras de la vida realizando el conocimiento de la imaginación. Pero

¹² Cfr. Mario Vargas Llosa: Ob. cit., p. XIII.

¹³ Fina García-Marruz: Ob. cit., p. 244.

nunca de la fantasía a la manera de las narraciones arábicas, como las de Simbad y *Las mil y una noches*.

Entonces hay razones esenciales para que el *Quijote* sea una de las fuentes magnas, no solo de *Paradiso*, sino sobre todo de la intuición lezamiana de la *imago*. Fina continúa revelando, por vía de una anécdota personal con Lezama, algo ciertamente deslumbrante para sustentar la tesis o intuición que vengo explicando aquí:

Recuerdo que en una ocasión en que me interesé por su juicio sobre *La verdad sospechosa*, de Alarcón; pude comprobar, a través del escaso interés que mostró por el tema, que en realidad nada podía haber más ajeno a esa gravitación por la que la imagen se mostraba capaz de engendrar un hecho y habitarlo –como en su escena preferida de la llegada del Quijote a la casa de los duques– que el desencadenamiento de una situación dramática real a partir de un falso sucedido [...] *El divino Narciso* de Sor Juana estaba mucho más cerca con la integración del mito griego a la tradición cristiana.¹⁴

Efectivamente, el episodio de la llegada de don Quijote a la casa de los duques es el ejemplo –y no uno más– de cómo Lezama intuye esa gravitación de la imagen habitando una cantidad hechizada previamente, para ir hacia una posibilidad que, evidentemente, puede ser infinita. Tan original acierto intelectual que Lezama desplegaría como imán a lo largo de su obra poética, narrativa, ensayística, y que resulta parte inseparable de su sistema poético, tiene una fuente, pero, sobre todo, un ejemplo perfectamente visualizable en el *Quijote* de Cervantes.

Para no dejar espacio a lo especulativo, advierto que José Lezama Lima explicita la extraordinaria dimensión que adquirió en su pensamiento y quehacer intelectual la desmesurada, continua, persistente y profunda lectura del *Quijote*. Dice el poeta que:

En la historia de la gravitación por la imagen, cuando decimos el *Diario* de José Martí, el único equivalente que se le puede encontrar es la casa de los duques [...] El espacio ha sido hechizado, se le ha hecho hablar a una dimensión, a una cantidad de paisaje. Vio, dice Cervantes, que eran cazadores de altanería los que rondaban en la introducción de la casa de

¹⁴ *Ibidem*, pp. 244-245.

los duques, es decir, que el fragmento del encantamiento existía antes de la asombrada llegada del más original de los castellanos.¹⁵

He ahí la insondable penetración de Lezama en la obra de Cervantes. Tan contundente, que nos aviva la reflexión de que en el *Quijote* pudo intuir y verificar nada menos que la gravitación de la imagen por una cantidad hechizada previamente existente.

También la profesora Macarena Cuiñas Gómez sostiene que el espacio de los duques ha sido hechizado, incluso antes de la llegada de don Quijote.¹⁶ Esta lectura robustece la imaginación lezamiana porque complementa y potencia otros cimientos –desde Horacio a Pascal, de Aristóteles a Goethe... a Quevedo y Shakespeare–. También ayuda a dimensionar y esclarecer en *Paradiso* el diálogo sobre el *Quijote* entre Fronesis, Foción y Oppiano Licario –respectivamente, la ética, el caos y el conocimiento–. Es nada menos que la manera en que para Lezama opera la poesía, que no es la del reflejo *derivado*, sino la búsqueda de una identidad propia entre *el río y el espejo* penetrando en lo desconocido. El caos y la sobreabundancia hacia la posibilidad no es ya la fantasía de Simbad el Marino, sino una «lanza a caballo». Imagen previa que habita un hecho real. Para citar al poeta: «lo imposible moviéndose en la infinitud engendra un *potens* que es la imagen posible».¹⁷

Lo que sí queda claro es que Cervantes y, mucho después, Lezama bebieron en los fabularios orientales. Pienso, a propósito, en mi encuentro con *Las mil y una noches*, cuando le propuse a mi hija un pequeño «curso delfico». Por razones circunstanciales utilicé, para mi sorpresa, el libro propiedad de Lezama. Fabulosa lectura que no desaproveché, buscando una y otra vez un subrayado que me pareciera interesante. Repentinamente quedé estupefacto al reconocer la tenue grafía del poeta sobre esta única frase: «En un lugar de la Arabia, que no puedo recordar». Y a continuación, una alusión suya sobre Cervantes. Al confiarle lo sucedido a Cintio Vitier, me instó a publicarlo. *Uti, non abuti*, porque Lezama pedía no dejarse impresionar por los párrafos subrayados por él.

¹⁵ José Lezama Lima: «La dignidad de la poesía», *Poesía y poética del grupo Orígenes*, Ayacucho, 1994, p. 170.

¹⁶ Cfr. «Cervantes y *Don Quijote* en el universo poético lezamiano», *Anales cervantinos*, vol. 37, Madrid, 2005, pp. 297-317.

¹⁷ José Lezama Lima, «Entrevista», en *Ciro Bianchi Ross*, Ob.cit, p. 43.

Si partimos de que Lezama fue un incansable y sabio lector del *Quijote* y de que su poética es un contrapunto perenne entre la *imagen* y la *posibilidad* –como aprecian claramente sus más lúcidos críticos e investigadores–, no resultará impropio dar lectura a la simiente de su *imago* en episodios como el que ocurre en casa de don Diego. En la polémica con don Lorenzo, este dice: «Si mi *fue* tornase a *es*, / sin esperar más *será*, / o viniese el tiempo ya / de lo que será después» (II, XVIII, p. 685). Aquí, además, ocurre un contrapunto maravilloso entre el concepto de la Gracia que hay en Lezama y la fontana cervantina. De tal suerte que si *Paradiso* es una novela *summular*, también para Lezama el *Quijote* lo es. El concepto de *summa*, viene aprendido de Cervantes, pero a la vez se hace identitario, propio, incluso, diferente.

¿Qué es lo difícil? Para Lezama lo difícil y estimulante no es «que- darse en las maternales aguas de lo oscuro»¹⁸ –según me cuenta Ciro Bianchi Ross, Lezama le confesó que fue su madre quien, cuando le regaló el *Quijote*, le dijo que lo difícil era lo que valía–. Por lo tanto, el adjetivo maternal referido a lo oscuro, a su difícil lectura del *Quijote*, está más que justificado. ¿Es hermetismo? Claramente, no. En verdad son señales autobiográficas de donde emanan sus lecturas, y de ahí los particulares códigos, entre los que figura el de una –no la única– fuente magna que es *Don Quijote de la Mancha*.

Pero también porque, si revertimos en afirmativo la pregunta de Lezama, lo originario tiene una determinada causalidad, una antítesis y un logos. En otras palabras, sus lecturas, en este caso la del *Quijote*, no se detienen en la primera versión, sino que lo inducen a descubrir otra causalidad, que es antitética y es su propio logos. Para más, esa antítesis, para nada neobarroca, es Cuba y es la apropiación de lo barroco en América.

Tres

Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica.

JOSÉ LEZAMA LIMA: *La expresión americana*

¹⁸ José Lezama Lima: «La expresión americana», en Julio Ortega, Ob. cit., p. 491.

En este concepto fundamental que propongo para el final, el propio Lezama reclama la fuerza ordenancista. Entonces ese, su paisaje, que no es otro que Cuba y también América, va hacia un sentido o una sencilla hermenéutica... para ir después hacia su reconstrucción. ¿Qué o cuál reconstrucción es capaz de una visión histórica? Vayamos a la obsesión cervantina de Lezama que existe en esos vasos comunicantes entre literatura y vida, la misma que cita desde el temprano prólogo a *Orígenes* y que le da continuidad una y otra vez, como en el diálogo de Fronesis y Foción, en *Paradiso*:

Las clases eran tediosas y banales [...] En esas arenas era donde los esperaba Ricardo Fronesis. Don Quijote había salido del aula cargado de escudetes contingentes: la obra empezaba de esa manera porque Cervantes había estado en prisiones, argumento y desarrollo tomados de un romance carolingio. Le daban la explicación de una obra finista, don Quijote era el fin de la escolástica, del Amadís y la novela medieval, del héroe que entraba en la región donde el hechizo es la misma costumbre.¹⁹

Esta no es solo una ironía de Lezama, es ante todo un anuncio por contraste de su más sabia lectura del *Quijote*. La narración que sigue, ahora sí, gracias al cambio del punto de vista, es la confirmación de su lúcido estudio de la fuente cervantina, porque «no señalaban lo que hay de acto participante en el mundo del Oriente, de un espíritu acumulativo [...] que [...] se abre a los fabularios orientales».²⁰ Entonces aquel «esqueleto de cartón» y «pararrayo de hojalata» que se le quiere presentar en clases no tiene nada que ver con la intuición de la imagen en Lezama, en la cual «Sancho y su rucio gravitan sobre don Quijote y lo siguen en sus magulladuras, *pruebas de su caída icárica*».²¹ Dígase la imagen que sigue la cantidad hechizada y viaja hacia la posibilidad de un Ícaro volador.

Para nada podemos obviar que Lezama rechazó siempre la enseñanza universitaria que recibió por considerar que los profesores no hacían más que repetir verdades a medias y desconocer la cultura. De ahí que en *Paradiso* su crítica se haga evidente a partir de la interpretación del *Quijote* que hacen sus personajes. Por ello, Fronesis

¹⁹ José Lezama Lima: *Paradiso*, ob. cit., p. 221.

²⁰ *Ibíd.*, p. 239.

²¹ *Ibíd.*, p. 241.

llega a decir que «Si Cervantes hubiese querido escribir contra los libros de caballería, y esa es una de las tonterías que le hemos oído al profesor esta mañana, hubiese escrito una novela picaresca, pero no, lo que hace es un san Antonio de Padua grotesco, que ni siquiera conoce los bultos que lo tientan».²² Y antes había sentenciado Fronesis: «Esa mezcla de Simbad sin circunstancia mágica y de san Antonio de Padua sin tentaciones, desenvolviéndose en el desierto castellano, donde la hagiografía falta de circunstancia concupiscible para pecar y de la lloviznita de la gracia para mojar los sentidos, se hace un esqueleto, una lanza a caballo».²³

He aquí, en la comparación con Simbad, la verificación de la lectura simultánea, original y, por tanto, descubridora que Lezama hizo, partiendo del *Quijote*, con los relatos de *Las mil y una noches*: observo que se puso en el lugar de Cervantes al compartir sus lecturas arábigas y extrajo trascendentes conclusiones. Entre las muchas, puede comprobarse aquella imagen de la lanza, de donde Lezama deriva el adjetivo *lancético* para cualificar la imagen que va hacia la posibilidad.

En cuanto al delicioso tema, según aprecia Lezama, que representa la relación de Góngora con el Inca Garcilaso «en el tiempo en que ambos coincidieron en Córdoba»,²⁴ el poeta nos sitúa ante una conclusión sabia para definir las fuentes del barroco, que dará origen a su propia expresión americana, en la que nuevamente no solo lo difícil estimula, sino que nos indica una reconstrucción, una fuerza que ordena y pone las cosas en su lugar para lograr la eficacia del conocimiento y, en su aplicada hermenéutica personal y americana, alcanzar la visión histórica.

Lezama construye en este capítulo de *Paradiso* una secuencia discursiva inmejorable cuando Fronesis sentencia que «Cervantes y Góngora [...] hacen una literatura», a lo que nada menos que Cemí –digamos, la voz del maestro– responde: «Santa Teresa y Quevedo hacen otra».²⁵ Véase que opone unos y otros, no para justipreciar el primer dueto a costa del segundo, sino para complementarlos, para volver a «reavivarlos», para continuar la polémica y no encasillarse en los dogmas de un barroco, que al propio Lezama costaría mucho actualizar en su «reconstrucción», como el timbre de la clase que suena entonces

²² *Ibidem*, p. 240.

²³ *Ídem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 241.

²⁵ *Ídem*.

en plena polémica de la narración y es, según dice jocosamente, «la trompeta que anuncia la “dispersión de Babilonia”». ²⁶ Lezama, en fin, estaba recreando en este recodo de su *Paradiso* –anunciando– la fecundación americana del origen literario y su *verbum*. Como narra en *Oppiano Licario*, ese Ícaro magisterio es «la parábola viajera de sus moradores», ²⁷ porque Licario e Inaca viajaban y «abrían sus maletas como una lluvia fecundante, sobre la casa», ²⁸ porque «Licario [...] decía que viajaba para enfermarse, pero regresaba para salvarse [...] para poder vivir en la imagen». ²⁹

Siguiendo la afirmación de Lezama de que «la poesía es como el sueño de una doctrina», ³⁰ el crítico Jorge Luis Arcos apunta respecto del sistema poético del escritor:

En general, todas sus «categorías»: visión histórica, vivencia oblicua, súbito, eras imaginarias, etcétera, funcionan como categorías de relación eminentemente poéticas, es decir, solo es posible interpretarlas desde la naturaleza específica de la poesía, donde el modo particular de conocer de un pensamiento poético, por un lado, y, por otro, dentro de las coordenadas del propio sistema poético lezamiano. ³¹

La originalidad de Lezama es tal que su incompreensión conduce a confusiones –criterio que comparto con Arcos–. Al no repararse suficientemente en las fuentes de su sistema, como ya he dicho, no se entiende la confluencia constante, la urdimbre que Lezama teje entre ellas y su propósito descolonizador de origen incesantemente martiano y de proyección americana. Esa es la verdadera operatividad de su sistema que, si bien nace, como él mismo dice, de aquella infancia donde la imagen sustituye la ausencia del padre, de sus primeras lecturas –difíciles, pero estimulantes– del *Quijote* y de las constantes referencias a José Martí entre los emigrados cubanos, crece y se desarrolla a lo largo de su vida y de su obra.

²⁶ Ídem.

²⁷ José Lezama Lima: *Oppiano Licario*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1977, p. 154.

²⁸ *Ibidem*, p. 155.

²⁹ Ídem.

³⁰ José lezama Lima: «La dignidad de la poesía», *Ob. cit.*, p. 174.

³¹ Jorge Luis Arcos: *Orígenes, la pobreza irradiante*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1994, p. 59.

No hay pintoresquismo, sino resistencia y actualidad, por lo que Lezama dice que «el imposible al actuar sobre lo posible crea un posible actuando en la infinitud».³² Así, el espacio gnóstico, categoría para comprender lo americano e insular, tiene ojos propios, indaga y legitima desde la infinitud y, actuando, se hace creador. En otras palabras, estamos ante una poética que «es dialécticamente descolonizadora, antidogmática [...] por su eticidad, por su contenido utópico y la simiente raigalmente afirmativa y esperanzadora, por esa fe en el mejoramiento humano y –sobre todo– por la imagen recurrente de José Martí».³³

Pero, claro está, pienso que el hombre americano no se levanta solo. Asume aquel aprendizaje de la *imago* realizada tras el caos y la sobreabundancia, como en el *Quijote* de Cervantes. Es la identidad previamente engendrada por la tradición, y su camino es infinito como la posibilidad de volver al cuerpo original y refundarse. Es el río, ora circular, ora interminable, como es también la flecha lanzada al horizonte. Sin traducir a Lezama, sin enredarle en teoricismos fatuos, advertimos fácilmente las muy originales –y biográficas– señales que nos remiten a uno de sus muchos códigos, en este caso, al cervantino.

Nuevamente es Lezama quien subraya y amplía su sorpresa cervantina cuando dice: «lo que ha aumentado mi voracidad dentro de la poesía, desde los signos de Orfeo hasta los conjuros de Proust, que reaccionan contra el tiempo, desde los cronistas de Indias hasta José Martí, es un laberinto elaborado por la araña en espera de esa visitación». Y a continuación revela espléndidamente la fuente aquí estudiada:

Lo que más admiro es lo que he llamado «la cantidad hechizada» en la que se logra la sobrenaturaleza, por ejemplo, la visita de don Quijote a la casa de los duques. Lo que me gusta y sorprende son las inauditas tangencias del mundo de los sentidos, cuando el timbre telefónico me causa la misma sensación que la contemplación de un pulpo en una jarra minoana [...] o cuando leo en *El libro de los muertos* [...] y leo después

³² José Lezama Lima: «La cantidad hechizada», en Julio Ortega, Ob. cit., p. 331.

³³ Abel E. Prieto: «Confluencias de Lezama», en José Lezama Lima, *Confluencias*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988, pp. XVI-XVII.

en el *Diario* de José Martí, en las páginas finales, cuando pide un jarro hervido en dulces.³⁴

Es el nuestro americano que, asumiendo las fuentes, crea su expresión propia. Entonces, para Lezama, «pensar que como otros se han empobrecido nosotros tenemos que enriquecernos, me parece un enojoso equilibrio de inutilidad. Prefiero pensar que entre nosotros los americanos había larvas y pedúnculos que esperaban su desarrollo».³⁵ De ahí que el «aquí» signifique para él «unidad planetaria», mientras que el «ahora» no es otra cosa que «la liberación del tiempo», pero todavía más: «el punto que vuela».

Final

Visión histórica, que es ese contrapunto o tejido entregado por la imago, por la imagen participando en la historia.

JOSÉ LEZAMA LIMA: *La expresión americana*

Partiendo del aprendizaje de Cervantes, Lezama, sin olvidar esa fuente e intuición supremas, no se queda refocilado en ellas, sino que emprende camino absolutamente personal y plagado de lecturas universales hacia el «contrapunto o tejido entregado por la *imago*, por la imagen participando en la historia».³⁶ Y allí se encuentra con Cuba, con América y con el José Martí asumido desde el mismo origen. El círculo, tan propio del sistema lezamiano, se abre como la fluencia de un río hacia y desde el origen para no regresar en una misma imagen, sino en otra que es posible solo en la historia, en la permanencia frente al tiempo, que, a su vez, es infinita. La imagen que es el *Quijote* «antes que nada», según Vargas Llosa, no alcanza la complejidad advertida en un Lezama que no ficcionaliza a Cervantes, sino que lo convierte en parte de un sistema poético.

El ciframiento o apropiación de Cervantes y lo cervantino por Lezama transcurre a veces –casi siempre– de manera consciente y explícita, pero en otras, de forma inconsciente e intuita. Una y otra van definitivamente «hacia un sentido, una interpretación o una

³⁴ José Lezama Lima: *La prensa literaria*, Managua, 1976, p. 9 (recogido en Iván González Cruz: *La posibilidad infinita*, Verbum, Madrid, 2000, p. 288).

³⁵ José Lezama Lima: «Entrevista», en Ciro Bianchi Ross, Ob.cit., p. 51.

³⁶ José Lezama Lima: «La expresión americana», en Julio Ortega, Ob. cit., p. 491.

sencilla hermenéutica».³⁷ Es decir, se trata de una apropiación lezamiana absolutamente original y recreadora de lo suyo propio y la totalidad del conocimiento. Es la inmensidad del paisaje manchego abriéndose insondable a la insularidad universal y el espacio gnóstico americano. Fuente, que no abdicación, ni copia europeizante y mucho menos pintoresquista. Es ante todo descolonización porque «la impregnación, la conjugación, la gemiparidad son formas de la creación más sutiles que los desarrollos causales».³⁸ Bastaría recordar que «nadie más creador entre nosotros que José Martí quien [...] tenía todas las influencias y ninguna influencia».³⁹ Ello marca la eficacia y operatividad, la fuerza ordenancista ante el apagado eco: reconstrucción que es, en definitiva, la visión histórica.

Lo que llamo código cervantino puede resumirse de la manera siguiente:

- a. Lectura alucinada: continua, persistente y desmesurada.
- b. Citas: Por eso Cervantes nos dice «no te asutiles tanto, que te despuntarás»,⁴⁰ por ejemplo. O cuando al final de su vida repite en una entrevista la frase de Cervantes que citó en *Paradiso*: «me llegan de todas partes avisos de que me apesure».⁴¹
- c. Homenajes: en la novela *Paradiso*, el diálogo sobre el *Quijote* entre Fronesis y Foción; en el ensayo *Tratados en La Habana* su defensa de la cantidad hechizada. Fuentes: ora recreativa de su sistema, como la llegada a la casa de los duques; o en casa de don Diego sobre filosofía y teología; ora asimilativa, como el rechazo a los dualismos y el vínculo entre cultura y vida.
- d. Visión confrontativa o reconstructiva: hacia la originalidad de su propio sistema, con otros signos distintivos, con otras lecturas y códigos culturales aprehendidos en su crecimiento intelectual hacia una literatura otra, aunque también *sum-mular*; como nuevo paisaje o espacio gnóstico americano, o insularidad universal, como larva, hechizamiento y aventura sigilosa hacia la posibilidad infinita.

³⁷ Ídem.

³⁸ José Lezama Lima: «Entrevista», en *Ciro Bianchi Ross*, Ob.cit., p. 51.

³⁹ Ídem, p. 167.

⁴⁰ Miguel de Cervantes: *La gitanilla, Novelas ejemplares*, Editorial Sopena Argentina S. A., Buenos Aires, 1958, t. I, p.24.

⁴¹ José Lezama Lima: *Paradiso*, ob. cit., p. 490.

- e. Imagen: en fin, como causa secreta de la historia; imagen, pero como visión histórica.

De tal suerte, el poeta advierte que:

Un artista poderoso se reinventa sus fuentes y sus influencias [...] Proust [...] hace que se vuelva al sentido del relato en *Las mil y una noches*, como una consecuencia de un acto excepcional, pero desgraciadamente los profesores [...] gustan más de las cadenas causales que de las iluminaciones [...] Además, continuar a *A* no significa seguir a *A*, pues la historia de la sensibilidad y de la cultura es una mágica continuación y no un seguimiento.⁴²

Realmente pareciera que en esta afirmación Lezama está citando a Fronesis cuando habla del *Quijote* en *Paradiso*. Y en la ecuación de la *A* ¿no es el poeta de la «Universalidad del roce»? Por supuesto que sí lo es, porque estas fueron, entre otras, sus principales obsesiones, como también, y muy en primer lugar, las claves de lo que he llamado su código cervantino, porque «en esa conciencia de ser imagen habitada de una esencia una y universal, surge el ser», como dice en «Introducción a un sistema poético».⁴³ Y, en consecuencia, si *Don Quijote de la Mancha*, al decir de Mario Vargas Llosa, es ante todo imagen —y lo subrayo porque no dice que sea *también* o *incluso* o *además*; y porque lo dice en la primera frase de su extenso ensayo, en ese *imán* que el cubano Francisco López Sacha investiga en toda obra, como el cervantino y definitivamente universal que nos sitúa «en un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme»—, entonces, ¿puede dudarse de su penetración en las más profundas e inquietantes aguas del inmenso río de confluencias lezamianas? Por ello he querido compartir mis perplejidades reuniendo señales, indicios e incluso cifras inmersas en ese río que, como afirma Abel E. Prieto es «misterioso, contradictorio, imprecisable [...] que no acepta comparaciones [...] que se torna bruscamente circular [...] negando la consabida fluencia heraclitiana. Un río que no va al mar que es el morir: un río que conduce al Paraíso».⁴⁴ Entonces dice Lezama —otra vez— que «el original

⁴² José Lezama Lima: «Entrevista», en Ciro Bianchi Ross, Ob. cit., 44-45.

⁴³ José Lezama Lima: «Introducción a un sistema poético», *Orígenes*, n.º 36, La Habana, 1954.

⁴⁴ Abel E. Prieto: Ob. cit., p. V.

se invenciona sus citas, haciendo que tengan más sentido en el nuevo cuerpo en que se les injerta, que aquel que tenía en el cuerpo del cual fueron extraídas». ⁴⁵

Lezama irradia las cifras de su código que también, pero de manera magna, es cervantino; es decir, la imagen que fecunda la cantidad hechizada y vuela sin regreso a la infinita posibilidad. Esa es su manera de resistir en el tiempo, su tiempo, y permanecer en la historia, la universal, como la imagen del *Quijote*, porque «el poeta se sacraliza en las eras imaginarias, cuya raíz es la revolución. La poesía, razón causal para la resurrección, vence a la muerte». ⁴⁶

Conferencia impartida en la Universidad Complutense
de Madrid en ocasión celebratoria del centenario del natalicio
de José Lezama Lima, 2010.



⁴⁵ José Lezama Lima: «La imagen histórica», *La cantidad hechizada*, UNEAC, 1970, p. 62.

⁴⁶ José Lezama Lima: «Sobre la poesía», *Casa de las Américas*, n.º 47, La Habana, marzo-abril, 1968, p. 7.

Marlen A. Domínguez Hernández*

Los que hoy vivimos, con su lengua hablamos...**

*[...] el lenguaje rompe su viejo
parentesco con las cosas para
penetrar en esta soberanía
solitaria de la que ya no saldrá
sino convertido en literatura.*

MICHEL FOUCAULT

En los tianguis de artesanía de Guanajuato, topónimo que quiere decir cerro de las ranas en lengua purépecha, entre los indios que no saben de letras y acaso ni de español, se puede encontrar un Quijote acucillado, hecho de tuercas y arandelas, que lee eternamente su libro de fierro. Y es que el *Quijote* es un tema que no se agota. Por eso, el cuatrocientos aniversario de su publicación nos permite acercarnos al libro desde el punto de vista de lo que constituye para nosotros su novedad troncal, y en principio lo convierte en la novela paradigmática de nuestra cultura: la lengua.

El instrumento expresivo de que dispone Cervantes, a fines del siglo XVI, ha alcanzado un estadio de desarrollo que le viene determinado por la puja entre normas, por la flexibilidad que le proporciona el ejercicio literario, por el peso regulador de la imprenta y por la función política que está llamado a cumplir en el ámbito nacional e

* Marlen A. Domínguez Hernández (1952). Ensayista y profesora. Miembro de la Academia Cubana de la Lengua.

** La frase que da título al trabajo la expresó José Martí en relación con Francisco de Quevedo, de quien juzgó que «ahondó tanto en lo que venía que los que hoy vivimos, con su lengua hablamos» (Obras completas, vol. 15, Instituto Cubano del Libro, 1975, p. 125). La proyección de la lengua del *Quijote* en la obra creativa de nuestros tiempos permite apropiarnos de la frase para adjudicarla a Cervantes.

internacional. Se ha desarrollado aceleradamente la «conciencia lingüística de los hablantes»¹ y se van imponiendo los criterios de corrección y corrupción idiomáticas, con los cuales avanza la estigmatización o prestigio de ciertos usos y la profundización de las diferencias entre las variedades sociolectales.

De estas tendencias se deriva naturalmente el interés por la reflexión sobre la lengua, de donde resultan tratados, gramáticas, ortografías, y se resuelve, en el caso del *Quijote*, en los numerosos pasajes metalingüísticos dedicados a la búsqueda del «buen decir».

La marca cervantina en la cronología de la lengua española se refiere, precisamente, a la capacidad de fijar en su novela el grado de madurez a que ha llegado ese idioma, y hacerlo tomando en cuenta el diapasón de los diferentes estratos socioculturales, la lengua escrita de la literatura y el coloquio oral. Su representación, entonces, no se agota en lo normativamente correcto según la prescriptiva, sino que toca el uso común y lo literaturiza: todos los personajes conservan su voz y se advierten las adecuaciones a las situaciones comunicativas.

En ese proceso de representación resultan rasgos delimitadores de estratos la selección de los vocablos, las formas de tratamiento, el volumen de paremias, la presencia o ausencia de estructuras hiperbáticas, etcétera. Pero, en consonancia con la dinámica de la novela, el gradual acercamiento de los modos antagónicos representados arquetípicamente en el Quijote y Sancho transcurre por un cauce lingüístico, en una trasmutación que resulta en convivencias inusitadas, transiciones entre términos polares, neutralizaciones,² que hacen de la obra un producto intertextual y polifónico, y pancrónico y pantópico.

De esta visión ecuménica resulta la grandeza de Cervantes, su condición de fuente permanente y renovable por su «inagotable aptitud de cambio» y sus «ilimitadas posibilidades de profundización»,³ que lo sacan de su época y su sentido original y lo lanzan a las múltiples versiones y reinversiones que ha provocado, y sigue provocando, entre nuestros contemporáneos.

Una de las más fecundas estudiosas cubanas de Cervantes del siglo xx, Mirta Aguirre, considera que una producción literaria es imperecedera si «permite a cada época y aun a cada individuo una

¹ Rafael Lapesa: *Historia de la lengua española*, Gredos, Madrid, 1981, p. 391.

² Cfr. Mirta Aguirre: *La obra narrativa de Cervantes*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971, p. 276.

³ *Ibidem*, p. 14.

nueva y fructífera asimilación».⁴ En la historia de la cultura cubana, como ha estudiado detenidamente el colectivo dirigido por José Antonio Baujín,⁵ se cuenta con numerosos trabajos de crítica y ensayo que son muestra de cómo esa aptitud del *Quijote* se ha desarrollado entre nosotros. Igualmente, algunos han recreado la obra a través de la ficción.

Es nuestro objetivo comentar, a título de ejemplos, muestras de estos últimos, y hacerlo desde la perspectiva de la mimesis lingüística. Se trata de analizar si la ficción lingüística se remite solo a lo formal, qué rasgos se toman como representativos, qué grado de fidelidad con el modelo guardan las versiones; si se recoge también el ideal del lenguaje quijotesco; qué funcionalidad estilística tienen estos ejercicios; y, finalmente, si hay aspectos constantes retomados por unos y otros autores.

Pero, antes de revisar cualquier autor de ficción, es importante dejar anotado que el habla común cubana de hoy revela rasgos de parentesco cercano con el léxico y los fraseologismos del *Quijote*; es decir, la pervivencia de modos de la lengua quijotesca no está solo en la ficción, sino en la propia vida. Podemos hallar evidencia de ello en el glosario explicativo, recogido en la última edición del *Quijote* realizada por la Real Academia Española. Dicha recopilación tiene como objetivo aclarar aquellas palabras que se consideran «difíciles de entender» para un lector español contemporáneo, debido a que ya no se emplean en la península, o las que «respondan a usos particulares de la lengua cervantina»,⁶ rasgos individuales del estilo de autor. De las palabras que se recogen allí sin marcas, muchas se conservan en Cuba, como *catarro*, *cartapacio* o *despecho*, por citar las primeras que se nos presentan a la vista. Asimismo, de las indicadas en cuanto a su vitalidad como arcaísmos, o neologismos de la obra o la época, como es el caso de *a(l) cabo de* (después de), *peje* (pez), *tantico* (poco) o *villanería* (villanía, bajeza), algunas se mantienen con mayor o menor frecuencia en el uso cubano. Otro tanto sucede con préstamos de otras lenguas

⁴ Ídem.

⁵ Cfr. José Antonio Baujín, Julián Ramil, Leonardo Sarría y Haydeé Arango (coord.): *Del donoso y grande escrutinio del cervantismo en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005.

⁶ «Glosario», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Santillana Ediciones Generales, Madrid, 2004, p. 1157.

como *acíbar* (jugo, muy amargo, del áloe), *alferecía* (enfermedad parecida a la epilepsia) o *a trochemoche* (sin orden ni concierto).

Conservamos vocablos o expresiones que se indican allí con marcas sociolectales de germanía: *canario* (reo que confesaba en el tormento); populares: *canalla* (gente baja, ruin), *tripas* (vísceras); o estilísticas, como los eufemismos *dar el alma* (morir), o *apalear* (dar golpes con un palo). El área más productiva en coincidencias son las frases proverbiales: *caerse las alas del corazón* (quedarse alicaído, cabizbajo), *a pedir de boca* (según lo que se precise y quiera), *andar en boca de* (ser objeto de lo que se habla o se dice), y otras muchas como *arrancarse el alma*, *dar el alma*, *llegar al alma*, *como anillo al dedo*, *a pedir de boca*, *a brazo partido*, *como una bendición*, *conocer como si lo hubiera parido*, *salir de sus casillas* e, incluso, algunos de los refranes, como *Quien a buen árbol se arrima...*, *El buey suelto bien se lame*, etcétera. En cambio, son más escasas las consideradas deturpaciones del lenguaje, del tipo de *zonzorino*, prevaricación de *sensorino*, de donde nos queda *zonzo*.

Algunas de las voces conservadas han pasado a ser parte del registro culto o de tecnolectos en la variante cubana del español: *acreditar*, *albricias*, *alevosía*, *choquezuela*, *colegir*; otras son rústicas, populares o vulgares: *abajar*, *cerrero*, *acelerado*, *alborotado*, *coco*. Algunas de estas formas se conservan tal cual se refieren en la época cervantina; otras reflejan cambios formales de mayor o menor magnitud: *aguachirle* (pop. agua chirre), *caerse las al(it)as del corazón*, *medias* (calzas), *cos(it)a de nada* (pop.), *hecho (a)l(h)eña*;⁷ y en otros casos se advierten cambios semánticos: *arenga* (cambio de valoración), *canilla* (restricción y cambio de valoración), *búcaro* (restricción), *camino real* (restricción y cambio de valoración)...

Algunos de los vocablos y expresiones conservados están en proceso de obsolescencia, y solo se mantienen entre los grupos de mayor edad, como *bellaco* o *chinela*. Finalmente, algunas han perdido su motivación y se han convertido en formantes de frases proverbiales, como *arma blanca*, *cortapisa* (sin cortapisas), *chuzo* (aunque caigan chuzos de punta)...

De esta relación se infiere que la reproducción de ciertos modos lingüísticos del *Quijote* puede convertirse en un ejercicio muy natural para ciertos escritores cubanos, que los deja unidos, de algún modo, a

⁷ Acaso etimología popular.

su circunstancia más inmediata. Los que tomaremos en consideración representan los dos extremos cronológicos en el período de los últimos veinte años. *La sexta isla*, de Daniel Chavarría (1984), novela que integra la de aventuras, la picaresca y la policiaca, con la pluralidad de escenarios y personajes que a esa mezcla conviene. La parte del relato ubicada en el siglo XVII, la confesión de Álvaro de Mendoza, será el objeto de nuestro acercamiento lingüístico. En cuanto a la estructura de la novela, al modo del *Quijote*, esta parte tiene unidad intrínseca y puede ser contada y leída como una historia independiente, y al mismo tiempo se integra eficazmente al resto de la novela. *Al cielo sometidos*, de Reynaldo González (2001), es la obra más reciente. Paga su tributo a la picaresca, a Góngora y a otros grandes de los Siglos de Oro, cuando cuenta la vida de dos Antonios (de Ávila y de Extremadura), situados en el abigarrado mundo de los Reyes Católicos. Al igual que en *La sexta isla*, el papel de la lengua, como creadora de ambientes y situaciones, es inexcusable.⁸

Las dos novelas tienen en común el recuento de las vidas de hombres (Álvaro, Antonio) sometidos a multitud de sucesos de diverso signo, en espacios y con personajes variados. Mientras *La sexta isla* se muestra heredera de Cervantes, *Al cielo sometidos* confiesa su deuda más directa con un Quevedo o un Alemán, por lo cual servirá a una confrontación más abarcadora.

Nos centraremos en los rasgos más sobresalientes de la lengua del *Quijote*, tal como han sido descritos por Ángel Rosenblat,⁹ Américo Castro,¹⁰ Rafael Lapesa,¹¹ Antonio Quilis,¹² José Manuel Bleuca, Guillermo Rojo, José Antonio Pascual, Margit Frenk y Claudio Guillén.¹³

Una primera y muy comentada característica del *Quijote* es que abunda en reflexiones metalingüísticas, apegadas al ideal de selección, discreción y naturalidad que encontramos en un Juan de Valdés o en una Teresa de Ávila. De este modo, son recurrentes las críticas a la afectación, la consideración del habla común como modelo, el peso

⁸ En lo adelante las referencias de las novelas se indicarán directamente en el cuerpo del texto.

⁹ Cfr. Ángel Rosenblat: *La lengua del Quijote*, Gredos, Madrid, 1971.

¹⁰ Cfr. Américo Castro: *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona, 1972.

¹¹ Cfr. Rafael Lapesa: Ob. cit.

¹² Cfr. Antonio Quilis: *Historia de la lengua española*, UNED, Madrid, 1990.

¹³ Cfr. José Manuel Bleuca, Guillermo Rojo, José Antonio Pascual, Margit Frenk y Claudio Guillén: «La lengua de Cervantes y el *Quijote*», en Miguel de Cervantes, Ob. cit.

regulador del uso, la importancia de los refranes como expresiones condensadas de sabiduría popular y, particularmente, una voluntad correctiva, aunque flexible, pues el papel de censor pasa de unos a otros personajes y las correcciones muchas veces no se quedan sin réplica.¹⁴

En las novelas que nos ocupan, *La sexta isla*, dedicada al meollo de la historia de Álvaro, no se detiene mayormente a reflexionar sobre la lengua desde la óptica normativa. Sin embargo, algunas frases y comentarios nos permiten formarnos una idea de los ideales lingüísticos de que se hace eco. Prodigia frases latinas: «*Deo volente*» (p. 132); algunas de mucha estirpe: «*animum debes mutare, non caelum*» (p. 171), «*nox humida caelo / praecipitad suadentque cadenita sidera somnos*» (p. 199)¹⁵ y hasta las justifica el personaje, de este modo, a lo sanchesco: «y perdone vuestra merced, que de cada en cuando cite mis *latinicos*, pues llevo algunos ha mucho prendidos en el alma» (p. 199). La frase latina se considera apropiada para interlocutores cultos y para «asearse el espíritu, escardarlo de sus bajezas y reconciliar con la belleza y con lo humano» (p. 199). De aquí se colige, a pesar del diminutivo con el que se rebaja la capacidad lingüística del personaje, el valor de patrón de esta lengua.

Igualmente, se identifica el estrato social del hablante por sus modos lingüísticos: «cuya buena crianza y cortesano trato, echaban de verse a tiro de ballesta, así en lo bien razonado de su lenguaje, como en su natural grave», «decir verdades con palabras claras y significantes, que no admitían desmayo» (p. 238); lo cual muestra otra vez el modelo del discreto cortesano y el ideal de la propiedad y la selección.

También hay algunas menciones a otras variantes sociolectales, bien tratándolas de modo general: el «hablar germanías de pícaros y gitanos» (p. 206), «aljamiado» (p. 268); explicando algún modismo particular: «enviarlo a gurapas, como declarábamos, en germanía, a las galeras» (p. 330); o bien mencionándolas en tanto rasgo identitario: «y por que nadie tuviese barruntos de mi verdadera condición, di orden en hablar como un mozo rústico» (p. 172). Se mencionan, finalmente, variantes geolectales: «tono de lengua portuguesa,

¹⁴ Cfr. Marlen A. Domínguez Hernández: «Cervantes, la lengua», *Honda*, n.º 13, La Habana, 2005, pp. 53-59.

¹⁵ Véase que el texto tiene errores: «*praecipitad*» debería ser, y no con *d*; «*cadenita*» debe ser cambio de «*cadentia*». Desconozco si esto se debe a error de edición o es un recurso del autor para expresar la falta de competencia de Álvaro de Mendoza en el latín que se precia de conocer.

tan suave y cantarina» (p. 299), «mal se me entendía el romance valenciano» (p. 235), todo lo cual muestra –como en el *Quijote*– el arcoíris dialectal característico de la época, y del tipo de narración que se pretende.

En cuanto al léxico, *La sexta isla* muestra un trabajo muy fino y de colocación natural de numerosos vocablos de los que recoge el glosario del *Quijote*. Algunas son voces de la marinería, como «batel» (p. 326), «ferro», o «camaranchón» (p. 317); otras regionales, como «esquife» (p. 306), o de la germanía, como «coima» (p. 336). Se insertan voces que eran ya arcaísmos para el siglo XVI, como «añascar» (p. 307), «do» (p. 266), «contraseño» (p. 234), «decantar(se)» (p. 326), «prosupuesto» (p. 327), «yantar» (p. 326); italianismos, como «sobremodo» (p. 168), o eufemismos como «mujer del partido» (p. 317).

La singularidad estilística resulta de incrustar vocablos desconocidos como «neguijón» (p. 316) o «sinabafas» (p. 299); de incluir los conocidos en su sentido etimológico como es el caso de «arreo» (p. 300), «ahorrar» (p. 317), «chusma» o «camarada» (p. 171); o de lograr, con series de palabras, recrear una época o tipo humano, como ocurre con las relativas al vestuario: «borceguíes, greguescos, jubón, montera» (p. 166).

Igualmente son de gran interés y eficacia los numerosos fraseologismos que se incluyen en el texto: «darse cata» (p. 149), «curarse de» (p. 151), «a tiro de ballesta», «al vivo» (p. 153), «maguer que» (p. 154), «echaban de ver» (p. 238), «a paso tirado» (p. 239), «alzar el entredicho» (p. 329), «ponerse en cobro» (p. 329), «cortar la cólera» (p. 330), «dar cordelejo» (p. 330), «de chapa» (p. 333), la mayoría de los cuales se hallan en el texto cervantino y cuando no, por su virtud de engarce, crean esa ilusión.

En cuanto al valor sustancial del nombre propio, característico del humor del *Quijote*, como se sabe, es rasgo que aparece mucho más discretamente en *La sexta isla*, donde hay que buscar mejor la adecuación al modelo por el regusto de los nombres epocales: Mencía, Álvaro, Gonzalo, Alonso, de modo que incluso los creados lo están en el mismo espíritu: Fuentearmejil. Quizás en alguno podría encontrarse un aliento del humor o caracterización cervantescos como en Pedro Sayago, un criado de Salamanca.

Las formas de tratamiento más frecuentes en el *Quijote*, como corresponde a su índole, son: «vuestra merced», «caballero», «Dios», «señor(a)». En *La sexta isla* no abundan las apelativas, salvo las

presentes en las misivas, pues predominan los pasajes narrativos, pero la más frecuente de las que se hallan es la forma de respeto «vuestra merced», apropiada para la relación de poder y no solidaridad, dado que el interlocutor de Álvaro es el fraile Jerónimo de las Muñecas, de San Cristóbal de La Habana (p. 118), letrado y conocedor de latines (p. 199). Como formas referenciales sí se encuentran «caballero», «mozo», e incluso alguna con mucho sabor quijotesco como «señora absoluta de mi alma» (p. 156).

Los estudiosos del *Quijote* coinciden en advertir en su prosa tanto sinonimia (acumulación de significaciones), como repetición de palabras y grupos de palabras (acumulación de significantes),¹⁶ o series distributivas; por ejemplo, con nexos «allí» (p. 455), recurso narrativo acaso enfático, acaso propio para la lectura en alta voz y que marca varios momentos de la historia de la literatura española.

En *La sexta isla* el rasgo aparece discretamente, en expresiones tales como «mi honradez y buen juicio» (p. 301), «pocas veces o nunca viene el bien puro y sencillo, sin ser acompañado o seguido de algún mal que le turbe o sobresalte» (p. 433), «fementido y embustero» (p. 304), que son casos de sinonimia contextual. Se encuentran, además, estructuras distributivas, como «ya... porque» (p. 301), u otro tipo de expresión hecha por repetición, tales como «luego, luego» (p. 301), «al cabo, al cabo» (p. 304), «de todo en todo» (p. 305), de las cuales solo la última se recoge en el «Glosario».

En la morfosintaxis, según los autores consultados, merece destacarse en el *Quijote* las polaridades, las simetrías, los pases del estilo indirecto al directo, las digresiones, los apóstrofes dirigidos a un personaje, al público o al oyente; la presencia o ausencia de estructuras hiperbáticas, según el hablante; la abundancia y frecuencia de comparaciones, exclamaciones y preguntas retóricas. Todos se detienen en la importancia de las paremias en la obra y Rosenblat, en el tópico o lugar común y su estilización.¹⁷

En *La sexta isla* este nivel de lengua también revela múltiples afinidades con el *Quijote*. Predomina el estilo indirecto, aunque con variantes en cuanto a la presencia o ausencia de nexos. Algunos rasgos se toman para estereotipar esta habla, tales como:

¹⁶ Cfr. Antonio Quilis: Ob. cit., pp. 210 y ss.

¹⁷ Cfr. Ángel Rosenblat: Ob. cit.

- ♦ la posposición o interposición de los clíticos: «suplicole» (p. 118), «llénanme» (p. 131), «habíanse conjurado» (p. 148), «desamparado me habían» (p. 171), en excesos que llegan hasta «lo tal esme forzoso» (p. 157);
- ♦ igualmente, se reportan otros casos de inversión del orden: «hasta que ya estuviese yo» (p. 155), «tomando derechamente de Madrid la vía» (p. 170);
- ♦ ablativo absoluto: con gerundio, o con participio; sin preposición o con ella: «siendo que allí los calvinistas»; «pasado que hubo»; «en naciendo mi hermano Lope» (p. 148);
- ♦ régimen arcaico de ciertos verbos o vocablos: «propuso de seguir» (p. 148), «había tenido de renunciar» (p. 150), «de enviarme a España, junto de mi padre» (p. 153), «dar orden en sepultar otro día al mancebo» (p. 170);
- ♦ y la ausencia de conector en otros: «a causa [...] que vivía pared y medio de los Fuentearmejil» (p. 167);
- ♦ el tratamiento antiguo de la reflexividad: «los bajeles se partían» (p. 153);
- ♦ amalgama de vocablos, no característica para la época del *Quijote*: «desta» (p. 132), «amigos dél» (p. 169);
- ♦ acumulación de varios determinantes ante el sustantivo, rasgo arcaico y no extendido en esta época, que aparece en el *Quijote*, por lo tanto, en el habla de la caballería andante de que el personaje hace gala, y que le imitan, a veces por broma, otros personajes; acompañada, entonces, de otros rasgos, igualmente arcaicos, tales como la conservación de la *f* inicial, o formas temporales características: «un su primo» (p. 150), «el mi regreso» (p. 156), «del mi amigo» (p. 173);
- ♦ polisíndeton, por ejemplo, en la expresión de las fechas, y en otras muchas partes que sería largo citar: «a veinte y dos días del mes de junio de mil y seiscientos y veinte y ocho años» (p. 118);
- ♦ uso frecuente de la forma en -ra del pretérito de subjuntivo con valor de indicativo, según su etimología, donde hoy correspondería el pretérito o el antecopretérito; la frecuencia de este rasgo arcaizante parece mayor en *La sexta isla* de la que puede advertirse en el *Quijote*: «la Divina Providencia, quien le escogiera para confesor» (p. 131), «adonde lo llamara el duque de Alba» (p. 148);

- ♦ y alta frecuencia de -se: «declarome que mirase más a la buena fama» (p. 155), «cambiase mis ropas de estudiante» p. (170);
- ♦ comparaciones y contraposiciones: «con más adversa que próspera fortuna» (p. 131);
- ♦ partículas y locuciones arcaicas: «maguer» (p. 154), «cabe» (p. 118), «cada y cuando» (p. 168);
- ♦ empleo de *haber* por *hacer* y de *ser* por *estar*: «había ya muchos años» (p. 155), «mi propósito, que había tiempo lo tenía fabricado» (p. 172), «no era en mi mano hacer otra cosa» (p. 170);
- ♦ cláusulas de infinitivo completivas: «conoció ser yo el matador del caído» (p. 170), «pensé yo ser bien ponerlo por obra» (p. 171), «juzgué ser bien la partida» (p. 172).

Se advierte en *La sexta isla* la repetición de vocablos y estructuras: «Pesábame por mi amada, y pesábame también por su anciano padre» (p. 170), y pueden anotarse, aunque no tan frecuentes, algunas exclamaciones y apóstrofes: «¡Ah, cuán de un sutil cabello tenía colgadas mis esperanzas!» (p. 172). Tal como se comenta para el *Quijote*, se hace un uso relevante del modo morfológico de expresión del superlativo: «notadísimo» (p. 149), «grandísimo» (p. 166), «aprovechadísimo» (p. 201), «regaladísimo» (p. 207), «secretísimo» (p. 233). Sin embargo, no tienen presencia significativa en *La sexta isla* rasgos frecuentes del *Quijote* tales como la asimilación de consonante final por amalgama de clíticos: «la descortesía de no respondelles»,¹⁸ o la frecuencia de los casos de léismo: «ni nosotros ya le veíamos».¹⁹

En resumen, la textura de los pasajes, por sus vocablos añejos y su estructuración, trae aire de familia con los del *Quijote*: «que zarpara por la derrota de Portugal» (p. 274), «me alongué por el camino de Salamanca» (p. 197).

En *Al cielo sometidos*, por su parte –donde se advierte el mismo ambiente de historias y pícaros–, menudean las menciones a las variedades lingüísticas, tanto diatópicas como diastráticas o diafásicas: para unos las tierras de América estaban «pobladas por tontos que no entendían lenguaje de cristianos» (p. 11); otros nos presentan la mujer indígena de América cuando «repetía soniditos, quizás palabras en

¹⁸ Miguel de Cervantes: Ob. cit., p. 434.

¹⁹ *Ibidem*, p. 433.

una “lengua tierna, buena para borrar los desplantes” de a bordo en castellano si los lanzaron los arrogantes jefes, en presuntuoso latín si vinieron del vizcaíno improvisado clérigo» [...] O «en italiano, o portugués, trabalenguas del almirante Colón, olvidado de los sonoros parlamentos de comedia con que se adornara en la Corte» (p. 12).

De la reina Isabel se cuenta que «buscó tiempo para estudios de latín, imprescindibles si quería entenderse con los obispos» y que «se preocupó porque otras mujeres conocieran la lengua culta» (p. 158). Esta referencia explícita, y el anotar algunas frases latinas, como «*requiem eternam*» (p. 261), o «*vade retro*» (p. 312), indican el estatuto y las funciones que se asignan a esta lengua y, por negación, a otras, como cuando un personaje caracteriza a los indígenas de «estos encueruzos y su jerigonza intraducible» (p. 16).

Sin embargo, de los propios ejemplos se coligen vaivenes en la concepción de las lenguas, en dependencia del personaje que las evalúe, lo cual es el correlato lingüístico de una característica quijotesca: la multiplicidad de perspectivas.

Otro rasgo que va a caracterizar toda la obra de González se ejemplifica en el vocablo «encueruzos»: el bordar de manera natural, dentro de una supuesta reproducción de los modos lingüísticos del siglo XVI, los más curiosos cubanismos²⁰ léxicos, semánticos o fraseológicos: «soy atravesada» (p. 32), «la vianda en el caldero» (p. 40), «jodidos pero contentos» (p. 115), «algo se le pega» (p. 120).

De gran interés es la presencia y la larga tirada que corresponde a la figura de Antonio de Nebrija. La aceptación amable del personaje se pone en boca de la reina Isabel: «Me agradó eso de servir al imperio desde la lengua» (p. 174),²¹ y desde este enfoque, se lo emplea para desarrollar algunas ideas lingüísticas que se legitimarán por el prestigio de la figura, y que son una paráfrasis del prólogo de la *Gramática*:

Señora, la lengua será siempre la compañera del imperio, a ella se rendirán cuantos palpiten bajo la Corona, ya vizcaínos o navarros, ya moros, vasallos de allende los mares, enviados de reinos lejanos. El castellano será arma y lumbre de sus poetas y de la vida que expresan. Junto a la

²⁰ Me refiero en este caso al sufijo -uz, de relativa productividad en adjetivos peyorativos en Cuba.

²¹ La estructura, sin embargo, con el demostrativo pospuesto, puede considerarse un cubanismo sintáctico. A esta interpretación contribuye la polisemia de la expresión: «servir al imperio desde la lengua».

espada, la lengua sumará unidad y expolio, pues si la una ayuda a imponer la doctrina, la otra la extiende y la cuida de iniquidades [...] la lengua, llevada por autoridades que rigen los pasos del hombre en la tierra y le armonizan la comunión con Dios, calará el ánimo de muchos con la elocuencia de los poetas [...] Donde las armas conquistan, la lengua sustenta (pp. 170-171).

Y es precisamente la voz de Nebrija la que propone, como Cervantes en el *Quijote*, la propiedad de la lengua vulgar y la necesidad de su cultivo y normación, para cumplir funciones diferentes a aquella a la que está destinado el latín:²² «De poco vale sacrificar el lenguaje del vulgo, sino elevarlo [...] Es obligación preservar la expresión eclesiástica para los ámbitos sacros» (p. 171); «¿Qué sería del latín en labios de un carretonero, qué de la fe si no gana a vendedores de pescado, laneros y mozos de cuadra» (p. 172).

En esta novela el ambiente es más distendido, se mueve de lo escatológico al grotesco, pero no se desarticula nunca el afán evaluativo de las variedades lingüísticas, y su propiedad: «sonaba a imitación, como palabras de leguleyo en boca de tonto» (p. 55). Es así que en dos líneas asistimos a la conciencia lingüística de un indígena, que percibe el habla extraña como «lenguajes parecidos a rezos»; la de un marinero común, a quien mortifican las sapiencias de Luis de Torres «en hebreo, caldeo y arábigo» y lo considera por tanto «conocedor de lenguas inútiles» y finalmente la de este señor humanista, quien evalúa a las personas por su competencia en la lengua latina: «Estos brutos desconocen lenguas cultas» (p. 17).

El remedo lingüístico es, entonces, pancrónico en sí mismo y nos presenta un Antonio con un tuteo: «te lo digo yo» (p. 22), marcador de su condición, y una deliciosa descripción de su habla, con aliento de Martí: «Las palabras le salían a borbotones porque los pensamientos se le precipitaban con más pujanza que la respiración» (p. 22).

Con estos ejemplos vemos que otra de las singularidades de la lengua en *Al cielo sometidos* radica en la intertextualidad, que se teje limpia y natural, sin que se le vean las costuras. Y así vamos, de consuno, desde la palabra sagrada: «Su obispo la negará, no digo tres veces, sino cien, antes de que cante el primer gallo» (p. 276) a la visión del gran almirante o los cronistas de Indias; de estos, pasando por Manrique:

²² Reducido, como bajo latín, al oficio eclesiástico.

«aviva el seso y despierta» (p. 254), a «un cordobés más ríspido que un erizo» que cantaba su sapiencia: «ande yo caliente y ríase la gente» (p. 41); «un tal Quevedo, narigudo y cegato y pícaro, con parla de cortesano y resabios de carretonero» (p. 44); hasta engastar palabras que aparecen también en las otras novelas que nos ocupan, pero que aquí tienen un paladeo de Corín Tellado: «el impacto de una fuerza que le hubiera gustado domeñar» (p. 181), o a otro personaje popular a quien «la llamaban Paloma, por los inesperados cucurrucucús lanzados al reparar costuras» (p. 166).

En cuanto a la selección del léxico tipificador, se salpican, acá y allá, voces y frases de las recogidas en el glosario del *Quijote*, propias de la vida cotidiana: «chirimías» (p. 219), «anascote» (p. 240); del mercado: «blancas, el cornado de trueque» (p. 224); evaluativas de los individuos: «predicamento» (p. 237), «hidalgos» (p. 13), «menesterosos» (p. 17), «mostrenca» (p. 260), «adamado» (p. 181); las voces propias de la marinería y viajes, que no pueden faltar en estos relatos: «batel, carabelas» (p. 22).

Los vocablos aparecen solos o se acumulan para la creación de ambientes: «rumbos, mareas, sotavento, babor, estribor, cartas de navegación» (p. 22); «sus infantes, cuatrocientos jinetes, tres mil peones a la Suiza, espingarderos, artilleros, lanceros, ballesteros» (pp. 163-164).

Un rasgo de *Al cielo sometidos* es la presencia frecuente de vocablos escatológicos y jergales, que dan un acusado tinte de marginalidad al relato: «rabos», «cagaban» (p. 10), «coño» (p. 35).²³ Este modo de hacer representa una agudización de una tendencia que ya se encuentra en la obra cervantina.²⁴

Como ancla que une al Renacimiento con el Barroco, el *Quijote* exhibe juegos tanto con el concepto cuanto con la forma fónica de la palabra. Ello tiene algunas muestras en *Al cielo sometidos*: «Señora, el rey la corona dos veces, y no con diademas» (p. 160).

Algunos nombres son sustanciales. Pueden serlo al modo humorístico de Cervantes, como el apodo de Vinagra o el propio de Abundio

²³ En ocasiones esto se produce de forma más eufemística, como el título de «el hidalgo de las dos cabezas».

²⁴ «—A otro perro con ese hueso —respondió el ventero—. ¡Como si yo no supiese cuántas son cinco, y adónde me aprieta el zapato! No piense vuestra merced darme papilla, porque por Dios que no soy nada blanco» (Miguel de Cervantes: Ob. cit., pp. 324-325). Para otros juegos de doble sentido relacionados con el sexo véase la página 369.

Centellar, el cura colérico y simoníaco que desata toda la historia. Asimismo aparecen otros que con sus apellidos crean la extrañeza del anacronismo: Aldonza Roig o Elia Matheu. Pero, sobre todo, interesan aquellos que nos devuelven revitalizado el ambiente de la novela cervantina por la denominación de origen, por el epíteto que nos retrotrae a la épica, por el gentilicio recurrente, por la reinsertión de algunos de los nombres del *Quijote* con valores simbólicos: Antonio el de Extremadura, Pablo de Santamaría, Aldonza Abuela, el abulense, Erasmo de Sanlúcar; Antonio el de Ávila, el de un dedo menos. Particularmente eficiente y evocativo es el nombre recreado de los pastores de la égloga de Garcilaso, trasmutado aquí en la llave que conduce a los Antonios a la más tranquila vida de las Américas: «el despensero se llamaba Salicio Nemeroso de la Vega» (p. 335),²⁵ y para que la referencia lingüística sea completa, se lo señala como distinto: «tenía mal acento, tal vez por estadias en otras latitudes, o porque no era castellano» (p. 335). Otra referencia intertextual explícita en cuanto al nombre es la del Juan que abre *El camino de Santiago*, de Carpentier, llamado aquí Juan Tahúr (p. 328), el que «ganó aquellos tambores a los naipes» (p. 332); de modo que el cierre de esta obra da paso, a un tiempo, a lo bucólico y a lo real maravilloso. La mención a otros personajes –reales o ficticios–, como Torquemada o Celestina, contribuye a dar veracidad a la historia. Finalmente, algunas denominaciones tienen valor antifrástico, como la de «las Niñas» para el conjunto de las mujeres de la mancebía.

Las formas de tratamiento apelativas, más variadas que en *La sexta isla* por la mayor presencia del diálogo, muestran un tuteo mayoritario, frente al carácter más restringido de esta forma de tratamiento en el *Quijote*, de modo que se observe el predominio de la relación entre iguales de condición inferior como ámbito de la novela: «Oye lo que te digo, Antonio el de Ávila» (p. 23) y se reportan formas nominales como «señor» (p. 252), «doña» (p. 217), «ama, usted» (p. 218), «hermana, mujeres» (p. 241), «señora» (p. 228), «hija, padre» (p. 230). Por el carácter dialógico se incrementan aquí, como se comprueba en los análisis de frecuencia del *Quijote*, los verbos de lengua: decir, sentenciar, quejarse, regañar, ironizar, susurrar, etcétera.

²⁵ Según la consideración de algunos autores, el nombre sería triplemente redundante, pues se considera que los dos nombres y el apellido aluden a Garcilaso, quien a su vez ya se habría autorreferido en el Nemeroso, según la etimología, de *nemus* (vega) (cfr. <cvc.cervantes.es> [12/03/2005]).

En cuanto a las frases proverbiales y las paremias, se pueden recoger muestras de aliento quijotesco, pero acaso apócrifas algunas de ellas: «paciencia y barajar» (p. 32), «venir a peor» (p. 235), ser «del bronce» (p. 205), «por Cristo, por Lucifer» (p. 240), «Dios nos halle confesados» (p. 257), «el mal francés» (p. 40), «morbo gálico» (p. 248),²⁶ «quemar en efigie» (p. 108), «más papista que el papa» (p. 183), «meter la mar en pozo» (p. 209), «ojos que la ven salir no la verán volver» (p. 202), «quien la conozca que la compre» (p. 212), «a fraile hueco, sogá verde y almendro seco» (p. 229), «vale más un mal rato que un mal destino» (p. 41), «la bestia sola bien se lame» (p. 109), «donde las dan las toman» (p. 256). De la larga relación de refranes, modificados algunos o con partes elididas, para acomodarlos a la naturalidad del habla, se concluye que *Al cielo sometidos* comparte uno de los rasgos más comentados en la lengua del *Quijote*.

En cuanto a la estructuración morfosintáctica, no faltan los paralelismos y contraposiciones, con lujo de antónimos y juegos de palabras: «si mayor, tenía languidez de doncella, si doncella, arrastraba una tristeza de viuda» (p. 264), «¿Una condenada que a su vez condenaba, una endemoniada que se permitía demonizar?» (p. 310), «en el lecho las Niñas parecían cazadas pero los hacían presas» (p. 44).

Por el animado manejo de un diálogo desenfadado, se juega con el estilo directo e indirecto en sus variantes: «Cómo libé y gocé, se dirían a la mañana siguiente», «No lleves de una vez lo que la vida pondrá a tu alcance vez y media», «De curetajes quizás no sepa, pero lo de bruja no se lo regatea nadie –aseveró Antonio el de Ávila» (p. 33).

Coda

Como hemos podido apreciar, la ficción lingüística no se resume a un mero hecho formal ni se queda en la superficie: cala las obras de parte a parte, hasta hacerse sustancia y personaje; las obras son, antes que otra cosa, la lengua en que hablan. Se trata de un proceso de apropiación, en el espíritu de un Andrés Bello, quien consagra en su *Gramática...* escrita para americanos la condición de modelo lingüístico del *Quijote*.²⁷ Y ello es así tanto por el ejercicio mimético de la reproducción de las hablas, como por la permanente recurrencia a

²⁶ ¿Diferencia de registro?

²⁷ Cfr. José Manuel Blecua, Guillermo Rojo, José Antonio Pascual, Margit Frenk y Claudio Guillén: Ob. cit., p. 1128.

la reflexión, el comentario, e incluso las proposiciones preceptivas en relación con usos y variedades.

El juego de tiempos y espacios que de este modo se logra nos devuelve al ser humano universal, más allá de circunstancias determinantes de época: sensual y noble a las veces, ambicioso o murmurador, amante y fraterno, violento o burlón, eterno buscador de la libertad, en una cadena de referencias que tiene su parentesco más cercano con el *Quijote*, pero que podría remitirse hasta al ser vapuleado por las circunstancias o el destino de la tragedia griega.

Los rasgos que se toman como representativos del logos quijotesco son, precisamente, aquellos que se han convertido en estereotipos: un léxico con sabor de vino añejado, perlas de fraseología caracterizadora, sazón de refranes oportunos, un nombre propio que a fuerza de sustantivo va extendiendo su campo.

Chavarría en *La sexta isla* realiza este ejercicio con la minuciosidad y la atención al detalle del mejor filólogo. Su ficción lingüística se maneja como por casa entre el epíteto, el ablativo absoluto, el clítico pospuesto o la cláusula de infinitivo. González, en cambio, coge en el puño los rasgos bien sabidos y los rocía, como la sal que le dará punto, sobre la obra.

La sexta isla no recrea todos los personajes del *Quijote*, sino que se centra más bien en uno de los estratos representados, y en su habla: el otrora estudiante, de buena casa de familia, venido a menos y trasmutado en pícaro en perpetuo proceso de redención, a quien los azares de la fortuna hacen caer una y otra vez. La obra está montada sobre la epístola y la narración, por lo que no se recogen todos los matices del diálogo quijotesco. Podría decirse que su fidelidad al texto de partida es asombrosa, pero no podemos dejar de percibir, velado por la ranciedad de la prosa, un regusto de ironía, como cuando Álvaro narra el momento en que le fue cortada la lengua: «En preguntándome con cuál me quedaba, díjele que con la vida, y esas tres palabras, que en inglés se declaran *uiz mai laif*, fueron las postreras que salieron de mis labios» (p. 379). En el ámbito histórico Chavarría recoge los antecedentes más inmediatos y los enlaza con el *Quijote* y la picaresca.

González pretende un cuadro más general, por lo que no le preocupa tanto la exactitud: toma lo visible, y dibuja al tipo con apenas dos rasgos. Por eso aparecen todos: el estudiante, el señor, la ramera, el marinero, la bruja, el hereje, el pícaro. Este afán esencialista le per-

mite venir desde Nebrija, pasar por Cervantes, seguir hacia Quevedo y Góngora, y desde allí hacia el barroco americano con Carpentier.

La lengua revela, del mejor modo, el fenómeno de la intertextualidad, que abraza como un todo a las tres novelas, tanto por la presencia patente de figuras y textos de diferentes tendencias y épocas –que son evaluados por narradores y personajes desde diferentes perspectivas, a veces contradictorias–; como por la nota implícita, que reclama mayor oficio de conocedor. Y este rasgo nos lleva a otra característica común de las obras: son posibles para diferentes públicos y grados de lectura.

Tanto en *La sexta isla* como en *Al cielo sometidos* puede hablarse de anacronismos lingüísticos: tal sería la presencia recurrente de amalgamas en la primera, y el tuteo abrumador en la segunda. Pero el concepto de anacronismo no puede aquí ser tomado al pie de la letra, sino que habrá de ser apreciado en relación con la funcionalidad estilística de la ficción lingüística.

La utilidad del remedo del habla cervantina en Chavarría consiste en dar credibilidad al relato y las cartas enmarcadas, que a la larga justificarán la novela toda, el suspenso, el final del suceso policiaco, de modo que un rasgo menos parecido a la lengua de hoy será más eficiente para lograr este efecto, que conservar a ultranza los caracteres reales de la lengua del modelo. Por eso llegamos hasta formas más relajadas y contemporáneas como «había al pie de dos años» (p. 303).

González pretende el ser humano, por eso le valen formas de todos los tiempos y lugares. Pero se le advierte el goce de la palabra: en las series paladeables: «Palpó los racimos de mamones, las brazadas de anonas y mameyes, frutos de olores tan nuevos como sus nombres, unos amarillos, otros rojizos, algunos guarnecidos por corazas que al abrirse entregaban una pulpa blanca» (p. 354) y en las hablas que sin seguir las del *Quijote ad pedem litterae*, lo evocan con nuevas resonancias: «Si eres bueno en el yantar debes serlo en el regüeldo. Para menesteres de bacines tengo a quien sabe de ello, Aldonza Abuela, docta en el oficio» (p. 120), de modo tal que si no son la verdad, contribuyen a la ilusión literaria muy cumplidamente. El valor simbólico de las Aldonzas, que no Dulcineas, ameritaría un esfuerzo de desentrañamiento del que aquí estamos privados.

De otro lado, el propio anacronismo o el panlectalismo abigarrado que sirve al mosaico, unen, otra vez, a las novelas en el empleo del humor y la ironía como instrumento descriptivo y valorativo de la realidad: tanto da si se las llama, como en el *Quijote* y en *La sexta*

isla «mujeres del partido», o como en *Al cielo sometidos* «putas en verbenas»: el tipo está, desde la noche de los tiempos.

La sexta isla y *Al cielo sometidos*, novelas cubanas de los últimos veinte años, coinciden, por último, en suspender su línea del tiempo en Cuba. Chavarría, con un arte de prestidigitación, coloca en una de las islas de nuestro archipiélago el tesoro de Álvaro de Mendoza, y aunque esta es la parte menos lograda del libro, sirve para poner junto al habla del siglo XVI, la más sabrosa y popular de hoy. González, por su parte, con su poder para la sugerencia, deja a su Antonio el de Ávila, con el epíteto acrecido: «mataperros de un dedo menos» (p. 367), corriendo a todo dar para salvarse de ser esclavo en el bosque de la segunda isla que pisó Colón, «bajo un sol diferente» (p. 366).

En el empeño de respondernos qué queda del ideal y de la realidad lingüística del *Quijote* en estas dos novelas cubanas tan distintas y tan iguales, habría que decir que vemos a sus autores moldear la lengua, como juega con las tuercas y arandelas el indio desconocido del cerro de las ranas: trasmutando en libro la lámina de metal, poniendo rodela al codo de tornillo, completando una imagen americana, a un tiempo propia y trascendente. El muerto del *tal Saavedra* goza de muy buena salud.

Signos Lingüísticos, n.º 3, UAM Iztapalapa, México,
enero-junio, 2006, pp. 13-31.



Jesús J. Barquet*

Cervantes en el discurso reemplazante de *Clavileño* ante *Espuela de Plata*

El interés por Miguel de Cervantes Saavedra que presenta la revista *Clavileño* –dirigida fundamentalmente por Gastón Baquero, Eliseo Diego y Cintio Vitier, entre otros, en La Habana durante 1942 y 1943– puede comenzar a observarse en la propuesta que, en su «Parábola de la palabra y los cuatro elementos», hace Ángel Gaztelu precisamente en el primer número de la revista¹ al afirmar allí que resultan intrascendentes las supuestas contradicciones entre el símbolo cervantino y el símbolo bíblico. Gaztelu no solo hace entrar a Cervantes en el aura de la catolicidad que más tarde envolverá al entonces incipiente grupo Orígenes, sino que también cubre, suerte de reina Mab rubendariana, con un velo religioso el nombre mismo de *Clavileño*, el cual queda asociado a los otros nombres explícitamente religiosos de las revistas origenistas, tales como *Verbum* (1937), *Nadie Parecía* (1942-1944) y, dos años después y desde cierta interpretación, *Orígenes* (1944-1956).

Como es sabido, además, el término «Clavileño» proviene de los capítulos XL y XLI de la Segunda parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Cervantes,² un fragmento de los cuales («Del viaje de Clavileño») aparece transcrito en el segundo número

* Jesús J. Barquet (1953). Poeta, crítico literario, ensayista y profesor.

¹ Ángel Gaztelu: «Parábola de la palabra y los cuatro elementos», *Clavileño*, n.º 1, La Habana, 1942, p. 3.

² Miguel de Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1974, 2 t.

de la revista homónima, a manera de epígrafe explicativo.³ *Clavileño* busca establecer así, a través de referencias metafóricas a objetos y usos asociados al caballo, un diálogo alegórico con la importante revista anterior del grupo, *Espuela de Plata* (1939-1941), dirigida fundamentalmente por José Lezama Lima, quien en 1941 había expulsado de su consejo de redacción a algunos de los futuros editores de *Clavileño*. La expresión «espuela de plata» en la revista de Lezama se refería, en tanto que sinécdoque, al jinete del mítico Pegaso, corcel de las musas, como quiso ser la propia revista en su integración de las distintas artes (literatura, música, plástica).⁴ Ahora con *Clavileño* se trataba de establecer un diálogo en términos equinos (Clavileño reemplazando a Pegaso) que metafóricamente encubría (y revelaba) las preocupaciones ideológicas del grupo, diálogo que ingeniosamente Lezama y Gaztelu retomarán meses más tarde en la descendiente «caballería» del epígrafe colocado al frente del primer número de su revista *Nadie Parecía*, publicación a todas luces catolizante desde su título proveniente de la «Noche Oscura» de san Juan de la Cruz, su subtítulo («Cuaderno de lo Bello con Dios») y el fragmento del «Cántico espiritual» del propio San Juan que constituye el mencionado epígrafe:

*Que nadie lo miraba:
Aminadab tampoco parecía,
y el cerco sosegaba
y la caballería
a vistas de las aguas descendía.*⁵

³ En 1974 confiesa Lezama su temprano interés por la novela de Cervantes y, en particular, por la sección del libro donde aparecen los duques y Clavileño: «a los ocho años de edad mi madre me regaló el *Don Quijote de la Mancha*, y esta obra fue para mí predominante, porque me entregó su sentido prodigioso, que aparece sobre todo en la Primera parte, en la visita de don Quijote a la casa de los duques. Eso me dio un sentido mágico, maravilloso, que no podré olvidar nunca». Más adelante añade que Cervantes se halla entre sus «grandes ídolos españoles» (En Iván González Cruz (ed.): *Diccionario de la vida y obra de José Lezama Lima*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2000, p. 66).

⁴ Considerar la expresión «espuela de plata» como una referencia al jinete de Pegaso, como hace la revista *Gaceta del Caribe* en 1944, constituye solo una entre varias posibles interpretaciones; a saber, dignificada por la plata (herencia modernista), «espuela» significa también «estímulo» a la creación, o se refiere al «espolón del gallo» en tanto que símbolo de lo cubano (propósito fundamental del grupo), como en ciertas pinturas del originista Mariano Rodríguez. Similar polisemia se observa en el nombre de las otras revistas dirigidas por Lezama.

⁵ *Nadie parecía*, n.º 1, La Habana, 1942, p. 1.

El implícito diálogo alegórico entre los nombres de las sucesivas (o coincidentes) revistas origenistas se manifiesta hasta en sus opositores. En 1944, una revista opuesta a los principios ideoestéticos que comenzaban a mostrar los futuros origenistas, *Gaceta del Caribe*, elabora su editorial inicial dentro de este diálogo alegórico, aunque con la intención de impugnarlo, por no decir parodiarlo: «Aquí, dicho sea sin alusiones, todo el mundo parece lo que es, y nadie necesita de plateadas espuelas para hacer andar a Pegaso».⁶ Este diálogo alegórico nos revela la sutil polémica que existió entre *Clavileño* y *Espuela / Nadie*, polémica que nunca ha sido suficientemente señalada por los críticos, quizás porque ese mismo año de 1942 otro expulsado de *Espuela*, Virgilio Piñera, fundó su propia revista, *Poeta* (1942-1943), para desde allí entablar, con explícito carácter subversivo y dinamitero, la batalla contra los supuestos síntomas de repetición y conformismo estéticos del grupo.⁷ A diferencia de la bulliciosa *Poeta*, *Clavileño* manifestaba sus intenciones de reemplazar el trabajo anterior de *Espuela* mediante un mesurado entramado intelectual de referencias cruzadas que abarcaban lo mítico, lo literario y lo social, como veremos a continuación.

El Pegaso de la revista de Lezama es reemplazado por otro caballo igualmente legendario, Clavileño, el cual había robado y llevado a la linda (o mejor *bella*) Magalona «a las ancas por el aire, dejando embobados a cuantos desde la tierra los miraban» (II, p. 225), lo que en el contexto nacional significaba robarse o heredar –para supuesta sorpresa de todos los isleños y ahora del propio Lezama– los logros artísticos y literarios alcanzados por *Espuela* y pretender continuarlos. Como el paródico caballo de los duques cervantinos (parodia que la revista invierte al incorporarla con cierta gravedad trascendente),

⁶ «Editorial», *Gaceta del Caribe*, n.º 1, La Habana, 1944, p. 1. Durante varios años, incluso después de dejar de existir *Gaceta del Caribe*, habrá otras polémicas entre sus asociados (en particular, José Antonio Portuondo y Mirta Aguirre) y los origenistas: polémicas basadas en la diferente percepción que unos y otros autores tenían del hecho literario y de diferentes escritores nacionales y extranjeros (André Gide, el propio Cervantes). Desarrollo esto en mi tesis doctoral *El grupo Orígenes y la eticidad cubana: recuento de un proceso*, Dis. Tulane U, 1978, 9107846, Ann Arbor: UMI, 1990, pp. 285-288, 377-378, 445-446, 469-474. No podría precisar ahora si la frase «Nadie parecía pero todo el mundo lo era» con que el mundillo literario habanero se burlaba equívocamente de los origenistas partió de este editorial de *Gaceta* o si esta lo tomó de la calle.

⁷ Al respecto hablo extensamente en *El grupo Orígenes y la eticidad cubana...*, ob. cit., pp. 261-280.

el *Clavileño* de Baquero, Diego y Vitier no vive para exhibir una riqueza material, sino para lanzarse a los viajes más distantes: «hoy está aquí y mañana en Francia y otro día en Potosí», vuela aunque no tenga las alas de Pegaso y, no obstante su galope abarcador, el jinete que lo cabalgue «puede llevar una taza llena de agua en la mano sin que se le derrame gota, según camina llano y reposado» (II, p. 225) el animal, es decir, sin desperdiciar un ápice de la potencia creativa u original: el agua.

Todo ello (afán de recoger en sus revistas lo nacional, lo occidental y lo americano: movimiento pausado y no a saltos en su sucederse, como el del mulo lezamiano: de mantener íntegras la fuente y energías de la creación) constituía constantes ideoestéticas de aquel grupo origenista cuyas revistas, desde el inicio, buscaban abrirse a lo universal y cuya conducta social implicaba no malgastar tiempo ni esfuerzos en asuntos que no fueran pertinentes a la gestación de sus obras individuales o colectivas, como hubiera sido entonces responder a los ataques directos de *Gaceta* cuando esta los acusaba de narcisistas intelectuales huyendo, «a la hora de crear, de todo contacto con el alma y la sangre del pueblo, de todo roce con las grandes cuestiones humanas, por temor a rebajar la categoría de su obra».⁸ Como apunta Vitier en 1975, era preocupación origenista no dilapidar de forma alguna las energías «necesarias para resistir y rescatar, cada uno a su modo, algo de aquella alma y aquella sangre» del pueblo por las que abogaban sus atacantes. Certeramente entendían que la enemistad entre ellos era, en lo esencial, aparente: «el enemigo de ambos era la frustración de la república y la traición de los gobernantes», concluye.⁹

El gigante hechicero Malambruno, quien tiene en su poder a Clavileño, le había prometido a la pobre Dolorida, representante de otras mujeres igualmente doloridas –¿las *dolorosas* repúblicas?, como les llamó José Martí a las nuevas naciones latinoamericanas del siglo XIX,¹⁰ entre las que ahora en 1942 se encontraba también Cuba–, enviarle el maravilloso caballo al caballero que las libraría a todas ellas de sus cuitas (tener barba). Si para luchar contra la mítica Quimera había sido necesario Pegaso, ahora para empresa más terrena (la belleza de las pobres dueñas doloridas) se hace imprescindible un caballo de naturaleza más

⁸ *Gaceta del Caribe*, ob. cit., p. 1.

⁹ Cintio Vitier: *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*, Siglo XXI Editores, México, D. F., 1975, p. 153.

¹⁰ Cfr. José Martí: *Sus mejores páginas*, Porrúa, México, 1970, p. 88.

material, de clavija y leño, *Clavileño*, el cual, aun sin las alas de Pegaso, es capaz de caminar «o ya por los aires, o ya rastreando y casi barriendo la tierra, o por el medio, que es lo que se busca y ha de tener en todas las acciones bien ordenadas» (II, p. 226). En el diálogo alegórico entre las revistas, el espíritu de rescate liberador tanto en lo alado como en lo terreno es el mismo, solamente van a cambiar los jinetes: estos serán ahora los mesurados integrantes del nuevo colectivo formado en torno a la revista *Clavileño*, la cual hereda no solo una categoría literaria, sino también, y principalmente con esta, una misión a cumplir: rescatar el ser nacional, restaurarle su *belleza* mancillada por la frustrada y corrupta realidad social. La llegada de *Clavileño* / *Clavileño* indica así el comienzo del cumplimiento de esta misión, como bien se observa en las palabras de Malambruno reproducidas por la dueña Dolorida: «porque él me significó que la señal que me daría por donde yo entendiese que había hallado el caballero que buscaba, sería enviarme el caballo, donde fuese con comodidad y presteza» (II, p. 225).

Así, la elección del nombre *Clavileño* implica, en lo mítico, un reemplazo de la revista anterior realizado, sin embargo, con un espíritu de continuidad o herencia, y no de profunda ruptura, como pretenderá hacer *Poeta*. La continuidad de *Clavileño* significa una superación de *Espuela* en la medida en que inculca nueva sangre (a saber, nuevos integrantes: Fina García-Marruz y Octavio Smith; nuevos derroteros dentro del camino ya trazado, por ejemplo, la atracción hacia César Vallejo: nueva dinámica protagónica y editorial entre los miembros otrora algo supeditados a las decisiones editoriales de Lezama) a su envejecido Pegaso, que *antes* fue *rocín*. Ya lo había dicho Cervantes: «en cuanto al nombre, [Clavileño] bien puede competir con el famoso Rocinante» (II, p. 226).

Por todo ello, aunque hay separación, disgusto y alegórica polémica, *Clavileño* y la revista que fundarán un mes después Lezama y Gaztelu, *Nadie Parecía*, no podrán dejar de mostrar numerosas similitudes ideológicas. Asimismo, Gaztelu, al publicar en *Clavileño* su mencionado ensayo sobre la confluencia de lo bíblico y lo cervantino, anula de antemano cualquier malsana desviación de la polémica y deja implícito que, en lo esencial, *Clavileño* y *Nadie* –a diferencia de *Poeta*– participarán de la misma sustancia religiosa. En vez de desmentirlo, los restantes números de *Clavileño* lo corroborarán. A fin de cuentas, el gigante Malambruno, «aunque es encantador, es cristiano», apunta el propio Cervantes (II, p. 229). Quizás fue por eso que Piñera, aunque

afiliado al grupo de *Clavileño*, tuvo que crear prácticamente solo su propia revista y hasta inventarse «colaboradores».

Otras sutilezas de la elección del nombre se deben a que *Clavileño*, como la revista homónima, es un caballo hecho a la amistad y al amor: caballero, escudero y dama pueden montarlo al unísono. *Clavileño* fue descrita por Piñera como «revista para la amistad»,¹¹ ya que acogió a buena parte de los expulsados de *Espuela* y luego no integrados a *Nadie*. De igual forma, Vitier señala que la fundó Baquero «con un grupo de amigos».¹² Que se sepa, existían también relaciones amorosas entre al menos cuatro de los nueve editores anunciados en los primeros números de la revista: entre Eliseo Diego y Bella García-Marruz, y entre Cintio Vitier y Fina García-Marruz. Podría afirmarse entonces que *Clavileño*, al servirles de refugio amistoso y amoroso a los excluidos por *Espuela* y por *Nadie*, y al incorporar nuevas voces y derroteros que expandían coherentemente la propuesta de *Espuela*, supo continuar mejor que *Nadie* (donde prácticamente se quedaron solos Lezama, Gaztelu y algunos pintores de *Espuela*) y *Poeta* (donde Piñera se enardecía con su propuesta monológica y disidente) la misión colectiva apenas iniciada unos años atrás y que poco más tarde consumaría *Orígenes*. En otras palabras, *Clavileño* garantizó física y anímicamente la saludable continuación del proyecto origenista, ya que, si bien las alertas estéticas de Piñera desde *Poeta* fueron también necesarias, su beligerancia de francotirador irreverente y antirreligioso así como las fidelidades y exclusiones extremas practicadas por Lezama en aquellos años habrían quizás hecho imposible la futura obra colectiva de la entonces conocida como «generación de Espuela de Plata». No fue casual, entonces, que un sutil llamado a la reunificación del grupo partiera precisamente de *Clavileño* a través del texto de Juan Pérez de Moya que sus editores colocaron, siguiendo su forma literariamente alusiva de tratar asuntos inmediatos, al inicio del último número: «De la Amistad, de la Paz y tres Gracias». A la amistad heredada de (pero también puesta en crisis en) *Espuela*, había añadido *Clavileño* el *amor*, para proponer ahora la necesidad de una *paz* entre las tres pequeñas revistas del grupo que coexistían y sobrevivían frágilmente en aquel año de 1943: *Clavileño*, *Nadie*

¹¹ *Poeta*, n.º 2, La Habana, 1943, p. 1.

¹² *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, Cintio Vitier (introd., ant. y notas), Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana, 1952, p. 347.

Parecía y Poeta, metamorfoseadas ahora en las «tres Gracias». Dice así el texto de Pérez de Moya: «Queriendo los antiguos exhortar a los hombres a que tuviesen entre sí Amor, Paz y Amistad, inventaron una deesa figura de tres doncellas, asidas las manos las unas de las otras, todas desnudas, que estaban riendo [...] llamábanse las tres Gracias».¹³

Otros aspectos del *Clavileño* de Cervantes son también apropiados para describir a los jóvenes origenistas: los jinetes de *Clavileño* deben llevar los ojos vendados, lo cual transforma el viaje en un acto de la imaginación, acto que don Quijote describe como una ascensión trascendente hacia «la región del fuego» (II, p. 231). No es difícil derivar de aquí las aspiraciones origenistas de cerrar los ojos (no la inteligencia) ante la decepcionante realidad exterior, para vencer así el pesimismo y la inercia reinantes mediante un proyecto continuo de creación que proyectara sobre (y le impusiera a) lo cotidiano un acto individual y colectivo (de ahí su interés en agruparse en revistas) de voluntad e imaginación salvadoras, es decir, una ascensión resistente. Además, el fabuloso viaje del corcel de madera se realiza sin moverse del punto de partida. Tampoco es difícil leer aquí la orgullosamente fija localización del grupo en el ámbito habanero¹⁴ y su rechazo de la supuesta dicotomía «local / universal», la cual había sido ya anulada en aquel editorial inicial (o manifiesto artístico-literario) de *Espuela* que decía: «La ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos».

Se observa entonces cómo, antes de *Clavileño*, la propia *Espuela* había comenzado a codificar con referentes cervantinos las preocupaciones ideoestéticas del incipiente grupo.¹⁵ El empleo del término «ínsula» (significando en *Espuela* la isla de Cuba pero sin perder por ello la referencia cervantina a la ínsula Barataria cedida a Sancho

¹³ *Clavileño*, n.ºs 6-7, La Habana, 1943, p. 1.

¹⁴ Sobre estos temas dirá Lezama en 1968 lo siguiente: «El viaje es apenas un movimiento de la imaginación [...] Goethe y Proust, esos hombres de inmensa diversidad, no viajaron casi nunca. La *imago* era su navío. Yo también: casi nunca he salido de La Habana... Yo no viajo: por eso resucito» (En Iván González Cruz: Ob. cit, p. 535).

¹⁵ Presento otras muestras de la cultura y literatura españolas en el ámbito creador origenista, en mis artículos «La presencia de España en los años de formación (1937-1941) del grupo Orígenes», *Letras Peninsulares*, vol. 5, n.º 1, 1992, pp. 137-148, y «El grupo Orígenes y España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 513, 1993, pp. 31-48.

Panza por los duques para su gobierno) preparará pues, a su manera, el terreno para la inserción del caballo Clavileño en las revistas del grupo. No puedo dejar de señalar aquí, como un detalle irónico frente a las múltiples acusaciones de elitismo y «narcisismo intelectual» sufridas por los origenistas, que una de ambas referencias claves, la referida a la «ínsula», se asocia directamente, no con el exacerbado hombre de letras (su acción fue resultado de ellas) que fue don Quijote, sino con el humilde pueblerino sin ninguna formación literaria que fue Sancho Panza.

Antes de montarse en el caballo del gran viaje –nos cuenta Cervantes–, Sancho se preocupa por la reacción de sus futuros coterráneos: «¿qué dirán mis insulanos cuando sepan que su gobernador se anda paseando por los vientos?» (II, p. 228), sorpresa o desconfianza esta ante los origenistas que, como ya apunté, apareció con bastante frecuencia entre sus contemporáneos, incluidos muchos intelectuales de extensa cultura literaria como Jorge Mañach.¹⁶ Pero el duque, como los origenistas, tiene la respuesta: los viajes infinitos de la creación no constituyen una traición al deber ciudadano cuando el viajero (el artista) va animado (y armado) de una fe sabia en la fijeza esencial de su isla, en las raíces profundas y sólidas de su tradición. La isla, segura de sí misma, sabe esperar (como las palmas martianas) por el futuro regreso de sus audaces viajeros. Así se lo dice el duque al preocupado Sancho:

¹⁶ Bien conocida es la polémica entre Lezama y Mañach aparecida en la revista *Bohemia* en 1949. Marcelo Uribe la reseña detalladamente en su «Introducción» (*Orígenes. Revista de Arte y Literatura. La Habana, 1944-1956*, edición facsimilar de José Manuel de Rivas, vol. 1, n.º 1-6, El Equilibrista-Turner, México, D. F. / Madrid, 1989, pp. XLIX-LVI). Entre otras cosas, Mañach acusa a la revista *Orígenes* de ser «químicamente pura» e incomprensible, afirma Lezama (Iván González Cruz: Ob. cit, p. 227). Con un giro irónico, Lezama le responde que se abstendrá de clasificarlo como «*celui qui ne comprend pas*» (*Imagen y posibilidad*, edición de Ciro Bianchi Ross, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981, p. 185). Proveniente de Remy de Gourmont, esta expresión francesa fue la misma que utilizó Rubén Darío, en las «Palabras liminares» a sus *Prosas profanas* (1986), cuando tuvo que defenderse, como Lezama en los años cuarenta, de «voces *insinuantes*, buena y mala intención» (*Rubén Darío esencial*, edición de Arturo Ramoneda, Altea-Taurus-Alfaguara, Madrid, 1991, p. 254). Menos conocido que la mencionada polémica es un artículo de 1943 de Mañach sobre Amelia Peláez, pintora que colaboró varias veces con los origenistas, en el cual Mañach confiesa tener reservas ideológicas ante algunas nuevas propuestas culturales del país: peca, asegura, de «mesura de entusiasmos» y de «conservatismo emergente» producto de su edad («Amelia Peláez o el absolutismo plástico», *Revista de La Habana*, n.º 2, 1943, pp. 32-33).

—Sancho amigo, la ínsula que yo os he prometido no es movable ni fugitiva: raíces tiene tan hondas, echadas en los abismos de la tierra, que no la arrancarán ni mudarán de donde está a tres tirones [...] [Vayáis] con vuestro señor don Quijote a dar cima y cabo a esta memorable aventura [...] siempre que volviéredes hallaréis vuestra ínsula donde la dejáis (XLI, p. 229).

Al emplear intertextos (ínsula, Clavileño) de uno de los pasajes más paródicos de la novela de Cervantes (toda ella una parodia de las novelas de caballería y de tantas otras cosas de este mundo y del otro, de aquel entonces y de siempre) para referirse alegóricamente (y no sin gravedad) a sus preocupaciones y circunstancias culturales en los años 40, los origenistas no se apoyan tanto en el carácter festivo y carnavalesco de la parodia, como en la capacidad del intertexto de expresar eficazmente una circunstancia específica en que se entrelazan indisolublemente la realidad y la ficción, lo objetivo y lo subjetivo, el referente y su representación. Más allá de la sonrisa reemplazante hacia *Espuela* que asoma tras la selección del término Clavileño, está la imperiosa necesidad generacional (de raíz, ahora sí, quijotesca) de imponer una realidad exterior (social, política, cultural) entendida como ficción o fantasmagoría, otra realidad íntimamente concebida y percibida como más real y esencial: el mundo subjetivo de valores éticos y estéticos del grupo. De ahí que Diego, miembro de *Clavileño* y gran deudor de Cervantes, al grado de titular y estructurar su poemario *Los días de tu vida* (1977) sobre un pasaje de la clásica novela española antes mencionada,¹⁷ recuerda así ambos mundos:

Recuerdo los altos del estudio de Cintio: la casa de «las hermanitas Marruz», como nosotros las llamábamos, que eran nuestras novias: incluso, los parques por donde paseábamos.

Todo este mundo, aparte del mundo propio de cada uno [...] era en la realidad misma un mundo de poesía. Pero también cuando veo que la pregunta se refiere a lo que significó *Orígenes* para nosotros, recuerdo con igual

¹⁷ Este título del poemario de Diego está sacado, precisamente, del parlamento de don Quijote cuando va montado con Sancho Panza en Clavileño: «en todos los días de mi vida he subido en cabalgadura de paso más llano: no parece sino que no nos movemos de un lugar. Destierra, amigo, el miedo; que, en efecto, la cosa va como ha de ir, y el viento llevamos en popa» (II, p. 231).

intensidad el otro mundo, es decir, el mundo que nos rodeaba, el mundo del contexto social, de la ciudad, en que este nuestro mundo estaba inserto. El mundo aquel de la falsedad total del país, empezando por la propia Universidad, donde los profesores eran apenas simuladores.¹⁸

Y al referirse a la gestión toda del grupo, confirma Diego ese impulso quijotesco del grupo que aquí he esbozado, ese traspasar el ser como un *deber ser* de naturaleza subjetiva:

Lo que nos unió fue una relación de amistad. Y también, quizás, un hambre de autenticidad en medio [...] de un mundo irreal, fantasmagórico. Esa hambre nos permitió encontrar una realidad a que asirnos –la poesía–. Nos unió la posibilidad de hallar un medio de hacer palpable, visible, la realidad que estaba en nosotros.¹⁹

Curiosamente en aquel año de 1943, mientras *Clavileño* abogaba por la reunificación del grupo, Ana María Borrero señalaba desde la *Revista de La Habana* que existía, como ingrediente esencial de *lo cubano*, un quijotismo heredado de «lo mejor de la cultura española» y que en aquel momento ese quijotismo significaba –aunque sus portadores no tuvieran conciencia de ello, añadido yo aquí– un bastión de resistencia ante «las disciplinas y los impulsos vitales recibidos de los Estados Unidos»²⁰. Así lo comprenderán poco después algunos originistas. En 1957 afirma Vitier en *Lo cubano en la poesía* que Cuba estaba siendo víctima –de la más corruptora influencia que haya sufrido jamás el mundo occidental, y digo esto no porque le atribuya una malignidad específica, sino porque lo propio del ingenio «American way of life» es desustanciar desde la raíz los valores y esencias de todo lo que toca».²¹

En el terreno político de principios de los años 40, la República de Cuba mostraba así la misma condición de dependencia que, según

¹⁸ Enrico Mario Santí: «Entrevista con el grupo Orígenes», en Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Université de Poitiers (ed.), *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Espiral-Fundamentos, Madrid, vol. 2 (prosa), 1984, p. 160.

¹⁹ *Ibidem*, p. 170.

²⁰ Ana María Borrero: «Cuba espera su hora», *Revista de La Habana*, vol. 1, n.º 11, 1943, p. 476.

²¹ Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1970, p. 584.

Ángel Rama, prevalecía entonces en toda América Latina, cuando, disueltas «las resistencias que se opusieron a los avances de la política del Buen Vecino iniciada por F. D. Roosevelt y su ministro Cordell Hull», se estatuyó «la alienación del continente sobre las posiciones norteamericanas».²² Por eso concluye Borrero afirmando, no con términos pero sí con ideas familiarmente origenistas, lo siguiente acerca de los cubanos de entonces, ella misma incluida:

Quijotes por herencia directa y por la ensoñación perenne de nobles aventuras, pero Quijotes domeñados, podados por el sol de los trópicos, no hemos de perder sin duda nuestras capacidades espirituales ante las disciplinas que se avecinan, sino que, muy al contrario, llegaremos más presto al equilibrio que solo es capaz de producir el viejo rosal de antiguas culturas en la fresca y fragante rosa de América.²³

Así visto, lo quijotesco contiene, además, un rasgo identitario nacional que, a su manera, los origenistas reproducen en su revista con plena confianza no solo en la sólida fundamentación de su ínsula –como ya vimos–, sino también en sus propias capacidades como creadores para alcanzar, integrando lo nacional a lo universal desde su centro de operaciones habanero, el necesario equilibrio entre las tradiciones fundamentales de la nación (lo hispano, lo africano,²⁴ etcétera) y las poderosas e inevitables influencias foráneas que amenazaban entonces la integridad espiritual de *lo cubano*.

Esa confianza y reafirmación de su papel como creadores y como cubanos responsables de una misión histórico-cultural es la que expresa Lezama a través del propio Quijote cuando afirma que, entre la frase del verdadero Quijote («Yo sé quién soy») y la del Quijote apócrifo («Yo, quienquiera que sea»), él había preferido siempre «la frase del Quijote verdadero».²⁵

²² Ángel Rama: *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Unidad Veracruzana, Xalapa, 1986, p. 141.

²³ Ana María Borrero: Ob. cit., p. 476.

²⁴ Sobre la preocupación origenista por la herencia africana en Cuba hablo en mi artículo «Orígenes ante el negrismo» (*Semiosis*, Nueva época, vol. 1, n.º 1, Universidad Veracruzana, México, enero-junio, 1997, pp. 20-31 / *Afro-Hispanic Review*, vol. 15, n.º 2, Department of Romance Languages University of Missouri-Columbia, 1996, pp. 3-10).

²⁵ En Iván González Cruz: Ob. cit., p. 227.

El inocente viaje y diálogo alegórico iniciado por *Clavileño* en 1942, revela así, tras esta lectura, los diversos sentidos (mítico, literario y social) que, quizás sin saberlo los propios editores, se expresaban a través del intertexto cervantino.

Unión. Revista de Literatura y Arte,
Nueva época, año XII, n.º 43, La Habana, abril-junio, 2001, pp. 84-87.



Roberto Méndez

Ramón Meza ante el tipo ideal del Quijote

El 13 de mayo de 1905 don Ramón Meza Suárez Inclán se levantó más temprano. Varias veces comprobó ante el espejo de su estancia que no hubiera motas de polvo en el chaleco y que las solapas del chaqué estuvieran cuidadosamente alisadas. Había cumplido cuarenta y cuatro años, pero cuidaba su apariencia como en los tiempos de la tertulia en *La Habana Elegante*. Ya estaba esperándolo ante su puerta el coche oficial.

Mientras remontaba la calle San Lázaro, rumbo a la Loma de Aróstegui, el subsecretario de justicia se lamentaba en silencio de una ciudad donde todavía arreaban chivas por las arterias más céntricas y las ordeñaban en el mismo umbral de las casas, para no hablar de los baches llenos de fango y de los vagos aposentados en las bodegas de esquina, donde «tomaban la mañana» sin mayores preocupaciones. No, a pesar de cualquier esfuerzo civilizatorio, esta isla jamás se parecería al Canadá.

Todo estaba listo en la nueva pero no flamante Aula Magna de la universidad habanera, improvisada en una de las barracas de la antigua Pirotecnia Militar para la fiesta literaria en honor del tercer centenario de la publicación del *Quijote*. El doctor Meza, profesor auxiliar de la Escuela de Pedagogía, tendría a su cargo las palabras inaugurales de un ciclo que continuarían, en sucesivas disertaciones, sus colegas Guillermo Domínguez Roldán, Esteban Borrero y Enrique José Varona. Era preciso ejercitar la virtud de la paciencia porque aquella sesión estaría sobrada de personajes fastidiosos. Y encima, comenzaría tarde, otro pésimo hábito de esta tierra; aunque el rector Leopoldo Berriel estaba ya, elegante y obsequioso a la puerta de su despacho, el señor presidente don Tomás Estrada Palma tenía algunos minutos de retraso.

La sala no estaba demasiado nutrida de público cuando comenzó su discurso: el claustro universitario, unos pocos alumnos, uno que otro periodista, aunque quizá hubiera que multiplicarlos por cuatro, porque una misma persona representaba al ayuntamiento y a la Sociedad Económica de Amigos del País, mientras que otro ocupaba su asiento a nombre del secretario de educación, sin dejar por ello de ser profesor y organizador. Si un par de esas inseguras viguetas del tiempo de la colonia cedieran ante las voces enfáticas del orador y el techo cayera, las pérdidas serían absolutas, pues no quedarían en Cuba escritores, conferencistas, publicistas; el ejército, que no había nombrado representante para estas fiestas, tendría que hacerse cargo de los rumbos de la isla.

Fijó su vista en la primera fila, donde junto al pequeñísimo Estrada Palma estaba Genoveva Guardiola, la esposa de mirada cuáquera y vestidos viejos, y se decidió a comenzar su peroración. En sus palabras iniciales, Meza considera la novela de Cervantes como «el primer libro de la literatura castellana; libro que hará perdurar, por los siglos, esta hermosa y sonora lengua»,¹ pues lo considera a la misma altura de los monumentos literarios clásicos: la *Ilíada*, la *Odisea*, la *Eneida*. Sin embargo, el orador no va a detenerse en los méritos literarios de la novela, en tanto eso corresponde al próximo conferencista, el doctor Guillermo Domínguez Roldán, sino se orienta hacia la definición de los «tipos ideales» en la literatura y el arte.

El autor de *Carmela* acude a un procedimiento interdiscursivo. Formula un paralelo entre los tipos que encarnan las grandes obras plásticas: Apolos y Venus, Concepciones y Madonnas, con los nacidos de la fantasía de los escritores. A partir de allí se permite una larga digresión en la que describe en detalle su experiencia en la apreciación de dos importantes piezas escultóricas.

La primera de ellas, cuyo título y autor no cita, hemos podido identificarla como *Napoleón agonizante*, del escultor italiano Vincenzo Vela (1820-1891), esculpida en mármol en 1866 y adquirida al año siguiente por Napoleón III, quien la ubicó en el castillo familiar de la Malmaison. Al parecer Meza pudo contemplar la obra o una copia de

¹ Ramón Meza Suárez Inclán: «Don Quijote como tipo ideal», *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, vol. I, n.º 1, Imprenta Avisador Comercial, La Habana, julio, 1905, p. 3.

ella en la Galería Corcoran de Washington. Recuerda los más pequeños detalles:

la mano crispada sobre el brazo del sillón; los pliegues de sus ropas en desorden, revelando el temblor, el tiritar y las convulsiones de los nervios; los ojos, solo señalados en su óvalo por el buril, parecían emitir una última mirada de energías que se extinguían; y sus labios, plegados, parecían reprimir con invencible, con titánico orgullo, un último lamento, un suspiro postrero.²

Elogia al artista que sin haber podido presenciar aquella escena, ocurrida en la isla de Santa Elena, pudo perpetuar «esa última mirada, ese su aliento fugaz, el fin de aquella vigorosa inteligencia que se apagaba».³

La segunda pieza es nada menos que *El pensador* de Rodin, que el propio Meza pudo contemplar durante la Exposición Universal de Saint Louis, durante su primera exhibición en América. Aquí su admiración es todavía mayor:

el visitante observador, sinceramente conmovido, verdaderamente pasmado, contemplando aquella fisonomía inmóvil que parecía mirar al pasado, recogiendo sus ecos; ver el presente reflejando su ruido y movimiento; escudriñar el porvenir intentando romper sus arcanos; aquella estatua, que parecía lanzar gritos extraños de lo más íntimo de su ser, ante aquel hombre, en fin, irrecusable, obligatoriamente tenía que decir: ¡piensa!⁴

Así mismo, nos dice entonces, la literatura «no más que con la palabra, la poesía no más que con las galas de la rima, los deja también imperecederos, más que el mármol, más que el bronce; tan imperecederos y tan reales, que no pueden ser llevados o trasladados a otras esferas que las del arte literario».⁵ Y como ilustración de esto, comienza a desarrollar, extensamente, un ejemplo, tomado de su experiencia como estudioso y profesor de letras clásicas: el tipo ideal de Aquiles, su presencia en los poemas homéricos, en la escultura griega, en la numismática, su reflejo en otros héroes clásicos y hasta su presencia

² Ibídem, p. 4.

³ Ibídem, p. 5.

⁴ Ídem.

⁵ Ídem.

arquetípica en la educación que Aristóteles imparte a Alejandro Magno. Después que ha obligado a los espectadores a cabalgar junto al joven emperador en sus campañas, recorrer la Persia, la Media y la Bactriana y llegar a la «India inmóvil», cuando ya el presidente está un tanto inquieto en su silla, aunque no tanto como severo el señor Varona en su curul, se decide Meza a realizar un arriesgado salto hacia la España del Medioevo para acercarse a otro tipo ideal: Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid.

El Cid, como Aquiles en Grecia, representa en España los sentimientos y actividades de su pueblo. Es buen hijo, buen esposo, buen padre; parte de su vida la pasa en vengar los agravios de sus yernos los infantes de Carrión y en lograr digno puesto para sus hijas en las cortes de Aragón y de Navarra. Hace guerra constante, sin fatiga ni cesar, a los enemigos de su religión y de su patria.⁶

He ahí el antecedente de la figura caballerisca de Alonso Quijano, porque de aquellos poemas épicos –*Cantar del Mio Cid*, *Cantar de Roldán* y hasta *Los nibelungos*– derivan las novelas de caballería con sus Amadises, Palmerines y Esplandianes, y de estas, el personaje cervantino. Mas, sin entrar a fondo en este, el disertante se empeña en otro paralelo menos afortunado: las diferencias entre Fausto y don Quijote como tipos ideales, en las que el primero queda –según él– en franca desventaja. Resulta curioso que para aproximarse a la obra de Goethe se remita apenas a una descripción muy viva de la primera escena: la visión del sabio en su laboratorio y del resto de la obra apenas alude a aquellas páginas «cuando Fausto queda convertido en el satánico seductor de la pura, casta y desventurada Margarita y la arroja al deshonor, a la mazmorra y a la muerte»,⁷ lo que nos produce la impresión de que el cubano o bien apenas hizo del gran poema una lectura juvenil, apresurada y superficial, o, como sucedía con otros intelectuales de su tiempo, conocía una parte del asunto de la obra gracias a la ópera de Gounod.

Enumera a continuación otros tipos ideales tomados de obras y épocas diversas: Gulliver, Gargantúa y Pantagruel, Cándido, Falstaff y hasta el Luzbel del *Paraíso perdido* de John Milton. No es posible que

⁶ Ibídem, p. 8.

⁷ Ibídem, p. 10.

nos detengamos en esa elocuente página en que describe el tránsito desde los círculos infernales hasta el Paraíso en la *Divina comedia*, aunque esta sea una de las más notables cuartillas de la prosa plástica y persuasiva de Meza, si bien no logra convencernos con ello de la falta de solidez como tipo ideal del personaje inspirador de Beatriz. Gracias a otro artilugio retórico, logra el orador retroceder de nuevo en el tiempo para volver al autor en que se siente más seguro, el poeta Homero, para comparar a Helena con Beatriz como un tipo de la «idealidad más pura».⁸

Logra por fin, justo a la mitad de su discurso, detenerse en don Quijote. Entre los tipos ideales «no hay ninguno tan familiar, tan exacto, en sus gestos y proporciones, tan vivo, que muestre tales y tan marcados relieves», «no sé tampoco si será porque es figura donde viven y palpitan sentimientos afines de la raza; pero es lo cierto, que siempre le vemos tal como es, con rasgos propios, inalterables».⁹ Llega a afirmar Meza que tan bien está trazada la figura en la novela, que todo intento de llevarla a las artes plásticas, a la música o al teatro, ha resultado fallido.

Figura genialmente dibujada con la pluma más diestra y magistral que ha trazado frases en la lengua de Castilla, tiene toda la vida, todo el movimiento de la realidad, donde quiera que de cerca o de lejos lo descubramos [...] es siempre uno mismo, humano, verdadero, verosímil, sin metamorfosis posibles, de una fijeza inmutable.

Las siluetas del caballero andante y su escudero han quedado dibujadas ya por siempre en aquellos campos estériles y despoblados de la Mancha, donde el genio inmortal de Cervantes levantó castillos, molinos, ventas, toda aquella vasta trama magistralmente descrita, que completa el cuadro vasto, el escenario amplio, gigantesco en que se desarrolla la acción del libro inimitable.¹⁰

Mientras el orador fatiga levemente al auditorio con su prolija paráfrasis de episodios quijotescos, es preciso detenernos un instante en su formación literaria y crítica, en las fuentes orientadoras de su pensamiento. Ramón Meza, a diferencia de otros intelectuales

⁸ *Ibidem*, p. 12.

⁹ *Ídem*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 13.

cubanos, pudo contar con un ambiente propicio para el desarrollo del intelecto en su hogar; por la línea materna estaba emparentado con la familia González del Valle, que aportó varias figuras ilustres a la vida académica y literaria del siglo XIX. En la biblioteca de su abuelo, como evoca en su ensayo dedicado a Julián del Casal, él leyó junto al poeta a los principales clásicos de la literatura universal. Sin embargo, su formación literaria, ahora sí, al modo de la mayoría de los escritores de su época, tiene mucho de autodidacta. Aunque el joven no tiene grandes dificultades económicas, se inclina al periodismo y a la narrativa y solo tardíamente, a los treinta años, se gradúa de Filosofía y Letras, que ha estudiado «por la libre», como entonces se decía, después de haber ejercido durante casi una década su título de Licenciado en Derecho. Su carrera como docente comienza en 1895 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana, donde desempeñó diversas cátedras: Historia de la Filosofía e Historia Crítica de España, primero; luego, Literatura Española y, por fin, en los mismos inicios del siglo XX deviene catedrático auxiliar en la Facultad de Pedagogía.

Por una parte, Meza es un hombre apegado a la tradición clásica, especialmente a las letras griegas, lee e imparte a Homero con auténtica devoción, lo que le gana la admiración del filólogo y lingüista Juan Miguel Dihigo y Mestre, quien pronunció su elogio fúnebre en 1912. Por otra, el ambiente en que se mueve en su juventud, su presencia en las salas de redacción y tertulias de *La Habana Elegante* y *El Fígaro* lo encaminan a las lecturas propias del modernismo temprano, especialmente de los autores franceses, encabezados por Baudelaire.

Sin embargo, las conferencias, los artículos, los textos críticos de Meza, aunque tienen pasajes plásticos y elocuentes que pueden hacer nos pensar que ha aprovechado las lecciones de la crítica creadora del autor de *Las flores del mal*, van en realidad por otro camino. Como señalara Enrique José Varona a propósito de la aparición en 1886 de dos novelas cortas de Meza (*El duelo de mi vecino* y *Flores y calabazas*), el joven escritor se inclina hacia el naturalismo, especialmente hacia Émile Zola, en busca de explicación y remedio para los males sociales.

En la medida en que su personalidad madura, el escritor parece alejarse cada vez más de lo puramente literario y se concibe cada vez más como hombre público. Es un abogado afiliado al Partido Liberal Autonomista, en el que no ocupa cargos, pero resulta una figura conspícuo, que llega a viajar al Canadá en 1888 para estudiar los beneficios

que la autonomía trajera a esa nación, en busca de patrones afines que aplicar en la futura Cuba autonómica.

Gradualmente va haciéndose cada vez menos soñador, menos poeta y más pragmático. No tuvo la actitud obstinada de Montoro –del que fue amigo– y otros miembros de la Junta Central de su partido y, a partir de 1895, se inclinó hacia posiciones independentistas, como su colega Varona. Creo que en ambos casos ellos hubieran preferido la ruta evolutiva y no violenta del autonomismo para Cuba, que era la más afín a sus caracteres conservadores, pero tuvieron la claridad de aceptar la realidad que estaba ante sus ojos. En 1896, Meza colabora con *Patria*, que ya no es la de Martí, y Estrada Palma lo ve con buenos ojos. Durante la intervención norteamericana y en la naciente y frágil república, forma parte de ese mínimo grupo de hombres ilustrados que son llamados a colaborar en política, aunque su influencia real sea apenas simbólica: lo aceptan en cargos que no son de primera línea, elogian sus discursos, sus lecciones, sus proyectos modernizadores y le echan a un lado cuando se queja de las bajas componendas y corrup-telas políticas.

Así como en su existencia hay todo un periodo que es el literario, el de su actividad como narrador, que se cierra más o menos abruptamente hacia 1895, para ceder su lugar al mundo del catedrático y el hombre de Estado en los tres últimos lustros de su existencia, así también son sus posiciones estéticas. Si en su juventud la voluntad de hallar una «medicina» para los males de la colonia lo lleva no solo por el camino de los naturalistas, sino que le permite, gracias a los aires del modernismo, la mirada esperpéntica, el humor, la sensualidad y hasta ciertos momentos de regodeo esteticista; en su madurez se inclina hacia el pragmatismo y el positivismo. Indudablemente lee a Hippolyte Taine, con extrema paciencia debe haber estudiado los voluminosos *Orígenes de la Francia contemporánea* y disfrutado también con las lecciones del maestro sobre plástica, recopiladas en su *Filosofía del arte*. El determinismo del francés, la obsesión por el papel que el medio geográfico, económico y social ejerce sobre la obra artística, dejan una impronta innegable en él.

Junto a esto, hay también un particular cambio de perspectiva. Más que un creador que disfruta de la literatura, en sus últimos años Meza es un pedagogo y estadista, empeñado en actualizar, en civilizar a la nueva Cuba, y parece decir a sus habitantes: lean a los clásicos, ilústrense, pero no sueñen demasiado, busquen los modelos prácticos

de laboriosidad y avance científico, es preciso rehacer las ciudades, levantar industrias, entrar en el gran mundo del capital, en una palabra, convertirse en modernos.

Pocos meses antes de su conferencia en la universidad, Meza ha hecho un viaje a Estados Unidos, decisivo para su pensamiento. Ha visitado la Feria Universal de Saint Louis conocida también como la *Louisiana Purchase Exposition*. Seguramente, además de admirar *El pensador* de Rodin, como nos ha dejado constancia, se fascinó con el nuevo Palacio de Bellas Artes diseñado por Gilbert, cuya tribuna imitaba las Termas de Caracalla, escuchó el órgano más grande del mundo y, como tantos otros, debió sobornar al *maitre* del restaurante del pabellón de New York –donde solo podían cenar legalmente los oriundos de ese estado– para disfrutar del producto de aquellas novedosas estufas eléctricas, donde el pollo se asaba «en solo catorce minutos». No sabemos si fue de los que abonó veinticinco centavos para contemplar bebés en incubadoras, ni si sus impecables chaquetas llegaron a salpicarse con aquellos helados que tenían como novedad estar servidos en un cono que era perfectamente comestible.

Ante aquella bacanal de tecnología, Meza se sintió sobrepasado, seguramente comparó las condiciones higiénico-sanitarias, educacionales y científicas de La Habana –porque al parecer era lo que conocía de Cuba– con aquella vitrina de feria del capitalismo y algo en su interior acabó de cambiar. Eso explica el extraño giro que hace cerca del final de su conferencia en la universidad habanera, cuando se decide a mostrar un paralelo entre dos tipos ideales: el Robinson Crusoe y el Quijote.

El asunto es sorprendente, en tanto la altura literaria de las obras citadas previamente –los poemas homéricos, la *Divina comedia*, *Fausto*– hacía un poco difícil colocar a su lado la novela de Daniel Defoe. Pero Meza no está trabajando ya con valores literarios, sino con esquemas político-filosóficos. Los tipos ideales ya no son un instrumento para desentrañar los rasgos psicológicos de los personajes en función de la obra artística, sino que, de manera pragmática, son representaciones de actitudes ante la sociedad, ni siquiera ubicados en las estrictas contingencias históricas del país y periodo en que la obra fue redactada, como hubiera exigido Taine, sino extrapolados a la actualidad del disertante y manipulados para traducir, en último caso, una especie de programa ideológico.

De ese modo, aquel marino náufrago que puede hacer llevadera su vida en una isla desierta, gracias a la creatividad de su trabajo y a la inteligente aplicación de sus conocimientos técnicos, se convierte en el paradigma del hombre moderno y actúa de ese modo «porque así lo impone la idiosincrasia de su raza»,¹¹ es decir, la anglosajona. Contrapuesto a él, don Quijote influye sobre los conquistadores españoles «hijos y legítimos herederos del Cid Campeador con no pocas puntas y ribetes de las que usaba en su cerebro y en su brazo el hidalgo de la Mancha».¹² Es la raza de Hernán Cortés, Almagro, Pizarro, caracterizada por «el valor indomable, la audacia, el arrojo, la soberbia, la resistencia, la tenacidad, la constancia».¹³

Toda la admiración del disertante va hacia el linaje de Robinson y su obra creadora en tiempos recientes. Lo lamentable es que el asunto se convierte en una apología del colonialismo y el racismo, en la que los inmigrantes sajones aparecen como legítimos dueños de las tierras que ocupan, en detrimento de los salvajes aborígenes. Su descripción es así como la previsión de un *western* extremadamente cruel:

los *highlanders*, que van a plantar su tienda, defendida por empalizadas en medio de los bosques intrincados, en las praderas solitarias acechadas por el indio que se arrastra como reptil entre las cañas; a levantar, con sus manos, sus chozas, en torno de las cuales extienden sus cultivos y apacientan sus ganados; de día se les ve con sus burdas y ridículas ropas de lana, sombrero y botas enormes, barbudos, hercúleos, apoyados en su rifle, y de noche duermen con el cargado revólver bajo la almohada. No son trashumantes; no se alejan de sus propiedades; no van a buscar aventuras ni pendencias, como los belicosos adalides de la Edad Media que trastornaron los sesos del famoso hidalgo; sino que serenos, a pie firme, defendiendo, poniendo a cubierto su vida que no es cosa baladí, conservan a toda costa lo que ha sido producto de su actividad, del suelo regado con el sudor de su frente. Una representación igual puede verse en la Colonia del Cabo, en los *boschmen* de la Nueva Zelandia y de la Australia, humildes robinsones que con sus hachas y azadas abren los bosques y el suelo de las praderas, construyen su hogar, y llenos de abnegación se mantienen célibes hasta que reúnen los medios de fortuna

¹¹ Ibídem, p. 14.

¹² Ibídem, p.15.

¹³ Ídem.

y las comodidades necesarias para constituir un hogar tranquilo, moral, prolífero, fecundo.¹⁴

Para demostrar su rechazo al espíritu quijotesco, Meza enfrenta ese panorama de las colonias y protectorados ingleses con la situación de las antiguas colonias españolas de América, cuyas circunstancias político-sociales parecen traducir el espíritu levantisco de los conquistadores.

¡Ah, señores! Algo de ese espíritu caótico y trastornador, algo de estas cualidades y sentimientos laten y pesan hacia una parte de nuestro continente. Solo allá en las orillas del caudaloso Plata, donde la pampa inmensa y fértil se extiende multiplicando maravillosamente el ganado de tal suerte que solo aquellos campos pudieran dar abasto al consumo del mundo entero, en aquellas tierras belicosas del Arauco, hacia Chile, la Fenicia americana, y la Argentina, hay paz y sosiego y prosperidad; pero un poco más arriba no se hallan sino perpetua discordia, duelos, quebrantos, revelaciones tristes de aquel espíritu levantisco, de rebelión, de poco sentido práctico, que hemos seguido al través de la leyenda y de los siglos en entes procaces y desalmados impacientes por decirle claridades al mismísimo lucero del alba.¹⁵

Sin saberlo, Ramón Meza ha escrito algo así como la perfecta negación del ensayo martiano *Nuestra América* –seguramente no lo conoció–. Ni aprecio por la historia del continente, ni confianza en que los elementos humanos que lo componen logren convertir sus naciones en prósperas y modernas. Su posición, hartamente ingenua, es la de muchos intelectuales de estas tierras a inicios del siglo xx, que achacaban todos los males de sus países al peso de la tradición española y, como antídoto contra ella, solo contemplaban un buen baño en el pragmatismo norteamericano. No debe extrañarnos, pues, la apología de la historia de los Estados Unidos que viene a continuación:

parece que aún resuenan en la atmósfera los ecos de aquellos himnos religiosos de los puritanos caballeros de la Flor de Mayo, aquellos que arribaron al continente trayendo la Biblia y la azada, que de rodillas en las

¹⁴ *Ibíd.*, p. 16.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 17.

costas de las Virginius buscaron con su mirada la providencia que allá, en lo alto, dirige los pasos y acciones de los humanos, de aquellos que no vinieron con espíritu belicoso ni clarín de guerra, sino a extender la agricultura, la religión.¹⁶

En este fragmento, que parece tomado de un folleto propagandístico, es interesante destacar el nexo que traza el escritor entre trabajo y religión en los puritanos, sobre todo si recordamos que, en el mismo año en que estas palabras se pronuncian, el sociólogo Max Weber (1864-1920) publica en Alemania su folleto *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, donde indaga sobre la influencia del calvinismo en el desarrollo capitalista. Weber dio además un lugar especial en su sociología comprensiva al papel de los «tipos ideales» para analizar la historia y la sociedad.

¿Podía conocer Meza los textos de Weber? Parece difícil, pues en vida del científico estos todavía estaban restringidos al panorama académico alemán y tengo entendido que Meza no dominaba la lengua de Goethe. Entre los intelectuales cubanos de inicios del siglo XX, residentes en la isla o emigrados, hubo varios interesados en la lengua y literatura germana: Enrique José Varona, Rafael Montoro, Diego Vicente Tejera, pero no hay noticias de que leyeran y mucho menos tradujeran a Weber.¹⁷

Un dato curioso es que en la Exposición de Saint Louis, a la que Meza asistió, estuvo también Weber, quien fue delegado al Congreso de las Artes y las Ciencias que se celebró adjunto al magno evento. ¿Pudieron encontrarse el alemán y el cubano en medio de aquella babélica muchedumbre y conversar en inglés u otra lengua común a ambos? Es difícil de concebir, pero no imposible. Aunque, en todo caso, las teorías sobre el valor del puritanismo para el desarrollo de la industria y el comercio norteamericanos no eran exclusivas de Weber:

Tal se diría que esos himnos desde entonces se reproducen sin cesar, están encerrados, guardados, bajo las amplias naves de las airosas catedrales que en las ciudades norteamericanas, alcanzan sus finas agujas, cargadas de claves de sonoras campanas, entre las robustas y humeantes

¹⁶ Ídem.

¹⁷ Cfr. Francisco Díaz Solar: *Las letras alemanas en el siglo XIX cubano*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.

chimeneas de sus talleres donde se fraguan los inventos de la industria humana, y vemos la agricultura en aumento, el comercio multiplicándose, la industria floreciente, la riqueza rebosante; y la inventiva humana, aprovechándose de las habilidades poseídas por los humildes y oscuros robinsones, que dejan reposar la glotis para mover mucho las manos y los dedos.¹⁸

Es preciso tener en cuenta que los homenajes al tercer centenario del *Quijote* en la Cuba de 1905 revistieron caracteres especiales, en tanto, detrás de ellos, había una determinada disputa ideológica. Por una parte, el *Diario de la Marina*, propició la primera edición del libro en Cuba, asesorada por el autodidacta catalán Pedro Giralt Alemany, quien publicó en el periódico varios textos sobre la obra cervantina. Se trataba de una oportunidad para defender el papel de la tradición española en la isla y ciertos elementos de procedencia integrista procuraban, ya que los nexos políticos con la vieja metrópoli se habían quebrado, intentar sustituirlos por una sujeción a su «meridiano cultural». Por otra parte, un sector de la intelectualidad cubana, el más vinculado a su vida académica, festejó el aniversario con un sincero espíritu de prospección de los valores literarios y morales del *Quijote*, procurando hallar en sus páginas una axiología aplicable a la realidad insular. Es el caso de Enrique José Varona, Esteban Borrero –ambos disertantes en el mismo ciclo de la universidad–, Enrique Piñeyro, Manuel Sanguily, y esta línea se prolongará por años en un cervantismo de buena ley, en manos de creadores como Laura Mestre, Emilio Gaspar Rodríguez y José María Chacón y Calvo.¹⁹

Habrá que aceptar que, frente a estos autores, Meza es una especie de advenedizo. Para él, la novela cervantina es solo un pretexto para enunciar su teoría de las dos culturas enfrentadas en América y, más allá de la aceptación de la condición canónica del libro en las letras españolas, y de enunciar sus evidentes méritos estéticos, no le reconoce, desde el punto de vista de las ideas, valor alguno para sus propósitos civilizatorios. En este sentido marcha a contrapelo

¹⁸ Ramón Meza: Ob. cit., p. 17.

¹⁹ Cfr. Juan José Remos y Rubio: «Tradición cervantina en Cuba», *Ensayos literarios*, Talleres Gráficos Aro, Madrid, 1957; José Antonio Baujín: «De la cabalgata cervantina por los caminos de la cultura cubana», en *Del donoso y grande escrutinio del cervantismo en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005, pp. XIX-XXXIX.

no solo de varios de sus ilustres coterráneos, sino de algunas de las figuras que en España tienen posiciones avanzadas en materia de pensamiento, desde el maduro Unamuno hasta el joven Ortega y Gasset.

La gran «coda» que preparó el autor de *Don Aniceto el tendero* para rematar su discurso produce un efecto semejante al de aquellas enumeraciones irónicas de objetos que el novelista francés Georges Perec incluyó en su novela *Las cosas*. En un exceso de entusiasmo por el espíritu del capitalismo norteamericano, el orador se decide a mostrar una especie de catálogo de los productos más notables salidos de esa nación y que están destinados a facilitar la vida cotidiana, las comunicaciones, la cultura. En esa página hay algo del espíritu de feria del reciente evento en la Louisiana y seguramente hizo las delicias del ya fatigado presidente, quien tal vez creyó que tras aquellas palabras había un velado elogio al reciente Tratado de Reciprocidad Comercial que le había costado tantos desvelos:

Es el ruido del escoplo de Robinson que lima, sierra, cepilla, trabaja, para producir esas maravillas: la máquina de coser; la de transmitir el pensamiento a distancia; la de llevar, veloces, viajeros y mercancías al través de llanos, de ríos, de montañas y de bosques; la de trasladar el pensamiento a distancia; la máquina de contar, que suma, resta, multiplica, divide, extrae raíces y eleva fracciones; la máquina de tejer, que con su engranaje complicado hace finísimos encajes compitiendo con los más hábiles y difíciles que, con sus manos finas, suaves y delicadas, hace la mujer; y por último, señoras y señores, con un resorte de acero enrollado en espiral, acaso tres ruedas, un eje, un cilindro con un baño de cera en que se graba la voz humana, esa máquina, invento verdaderamente portentoso, tanto por sus manifestaciones y por sus resultados como por su original sencillez, esa máquina, que por su bocina reproduce, cada día con mayor fidelidad, las modulaciones infinitas de la voz humana, de la laringe educada para el canto, en sus ritmos y melodías más encantadores, en sus ritmos y melodías más encantadores, en sus ritmos y melodías más encantadores, la voz de Caruso, de la Melba, de la Patti, de Stagno, de Retzké, para que podamos guardarla en el hogar y oírla a voluntad.²⁰

Apabullado ya el caballero manchego por este diluvio de objetos que hace caer sobre él este nuevo bachiller Sansón Carrasco, es posible

²⁰ Ramón Meza: Ob. cit., p. 18.

sacarlo definitivamente de escena por la puerta trasera, con esta admonición final:

Y luego de haber echado esta ojeada, de haber extendido la vista en torno nuestro, tal vez nos convenzamos de que existe aún la imagen de don Quijote, de la propia suerte que existe la de Robinson. Aquí este héroe, manejando su escoplo, construyendo, edificando, levantando dignamente la industria humana; allá, ¡ah, señores!, la lanza de don Quijote derribando, derribando... y exponiéndose a ser derribado.²¹

Los aplausos no se hacen esperar. Don Tomás, que se ha vuelto más pequeño durante el acto, se acerca a saludar al orador apenas desciende del estrado. Meza recibe sus parabienes, los del rector, apenas estrecha la diestra de su colega Varona, al que sabe medianamente irritado y trata de escurrirse en cuanto puede. En la mayoría de estos actos siempre hay algún litigante que procura arrinconar al subsecretario de justicia para que se interese por su expediente. Cuando el auto remonta por fin la calle San Lázaro descubre que ya no hay chivas en la vía, ahora esta pertenece a los vendedores de frituras y a los voceadores del agua de panales.

Tras un almuerzo más o menos pesado, el escritor se refugia en su estudio. Coloca un cilindro en el brillante fonógrafo que vino en su equipaje desde el Norte. Pronto la estancia se llena de la voz de Caruso que entona el aria «¡Oh, paradiso!», de *La Africana*. El profesor Meza se duerme y sueña que La Habana está hecha a su medida y que por la Alameda de Paula pasean señoras y señores que toman helado en grandes conos comestibles, mientras discuten selectos pasajes de Homero. En ese momento, por el vecino Muelle de Luz, comienzan a desembarcar los caballeros de la Flor de Mayo.

La Siempreviva, n.º 16, La Habana, 2013, pp. 77-84.



²¹ Ídem.

Jorge Fonet*

Las rutas de don Quijote

En un lugar de la Mancha, hace casi cuatro siglos, salió a los caminos don Quijote. Son sus andanzas las que me animan a seguir estas (otras) rutas, a volver por los espacios que él inmortalizó.

El espacio de la *aldea* es, desde todo punto de vista, el menos relevante de la novela;¹ no se le aborda con tanta amplitud como los otros y no parece desempeñar una función esencial dentro del acontecer dramático. De la aldea sale don Quijote, regresa (o más bien, es traído por su vecino cuando lo encuentra delirando después del encuentro con los mercaderes), se aprovisiona, se hace de un escudero, vuelve a salir, y regresará (o será nuevamente traído) al final de esta Primera parte. Sin embargo, tal visión no es certeza. Desde la perspectiva paródica, la aldea es un lugar clave. Su importancia estriba en lo que ella significa para la conformación del personaje de don Quijote; la

* Jorge Fonet (1963). Ensayista e investigador. Miembro de la Academia Cubana de la Lengua.

¹ De hecho, para una mejor visualización de la recurrencia a los espacios físicos fundamentales dentro de la Primera parte de la novela (pues solo en ella me detendré), un esquema que puede ser de utilidad. Según este, el espacio de la *aldea* aparece en cinco capítulos (veintiocho páginas) del texto; el *camino* en veinticinco capítulos (doscientas trece páginas); la *venta* en diecinueve capítulos (ciento noventa y ocho páginas); y la *sierra* en siete capítulos (ochenta y ocho páginas). No se puede colegir de este esquema la importancia de cada espacio, pues sabemos que no tiene que existir una proporción directa entre ella y la extensión con que se les abordan; de todos modos, dicha extensión es siempre sintomática. Si el número de capítulos señalados no coincide con el total de la novela es porque en un mismo capítulo pueden coincidir espacios diferentes. He utilizado la edición de Juan Bautista Avallé-Arce (Alambra, Madrid, 1988, 2 t.). Es obvio que entre una edición y otra variaría el número de páginas consagradas a cada espacio, pero la proporción seguiría siendo la misma.

aldea le proporciona la montura, el escudero, las provisiones con que se lanza a la aventura y –mucho más importante aún– el fundamento del mismo personaje: la biblioteca repleta de libros de caballería. Allí se conforma la figura de don Quijote. La parodia radica en que cuando normalmente el aprendizaje del héroe supone una relación activa con el mundo real, para que el héroe mismo surja, es decir, sea consecuencia de esa relación, en el caso del *Quijote* los términos se invierten. Aquí el héroe «sufre» el proceso de iniciación y aprendizaje a través de los libros, conforma una figura propia y, solo después, sale al mundo. La aldea, y más precisamente la biblioteca de don Quijote, son en este caso los sucedáneos de un referente real y de un proceso largo y difícil al que deben verse sometidos los héroes de las novelas de caballería. Esa reducción a un espacio y a un tiempo ínfimos para la configuración de un caballero, redundante de manera inevitable en un héroe paródico, nacido de la lectura antes que del enfrentamiento con el mundo. La aldea es importante, además, porque don Quijote traspola el microcosmos de su biblioteca al mundo real. La aldea –por decirlo de algún modo– adquiere un carácter universal. Recuérdese que don Quijote desplaza el referente de las novelas de caballería al referente real, lo que explica tanto sus aventuras como el hecho de que, cuando el cura y el barbero realizan el escrutinio de los libros, y privan a don Quijote de ellos, este seguirá siendo el mismo. Ya no necesitará del universo libresco; su pequeña biblioteca se ha convertido en el mundo entero. De modo que la aldea, pese a no adquirir la relevancia de los demás espacios, es fundamental dentro de la historia y dentro de las proposiciones paródicas del texto.

Otro de los espacios clave lo constituye ese en que el héroe se aparta de los lugares de tránsito habitual. Ese espacio está representado por los bosques, por la naturaleza en general y, sobre todo, por la *sierra*. Curiosamente, este es el único de los espacios importantes de la novela al cual don Quijote va una sola vez (mientras que una vez y otra retorna a la aldea, a la venta o a los caminos).² Don Quijote llega a Sierra Morena, por consejos de Sancho, huyendo de la Santa Hermandad tras el episodio de los galeotes. Es entonces cuando considera hacer penitencia como Beltenebros en la Peña Pobre. Pero nuestro héroe

² Eso explica en parte que sea allí el segundo sitio en que don Quijote pasa más tiempo consecutivo. El primero es la venta de Juan Palomeque –quince capítulos (entre el xxxii y el xlvi) y ciento sesenta y nueve páginas–, pero en este último caso la extensión se explica por otras razones.

ha llegado hasta ese sitio huyendo, o sea, de manera bastante poco heroica, y todo lo que el sitio le inspira es artificial. Tan artificiales son los motivos de don Quijote para hacer penitencia como lo fue enamorarse de Dulcinea. Cuando Sancho le hace ver a su amo que no tiene motivos para la penitencia, este le responde: «Ahí está el punto [...] y esa es la fineza de mi negocio: que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que, si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?» (I, XXV).

La sierra sirve a don Quijote, entonces, como un sitio de «inversión del mundo» donde puede desatinar conscientemente. Aquí puede hacer lo que su dignidad le impide en otros sitios; de ahí que pueda desnudarse, dar «zapatas» y «tumbas» en el aire y descubra «cosas». La sierra, como la venta, propicia una libertad inusitada. No es casual que allá, en el marco «de esta Naturaleza que permite liberarse de las coerciones impuestas por la vida social», aparezca, con Dorotea, «un momento de intensa y auténtica fruición sensual». ³ Pero las transgresiones que don Quijote practica en este espacio son siempre –ya lo hemos visto– de índole paródica. Él sabe que está en un lugar que admite transgresiones, pero, como su propia vida cotidiana es ya una transgresión, solo se le ocurre transgredir de manera burlesca, ridícula, cuando la verdadera, la más grande de todas está intrínsecamente unida al personaje.

En la sierra cuaja lo que ya se había apuntado en la historia de Marcela y Grisóstomo: la ocurrencia de historias paralelas a la principal, recurso que alcanzará su apoteosis en la venta de Juan Palomeque. En el caso de la sierra sobresalen las narraciones de Cardenio y Dorotea. Estas implican, necesariamente, una adulteración del fluir espacio-temporal del eje dominante (la historia de don Quijote). Al mismo tiempo, la carta que don Quijote envía a Dulcinea con Sancho sirve

³ Agustín Redondo: «Las dos caras del erotismo en la Primera parte del *Quijote*», *La Edad de Oro X* (Separata), Universidad Autónoma de Madrid, 1990, p. 264. Ya antes, en este mismo artículo, su autor había dicho:

En el *Quijote* la libertad implicada por el tema erótico va unida a esos espacios de libertad y esparcimiento que son la venta –lugar de paso y reunión momentánea en que se eliminan muchas de las coacciones de la vida social ordinaria–, y el bosque, la sierra, que representan el retorno a la Naturaleza y a la simplicidad primitiva, lo que permite liberarse de esas coacciones. Se crea de tal modo un *espacio lúdico* en que todas las inversiones y transgresiones son posibles (p. 254).

para referir una historia colateral y evitar así detener la mirada en un mismo sitio durante un tiempo demasiado largo. Todas esas narraciones paralelas fracturan la unidad, la homogeneidad espacio-temporal de la sierra, la cual, desde esta perspectiva, deja de funcionar como una entidad autónoma. En la novela, la narración *desde* la sierra necesita de espacios y tiempos ajenos para estructurarse dramáticamente.

Llama la atención que la sierra sea, en cierta medida, un lugar para los excluidos de la sociedad. Tanto Cardenio como Dorotea recurren a ella una vez que su tiempo dentro de la sociedad parece haberse vencido, cuando creen que los otros espacios ya no tienen nada que ofrecerles. De modo similar, don Quijote y Sancho se introducen en ella huyendo de los espacios dominados por la Santa Hermandad (y una vez dentro será cuando aquel imaginará el artificio de la penitencia, que está también motivado por una exclusión, en este caso, de la dama). La sierra misma no parece dar posibilidades de salvación. De ahí que la salvación de esos condenados deberá partir de gente venida por su propia voluntad, no excluidos por los otros espacios. Es por eso que son el cura y el barbero quienes rescatarán a Cardenio y a Dorotea y, mediante el artificio de la princesa Micomicona, sacarán de la sierra a don Quijote.

Este espacio de transgresiones y «exilios» representado por la sierra es, como todos los de la novela, contradictorio. Inesperadamente, es el único que le ofrece a Sancho una jugosa recompensa por todos sus desvelos: «un buen montoncillo de escudos de oro».⁴ Resulta paradójico que en esta suerte de destierro temporal sea donde el escudero reciba la mayor de las alegrías. También parece contraproducente que sea aquí, y no cerca de Dulcinea, donde don Quijote entre por primera

⁴ Recuérdese cómo en el capítulo XXIII, al encontrar los escudos, Sancho exclama: «¡Bendito sea todo el cielo, que nos ha deparado una aventura que sea de provecho!». Más adelante el narrador señala: «Y aunque no halló más de lo hallado, dio por bien empleados los vuelos de la manta, el vomitar del brebaje, las bendiciones de las estacas, las puñadas del arriero, la falta de alforjas, el robo del gabán y toda la hambre, sed y cansancio que había pasado en servicio de su buen señor, pareciéndole que estaba más que rebién pagado con la merced recibida de la entrega del hallazgo». Pero hay más: los escudos no solo satisficieron la natural codicia de Sancho, sino que garantizaron cierta bonanza a su familia y, lo que es más importante, la consecución de las aventuras. Recuérdese que en el capítulo IV de la Primera parte Sancho le cuenta a Sansón Carrasco que los escudos «los gasté en pro de mi persona y de la de mi mujer, y de mis hijos, y ellos han sido la 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 aventura me esperaba».

vez en «comunidad» con ella, a través de la citada penitencia. De modo que la sierra ofrece ciertos paliativos y salidas cuando el tránsito por los otros espacios se hace insostenible. Visto así, se convierte en un espacio fundamental para la supervivencia de los personajes. Estas paradojas son parte indisoluble de la inversión de ese espacio.

Más importante que la aldea y la sierra es el universo de la *venta*. En la novela aparecen dos: la que encuentra don Quijote en su primera salida, y la venta de Juan Palomeque el Zurdo. Las dos cumplen una función esencial. Hay que notar, ante todo, que la metamorfosis que sufre la venta en la imaginación del protagonista, al reconocerla como castillo, implica una transformación esencial del mundo espacio-temporal en que se mueve. Significa el regreso a un espacio ubicado en el pasado, en la época de la caballería andante.⁵ Esta vuelta al pasado es parte de la naturaleza misma de don Quijote, conforma su ideología más profunda. El hecho mismo de asumirse como caballero andante es la mejor prueba de ello; pero su discurso exaltador del pasado está además en sus palabras, en sus acciones. De ahí que don Quijote repita en más de una ocasión su discurso acerca de la Edad Dorada —el más conocido de los cuales (pero no el único) es el que dirige a los cabreros—.⁶ O sea, don Quijote encarna el pasado perdido (o lo

⁵ Cfr. Mijaíl Bajtín: «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica», *Teoría y estética de la novela; trabajos de investigación*, Taurus, Madrid, 1989, p. 396.

El castillo está impregnado de tiempo, de tiempo histórico en el sentido estricto de la palabra, es decir, de tiempo del pasado histórico. El castillo es el lugar en el que viven los señores feudales (por lo tanto, figuras históricas del pasado); los siglos y las generaciones han dejado importantes huellas en las diversas partes del edificio, en el ambiente, en las armas, en la galería de retratos de los antepasados, en los archivos familiares, en las específicas relaciones humanas, en la sucesión dinástica, de transmisión de los derechos hereditarios. Finalmente, las leyendas y tradiciones hacen revivir, con los recuerdos de los pasados acontecimientos, todos los rincones del castillo y de sus alrededores [...] La historicidad del castillo ha posibilitado que el tiempo represente un papel suficientemente importante en la evolución de la novela histórica. El castillo procede de los siglos pasados, y tiene vuelta la cara hacia el pasado.

⁶ El propio Bajtín ha denominado a esta concepción «hipérbaton histórico»:

La esencia de ese hipérbaton se reduce al hecho de que el pensamiento mitológico y artístico ubique en el pasado categorías tales como meta, ideal, justicia, perfección, estado de armonía del hombre y de la sociedad. Los mitos acerca del Paraíso, la Edad de Oro, el siglo heroico, la verdad antigua, las

que para él significa ese pasado) como única perspectiva de futuro. Lo paródico estriba en que ni el pasado es como él lo imagina, ni el futuro puede remedar ese supuesto pasado. Téngase en cuenta que don Quijote, más que servirse de aquellos valores, intenta imponerlos, y arremeterá contra todo lo que se lo impida. Es sintomático que la primera gran batalla que sostiene don Quijote, la primera después de salir al mundo con su escudero, aprovisionado y armado caballero, sea la batalla contra los molinos de viento. Es una escena que admite una lectura simbólica: los molinos simbolizan el avance de la técnica en las tierras de la Mancha,⁷ de modo que, al lanzarse contra ellos, don Quijote está legitimando un mundo feudal que se le escapa entre los dedos. El ejemplo de los molinos es representativo porque en ellos el protagonista «ve» a un enemigo, una intromisión del tiempo que él rechaza, en el espacio del pasado en que cree vivir. Con las ventas no ocurre lo mismo. Don Quijote necesita de ellas y, por tanto, no puede transformarlas en enemigas. Pero aún así no está apto para representárselas cual son (ello equivaldría a renunciar a sus convicciones); se las representará entonces como castillos. Hay una excepción. Cuando en el capítulo XVIII don Quijote se marcha de la venta de Juan Palomeque, y este le exige el pago de los gastos ocasionados en ella, se suscita el siguiente diálogo entre ambos:

—Luego, ¿venta es esta? —replicó don Quijote.

—Y muy honrada —respondió el ventero.

—Engañado he vivido hasta aquí —respondió don Quijote—, que en verdad que pensé que era castillo, y no malo; pero, pues es así que no es castillo, sino venta, lo que se podrá hacer agora es que perdonéis por la paga [...]

En este caso, ante la evidencia, don Quijote acepta encontrarse en una venta, pero se negará a asumirla tal cual, en cuyo caso se

representaciones más tardías del estado natural, los derechos naturales innatos, etcétera, son expresiones de ese hipérbaton histórico. Definiéndolo de manera un poco más simplificada, podemos decir que consiste en representar como existente en el pasado, lo que, de hecho, solo puede o debe ser realizado en el futuro; lo que, en esencia, constituye una meta, un imperativo y, en ningún caso, la realidad del pasado.

Mijaíl Bajtín: Ob. cit., p. 299.

⁷ Recordemos que su proliferación, en la segunda mitad del siglo XVI, es contemporánea de Cervantes.

autoexime de pagar lo que debe. En general, sin embargo, don Quijote establece una identidad castillo-venta que legitima su propia gesta y que permite llevar hasta el paroxismo el carácter paródico del texto. La conversión imaginaria en castillo provoca que las ventas, espacios de inversión en sí mismas, vean acentuadas esta característica. La inversión se produce desde el momento en que, además de confundir la venta con un castillo (en el capítulo I), don Quijote imagina que las prostitutas son «dos hermosas doncellas o dos graciosas damas que delante de la puerta del castillo se estaban solazando», que el porquero es «algún enano [que] hacía señal de su venida»; y el ventero, el «alcalde de la fortaleza». De modo que las transformaciones mentales de don Quijote significan otra vuelta de tuerca en el ya invertido mundo de las ventas. Es decir, ellas resultan que son un espacio de permisividad inusitada en su contexto. El hecho de que don Quijote eleve estos sitios al rango de castillos, es de todo punto burlesco y lo que esa transformación estimula será más burlesco aún. Precisamente por transformarla en lo que no es, el protagonista se prestará para que uno de los momentos culminantes de la caballería (la armazón del caballero) tenga lugar en la venta. Ese rito iniciático fundamental, que debe marcar la carrera futura del caballero, es un remedo, a nivel de la venta, de cómo debería ser en realidad.

Las ventas –ya lo sabemos– desempeñan un papel fundamental en el texto. A la que hemos venido haciendo referencia llega don Quijote el mismo día (o la noche para ser más preciso) de su primera salida. Esta venta tiene doble función. Por una parte, tanto el caballero como Rocinante sentían la necesidad fisiológica –provocada por el hambre y el cansancio– de llegar a ella; por otra, mucho más importante, a don Quijote le urgía armarse caballero para poder emprender su gesta. No es casual que en el camino que lo lleva de la aldea a la venta no encuentre ninguna aventura, mientras que en el de regreso ocurran el episodio de Andrés y el encuentro con los mercaderes. A decir verdad, el primer combate de don Quijote es inmediatamente anterior a su armazón como caballero, cuando está velando las armas. Pero ahí su ímpetu está justificado porque recibe una afrenta a su rito iniciático, a su condición misma de futuro caballero andante. La venta y los consejos del ventero son esenciales para la segunda salida de don Quijote, la primera en que sigue a pie juntillas las reglas que le impone su condición. Lo importante es que el verdadero nacimiento de don

Quijote como caballero tiene lugar en ese mundo al revés que es la venta, lo que marcará para siempre su destino.

La otra venta que aparece en la novela, la de Juan Palomeque el Zurdo, es decisiva. Don Quijote y Sancho llegan a ella por primera vez en el capítulo XVI, después del episodio de los yangüeses. En esa ocasión descubrimos al personaje de Maritornes, paradigma del universo de la venta. También aquí don Quijote hará la transformación en castillo y culpará, como obra de encantamientos, todo aquello que le ocurre y que no se ajusta a su imagen del recinto. En tanto que castillo, don Quijote piensa irse del mismo sin pagar, y Sancho pretenderá hacer lo propio, siguiendo el ejemplo de su amo. En ese momento se producirá el primer distanciamiento espacial entre caballero y escudero. Dicho distanciamiento producirá también un conflicto entre ellos. Don Quijote ya ha salido de la venta y, mientras Sancho permanece aún dentro, cierran las puertas del sitio; el ventero y los otros atrapan a Sancho y proceden a mantearlo. Desde afuera, don Quijote solo ve cómo Sancho se eleva en el aire y cae varias veces consecutivas sin hacer nada por él. Sancho es víctima del espacio lúdico en que se halla, y don Quijote no impone su «autoridad» sobre ese espacio. Luego acudirá al consabido pretexto del encantamiento, pero sin resultar convincente ni siquiera ante su escudero. Aquí el espacio impone las reglas del juego, y don Quijote se subordina a ellas.

Nuevamente ambos saldrán al camino, recalarán en la sierra y regresarán a la venta. Aquí estarán, como ya he dicho, el mayor tiempo consecutivo que permanecen en un mismo sitio. La razón es comprensible: en la venta confluyen los más disímiles personajes y las más variadas historias. Por la venta habían pasado don Quijote y Sancho; luego llegarán el cura y el barbero. Cuando estos cuatro regresan junto con Cardenio y Dorotea, verán aparecer por allí a Fernando y Luscinda, al cautivo y Zoraida, al oidor y su hija, a Luis (el enamorado de ella) y a los vasallos que vienen persiguiéndolo, y, por último, llegan el barbero, despojado de su bacía, y los cuadrilleros de la Santa Hermandad. El hecho de que allí converjan todos estos personajes, con sus respectivas historias, otorga a la venta un carácter un tanto carnalesco, donde por momentos parece dominar la locura, se entremezclan vivencias, discursos y conflictos, y todo tiende a fluir hacia el caos. No obstante, las cosas no son así exactamente. Es cierto que la venta ejerce una fuerza centrípeta que atrae hacia sí una multitud de elementos dispares; es cierto también que en ella se produce

una acumulación extraña al resto de la novela. Llama la atención, en primer lugar, el abigarramiento de espacios y tiempos ajenos. Es tal esa acumulación que un crítico ha llegado a decir que: «si tomamos todas las narraciones incluidas en el argumento principal [de la Primera parte], la Mancha desempeña menos papel que Andalucía (historia de Cardenio y Dorotea), Italia (*El curioso impertinente*) y Argel (historia del cautivo). Pero de nuevo todo ese universo cobra sentido en torno a la venta de Juan Palomeque».⁸

Pero todo el caos de la venta tiene un orden profundo. Quizá el momento más artificial sea –como se ha dicho más de una vez– la inclusión de la noveleta *El curioso impertinente*, que es, en efecto, la historia menos relacionada con el drama central de la obra. De todos modos, me parece que el carácter ordenador de la venta es obvio. En ella se «desfazen los tuertos» en que estaban abocados los personajes que llegan al lugar. Toda la enorme maraña que eran sus vidas se va desenredando y adquiriendo un determinado orden. Cabría preguntarse entonces cómo es posible que eso ocurra precisamente en un lugar de inversión. La respuesta se halla en el carácter mismo del episodio. El aprovechamiento excesivo del azar, la explotación de lo inverosímil, dotan a la escena de un fuerte elemento humorístico. A diferencia de don Quijote, a quien tanto cuesta encontrar aventuras y «desfazer tuertos», en la venta las aventuras vienen sin que se les busquen, y los «tuertos» se deshacen como por arte de magia. Hay que sumar a ello que, a diferencia de las soluciones impuestas por don Quijote (basadas en el enfrentamiento físico y en la violencia), las soluciones en la venta se basan en la palabra, en el poder mismo del discurso. Ello ridiculiza

⁸ Ciriaco Morón Arroyo: *Nuevas meditaciones del Quijote*, Editorial Gredos, Madrid, 1976, p. 249. Aunque exagerada, la afirmación no es totalmente errónea. El vértigo producido por la profusión de historias y personajes da a este segundo encuentro en la venta un peso específico grande dentro del conjunto de la obra. El propio Morón Arroyo, en una afirmación discutible, lleva al extremo la importancia de la escena. Lo cito porque lo que dice no deja de tener fundamento:

Todos los episodios de la Primera parte de la obra convergen en la venta de Juan Palomeque, centro estructural del libro. No sabemos dónde está, no se nos describe [...] pero todo está subordinado al encuentro de aquel escorzo de España, representado por la nobleza de sangre, los hidalgos, el cura, el barbero, los cuadrilleros, el oidor, la enamorada y el pícaro. Los caminos de España se hacen en el andar de todos esos personajes, que se encuentran de improviso como en la vida, y se despiden prometiendo avisarse mutuamente de los sucesos futuros (p. 251).

aún más a aquel, que casi siempre intenta solucionar los problemas mediante la palabra, y que se ve obligado, sin embargo, a recurrir a «la fuerza de su brazo» ante la evidencia de que no maneja el mismo código discursivo que sus adversarios. A la casi mágica solución de los problemas en la venta se contraponen la complicación de los problemas creados por don Quijote; estos son los únicos que no se solucionan, sino que se intrincan más (dada la postura que asumen los personajes presentes en el lugar). Recuérdese que cuando don Quijote arremete contra los cueros de vino, solo el ventero se escandaliza, mientras el resto de los personajes no se enfrenta abiertamente al protagonista (y, por tanto, se legitima implícitamente, al aceptarla, su locura). Pero el momento en que esta actitud llegará al colmo será con la llegada del barbero despojado de su bacía y su albarda. Todos los presentes se hacen cómplices de la locura y, lejos de arreglar las cosas, la complican. Así que la venta, por paradójico que resulte, logra solucionar con relativa facilidad los problemas más intrincados y de difícil compostura, sin intentar siquiera resolver el de la demencia de nuestro héroe. Así y todo, la polémica acerca de la bacía y la albarda muestra que ya la duda se está incorporando a la mente de don Quijote y que necesariamente ello influirá en su concepción del mundo.

El espacio de la venta, en resumen, explota a fondo las posibilidades de la parodia. Su cualidad de «mundo al revés» acentúa la inversión de la aventura quijotesca, desde su nacimiento oficial como caballero hasta su representación misma del mundo (cuyo ejemplo claro es el de la polémica antes citada). La venta, como el resto de los espacios, aporta su cuota a la parodización de la gesta de don Quijote.

Físicamente, la venta se halla siempre cercana a otro espacio de los mencionados como fundamentales en el texto y que es, en mi opinión, el más importante de todos: el *camino*.⁹ Ya he dicho que en él transcurre la mayor parte de la novela, y a él recurre don Quijote en seis ocasiones: al salir de la aldea por primera vez hasta llegar a la venta, de la venta hasta regresar a la aldea, de aquí a la venta de Juan Palomeque, de esta a Sierra Morena, regreso otra vez a aquella, y trayecto final hacia la aldea. Cada uno de esos viajes tiene particularidades, y el tercero y el cuarto, además de ser extensos, incluyen casi todos los episodios

⁹ Esto es lógico y era propósito de las ventas el hallarse cercanas al camino real y, por supuesto, a los caminantes. De ahí que don Quijote y Sancho, cuando tienen necesidad de encontrar una venta (cfr. capítulo XV), intenten primero encontrar ese camino.

más célebres del texto. Recordemos que cuando en el capítulo III de la Segunda parte, don Quijote le pregunta a Sansón Carrasco «¿qué hazañas mías son las que más se ponderan en esa historia?», es decir, en la Primera parte, este le responde:

En eso hay diferentes opiniones, como hay diferentes gustos: unos se atienen a la aventura de los molinos de viento, que a vuestra merced le parecieron Briareos y gigantes; otros, a la de los batanes; este, a la descripción de los dos ejércitos, que después parecieron ser dos manadas de carneros; aquel 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.

Nótese que todos los episodios mencionados pertenecen a la gesta del camino. El propio Cervantes era consciente de la importancia que tenía el camino como eje estructurante de la narración y también –como puede colegirse de la cita anterior– de la importancia de ese espacio en la recepción del texto. Obviamente, en tanto que caballero andante, la saga de don Quijote tiene que ocurrir en el camino. Los otros espacios están en función de este, y don Quijote recurrirá a ellos solo porque son necesarios para garantizar el éxito de sus andanzas.

El motivo del camino y del encuentro, fundamental en buena parte de la literatura, tiene raíces folclóricas y está indisolublemente ligado a la metáfora del camino de la vida.¹⁰ Está claro que el *Quijote* juega todo el tiempo con esa tradición folclórica y con dicha metaforización. Pero una cosa sí es cierta: «en la frontera entre los siglos XVI-XVII, salió

¹⁰ Bajtín ya ha hecho alusión a ello. Para él:

la característica primera de la novela es la confluencia del curso de la vida del hombre (en sus momentos cruciales) con su camino espacial real, es decir, con las peregrinaciones. En ellas se presenta la realización de la metáfora del “camino de la vida” [...] Puede afirmarse rotundamente que el camino no es nunca en el folclor simplemente un camino, sino que constituye siempre el camino de la vida o una parte de este; la elección del camino significa la elección del camino de la vida; la encrucijada significa siempre un punto crucial en la vida del hombre folclórico; la salida de la casa natal al camino, y la vuelta a casa, constituyen generalmente las etapas *de la edad* de la vida (sale un joven y vuelve un hombre); las señas del camino son las señas del destino, etcétera. Por eso el cronotopo novelesco del camino es tan concreto, tan orgánico, está tan profundamente impregnado de motivos folclóricos (Ob. cit., p. 273).

al camino don Quijote para encontrarse en él con toda España».¹¹ El camino da a Cervantes la gran oportunidad de explotar al mismo tiempo dos referentes esenciales: el de la literatura que se sirve de él y en la que estarían incluidas, por supuesto, la novela de caballería y la picaresca, y el referente de la realidad española contemporánea. Ambos se funden de manera *sui generis* en el camino quijotesco. En este espacio, don Quijote es el protagonista absoluto de la acción. Piénsese que en los otros espacios cedía a veces el protagonismo a otros personajes o historias y que incluso a veces lo perdíamos de vista. En la aldea hay un capítulo completo (el VI, el del escrutinio de la librería) en que no aparece porque, según nos dice el narrador, se hallaba durmiendo; en Sierra Morena, el carácter protagónico puede trasladarse alternativamente a Cardenio, Dorotea, a la salida de Sancho, etcétera; y en la venta, don Quijote desaparece durante páginas y páginas. En el espacio del camino, en cambio, eso no ocurre nunca. Como caballero *andante*, don Quijote debe ser el héroe indiscutible de ese espacio. La parodia comienza porque don Quijote no sabe a ciencia cierta a dónde se dirige; para él, el camino no es un medio para «llegar a», sino un fin en sí mismo. Él sale a buscar o, mejor dicho, a forzar las aventuras allí donde el caballero tradicional las encontraba naturalmente. Se sabe que el caballero tenía que vencer los obstáculos que se interponían en su camino y le impedían avanzar, pero don Quijote se inventa esos obstáculos. Mientras aquellos tratan de limpiar el camino de sus vidas, este insiste en llenarse el suyo de dificultades. De igual forma, el motivo del encuentro se desvaloriza y se torna paródico. El héroe caballeresco normalmente «se encontraba» (es decir, coincidía con él en tiempo y espacio) con su adversario; don Quijote, a diferencia de aquel, se ve precisado a inventar el encuentro, o para ser más preciso, él –en efecto– coincide con alguien en su camino, pero ese alguien no motiva un encuentro (no es en principio un adversario, y la coincidencia pasaría inadvertida en un caso normal). Esta urgencia de encuentros y aventuras y lo que hace don Quijote para provocarlos, es lo que hace memorables los pasajes del camino.

En la novela el motivo del encuentro se desplaza hacia la venta de Juan Palomeque, donde –según vimos– se producen encuentros que tienen un verdadero sentido y trascendencia dentro del camino de la vida de los personajes. A don Quijote los encuentros en el camino,

¹¹ *Ibidem*, p. 395.

lejos de reportarle gloria, le traen casi siempre desgracias. Si en los otros espacios puede actuar a veces impunemente y hasta recibir recompensas (ya habíamos visto que en la sierra encuentra un montoncillo de escudos de oro que él cede a Sancho), en el camino suele ser vapuleado por sus contrincantes. El narrador, además, se regodea en ello. En las novelas de caballería, y especialmente en el *Amadís*, el narrador se vale de la «alternancia» para narrar las aventuras de otros personajes mientras el héroe se recupera después de algún combate peligroso. En el *Quijote*, el narrador detiene su mirada en el protagonista aun cuando haya recibido la más terrible de las golpizas. El camino proporciona fama a don Quijote, pero por razones diferentes a las que él hubiera deseado.

En su *Tesoro de la lengua castellana o española*, Covarrubias recoge, entre varias frases alusivas al camino, la siguiente: «irse por esos caminos adelantes, irse uno perdido, sin tener intención cierta del lugar a donde ha de ir». Creo que la frase resume ese andar sin sentido de don Quijote. Pero pasemos a ejemplos concretos para ver cómo funciona la parodia del camino a nivel textual. A raíz de la primera salida del héroe, el «autor» de la historia medita sobre cuál habrá sido la primera aventura de aquel, para concluir que no fue sino un vagar inútil y desesperado:

Casi todo aquel día caminó sin acontecerle cosa que de contar fuese, de lo cual se desesperaba, porque quisiera topar luego con quien hacer experiencia del valor de su fuerte brazo. Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha, es que él anduvo todo aquel día, y, al anochecer, su rocín y él se hallaron tan cansados y muertos de hambre, y que, mirando a todas partes por ver si descubriría algún castillo o alguna majada de pastores donde recogerse y adonde pudiese remediar su mucha hambre y necesidad, vio, no lejos del camino por donde iba, una venta, que fue como si viera una estrella que, no a los portales, sino a los alcázares de su redención le encaminaba (I, II).

En este caso la venta parece casi como una tabla salvadora para un don Quijote que parecía navegar a la deriva por los caminos de la Mancha. Pero aunque el inicio es nefasto, don Quijote deberá insistir, porque en los caminos está la esencia de la caballería andante y la posibilidad de alcanzar renombre a través de las aventuras que aquellos le proporcionen.

Es por eso que en el capítulo XXI se produce el siguiente diálogo entre caballero y escudero:

—Digo, pues, señor —respondió Sancho—, que de algunos días a esta parte he considerado cuán poco se gana y granjea de andar buscando estas aventuras que vuestra merced busca por estos desiertos y encrucijadas de caminos, donde, ya que se venzan y acaben las más peligrosas, no hay quien las vea ni sepa, y, así, se han de quedar en perpetuo silencio, y en perjuicio de la invención de vuestra merced y de lo que ellas merecen. Y, así, me parece que sería mejor, salvo el mejor parecer de vuestra merced, que nos fuésemos a servir a algún emperador, o a otro príncipe grande que tenga alguna guerra, en cuyo servicio vuestra merced muestre el valor de su persona, sus grandes fuerzas y mayor entendimiento; que, visto esto del señor a quien sirviéremos, por fuerza nos ha de remunerar, a cada cual según sus méritos, y allí no faltará quien ponga en escrito las hazañas de vuestra merced para perpetua memoria [...]

—No dices mal, Sancho —respondió don Quijote—; mas antes que se llegue a ese término, es menester andar por el mundo, como en aprobación, buscando las aventuras, para que acabando algunas se cobre nombre y fama tal, que cuando se fuere a la corte de algún gran monarca ya sea el caballero conocido por sus obras [...]

Un diálogo semejante se suscita en el capítulo XXV, cuando Sancho se queja de andar vagando por la sierra. Es decir, para don Quijote, las aventuras del camino son una suerte de mal necesario en aras de la gloria futura.

Hay un momento en el que la parodia alcanza un nivel envidiable: por enésima vez Sancho le pide a su amo el gobierno de la ínsula a lo que este se limita a responder: «Advertid, hermano Sancho, que esta aventura y las a esta semejantes no son aventuras de ínsulas, sino de encrucijadas, en las cuales no se gana otra cosa que sacar rota la cabeza o una oreja de menos: tened paciencia, que aventuras se ofrecerán, donde no solamente os pueda hacer gobernador, sino más adelante» (I, X).

O sea, don Quijote vacila sobre la utilidad de las pendencias en los caminos. Si bien sale a ellos con la confianza de alcanzar renombre, reconoce que bien poco puede alcanzarse por esa vía y mucho menos aspirar a una ínsula. No obstante, la esencia misma de don Quijote le impide renunciar a lanzarse a los caminos, y no le admite a Sancho cuestionar esa decisión.

Y advierta vuestra merced, señor mío [dice Sancho en el capítulo XX], que el principio que los antiguos dieron a sus consejas no fue así como quiera, que fue una sentencia de Catón Zonzorino, romano, que dice: «Y el mal para quien le fuere a buscar» que viene aquí como anillo al dedo, para que vuestra merced se esté quedo, y no vaya a buscar el mal a ninguna parte, sino que nos volvamos por otro camino, pues nadie nos fuerza a que sigamos este donde tantos miedos nos sobresaltan.

—Sigue tu cuento, Sancho —dijo don Quijote— y el del camino que hemos de seguir déjame a mí el cuidado.

La parodia se hace más efectiva cuando se aprovechan las posibilidades que ofrece Rocinante. Se supone que si caballo y caballero son prácticamente un solo ser, aquel debe ser tan arriesgado como su amo, tan valiente como él. Debe, por tanto, amar el camino y desear el combate. Sin embargo, Rocinante, lejos de sentirse a gusto con los proyectos de don Quijote, prefiere el sosiego de las caballerizas. En el capítulo IV, una vez que se ha armado caballero, don Quijote «guió a Rocinante hacia su aldea, el cual, casi conociendo la querencia, con tanta gana comenzó a caminar, que parecía que no ponía los pies en el suelo». Un poco más adelante, en el mismo capítulo, el deseo de Rocinante se acentúa, y esta vez la parodia va más lejos. Puesto que el camino que se sigue es una metáfora del camino de la vida, en la literatura que aborda el tema del camino, las encrucijadas desempeñan un papel importantísimo. Ante ellas, el caballero debe tomar una decisión que puede ser trascendental, porque en gran medida significa escoger el derrotero de la propia vida. Veamos cómo resuelve don Quijote la disyuntiva que impone la encrucijada:

En esto llegó a un camino que en cuatro se dividía, y luego se le vino a la imaginación las encrucijadas donde los caballeros andantes se ponían a pensar cuál camino de aquellos tomarían; y por imitarlos, estuvo un rato quedo; y al cabo de haberlo muy bien pensado, soltó la rienda a Rocinante, dejando a la voluntad del rocín la suya, el cual siguió su primer intento, que fue el irse camino de su caballeriza.

De manera que la disyuntiva es resuelta por Rocinante de la forma que su instinto le sugiere. Y tanto seduce a don Quijote esta subordinación a su caballo, que la aceptará como natural y la seguirá aprovechando a lo largo de la novela:

cortada la cólera, y aun la melancolía, subieron a caballo, y sin tomar determinado camino, por ser muy de caballeros andantes el no tomar ninguno cierto, se pusieron a caminar por donde la voluntad de Rocinante quiso, que se llevaba tras sí la de su amo, y aun la del asno, que siempre le seguía por dondequiera que guiaba, en buen amor y compañía. Con todo esto volvieron al camino real, y siguieron por él a la ventura, sin otro designio alguno (I, XXI).

El punto cumbre en la parodia de la gesta del camino llega, sin embargo, cuando en el capítulo XXXI, después de salir de la sierra el grupo que acompaña al protagonista, camino de la venta, se reencuentran Andrés y don Quijote. Es un fragmento breve pero demoledor. Ante sí, nuestro héroe tiene una prueba viviente de sus hazañas; don Quijote pide el testimonio de Andrés como legitimación de sus aventuras: «Responde [le dice don Quijote]; no te turbes ni dudes en nada; di lo que pasó a estos señores, porque se vea y considere ser del provecho que digo haber caballeros andantes por los caminos». Pero Andrés desacredita por completo la gestión de don Quijote al señalar las consecuencias nefastas que en él tuvo: «De todo lo cual tiene vuestra merced la culpa; porque si se fuera su camino adelante y no viniera donde no le llamaban, ni se entremetiera en negocios ajenos, mi amo se contentara con darme una o dos docenas de azotes, y luego me soltara y pagara cuanto me debía». Creo que esta intervención de Andrés es la más terrible de las impugnaciones que se le hacen a don Quijote.¹² Toda su aventura por los caminos, sus andanzas, en fin, su labor como caballero, es invalidada en el discurso del muchacho. Don Quijote, mal que bien, sale del atolladero, y el pasaje no aporta a la historia nada que no sepamos, pero la imagen del caballero se degrada públicamente y, con ella, la gesta del camino que él intenta reivindicar.

Universidad de La Habana,
n.º 249, Segundo semestre, 1998, pp. 173-185.



¹² «El mozuelo puede ser [...] el instrumento de castigo del presuntuoso hidalgo», ha dicho Agustín Redondo en «Nuevas consideraciones sobre el episodio de Andrés en el *Quijote* (I, 4 y I, 31)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 38, n.º 2, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, 1990, p. 872.

Isis Armenteros*

Versión cubana de *Don Quijote*

El 6 de julio de 1988 se estrenó en la Sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana la versión cubana de *Don Quijote*, en la que Alicia Alonso realizó la dirección artística, y la coreografía correspondió a las primeras bailarinas Marta García y María Elena Llorente, y a la *maître* Karemia Moreno.

Además de sus excelencias como figuras de primera magnitud, Marta García y María Elena Llorente son asimismo *maîtres* de la compañía. En este sentido, García tiene la responsabilidad del cuidado estilístico y coreográfico de algunos ballets del repertorio, como *Bodas de sangre*, de Antonio Gades; mientras que Llorente ha realizado el montaje en Cuba de *Tema y variaciones* de Balanchine, ha asistido a la Alonso en la puesta en escena de su *Giselle* para el Teatro San Carlos de Nápoles, y es la encargada del segundo acto de *El lago de los cisnes*. La *maître* Karemia Moreno, por su parte, estaba avalada por una extensa lista de asesorías en el extranjero, entre las que se destacan las brindadas al Ballet Nacional de España-Clásico, al Instituto del Teatro de Barcelona y al Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires, donde fungió como ensayadora de la versión de *Don Quijote* del yugoslavo Zarco Previl.

El libreto de la nueva versión estuvo a cargo del diseñador Salvador Fernández, quien por vez primera asumía de modo señalado tal responsabilidad, además de crear los diseños de escenografía y vestuario. Sin embargo, para él no era una labor del todo inusual, pues a partir de su trabajo como diseñador de muchas otras obras de los coreógrafos del Ballet Nacional de Cuba, siempre ha participado

* Isis Armenteros (1964). Periodista especializada en temas de la danza.

directamente en la gestación de aquellas. Hemos de acotar que uno de los aspectos más significativos de su carrera han sido sus diseños para las versiones de Alicia Alonso sobre los clásicos. A Fernández le debemos la escenografía y el vestuario de las reconstrucciones de *La fille mal gardée* y *Coppélia* (1968), el *Grand pas de quatre* (1970), *La bella durmiente del bosque* (1974) y *Giselle* (1978). Su labor con la Alonso ha respondido con eficacia al método realista utilizado por la coreógrafa. Del mismo modo, las soluciones escenográficas aportadas por él han ayudado a la síntesis que propone ese método, en la cual radica en buena medida la contemporaneidad de la visión de la Alonso sobre los clásicos. Sus diseños se alinean en la lógica dramática que propone la concepción estética de la coreógrafa, lógica que restaura una fuerza intrínseca que el clásico perdió ineludiblemente con el paso de las generaciones. Por esta razón, en varias oportunidades sus diseños han roto con la tradición –o lo que el devenir histórico nos hizo entender como tal–. Pero, gracias a esa ruptura, se ha ganado en verdad teatral, y por ende, han ganado el clásico y la misma tradición.

Sobre estas bases, el Caballero (petipaniano) de la Triste Figura púsose su lanza en astillero y echó a cabalgar por la llanura... del ballet cubano, el que, como hemos visto, podía proporcionarle un rocín en verdad nada flaco. Veamos ahora cómo cabalgó ese caballero convertido a la Orden de Petipa, sobre ese rocín cubano tan bien enjaezado de antemano, si bien su adarga portaba tal imagen de duelos y quebrantos erigidos contra sí, que los cubanos –los primeros hijos de españoles empeñados con denuesto en hacer una versión del ballet– se propusieron deshacerle los entuertos al propio hidalgo. Llegado este punto, debe aclararse en qué consiste o debe consistir la hispanidad de un ballet que es uno de los puntales de la escuela rusa.

La técnica y la estética del «ballet clásico» –que no por gusto definió su propio coreógrafo, Petipa– son en *Don Quijote* irreductibles. Si hemos de convenir en catalogar la especificidad histórica de lo «español sobre puntas» en Petipa como su estilo particular, veríamos que en este existen (coexisten) diferentes asunciones. De un lado, la danza española de *El lago de los cisnes* es *demi-caractère*. Por otro, *Paquita* ostenta proyección clásica matizada con rasgos *demi-caractère*. En *Don Quijote* se centra el matiz en la pareja Quiteria-Basilio indistintamente por actos: los actos primero y segundo se inclinan más hacia lo *demi-caractère*, mientras que al *pas de deux* del tercer acto hay que

imprimirle una prestancia clásica (por supuesto, nos referimos a la versión completa, ya que cuando solo se baila el *pas de deux* necesariamente se asume el *demi-caractère*). Pero, *demi-caractère* o no, más clásico o menos, se trata de ballet. Lo español se estiliza, se idealiza, o se subraya en los pasos de la técnica académica mediante su orden y conexión en la frase coreográfica, y en el acento con que se baila el paso en sí, como, por ejemplo, en algo tan ballético como los *sissones* de Quiteria en el primer acto.

Lo español en *Don Quijote* es su abstracción y no su concreción; pero debe lograrse una abstracción tan elocuente como para que pueda «intuirse», ya que no racionalizarse, lo «español concreto». Esto bien pudo manifestarse en la versión cubana: se buscó lograr una adecuación genérica según lo dictado por el estilo musical (seguidilla, fandango, bolero, etcétera) cuando muchas otras versiones, por desconocimiento, donde musicalmente se señala un fandango, danzariamente impostaban aires flamencos. Sin embargo, este respeto autenticador hacia lo folclórico, ya presente en el *Don Quijote* original, no significó que esa idealización de lo español en un ballet clásico se desvirtuara de una u otra manera. Por ejemplo, en la seguidilla del primer acto se usaron zapatillas de puntas cuando otras puestas calzan zapatos de carácter. (Véase más ballético al mismo tiempo que más folclórico porque se bailó, ciertamente, una seguidilla.)

En la versión cubana, el primer acto es el que menos cambios sustanciales reportó coreográficamente respecto al resto de las reconstrucciones modernas, solo que sucede algo que no ocurre en ninguna de ellas, y que contribuye en buena medida a esclarecer los móviles de la acción y los «resortes psicológicos» del hidalgo caballero: el cambio –o sea, tal y como lo ve aquel– de Dulcinea por Quiteria, en un minuet en el que don Quijote baila por primera vez en la historia de un ballet que le es homónimo, emanado de la fuente Petipa-Gorsky. (La escena musical del minuet corresponde en el original a ese mismo género de danza, bailado por tres parejas: Quiteria con don Quijote, una amiga de Quiteria con Basilio y Camacho con otra amiga de Quiteria). En ese minuet también puede observarse algo que demuestra el crédito del juicio de la Alonso de volver a los orígenes en las versiones de los clásicos. Don Quijote es investido por Quiteria de un «yelmo», su atributo, pero este no es sino la bacinilla de afeitarse del barbero Basilio. En la versión de Nureyev lo que se le coloca a don Quijote es una bandeja para frutas que trató de simular esa bacinilla, objeto histórico

sin duda alguna. Al parecer los productores de esa versión lo vieron en grabados de la época, y como no sabían de qué se trataba, intentaron reproducirlo. En la versión cubana, al irse a la fuente cervantina, se encontró en el texto la referencia a la bacinilla del barbero. El resto fue cuestión de cultura.

La variación de Mercedes conservó bastante fidelidad al original, así como los pasos que bailan los toreros y la llamativa danza de estos con los cuchillos, incorporada por Gorsky, en 1900. El *pas de deux* del primer acto volvía a repetirse en la estructura con la misma música. En la versión cubana se omitió el *remake* musical, por innecesario. En el *Don Quijote* que Gorsky heredó de Petipa –así como en todas las versiones que nos son contemporáneas– el segundo acto comienza en una taberna, donde discurren varios bailables que no aportan a la narración. Ahora se eliminó la escena de la taberna. Entonces, al huir los amantes en el primer acto, el telón se abre en el siguiente con la llegada de ellos al campamento de los gitanos. Así se establece una continuidad de sesgo cinematográfico (de igual modo ocurre del segundo al tercer acto): esto no es sino esa contemporaneidad que se debe insuflar a las producciones del siglo pasado.

El segundo acto es el que ostenta en la puesta cubana más cambios y soluciones inusitadas, en comparación con el original y otras versiones. El hecho de encontrar el abanico de Quiteria –el espectador ve que hay indicio afirmativo para quienes persiguen a Quiteria y Basilio: punto de giro en la acción– y el pasaje de la cartomancia, contribuyen al soporte dramático y son por entero aportes cubanos. Cuando se instauró la danza de los gitanos, en la versión de Goleizovski de 1940, se tomó lo que más a mano se tenía: se incluyeron los característicos movimientos de hombros de los gitanos eslavos... Los cubanos, en tanto, trataron de acercar lo más posible esta escena a lo que deben ser los gitanos hispánicos.

Uno de los principios del concepto de tradición en la escuela cubana, que remite a los presupuestos de Alicia Alonso, consiste en restaurar la logicidad que tuvo (o debió tener) el original, por medio de un método realista. Según la «tradición» heredada, Basilio bailaba muy poco en el segundo acto: este se centraba coreográficamente en Mercedes y Espada, una «pareja secundaria». La versión cubana le dio más significación a Basilio.

Esa búsqueda de un sentido lógico también condujo a reducir las tres solistas de las dríadas de otras versiones, fieles al original,

a una sola reina. En la misma vía de esta reducción, se hizo con la escena de los Cupidos, donde Petipa quiso que bailaran los niños de la Escuela Imperial. Los cubanos prefirieron el símbolo unigénito legado por la cultura greco-latina: un Cupido. La variación de ese, nuestro Cupido, utilizó una música diferente a la concebida para el original. La estructura musical de los Cupidos petipanianos en el tercer acto se utilizó para el *pas de quatre* que bailan dos majos y las amigas de Quiteria. El intercambio de secuencias de la partitura obedeció aquí y en otras situaciones a lo largo del ballet, a lograr una correspondencia de sentido musical con el espíritu –la idea– sugerido a los creadores de la versión cubana por un personaje o una escena.

En la vertiente de las influencias del cine (recordemos: contemporaneidad frente al siglo XIX), debe aplaudirse la utilización de un doble para don Quijote en el momento de su sueño, lo cual redundó en una singular fuerza dramática para el final de la escena. Constituye una novedad de tanta eficacia que debería ser adoptada por otras versiones.

Al ser reminiscente la escena de las dríadas de ese aspecto feérico del Romanticismo francés, los cubanos tuvieron el acierto de tratarla en el estilo romántico, notoriamente distinto del «ataque» clásico presente en todo el ballet. Sin embargo, se consiguió expresar la generalidad de un estilo romántico de cualidad diferente a las hieráticas wilis o las evanescentes sílfides. A la refinada coreografía de la escena de las dríadas también hay que señalarle su magnífica comprensión del «estilo» Petipa –que no es lo mismo que el gran estilo histórico, el clásico, del que fue su mejor portavoz–, evidente, por ejemplo, en *leitmotiv* acendradamente petipanianos, como los *jetés-fondu a la seconde* de la variación de la reina de las dríadas.

Ya que hablamos de este contrapunto Romanticismo-Clasicismo, ¿no puede ser *Don Quijote* el primer ballet clásico? Meditemos: en 1869 Petipa hace su producción para el Bolchoi, y Saint-León da a la luz *Coppélia* en 1870. Además, *Don Quijote* es la primera creación del padre del ballet clásico. La historiadora Vera Krasovskaya nos dice:

La producción de Moscú fue esencialmente una comedia, y para los públicos de ballet de la época, en cierta forma, una nueva experiencia. En lugar de las acostumbradas hadas, príncipes y seres sobrenaturales del periodo romántico, Petipa llenó el escenario del Bolchoi con tipos populares y

reales. Fue un trabajo en el espíritu de *La fille mal gardée* [...] A diferencia de tantos ballets de la época, seguía una lógica narrativa.¹

Un criterio del estudioso Yuri Slonimski también puede sostener esta aproximación a *Don Quijote* como el primer ballet clásico: «*Don Quijote* fue la prueba que confirmó el talento de Petipa como maestro y coreógrafo».²

El postulado sentado para la escuela cubana por Alicia Alonso en sus versiones de los clásicos, que proclama indagar en los orígenes, sean o no balletísticos, permitió en *Don Quijote* que se comprobara su verdad: la única versión actual que sitúa la escena de las bodas de Camacho en el último acto es la nuestra, en consecuencia con la lógica dramática de un ballet inspirado en los pasajes de igual nombre en la novela. El resto de las versiones trastoca los órdenes naturales, desequilibrando la balanza narrativa, al situar esas nupcias conclusivas de la trama en el penúltimo acto. Ah, pero eso no fue sino lo que legó la tradición. Los creadores cubanos se alarmaron con tal absurdo y resolvieron releer el texto de las «Las bodas...». Vieron cómo Cervantes cerraba con ese episodio y decidieron a hacer lo mismo, aunque alteraran algo de lo que parecía ser lo tradicional... Sin embargo, ¡Petipa había insertado esa escena en el último acto de su primera versión para el Bolchoi en 1869! Así lo afirma Slonimski:

El ballet fue un éxito tan grande entre los moscovitas que en 1871 produjo una nueva variante escénica y musical para San Petersburgo. Esta puesta fue significativamente peor, más débil y con menos sentido desde el punto de vista dramático. En San Petersburgo el último acto no ocurría en la plaza de Barcelona, sino que cambia la acción para un jardín en la vecindad de la casa de Camacho. El punto culminante de la acción (el falso suicidio de Basilio) fue movido de ese último acto para el acto intermedio (en la escena de la taberna). De esta forma, el matrimonio por la fuerza (bodas de Camacho) del último acto fue omitido, lo que hizo que muchas motivaciones dramáticas resultaran sustancialmente debilitadas.³

¹ «Russian Ballet Theater in the Second Half of the Nineteenth Century», *Iskusstvo*, Moscow and Leningrad, 1963, p. 349.

² *The Dramaturgy of 19th Century*, Moscú, 1977.

³ Ídem.

Pero esto no lo supieron los cubanos hasta después de haber tomado la decisión del cambio, gracias a la gentileza de un crítico extranjero, quien en una carta les comunicó el hallazgo. Es presumible que Petipa, en su versión posterior para el Marinski, traicionara la dramaturgia –y a sí mismo– cuando quiso alargar el ballet añadiéndole otro acto, con tal de que hubiese más números bailables con los cuales complacer al público petersburgués. Citemos a la historiadora Natalia Roslavleva: «En la producción de Petipa para Moscú, en el último acto todos los personajes se volvían a encontrar una vez más en el matrimonio fallido de Quiteria y Camacho [...] Basilio simulaba suicidarse».⁴ Slonimski argumenta razones que le pudieron proporcionar certeza a Petipa para ubicar tal escena en el último acto de su producción moscovita: «Petipa conocía muy bien el ballet *Las bodas de Camacho* (1801) de Millon [...] que había sido bailado por toda Europa a principios del siglo XIX».⁵

En otras versiones, cuando finaliza la gran coda del tercer acto con que culmina el ballet, ya don Quijote no está en el escenario. La puesta cubana lo mantuvo sobre las tablas, y además, con sabiduría teatral, lo colocó al centro en la pose con que se cierran las cortinas. Esto no es sino ser fiel a un ballet que, no obstante narrar aventuras amorosas de una pareja, se titula *Don Quijote*: la versión nuestra hizo del caballero andante un eje de relación dramática con verosimilitud suficiente para justificar el bautizo de un ballet con su nombre.

El libreto rescató la esencia del espíritu cervantino –el Caballero de la Triste Figura revive en la España ocupada por Napoleón, por medio del llamado de su pueblo, quien clama por su ayuda, y entonces «deshace un entuerto» de índole amorosa, donde se involucraron motivaciones clasistas originalmente en la novela, y un repudiable espíritu extranjerizante– en la medida en que se lo permitió la estructura argumental concebida en los inicios, porque se trató de no traicionar, sin por ello dejar de revalorizar ideas remitidas a la novela, que se expresaron por medio de la lógica de la trama y la caracterización psicológica de los personajes. En este sentido, nuestro ingenioso hidalgo soslayó el acaso demasiado subido tono farsesco en que se han regodeado otras versiones. Se le animó con matices más sobrios, diría que hasta conmovedores, pero sin olvidar en ningún momento la

⁴ *Era of Russian Ballet*, Londres, 1916.

⁵ Ob. cit.

sonrisa –o la risa– complacida que provocan sus desvaríos, tal y como lo presentó Cervantes.

Los diseños de Salvador Fernández se inspiraron en la obra de Goya, apoyándose en la coincidencia epocal del pintor de la Quinta del Sordo con la situación histórica que escogió el libreto. Por tal motivo, los tonos pasteles del vestuario del tercer acto obedecieron a la colorística del aragonés. Nos sobrecogió sobremanera con cuánta profundidad y sutileza se asimiló a Goya en el vestuario –y en el espíritu de la escena– de los personajes que conducen el carretón en que huyen Quiteria y Basilio, así como en el telón que baja en la escena del sueño, el cual apuntó con diáfana vehemencia a las *Pinturas negras* y a los *Caprichos*.

Los tutús del cuerpo de baile para el *grand pas* del tercer acto nos sorprendieron por su reciedumbre «clásica», mientras que los de las dríadas fueron concebidos con inteligencia, al equilibrar la línea del tutú romántico con la acepción que rige la ensoñación de don Quijote: esas dríadas no son sino ciertas damas, pero –por él mismo– idealizadas. Volvimos aquí a encontrar ecos del contrapunto Romanticismo-Clasicismo en que se compuso la escena. Así se explicitó un punto de convergencia en la transición de dos estilos –uno de ellos, el romántico, era ya, como decíamos, reminiscente–, hecho que se hizo posible por un conocimiento histórico sostenido por la escuela cubana, lo cual nos sugiere que posiblemente los diseños de las dríadas de esta versión deban acercarse a los originales.

Don Quijote demostró cuán consolidados y firmes se encuentran los principios estéticos de la Escuela Cubana de Ballet, y con cuánta viabilidad conservan y desarrollan su eficacia. Esto se comprobó en que por primera vez en una producción de un clásico, Alicia Alonso no asumía directamente la totalidad de la coreografía y la dramaturgia. Pero los principios generados por su práctica creadora se manifestaron con organicidad bien aprehendida, no solo en los responsables de la puesta, sino en los intérpretes que de modo inmanente respondieron por ellos. Casos como este permiten vislumbrar que el camino que le aguarda a la escuela cubana es aún ilimitado.

Cuba en el ballet,

vol. 7, n.º 4, La Habana, octubre-diciembre, 1988, pp. 22-29.



José Antonio Baujín

Miguel de Cervantes y la (des)ventura de una obra escrita *sub specie theatri*

A José María Reyes Cano.

Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir [...]

*Los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella
de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella
que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado [...]*

*Un clásico es una obra que suscita un incesante polvillo
de discursos críticos, pero que la obra se sacude
continuamente de encima.*

ITALO CALVINO: *Por qué leer los clásicos.*

En el año 1605 se produjo el alumbramiento de un libro destinado a convertirse en la más famosa de las novelas canonizadas por la tradición crítica que desde entonces se fraguara. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, comenzaba de esa forma su cabalgata indetenible entre los lectores, pero lo hacía por una ruta no exenta de entuertos que solo el curso de la Historia se ha encargado de *desfacer*. En el frontispicio del emblema que aparecía en la cubierta de la edición príncipe se leía la frase en latín «*Spero lucem pos tenepas*» («Espero la luz después de las tinieblas») y, aunque aquel lema pertenecía realmente al impresor (Juan de la Cuesta), podría entenderse como un principio axiomático de la poética del escritor alcalaíno. Si bien le fue reconocido a Cervantes el carácter de gran hombre de las letras, prácticamente desde sus inicios –lo cual nunca le reportó siquiera los beneficios económicos merecidos–, la novedad de su propuesta ficcional padeció de lento develamiento.

El mismo escritor dejó constancia de su conciencia de adelantado de la literatura cuando en el capítulo III de la Segunda parte del *Quijote*, en medio del diálogo que sostiene el bachiller Sansón Carrasco con el Caballero de la Triste Figura sobre el relato impreso de las hazañas de este –o sea, sobre la Primera parte de la novela, publicada diez años antes–, pone en boca de su protagonista una frase lapidaria para toda su obra. Cuando el Quijote enuncia «mi historia [...] tendrá necesidad de comento para entenderla»,¹ además de revolucionar los derroteros de la literatura por la reflexión metaliteraria implícita en la sentencia, con su reconocimiento de la relevancia del papel a desempeñar por la crítica –que la literatura es un constructo de la crítica y la historiografía es conocimiento adquirido bastante después–, Cervantes asume la voz de su personaje para explicitar su confianza en la valía literaria propia y su seguridad en la incompreensión inmediata de que sería objeto.

En medio de los plurales y encontrados repertorios estéticos que validó su época, el genial escritor las más de las veces se descubrió solo ante y con sus textos, creyente de su legitimidad artística y sufridor de desatención o postergación. Pero la pasión literaria de Cervantes, su perseverancia en la construcción de mundos ficcionales, su permanente moldeo de la lengua española en soportes discursivos disímiles –la poesía, la narrativa, el teatro–, su prodigiosa intuición de nuevos contornos en los dominios de la literatura le hicieron avizorar el futuro como tierra de elección de su obra que, de tal suerte, alcanzaría su intelección cabal cuando el horizonte estético variase y la crítica la focalizara con fruición. Así sucedería también con su producción dramática.

Resulta una perogrullada apuntar que Miguel de Cervantes trasciende sus fronteras epocales con un texto como el *Quijote* –anticipo, cuando no maduración, de nuevas formas de la narrativa moderna–. Pero reducir el alcance futuro de la creación cervantina a la novela del andante caballero o, incluso, a su prosa ficcional en general, significa desconocer la importancia de su labor en los dominios de otros géneros literarios. Aún más: dentro de la grandeza del *Quijote* se encuentra la resolución de un problema añejo de tensiones entre géneros literarios por el imperio de su protagonismo: Cervantes inserta unos

¹ Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Santillana Ediciones Generales, Madrid, 2004, p. 571. En lo adelante las referencias a la novela seguirán esta edición.

en otros, los mixtura, los desdibuja. Si en el *Quijote* hallamos lírica de la mejor, y hasta ensayo –ejercicios de crítica literaria, por ejemplo–, el teatro constituye una presencia de superior envergadura, tanto en la estructuración como en la generación de sentidos –recuérdese que Alonso Quijano «interpreta» al Quijote y, para «entrar en personaje», se «disfraz» de caballero, debe caracterizarse como tal; en su andar va creando situaciones que obligan a otros personajes a crear una ilusión escénica en la que se desdoblan o bien estos aprovechan el recurso dramático para mofarse del Quijote y de Sancho o, incluso, para intentar la culminación de la representación del caballero, como sucede con el bachiller Sansón Carrasco y su trasmutación en Caballero de los Espejos o Caballero de la Blanca Luna–. Y ello no es de extrañar porque la obra de Cervantes está escrita *sub specie theatri*.

Uno de los grandes enigmas de la historia de la literatura y, por ende, de sus atracciones es la biografía de Miguel de Cervantes. El andamiaje sobre el cual descansa la arquitectura vital del personaje histórico que nos transmiten los especialistas es muy débil. Es decir: los datos comprobables que nos legó la Historia son muy escasos. Ello posibilita la constante ficcionalización de su trayectoria. Ya se ha dicho que Cervantes dejó de ser un hombre para convertirse él mismo en literatura, en una especie de palimpsesto que frecuentemente se desestima y reescribe.

Nació en Alcalá de Henares y fue bautizado en la iglesia parroquial de Santa María la Mayor el 9 de octubre de 1547, lo que ha hecho pensar que su alumbramiento se produjo el 29 de septiembre, día de san Miguel Arcángel según el santoral católico, y de ahí le vino el nombre, tal y como obligaba la tradición. De su infancia casi no conservamos noticia y reaparece documentalmente unos veinte años después, cuando nos topamos con sus primeros poemas. Entonces, las referencias existentes sobre él nos hacen pensar en una vida vertiginosa, a menudo en conflicto con la ley, frecuentemente tratando de huir en busca de fortuna a través de múltiples vías: la militar, la del empleo civil, la del negociante –incluso la del camino de Indias para «hacer la América»–, la del escritor.

Tras un problema con la justicia por razones de un duelo, en 1569 marchó de Madrid a Italia como criado del cardenal Acquaviva. Se alistó con posterioridad en el ejército y participó en la batalla naval de Lepanto en 1571 contra los turcos, que frenó la expansión del Imperio Otomano hacia el Oeste. De su presencia en esta ocasión

se ufano siempre a pesar de haber sufrido varias heridas, una de las cuales le dejó inutilizada la mano izquierda –para mayor «gloria de la diestra», dirá en el *Viaje del Parnaso*–, acontecimiento que le valdría el sobrenombre de Manco de Lepanto. En 1575, cuando regresaba a España en la galera Sol, fue apresado por los soldados berberiscos y le sobrevinieron cinco años de cautiverio en Argel, de donde pudo salir, tras varias intentonas de fuga, gracias al pago del rescate por los frailes trinitarios.

Instalado en Madrid nuevamente, en 1584, contrajo matrimonio con doña Catalina de Salazar y Palacios que habría de culminar en rotundo fracaso –antes tuvo una hija natural, Isabel, con Ana Villafranca de Rojas–. En los tiempos que seguirían solicitó empleo en las Indias, probó fortuna como autor de comedias y publicó la novela pastoril *La Galatea* (1585), su primera obra impresa. Razones económicas lo obligaron a dejar la pluma y entró al servicio del Estado: recorrió Andalucía, donde se estableció, mientras cobraba impuestos y acopiaba víveres para el abastecimiento de la Armada Invencible que Felipe II preparaba contra Inglaterra. La quiebra de un banquero, al que le había dado en depósito dinero del fisco, lo llevó a la cárcel en Sevilla en 1597, a la cual se refirió cuando dijo que el *Quijote* había sido engendrado en cautiverio.

La etapa final de su vida, que pasó primero en Valladolid y después en Madrid, resultó la más prolífica para el escritor. Consiguió publicar la mayor parte de su obra, por la que es reconocido como una de las más grandes figuras de la historia literaria: el *Quijote* (la Primera parte, en 1605, y la Segunda, en 1615), *Novelas ejemplares* (1613), *Viaje del Parnaso* (1614) y *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* (1615). Su obra póstuma, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, apareció un año después de su muerte, acaecida el 22 de abril de 1616, en Madrid. Fue enterrado al día siguiente, fecha que solemos conmemorar como la del fallecimiento.

Sujeto escindido entre dos momentos importantes de la historia española y europea, Cervantes vivió el tránsito del auge del Renacimiento y el inicio del Barroco. Conoció el apogeo y la decadencia de la Casa de Austria: nació cuando el mapa político español lo dominaba el primer monarca de los Habsburgo, Carlos I; vivió el reinado de Felipe II, bajo el que aparentemente se consolidó el esplendor hispánico en los momentos de su hegemonía a nivel mundial; y murió cuando el cetro se hallaba en manos de Felipe III, con quien se hizo evidente el declive del poderío español. Todo este riquísimo mosaico vital en

el orden de la cultura, de lo político, de lo económico, de lo social, del pensamiento, de la manera de vivir de una época, Cervantes lo expresó como nadie en su obra literaria.

Al igual que muchas de las figuras de las letras de entonces, Cervantes se sintió atraído por el teatro hasta convertirlo en uno de sus medios expresivos predilectos. El teatro fue un género que cultivó, parece ser, con mayor cantidad de obras escritas que las conocidas. Pero no puede perderse de vista el hábil dramaturgo que deja entrever en el resto de su producción. Dispersos en sus escritos de toda naturaleza, encontramos testimonios disímiles de su relación con el teatro y, según el carácter del texto en que aparezcan, esas experiencias personales y el enjuiciamiento de que son objeto se canalizan directamente a través de la voz del autor-narrador-sujeto lírico o con la mediación de parlamentos de sus personajes, los cuales, como se sabe, con frecuencia resultan ser sus voceros. En algunos casos, hay alusiones a cómicos y comedias; en otros, referencias y/o reflexiones sobre normas y reglas que, o bien observaban los creadores y las obras que le fueron coetáneos, o bien, desde su consideración, debían ser tenidas en cuenta.

Sin ánimo de exhaustividad –para lo cual se precisaría de un espacio diferente al presente–, veamos algunas muestras de ello.

En el episodio «De la extraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el carro o carreta de “Las Cortes de la Muerte”», en el encuentro de caballero y escudero con los cómicos, don Quijote expresa su afición por el teatro y a través suyo parece confesar el autor: «Porque desde muchacho fui aficionado a la carátula y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula» (p. 627) –entiéndase «carátula» como «máscara», símbolo del teatro, y «farándula» como «compañía de teatro ambulante»–. Esa afición del creador del *Quijote* se mantuvo toda la vida y el reconocimiento de cuánto acarició la idea de triunfo en la escena nos lo explicitó en «Adjunta al Parnaso» por boca de Pancracio: «De los dineros no hago caso [...] más preciaría la fama que cuando hay. Porque es cosa de grandísimo gusto y de no menos importancia ver salir mucha gente de la comedia, todos contentos, y estar el poeta que la compuso a la puerta del teatro recibiendo parabienes de todos».²

² Miguel de Cervantes: «Adjunta al Parnaso», <<http://cervantes.uah.es/Parnaso/parnasoadj.html>> [3/10/2004].

Hay un dominio profundo del mundo actoral en Cervantes, revelado, por ejemplo, en el pasaje del *Coloquio de los perros* en el cual Berganza, con tono entre admirativo y crítico, que indiscutiblemente le comunica el autor directamente de su propio enjuiciamiento, dice haber observado de los comediantes: «su proceder, su vida, sus costumbres, sus ejercicios, su trabajo, su ociosidad, su ignorancia y su agudeza, con otras infinitas cosas, unas para decirse al oído y otras para aclamarlas en público, y todas para hacer memoria de ellas y para desengaño de muchos que idolatran en figuras fingidas y en bellezas de artificio y de transformación». Y sigue diciendo Berganza que, entre los cómicos, vio «cosas que juntamente pedían enmienda y castigo».³

A propósito de las observaciones que sobre el universo teatral hallamos en las obras de Cervantes, el cubano Luis A. Baralt Zacharie, en su trabajo «Cervantes y el teatro», al que mucho deben, entre otros textos, mis reflexiones, comentó:

En efecto, en sus muchas referencias a las farsas y los farsantes pone siempre un sabor agridulce como de cosa fascinadora, pero vedada; diríase que su austeridad moral y acaso cierta adustez de temperamento le impidiesen entrarse y convivir en los círculos faranduleros, aunque es posible, como sospecha Cotarelo y Valledor, que, siendo aún muy mozo, formase parte de alguna compañía de cómicos. Es seguro, por lo menos, que los frecuentó, como tiene por fuerza que haberse adentrado muy íntimamente también en los bajos fondos citadinos el autor de *Rinconete* y de *La cárcel de Sevilla*, y en todos los rincones de la sociedad en que vivió tan apasionadamente. A la mirada indagadora –comprensiva pero crítica– de ese ingenio que reflejó como en claro espejo, con el más minucioso realismo, su España, y, a través de ella, las eternas esencias de lo hispánico, no podía escapar el sector en que surgía y se desarrollaba bajo sus ojos uno de los más activos movimientos teatrales de todos los tiempos.

Admitamos, pues, que su curiosidad y su impulso lo llevaron a los tabladillos y corrales. Pero ¿fue alguna vez, entre los cómicos y autores, uno de ellos, uno de casa, como lo fueron Lope, Shakespeare o Molière? Parece que no, al menos en sus años de madurez. Así nos lo hacen presumir las frecuentes alusiones suyas a la farándula en que se nota un dejo de amarga censura. Sirva de muestra [...] aquel célebre [pasaje] de la carreta de «Las

³ Miguel de Cervantes: *Coloquio de los perros, Novelas ejemplares*, Editorial Sopena Argentina S. A., Buenos Aires, 1958, t. II, p. 167.

cortes de la muerte», del capítulo XI de la Segunda parte del *Quijote* en que Sancho advierte al caballero, presto a vengar los atrevimientos de los comediantes que en aquella iban: «Quítese a vuestra merced eso de la imaginación [...] y tome mi consejo, que es, que nunca se tome con farsantes, que es gente favorecida: recitante he visto yo estar preso por dos muertes, y salir libre y sin costas. Sepa vuesa merced que, como son gentes alegres y de placer, todos los favorecen, todos los amparan, ayudan y estiman, y más siendo de aquellos de las compañías reales y de títulos, que todos o los más en sus trajes y composturas parecen unos príncipes». Era natural que el bueno de don Miguel, víctima más de una vez de la justicia venal y torcida, se escandalizase, por boca de Sancho, de que la justicia, sorda y ciega para el bien, fuese igualmente ciega y sorda ante los sabidos desmanes de muchas gentes de teatro.⁴

La escasa información que poseemos de la vida de Cervantes se hace notar demasiado cuando tratamos de dilucidar problemas como este de las relaciones con el ambiente del teatro para colegir mejor el desarrollo de su propia obra y lograr entendimiento cabal de los juicios que inserta a manera de pinceladas sueltas a lo largo de sus piezas. No cabe duda, al menos, de que sus contactos con teatros, autores y actores tuvieron que ser numerosos, prolongados e intensos desde que tempranamente lo cautivaron las representaciones de Lope de Rueda evocadas en el famoso prólogo a la edición de sus comedias y entremeses de 1615.

En las obras cervantinas podemos hallar menciones de diversa naturaleza a actores de su época. En el *Coloquio de los perros*, Berganza alude a Angulo, «representante, el más gracioso que entonces tuvieron y ahora tienen las comedias»,⁵ y en *La gran sultana* (jornada tercera) dice de Alonso Martínez que introdujo en las comedias las danzas cantadas en el lugar de los entremeses. Otras referencias de esta suerte aparecen en el *Quijote*, en *Viaje del Parnaso*, en *El licenciado Vidriera* y hasta en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Mas importa señalar aquí cómo define Cervantes el arte de un actor. En *Pedro de Urdemalas*, tras la increpación de un autor a los representantes por la manifiesta falta de disciplina en los ensayos, el pícaro protagonista se

⁴ Luis A. Baralt Zacharie: «Cervantes y el teatro», *Universidad de La Habana*, n.ºs 76-81, enero-diciembre, 1948, pp. 137-138.

⁵ Miguel de Cervantes: *Coloquio de los perros*, ob. cit., p. 166.

encarga de enumerar requisitos elementales para el trabajo actoral, cuya observancia garantiza un adecuado desempeño:

*De gran memoria, primero;
segundo, de suelta lengua;
y que no padezca mengua
de galas, es lo tercero.
Buen talle no le perdono,
si es que ha de hacer los galanes;
no afectado en ademanes,
ni ha de recitar con tono.
Con descuido cuidadoso,
grave anciano, joven presto,
enamorado compuesto,
con rabia si está celoso.
Ha de recitar de modo,
con tanta industria y cordura,
que se vuelva en la figura
que hace de todo en todo.
A los versos ha de dar
valor con su lengua experta,
y a la fábula que es muerta
ha de hacer resucitar.
Ha de sacar con espanto
las lágrimas de la risa,
y hacer que vuelvan con prisa
otra vez al triste llanto.
Ha de hacer que aquel semblante
que él mostrare, todo oyente
le muestre, y será excelente
si hace aquesto el recitante.⁶*

En lo tocante a escritores teatrales que le fueron contemporáneos, es magnánimo en sus valoraciones. No obstante, son apreciables sus muchas reticencias ante la estética dominante y ante las muestras de concesiones al gusto de los empresarios y directores –«autores», según

⁶ Miguel de Cervantes: *Pedro de Urdemalas, Teatro completo*, Ediciones Alarcos / Ediciones Adagio, La Habana, 2010, t. II, pp. 347-348.

denominación de la época— de grupos teatrales que, según su apreciación, traslucían un número considerable de obras. Con los directores teatrales sí es muy notoria su actitud belicosa, sin que en ocasiones le faltasen motivos para ello. En *Viaje del Parnaso* deja constancia de su admiración por figuras como Antonio Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Guillén de Castro o Cristóbal de Virués. Caso imposible de pasar por alto es el de Lope de Vega, con quien Cervantes mantuvo desaveniencias permanentes motivadas en buena medida, al parecer, por la actitud poco favorable, cuando no despectiva, que le prodigó el Fénix de los Ingenios. No puede desestimarse el rencor cervantino por la posición hegemónica del teatro lopesco que, en buena medida, eclipsó sus ambiciones de triunfo en la escena española de su tiempo. El prólogo a la edición de sus comedias y entremeses resulta estremecedor en los momentos en que Cervantes reconoce el magisterio de Lope y testimonia su poca ventura en la escena. Para destacar su papel, Cervantes incluso hasta falsea un poco la realidad, se atribuye la invención de procedimientos de cuyo uso no fue el primero y justifica vagamente su alejamiento de la composición teatral y de las tablas, remitiendo a causas imponderables:

que se vieron en los teatros de Madrid representar *El trato de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni otra cosa arrojadiza: corrieron su carrera sin silbos, gritas ni baraúndas. Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas, que es una de las mayores cosas que puede decirse, las ha visto representar u oído decir por lo menos que se han representado; y si algunos, que hay muchos, no han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él solo.⁷

⁷ Miguel de Cervantes: «Prólogo al lector», *Teatro completo*, ob. cit., p. 186.

De lo que no cabe duda es de que Cervantes sí conquistó, en cambio, el cetro de la novela y que esta, en sus manos, transpira aliento teatral. El *Quijote* es la novela de un hombre de teatro, es una novela escrita *sub specie theatri*. En primerísimo orden, conviene dejar sentado pronto que en el texto se acude a episodios y recursos de progresión narrativa que ofrecen un espectro amplio de las posibilidades que brinda el teatro; se emplean estas con distintos registros de importancia en la construcción novelesca y en la generación de sentidos. Así hallamos, por ejemplo, «El retablo de las maravillas» –un delicioso entremés–, la compañía de Angulo el Malo, las bodas de Camacho, el combate con el Caballero de la Blanca Luna, o las representaciones todas que se orquestan a instancias de los duques... ¡qué decir de los episodios dedicados al gobierno de Sancho en la ínsula Barataria! Pero de mayor importancia, desde mi punto de vista –y, paradójicamente, menos atendido como problema en los acercamientos a la obra–, es que la gran novela cervantina se estructura en el plano interno sobre la base de un juego que mucho tiene de teatral. Centra su descomunal arquitectura en los cambios de identidad de personajes diversos –Alonso Quijano construye un personaje, don Quijote, tras un proceso de travestismo al que asistimos en su totalidad, a la manera en que se transforma un actor para encarnar el personaje que interpretará en escena– y en la eficacia de los diálogos.

En la novela, cuadro majestuoso de la España de su tiempo, como tantas veces se ha repetido, no podían faltar abundantes alusiones al teatro insertas con total coherencia en la narración de las andanzas del caballero y su fiel escudero. Don Quijote, por ejemplo, dentro de su misión de instruir y educar a Sancho, deseaba que este tuviera una alta estimación por la comedia:

teniéndola en tu gracia, y por el mismo consiguiente a los que las representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se ven al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes (p. 631).

De manera particular han de destacarse las ideas sobre la escena de la época, volcadas en el diálogo entre el canónigo y el cura en el capítulo XLVIII de la Primera parte, trasuntos del pensamiento de Cervantes,

especialmente, contra las normas dictadas para la comedia nueva. Así se expresa el canónigo:

estas que ahora se usan [las comedias], así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos que no opinión con los pocos [...] Y aunque algunas veces he procurado persuadir a los actores que se engañan en tener la opinión que tienen, y que más gente atraerán y más fama cobrarán representando comedias que sigan el arte que no con las disparatadas, ya están tan asidos y encorporados en su parecer, que no hay razón ni evidencia que de él los saque (pp. 493-494).

A lo que responde el cura en total acuerdo con su interlocutor y, en consecuencia, ampliando las nociones que han sido presentadas:

En materia ha tocado vuestra merced [...] que ha despertado en mí un antiguo rencor que tengo con las comedias que ahora se usan [...] porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia. Porque ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? (p. 495).

Y poco más adelante, en el parlamento, el cura verbaliza los fines que ha de cumplimentar la escenificación de una comedia a tono con los preceptos postulados en torno al fin moralizador que debe transmitir:

porque de haber oído la comedia artificiosa y bien ordenada saldría el oyente alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los ejemplos, airado contra el vicio y enamorado de la virtud: que todos estos afectos ha de despertar la buena comedia en el ánimo del que la

escuchare, por rústico y torpe que sea, y de toda imposibilidad es imposible dejar de alegrar y entretener, satisfacer y contentar la comedia que todas estas partes tuviere mucho más que aquella que careciere de ellas, como por la mayor parte carecen estas que de ordinario ahora se representan (pp. 496-497).

Y, de inmediato, la mirada del dramaturgo Cervantes, situado frente a sus colegas en el oficio de componer piezas teatrales, se vuelve hacia los patrocinadores y ejecutantes de la realización escénica, a través de las palabras del cura, para culparlos del deplorable estado teatral que verifica y de esa forma mitigar la responsabilidad de los autores, a quienes, considerando que se ganan el sustento con las puestas en escena de sus textos, no les queda otra opción que la de ceder a las presiones del gusto imperante. El pasaje cobra mayor sentido justamente por la reflexión implícita que lo soporta: el teatro es una empresa comandada por sujetos que no escriben los textos, sino que los compran. Y todavía otra conclusión se desprende: él, Cervantes, no se ha permitido prostituir su obra dramática, puesto que no se ha plegado ante las estructuras del poder escénico:

Y no tienen la culpa de esto los poetas que las componen [o sea, las obras teatrales], porque algunos hay de ellos que conocen muy bien en lo que yerran y saben extremadamente lo que deben hacer, pero, como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y, así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide (p. 497).

Quizás sea cierto, como han apuntado reputados estudiosos, que las discrepancias entre Cervantes y Lope –en buena medida telón de fondo de los juicios sobre el teatro que acabamos de referir– lo son más en el terreno de lo estético que en el de lo estrictamente personal. Y es que sus estéticas difieren raigalmente. De todas maneras, frente a un Lope firme en sus convicciones teatrales, expositor de su doctrina dramática en su famoso *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) y dedicado plenamente a la orquestación de una pantagruélica cantidad de obras con las que funda y madura el llamado Teatro Nacional o Comedia Española, piedra medular del esplendor de los Siglos de Oro, Cervantes, con la aparición del «monstruo de naturaleza» de

Lope, ve tambalear su concepción escénica y, en medio de los recelos que ya hemos visto, se muestra en los constantes jirones de pensamiento sobre el teatro que va regando, bien como opositor drástico a las nuevas formas y defensor de una estética de corte más clásico, aristotélico, preludiador de la fuerte corriente de Neoclasicismo que dominaría el siglo XVIII, bien titubeante en el entendimiento de las novedosas propuestas. Aunque la primera postura es la que observamos con mayor asiduidad, no pueden comprenderse sin la segunda los criterios vertidos en *El rufián dichoso*, comedia compuesta alrededor de la misma fecha en que ve la luz la Primera parte del *Quijote*.

Esta obra, singular en la producción cervantina por la adecuación a los patrones de las comedias de santos, es famosa sobre todo por el primer acto, con su maestra ambientación del hampa sevillana, y por el inicio del segundo. En este aparecen dos figuras alegóricas, Curiosidad y Comedia, que dialogan entre sí. Interrogada la última sobre los cambios notables que se acusan en ella, se defiende acudiendo a las siguientes razones:

*Los tiempos mudan las cosas
y perfeccionan las artes,
y añadir a lo inventado
no es dificultad notable.
Buena fui pasados tiempos,
y en estos, si los mirares,
no soy mala, aunque desdigo
de aquellos preceptos graves
que me dieron y dejaron
en sus obras admirables
Séneca, Terencio y Plauto,
y otros griegos que tú sabes.
He dejado parte de ellos,
y he también guardado parte,
porque lo quiere así el uso,
que no se sujeta al arte.
Ya represento mil cosas,
no en relación, como de antes,
sino en hecho; y así, es fuerza
que haya de mudar lugares;
que, como acontecen ellas*

*en muy diferentes partes,
voime allí donde acontecen,
disculpa del disparate.*⁸

Visto este pasaje dentro del sistema poético cervantino, tampoco ha de asombrar tanto. Américo Castro, en su libro clásico *El pensamiento de Cervantes*, de 1925, se encargó de apuntar las vacilaciones cervantinas entre razón e instinto; entre su consustancial reglamentismo desfasado, asumido como convicción, y su necesidad de adecuación a los nuevos derroteros estéticos, impelido por la ambición de triunfo. He ahí la causa de palpables incongruencias entre teoría y praxis escritural en su caso. El parlamento de Comedia en *El rufián dichoso* es congruente con una poética que, como lo ilustra espectacularmente el *Quijote*, se aparta de la sujeción a las normas establecidas *stricto sensu* y consigue una forma dotada de singularidad que dialoga creadoramente con ellas. Esta es una suerte que comunica a casi todos los géneros literarios que cultivó y, a su vera, deben analizarse; dentro de ellos, el teatro.

A la historia de las obras teatrales cervantinas, el importante estudio del teatro español Francisco Ruiz Ramón denominó «el drama de una vocación». Y, por lo que ya hemos visto, razón no le faltó.

En el instante en que Cervantes emerge como autor teatral, el Teatro Nacional, o la Comedia, todavía no se había desarrollado. Varias tendencias coexistían entonces. Una de ellas, neoclásica, exhibía autores como Rey de Artieda; Juan de la Cueva, que combinaba clasicismo con temas españoles y motivos extraídos del romancero, o Cristóbal de Virués, quien, marcado por los cánones aristotélicos, en medio de temas buceados en la Antigüedad, introdujo el habla popular española. A la par, se producía un teatro religioso, con autos sacramentales y comedias de santos, y un teatro popular, con presencia notable de farsas, autos, pasos y entremeses, representado por Lope de Rueda, grandemente influido por la italiana *commedia dell'arte*.

En los resultados a que llega la labor creativa del autor alcalaíno en el teatro, se percibe el dominio que alcanzó de las corrientes escénicas en boga, la capacidad de diálogo con ellas y la consolidación de una personalizada propuesta. En ese conjunto de piezas se aprecia la multiplicidad de temas, estilos y técnicas que aprovechó Cervantes. Por

⁸ Miguel de Cervantes: *El rufián dichoso, Teatro completo*, ob. cit., t. 1, pp. 496-497.

los derroteros teatrales más representativos de su momento transitó el autor: comedias moriscas, de temas de cautivos; comedias de aventuras y enredo, de asunto amatorio; comedias religiosas, de temática hagiográfica. Genéricamente, se mueve entre la tragedia, la llamada comedia española y los entremeses. Con la excepción de seis de los entremeses, sus obras utilizan el verso, con gran variedad en cuanto a los tipos de metro a los que acuden; en tal sentido, esos textos constituyen la mejor prueba de la calidad del escritor como poeta: mucho mayor de la que se reconoció a sí mismo.

Se identifican dos etapas en el teatro cervantino. La primera, enmarcada en la franja temporal que cubre, a su regreso del cautiverio de Argel, los años de 1583 a 1587. Luego sobreviene un largo silencio, al que sucederá un periodo muy fructífero, paralelo a la escritura del *Quijote*, hasta 1615.

Del primer momento, solo nos han llegado, tras las peripecias devastadoras del tiempo, dos textos, una comedia y una tragedia. *El trato de Argel* es una comedia de corte histórico con dosis de comedia de aventuras, intrigas y amoríos, cuyo valor descollante lo aporta la información documental, puesto que se trata de un texto con evidentes rasgos autobiográficos, al estar basada en el propio cautiverio del autor, tema que reaparecerá en la Primera parte del *Quijote*. De esta forma, su objetivo central resulta ser la denuncia de los padecimientos crueles de los españoles encarcelados en las mazmorras musulmanas, cuya triste realidad Cervantes se encarga de acentuar, de otorgarle mayor verismo, al recurrir a su aparición como personaje utilizando su segundo apellido, Saavedra, para hacer más efectiva la apelación al rey Felipe II, de la cual se ocupa, en solicitud de ayuda:

*De la esquiva prisión, amarga y dura,
adonde mueren quince mil cristianos,
tienes la llave de su cerradura.
Todos, cual yo, de allá, puestas las manos,
las rodillas por tierra, sollozando,
cerrados de tormentos inhumanos,
poderoso señor, te están rogando
vuelvas los ojos de misericordia
a los suyos, que están siempre llorando;
[...]
haz, ¡oh, buen rey!, que sea por ti acabado*

*lo que con tanta audacia y valor tanto
fue por tu amado padre comenzado.*⁹

La segunda de las obras resalta con fuerza avasalladora en el mosaico teatral español de todos los tiempos. Para algunos especialistas se trata de la mejor tragedia de la historia de la literatura dramática peninsular: *Comedia del cerco de Numancia* o *La destrucción de Numancia* –con este último título la cita en el prólogo a sus comedias y entremeses–, de 1585. Aquí Cervantes recrea el episodio del sitio y destrucción de Numancia por el ejército romano de Escipión, y la heroica defensa y resistencia de los pobladores del lugar. La publicación, bien tardía, de la pieza en 1784 consolidó su fama con la consideración de pieza símbolo excelso de independencia y dignidad colectiva universal. Entre otros, Goethe, Schlegel, Shelley y Schopenhauer se pronunciaron entusiasmados sobre ella.

La adopción creativa de los moldes clásicos de la tragedia, con un «sacrificio voluntario del héroe a un destino que no es ya individual, sino colectivo, y cuyo inmediato estrago es como el precio de una superior bienandanza, de una trascendencia histórica favorable», según palabras de Jorge Mañach en su excelente ensayo *El sentido trágico de la Numancia*,¹⁰ la interpolación de personajes abstractos o alegóricos como la Guerra, el Hambre, la Peste, España, entre personajes de probada referencia histórica; el patetismo elevado a categoría trágica; la plasticidad con que se narran muchas situaciones son inobjetable virtudes de la obra.

Así, en el episodio final, los romanos encuentran una ciudad deshecha, a cuyo sacrificio ha escapado un solo habitante, un adolescente de nombre Bariato, refugiado en lo alto de una torre. Escipión lo convida a entregarse con promesas tentadoras, pero, para sorpresa de todos los romanos, se produce en el personaje casi niño un momento de anagnórisis en el que deja atrás el miedo que lo conminó a huir y se alza sobre la lección de dignidad que ha dado su pueblo:

*Patria querida, pueblo desdichado,
no temas ni imagines que me admire*

⁹ Miguel de Cervantes: *El trato de Argel, Teatro completo*, ob. cit., t. 1, p. 56.

¹⁰ Jorge Mañach: *El sentido trágico de la Numancia*, Publicaciones de la Academia Cubana de la Lengua, La Habana, 1959, p. 4.

*de lo que debo ser de ti engendrado,
ni que promesa o miedo me retire,
ora me falte el suelo, el cielo, el hado,
ora a vencerme todo el mundo aspire;
que imposible será que yo no haga
a tu valor la merecida paga.*¹¹

E inmediatamente, Bariato se suicida tirándose de la torre. Un final que condensa todo el sentido que porta la obra. Con la muerte de Bariato, se cumple el destino trágico del personaje protagónico colectivo –antecedente claro de un recurso que empleará otra de las piezas clásicas de los Siglos de Oro, la *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, solo que en este caso, el personaje-masa se trabaja desde otros códigos estéticos, pero con parecido empeño de creación de un símbolo de decoro.

Pese al desprecio que explicita Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del Quijote* por esta tragedia y a los elementos fallidos que otros críticos han visto y analizado, *Numancia* es aclamada desde los tiempos cervantinos por el público, la crítica y la historiografía en general. Nos recuerda el investigador del teatro cervantino Alberto Castilla, en el estudio preliminar a su edición de los *Entremeses*, que a la realización escénica de *Numancia* dentro de España se suele acudir fundamentalmente en los momentos de crisis por su operativa dimensión patriótica:

Ya en 1809, la hizo representar el general Palafox durante el sitio de Zaragoza por los franceses. Después, en 1815-1816, Isidoro Máiquez, en pleno absolutismo de Fernando VII, la llevó a la escena en Madrid, subrayando su llamado a la libertad. Ya en el siglo xx, se presentó, también en Madrid (1937), una adaptación de la *Numancia* actualizada por Rafael Alberti y dirigida por María Teresa León, con decorados de Santiago Ontañón, y músicos y figurines de Jesús Leoz, a cargo del Teatro de Arte y de Propaganda del Estado. Una versión también modernizada y dirigida por Alberti, con Margarita Xirgu, fue presentada en Montevideo (Uruguay) el 6 de agosto de 1943.¹²

¹¹ Miguel de Cervantes: *El cerco de Numancia, Teatro completo*, ob. cit., t. 1, p. 179.

¹² Alberto Castillo: «Estudio preliminar», en Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Ediciones Akal, Madrid, 1977, p. 8.

No puedo dejar de evocar la osada y exitosa puesta en escena de *Numancia* en París en 1937; mientras España manaba sangre en una guerra fraticida, sus hijos de pensamiento revolucionario defendían su república con el espíritu preñado con el mismo empeño numantino, y el empuje de las fuerzas reaccionarias preludiaba la escalada mayor que conocería Europa toda –y el mundo– a partir de 1939. Aquella representación escénica estuvo dirigida por Jean Luis Barrault, contó con decorados de André Masson y con una partitura musical acompañante compuesta especialmente por Charles Wolf y Alejo Carpentier. El cubano comentaría ampliamente su concepción y la evaluación que mereció por parte del público y la crítica especializada en una memorable crónica enviada a la habanera revista *Carteles* con el título de «*Numancia*» (22 de agosto de 1937).

Algunos indicios suministrados por el propio Cervantes, inclinan a pensar que no fueron estas dos obras las únicas que compuso durante su época primera. Recuérdense que en el prólogo a sus comedias y entremeses, editados en 1615, comentaba que había escrito entre veinte y treinta piezas. Nomina algunas de ellas en su «Adjunta al Parnaso» al responderle a Pancracio:

—¿Y vuesa merced, señor Cervantes –dijo él–, ha sido aficionado a la carátula? ¿Ha compuesto alguna comedia?

—Sí –dije yo– muchas; y, a no ser mías, me parecieran dignas de alabanza, como lo fueron *Los tratos de Argel*, la *Numancia*, *La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusalem*, *La Amaranta o la del mayo*, *El bosque amoroso*, *La única* y *La bizarra Arsinda*, y otras muchas de que no me acuerdo. Mas la que yo más estimo y de la que más me precio fue y es una llamada *La confusa*, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores.¹³

Vuelve la escasez documental a entorpecer el estudio del Cervantes dramaturgo. Queda claro que un número considerable de sus comedias se perdieron. Otras piezas, que no publicó, hasta donde se tiene noticia, le son adjudicadas, no sin desatar grandes polémicas de cervantistas y especialistas del teatro español, sin que se avizore la solución definitiva a este problema.

¹³ Miguel de Cervantes: «Adjunta al Parnaso», ob. cit.

Por otra parte, poco se conoce en realidad de las ocasiones y circunstancias en que fueron llevadas a realización escénica las pocas obras, al parecer, que consiguieron tal suerte; así de exigua es también la información de cuándo, cómo y dónde se representaron estas últimas y con qué éxito real de público contaron. Algunos contratos aparecidos, sin embargo, arrojan algo más de luz sobre textos y compromisos contraídos para su entrega a empresarios.

Para asediar su segundo periodo dramático, vuelvo a traer a este recuento dos paratextos de significativo valor. En la «Adjunta al Parnaso», Cervantes menciona por primera vez sus entremeses y declara que no se representan

porque ni los autores me buscan ni yo los voy a buscar a ellos [ya que] tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastigo. Pero yo pienso darlas a la estampa para que se vez despacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan. Y las comedias tienen sus sazones y tiempos, como los cantares.¹⁴

El proyecto de edición se concretaría en 1615 con la publicación de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. La desventura teatral de Cervantes obró este volumen para ventura futura de su teatro. La polémica histórica en torno a la existencia de un teatro para leer y otro para ser representado ha tenido, a propósito de este hecho, materia para el examen, pero desde mi punto de vista, desde el título, el autor testimonia la finalidad de su materialización escénica. Si acude a la publicación es a causa de la imposibilidad de ver estas muestras de su producción teatral en boca de los profesionales de las tablas. La confianza depositada en el valor artístico de las piezas lo induce a confiarlas a un horizonte receptivo más propicio en el tiempo. De todo ello comenta en el prólogo que les escribe:

Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias; pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía, y así las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio. En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título

¹⁴ Ídem.

no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso nada; y si voy a decir la verdad, cierto que me dio pesadumbre el oírlo y dije entre mí: «O yo me he mudado en otro, o los tiempos se han mejorado mucho; sucediendo siempre al revés, pues siempre se alaban los pasados tiempos». Torné a pasar los ojos por mis comedias y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos. Aburrime y vendíselas al tal librero [...] Querría que fuesen las mejores del mundo, o a lo menos razonables; tú lo verás, lector mío, y si hallares que tienen alguna cosa buena, en topando a aquel mi maldiciente autor, dile que se enmiende, pues yo no ofendo a nadie, y que advierta que no tienen necedades patentes y descubiertas, y que el verso es el mismo que piden las comedias.¹⁵

Queda claro que Cervantes no se propuso incorporar al libro todas sus piezas teatrales; de ellas –y sobre todo de las últimas en componer–, elige las ocho comedias (*El gallardo español*, *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, *Los baños de Argel*, *El rufián dichoso*, *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, *El laberinto de amor*, *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*), y los ocho entremeses (*El juez de los divorcios*, *El rufián viudo*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *La guarda cuidadosa*, *El vizcaíno fingido*, *El retablo de las maravillas*, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*). Los entremeses han logrado contar con un empeño canonizador –ya impuesto por una tradición que les reconoce singularidad dentro del entremesismo español– que no han conseguido las comedias.

En las comedias, aparece nuevamente el tema del cautiverio, que el autor retoma constantemente dentro de su obra narrativa: *El gallardo español* –que los críticos valoran débilmente por considerarla poco resuelta dramáticamente, sin que aporte nada nuevo a la comedia de moros y cristianos; *La gran sultana*, de carácter burlesco, que trata sobre el amor ridículo que profesa el sultán turco Murad a una esclava cristiana, con un aliento cómico bien conseguido a través del juego teatral, centro este que desplaza el tratamiento heroico con que suele presentarse este mundo en la literatura cervantina. Mención aparte en este grupo merece *Los baños de Argel*, refundición y recreación

¹⁵ Miguel de Cervantes: «Prólogo», *Teatro completo*, ob. cit., p. 187.

ampliada y mejorada notablemente de *El trato de Argel*. En efecto, Cervantes se ocupa otra vez de llevar a la ficción la experiencia propia durante su encierro en Argel, pero hay unánime aclamación de esta entrega teatral por la resolución del problema en términos de acción dramática, por el balance logrado entre el *tempo* de la pieza y la caracterización moral de los personajes, así como entre las escenas trágicas y las cómicas.

El laberinto de amor y *La casa de los celos y selvas de Ardenia* representan lo más débil del teatro cervantino, al decir de Juan Luis Alborg en su *Historia de la literatura española*, opinión compartida por muchos de los estudiosos. Ambas tienen fuentes italianas en su generación –Boiardo y Ariosto– y se ocupan de motivos caballerescos. Mejor fortuna ha corrido la comedia de capa y espada *La entretenida*, compuesta, con bastante cercanía, al modo de Lope de Vega, del cual se distancia de todas formas, sobre todo en la ausencia del final feliz. En las tres obras mencionadas, encontramos momentos de feliz aliento poético y, en la última de ellas, escenas próximas al entremés, con rasgos costumbristas, muy marcados en la utilización del lenguaje popular.

También hay consenso crítico en la consideración de *El rufián dichoso* y *Pedro de Urdemalas* como las dos comedias más logradas de esta etapa. La primera trata de la vida disoluta y la muerte ejemplar del personaje fray Cristóbal de Lugo; es una comedia hagiográfica al modo de Cervantes, ya comentado a propósito del excelente diálogo entre la Curiosidad y la Comedia del segundo acto. Respecto de la otra pieza mencionada, quizás resulte la mejor comedia picaresca de los Siglos de Oro. *Pedro de Urdemalas* tiene muchos puntos de contacto con la primera parte de *El rufián dichoso*, justamente por la recreación magistral del ambiente de los pícaros –recuérdese que Cervantes fue un maestro en ello también en la novela– y con *La gitanilla*, por el ambiente gitano en que se mueve la historia. Aquí se las ve Cervantes con un personaje de extracción popular, al que alza a categoría de héroe dramático, capaz de asumir las más plurales máscaras y de ilustrar un variadísimo repertorio de trapacerías. Francisco Ruiz Ramón, en su *Historia del teatro español*, ha dicho que este personaje encarna al comediante nato y que el terreno de la obra es el de la ilusión en el más abierto sentido: «Cervantes conduce a su héroe, y con él, al espectador, de la comedia del mundo al mundo de la comedia, dejándonos, como *El retablo de las maravillas*, indecisos de los límites que separan al

mundo real del mundo ilusorio, caballeros en esa frontera que separa y une la vida y el arte, donde es todo verdad y es todo mentira». ¹⁶ O sea, el «gran teatro del mundo», orquestado por Calderón de la Barca deviene inversamente proporcional al concepto de «gran mundo del teatro» con el que opera Cervantes.

No obstante el vigor dramático desplegado por Cervantes en sus comedias, no se discute –él mismo no lo hizo– el papel de orden secundario que comportan estas piezas frente a la prole lopesca. Pero donde sí no hay dudas de la primacía del magisterio cervantino en el teatro es en los entremeses. Y ello no comporta poco mérito si reparamos en el hecho de que en la España de los Siglos de Oro el entremés cumple un itinerario vasto, que va de Lope de Rueda hasta Quevedo, y pasa por Cervantes, Hurtado de Mendoza y Quiñones de Benavente.

Los entremeses son piezas breves, de trama elemental, que aprovechan las situaciones cómicas y los chistes populares; contienen muchas marcas provenientes de la *commedia dell'arte* italiana y estaban destinados a arrancar la carcajada del espectador. Al ser intercalados entre «obras mayores» en la concepción espectacular, cumplían la función de cambiar el tono de una función escénica centrada en representaciones de autos sacramentales y obras religiosas durante el siglo XVI. Con posterioridad, los entremeses pasaron a los «corrales», también con la finalidad de servir de entretenimiento, y se ofrecían de manera ininterrumpida entre los actos o jornadas de las comedias. La consideración del entremés como género menor o chico, potenciador de mero divertimento en su concepción original, lo privaba de la idea de trascendencia en el tiempo, o sea, lo deslegitimaba artísticamente y lo desterraba al campo del subproducto teatral. Pero con el tiempo, el público lo convirtió en un género de preferencia. Alberto Castilla comenta al respecto:

Mientras correspondía a la comedia un propósito de ejemplaridad moral, o de sublimación e idealización de la realidad, el entremés cumplía una función de esparcimiento y diversión, con frecuencia impregnada de un espíritu crítico y burlesco, en forma de sátira o parodia. Sostiene Cotarelo que «el entremés es como un eco grosero, como una parodia de la comedia que interpretaba». Una *loa*, anónima, de 1609, afirmaba: «El que de

¹⁶ Francisco Ruiz Ramón: *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Alianza Editorial, Madrid, 1967, p. 145.

versos no gusta, / que no es manjar para él, / abre un jeme de quijadas / escuchando el entremés». En *La hechicera*, de Quiñones de Benavente, el personaje Badul exclama: «Muchacha más graciosa y esperada que un entremés al fin de una jornada», y el propio Quiñones afirmará: «Entremés es una salsa / para comer la comida», infiriendo que era el entremés lo que daba sabor a la representación de comedias.¹⁷

En manos de Cervantes, el entremés adquiere una categoría artística de muy alto nivel. La historia, en este caso, volvió a jugarle una mala pasada: siendo el más grande entremesista del teatro español, no llegó a ver en la escena un entremés suyo, tal y como se deduce del propio título del volumen en que los ubica (son ocho entremeses «nuevos nunca representados»). Como en otras zonas de su producción, a la desventura de que fue objeto en vida, sucedió la mejor dicha de la obra artística: la de la inmortalidad y la permanencia de su actuación en el mapa cultural de los tiempos.

La explosión de fino y depurado humor, de aguda ironía, de sátira social, vinculada entonces a la expresión cabal de la realidad social inmediata, que protagonizan los entremeses cervantinos, es decisiva para el salto cualitativo que le propicia Cervantes al género. En las mismas nominaciones de las piezas ya estalla esta característica: *La elección de los alcaldes de Daganzo* finaliza sin elección de alcaldes; *El juez de los divorcios* se niega a concederlos; *El viejo celoso* es totalmente burlado en sus narices; *La cueva de Salamanca* evoca a la universidad como un espacio lleno de embustes, ajeno a la ciencia; en *La guarda cuidadosa* se asiste a la violación de «la cuidadosa guarda»; en *El retablo de las maravillas* –el más logrado de todos– realmente no hay nada.

Eugenio Asensio, uno de los más notables estudiosos de los entremeses cervantinos, en su libro *Itinerario del entremés* (1965), revela una de las características principales que hacen de esta franja de la creación de Cervantes un hito mayor del teatro español, al estudiar la configuración y operatividad de sus personajes:

Cervantes alía en el entremés la continuidad de la narración, la consistencia imaginativa de las situaciones con la variedad de personajes rápida e inolvidablemente esbozados. Frente a los nuevos pobladores del entremés,

¹⁷ Alberto Castilla: Ob. cit., p. 12.

cada vez más puntualizados por una obsesión o rasgo definitorio, propone personajes amalgamados de seriedad y jocosidad, contemplados a la vez desde la risa irónica y la simpatía benévola. Pinta no entes de una pieza –lo que yo llamo *figuras*–, sino seres con una sombra de complejidad, con una alternancia de sentimientos que con intención moderna tendríamos que llamar *caracteres*. Muchos cervantistas, extremando la nota, han ponderado la «profundidad psicológica», la «verdad de los caracteres». No les falta disculpa, pues dentro de la comicidad somera por fuerza de las breves piezas, las suyas insinúan personas más complicadas, presentan gérmenes de caracterización, atisbos humorísticos, matices de carcajada y de sonrisa. Chanfalla, el del *Retablo de las maravillas*, oscilando entre la truhanería y la filosofía; Trampagos, el rufián viudo, enmendando con su sentido de la realidad sus exaltaciones ceremoniales de la muerte, pasando de las ponderaciones de virtud y belleza a la aceptación de la miseria fisiológica, mudando el luto por el baile y el jarro con perfecta naturalidad, nos muestran toda una gama de posibilidades e interpretaciones.¹⁸

Una edición de las obras de teatro de Cervantes en Cuba es coherente con la proximidad con que siempre ha tratado el ámbito cultural de la isla a la literatura del genial escritor. La pasión cubana por Cervantes tiene su fuente seminal en los prolegómenos de la formación de nuestra cultura. No olvidemos que entre los primeros europeos en realizar la travesía transoceánica –como demostró Irving A. Leonard en su texto capital *Los libros del conquistador* (1947)–, venían ejemplares del *Quijote* y todo el gusto de una época que comprendía, por supuesto, a la prole de Cervantes. El relato de las andanzas del caballero andante tiene resonancias claras en nuestras manifestaciones culturales iniciáticas. Dos ejemplos ilustrativos de ello podrían ser, por un lado, la comedia del habanero Santiago Pita (¿1693-1700?-1755) *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, publicada en 1733, que principia un camino de citas, reminiscencias, pastiches, parodias, reescrituras y toda suerte de recreaciones literarias de la novela inmortal, que aún no se ha cerrado; por otra parte, la primera publicación periódica en madurar la expresión de un ser nacional, el *Papel Periódico de la Havana* (1790-1804), es testigo y prueba irrefutable de la manera en que este fenómeno de actuación cervantina se instala en la vida diaria del país

¹⁸ Eugenio Asensio: «Los entremeses», en Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Editorial Crítica, Barcelona, 1980, t. II, pp. 649-650.

y participa de la generación de su pensamiento, pues en sus páginas, noticias, anuncios de venta de libros, reseñas, junto a la manipulación elaborada de la referencia cervantina, ponen a circular a Cervantes y su obra en la cotidianidad insular. Martí supo expresar sabiamente en 1888 lo que nos significaba el escritor español cuando escribió: «Cervantes es [...] aquel temprano amigo del hombre que vivió en tiempos aciagos para la libertad y el decoro [...] y es a la vez deleite de las letras y uno de los caracteres más bellos de la historia».¹⁹ El influjo de la obra cervantina de 1605-1615, cumbre de su hacer literario, es determinante hasta el punto de llegar a apropiárnosla y ser proclamada por el investigador Ambrosio Fonet como primera novela de la Revolución cubana, en un claro alarde de retorcimiento temporal, pero con una sustentación histórica irrefutable. Mas, no puede restringirse al *Quijote* la importancia de la huella de Cervantes en Cuba.

Juan José Remos y Rubio, en un texto pionero dentro de los estudios que se han ocupado del cervantismo cubano, «Tradición cervantina en Cuba», afirmaba:

existe en Cuba una valiosa tradición cervantina que habla alto y claro de nuestros innegables valores culturales, porque pueblo que pueda dar al mundo de habla castellana el aporte de estos estudios [...] es un pueblo digno de respeto en lo que más puede aspirar a ser respetada una nación pequeña como la nuestra: en su caudal espiritual. Y a fe que por su hondura y originalidad, son exponentes que acusan un altísimo sentido del genio del idioma a través de su símbolo humano. La preocupación por Cervantes y su obra, reflejada en la laboriosidad de destacados escritores cubanos que son los que, al cabo, vienen a encarnar la más ejemplarizante actividad en lo que toca al cultivo y atención del granero filológico y literario, entraña la postura más autorizada del espíritu cubano ante uno de los más importantes e insinuantes problemas que atañen a la cultura.²⁰

Para comprender el alcance de las ideas expresadas por Remos y Rubio, habría que recordar que ya en 1929 aparece un libro que rastrea

¹⁹ José Martí: «Seis conferencias por Enrique José Varona» (*El Economista Americano*, Nueva York, enero, 1888), *Obras completas*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975, vol. V, p. 120.

²⁰ Juan José Remos y Rubio: «Tradición cervantina en Cuba», *Revista Cubana*, Número Extraordinario. IV Centenario de Cervantes, vol. XXII, La Habana, enero-dic., 1947, pp. 170-205.

ese embrujo cervantino en la cultura cubana: *Cervantes en Cuba (Estudio bibliográfico con la reproducción del Quijote en verso de don Eugenio de Arriaza)*, obra de Manuel Pérez Beato, y que notables figuras de la intelectualidad cubana –por ejemplo, Francisco Ichaso, Fina García-Marruz, Dulce María Loynaz– han insistido en la sistematicidad con que se construye el cervantismo en Cuba, la calidad de muchos de sus ejemplares y la necesidad de su (re)evaluación. Nombres como los de *Justo de Lara* (José de Armas y Cárdenas), Enrique José Varona, José María Chacón y Calvo, Jorge Mañach, Mirta Aguirre o Roberto González Echevarría son suficientes como para dimensionar la altura que, situados en el terreno de la crítica y el ensayo, adquiere el estudio cubano de la producción de Cervantes. Desde la perspectiva de su utilización en la literatura de ficción y en otras artes, la nómina cuenta con parte considerable de nuestros principales escritores y artistas.²¹

La fascinación que desata el *Quijote* y la obra narrativa de Cervantes históricamente ha relegado a un segundo plano de atención el resto de su producción. Ahora bien, el caso cubano, que en general manifiesta ese mismo comportamiento, puede exhibir acercamientos significativos al teatro cervantino, bien en estudios de carácter más abarcador del quehacer del autor, bien en enfoques más centrados en su creación escénica. Tal es el caso de Justo de Lara y Mirta Aguirre para el primer grupo, o, para el segundo, de Luis A. Baralt Zacharie, Jorge Mañach, por solo citar algunos ejemplos.

En otro orden, numerosas han sido las compañías teatrales cubanas que han sido seducidas por obras cervantinas –con preferencia por los entremeses– y valdría la pena también acometer su estudio, así como el de las ediciones que han merecido en la isla los textos dramáticos del autor de *Numancia*. Como botón de muestra, se presenta una relación en orden cronológico de algunas de las puestas en escena cubanas de obras de Cervantes, con la absoluta conciencia de que resulta una nómina muy incompleta, que demanda de una investigación más abarcadora y profunda.²²

²¹ Cfr. José Antonio Baujin (coord.): *Del donoso y grande escrutinio del cervantismo en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005.

²² Esta relación de puestas en escena cubanas de obras de Cervantes resulta de las investigaciones realizadas para el libro *Del donoso y grande escrutinio...* Para la misma fueron consultados, fundamentalmente, los siguientes repertorios: *Cronología del teatro dramático habanero (1936-1960)*, de Jorge Antonio González

La cueva de Salamanca

Grupo: ADADEL

Dirección: José Rubia Barcia

Lugar: Women's Club de La Habana

Fecha: 5 de febrero de 1941.

Numancia

Grupo: Teatro Universitario de la Universidad de La Habana

Dirección: Ludwig Schajowicz

Lugar: Plaza Rector Cadenas de la Universidad de La Habana

Fecha: 4 de febrero de 1944.

El viejo celoso

Grupo: Patronato del Teatro

Dirección: Reinaldo de Zúñiga

Lugar: Teatro Auditorium de La Habana

Fecha: 13 de junio de 1947.

La guarda cuidadosa

Dirección: Antonio Vázquez Gallo

Lugar: Teatro Escuela Valdés Rodríguez

Fecha: 17 de diciembre de 1947

Observaciones: Cuadro de comedias del Colegio Ruston.

La guarda cuidadosa

Lugar: Teatro Escuela Normal

Fecha: 27 de febrero de 1948

Observaciones: Obra representada en la inauguración de la Escuela Normal de La Habana.

Pedro de Urdemalas

Grupo: Teatro Universitario

Dirección: Luis A. Baralt Zacharie

Lugar: Plaza Rector Cadenas de la Universidad de La Habana

Fecha: 9 de marzo de 1948.

(Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2003), y el Centro de Información del Teatro Nacional de Cuba.

El retablo de las maravillas

Representada por la Academia Municipal de Artes Dramáticas

Dirección: Julio Martínez Aparicio

Lugar: Escuela municipal Valdés Rodríguez

Fecha: 27 de marzo de 1948.

Los habladores

Representada por la Academia Municipal de Artes Dramáticas (AMAD)

Dirección: Julia Mary

Lugar: Teatro Escuela Valdés Rodríguez

Fecha: 30 de diciembre de 1948

Observaciones: Función a beneficio de los empleados de la Academia.

Los habladores

Dirección: José G. Prieto

Lugar: Asociación Artística Gallega

Fecha: 23 de abril de 1949.

La cueva de Salamanca

Representada por la Academia Municipal de Artes Dramáticas (AMAD)

Dirección: Fela Jar

Lugar: Teatro Escuela Normal

Fecha: 20 de junio de 1950.

El viejo celoso

Grupo: Teatro Universitario

Dirección: Nena Acevedo

Lugar: Anfiteatro Varona de la Universidad de La Habana

Fecha: 22 de agosto de 1950.

El juez de los divorcios

Grupo: Teatro Universitario

Dirección: Nena Acevedo

Lugar: Anfiteatro Varona de la Universidad de La Habana

Fecha: 13 de febrero de 1952

Observaciones: Seminario de Arte Dramático; Teatro Experimental.

El retablo de las maravillas

Representada por la Academia Municipal de Artes Dramáticas (AMAD)

Dirección: Modesto Centeno

Lugar: Sala Municipal de Teatro de La Habana

Fecha: 3 de abril de 1954.

Los habladores

Representada por la Academia Municipal de Artes Dramáticas (AMAD)

Dirección: Julio Martínez Aparicio

Lugar: Sala Municipal de Teatro de La Habana

Fecha: 12 de marzo de 1955.

Los habladores

Representada por la Academia Municipal de Artes Dramáticas (AMAD)

Dirección: Julio Martínez Aparicio

Lugar: Palacio de Bellas Artes de La Habana

Fecha: 23 de abril de 1957.

La guarda cuidadosa

Dirección: Francisco Morín

Lugar: Palacio de Bellas Artes de La Habana (Anfiteatro)

Fecha: 19 de diciembre de 1959.

Los habladores

Dirección: Francisco Morín

Lugar: Palacio de Bellas Artes de La Habana (Anfiteatro)

Fecha: 19 de diciembre de 1959.

El viejo celoso

Dirección: Francisco Morín

Lugar: Palacio de Bellas Artes de La Habana (Anfiteatro)

Fecha: 19 de diciembre de 1959.

Los habladores

Grupo: Teatro Estudio

Dirección: Vicente Revuelta

Lugar: Teatro Nacional (Sala Covarrubias)

Fecha: 9 de agosto de 1960.

Los habladores

Lugar: Sala Níco López de La Habana

Fecha: 21 de diciembre de 1960.

El retablo de las maravillas

Grupo: Teatro Estudio

Dirección: Roberto Blanco

Lugar: Teatro Popular Níco López

Fecha: julio de 1961.

El viejo celoso

Adaptación de Rolando Ferrer

Lugar: Teatro Ciro Redondo, de La Habana

Fecha: marzo-abril de 1964.

El juez de los divorcios

Dirección: Fabio Alonso y Olartúa

Grupo: Teatro Nacional de Guiñol

Lugar: Teatro Guiñol

Fecha: 1976.

Quizás el suceso teatral más descollante en Cuba alrededor de Cervantes sea la puesta en escena del grupo Teatro Estudio de *Los habladores* en 1960, asociada al estreno en la isla de la ópera de cámara *El retablo de maese Pedro*, de Manuel de Falla («único artista que culminó, alguna vez, la proeza de llevar el *Quijote* a la escena de un teatro sin traicionar el diapasón cervantino», al decir de Alejo Carpentier). Estas dos piezas integradas en un «Espectáculo cervantino», con dirección escénica de Vicente Revuelta y bajo los auspicios del Departamento Nacional de Cultura del Ministerio de Educación, tuvieron su función inaugural el día 9 de agosto de 1960 en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional. Durante esa segunda mitad del año, el espectáculo se presentó en diversas salas como las del Auditorium, de La Habana; Luisa, de Cienfuegos; Casino, de San Antonio de los Baños; Principal, de Camagüey; Riesgo, de Pinar del Río y en el Teatro Popular Níco López, de Marianao.

La concepción de tan singular hecho teatral en el panorama cubano de aquel año estaba integrada a un proyecto más ambicioso, de carácter modélico para la estrategia de política cultural que construía el proceso revolucionario triunfante. La Imprenta Nacional comenzaba sus labores con la salida de una edición del *Quijote* en cuatro tomos, con una impresionante tirada de cien mil ejemplares. Así relataba Carpentier al lector venezolano el histórico suceso de difusión masiva de la cultura:

—¡El *Quijo!*... ¡El *Quijo!*... Álzase el pregón, ininteligible para quien no pueda ver la mercancía pregonada, en todas las calles de La Habana:

—¡El *Quijo!*... ¡El *Quijo!*... ¡A veinticinco kilos!...

Sorprendido se asoma el forastero a su ventana y descubre que lo que así se ofrece es nada menos que el libro donde se narran las andanzas del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha... Hizo la Imprenta Nacional del Gobierno Revolucionario de Cuba el milagro de poner la gran obra de Cervantes en los puestos de periódicos, en las estaciones de ómnibus, en las quincallas de barrio, junto a los sillones de limpiabotas, y hasta en los mostradores de las pequeñas librerías populares, donde ahora se verán menos tomos de Vargas Vila, menos ejemplares del *Pentagrama de Salomón*, del *Diccionario infernal* y *El secretario de los enamorados*, para dejarse sitio a las portadas donde se stampa la silueta del Caballero de la Triste Figura. Y lo más extraordinario de todo está en que el *Quijo* se lee en los autobuses, en los cafés, en las playas [...] Y quien, poco acostumbrado a enfrentarse con un texto clásico, lo abandona a poco de pintarse la esmirriada grupa de Rocinante en el campo de Montiel, carga con el tomo y lo lleva a su casa, donde ya encontrará quien lo abra en mejor oportunidad. Lo importante, lo notabilísimo, lo memorable, es que por vez primera se haya impreso un *Quijote* en Cuba, y que ese *Quijote*, tirado a cien mil ejemplares, haya llevado sus hazañas a la isla entera.

Y como si esto fuese poco, para mayor divulgación cervantina, el Departamento Nacional de Cultura ha organizado un espectáculo compuesto por el entremés de *Los habladores* y *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla, el cual, como se sabe, fue escrito sobre la prosa del capítulo XXVI de la Segunda parte del *Quijote* —aquel donde el titiritero, llevando su mono en el hombro, presenta el sucedido de la libertad de Melisendra, rescatada por su católico esposo don Gaiferos de la torre del Alcázar de Sansueña, donde estaba cautiva en poder de moros—. Estrenado en el Teatro Nacional, *El retablo* es llevado a distintas

salas de la capital y del interior, donde el espectador tiene acceso a sus portentos, no valiéndose de un *ticket* o boleto, sino de un ejemplar del *Quijote* comprado en la entrada. Así, con «veinticinco kilos», no solo adquiere un hermoso libro, sino que es invitado, además, a escuchar la prodigiosa partitura que acompaña –al decir del trujamán que abre el espectáculo– «una verdadera historia sacada de las crónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes». ¿Soñó algún día don Manuel de Falla que su obra, paseada de escenario en escenario, llegara a hacerse popular en tal grado? ¡Diga quien, como el autor de estas líneas, haya conocido personalmente al músico de *El sombrero de tres picos*, si la noticia no lo habría llenado de júbilo...!²³

Para mayor acercamiento de las obras cervantinas al nuevo público que se quería conquistar, el programa de la función teatral –parece que cada lugar que acogió la puesta imprimió un folleto parecido, cuando no se acudió a un suelto con la información elemental– contenía los siguientes artículos: «El texto de *El retablo de maese Pedro*», de Alejo Carpentier –evidentemente uno de los generadores y promotores de la idea de conjunto del homenaje cervantino en la isla–; «*El retablo de maese Pedro*», de José Ardévol y «Entremés: género popular español», de Natividad González Freire. Para la presentación en Marianao, hasta se publica el entremés *Los habladores* en un folleto de distribución gratuita para los asistentes, preludiado por una selección de fragmentos del libro del Mirta Aguirre *Un hombre a través de su obra: Miguel de Cervantes Saavedra*, bajo el título de «Sobre Miguel de Cervantes y Saavedra». Conviene anotar que, siendo *Los habladores* uno de los textos cuya paternidad cervantina ha resultado más polémica, es uno de los que ha demandado mayor cantidad de puestas en escena cubanas durante el siglo xx al menos.

En estas breves pinceladas sobre la relación del mundo teatral de Cervantes con Cuba, no podemos dejar de mencionar la raigal presencia de la *Numancia* del alcalaíno dentro del imaginario político-cultural nuestro. La considerada mayor creación española en los dominios de la tragedia se ha erigido en un símbolo con el que considerablemente se ha asociado la situación cubana, en medio de sus avatares históricos, no solo de los últimos tiempos –entre otros

²³ Alejo Carpentier: «Un nuevo *Retablo de maese Pedro*», *El Nacional*, Caracas, 1º de septiembre de 1960.

elementos que justifican la conexión transtextual al poner el texto a su amparo, es lo que aprovecha el dramaturgo Reinaldo Montero para la composición de su obra dramática *Los equívocos morales (Comedia del cerco de Santiago)*, si bien la alusión cervantina se permea en la pieza con la intención trasgresora del autor, respecto de la herencia recibida en el tratamiento tradicional de la Batalla Naval de Santiago de Cuba, donde se enfrentó la Armada española comandada por Cervera con la flota naval de Estados Unidos en 1898.

En la conferencia impartida por Jorge Mañach en la Academia Cubana de la Lengua el 23 de abril de 1959, se evalúa con la claridad meridiana a que nos acostumbra la obra del cubano, este casi omnipresente paralelismo –casi mítico y convertido prácticamente en lugar común del discurso sobre la nación– de la realidad cubana con la evocada en la tragedia numantina de Cervantes:

No viene mal [...] que nosotros hablemos de la brava pieza en este aniversario de Cervantes, cuando tan reciente tenemos nuestro propio trance de dolores públicos y nos trae aún ecos de heroísmo el aire de la libertad. Ni, por otra parte, desentonará de este particular ambiente académico el que tratemos de indagar, solo con ánimo de honrar a Cervantes, en qué consiste, por debajo de la obvia apariencia, el sentido de aquel heroísmo en la obra famosa, y cómo se relaciona con temas humanos menos episódicos y, por consiguiente, más universales y eternos [...] Pues la *Numancia* –casi huelga decirlo– tiene también esa superior vigencia de las creaciones que por su calidad misma solemos llamar inmortales. A veces lo olvidamos, como ocurre con casi todas las demás obras menores de Cervantes, porque el esplendor del *Quijote* parece eclipsarlas, y, en el caso de esa tragedia en verso, porque suele pensarse que ni fue su autor gran poeta, ni se ciñe muy bien a su rostro de humorista la máscara trágica. Lo cual, sin dejar de ser cierto en su medida, no quita para que el renovar nuestro contacto con la obra, ya sea como espectadores o como lectores, nos resulte siempre un impresionante redescubrimiento.

Y, finalmente, concluye Mañach:

La proeza numantina no fue un heroísmo inútil: fue y sigue siendo un venero de orgullo, una inspiración para la patria española y para todas las patrias. Lo que, en suma, quiso decir el alcaláino inmortal es algo que los cubanos estamos hoy más que nunca preparados para apreciar: que la

dignidad colectiva cuenta tanto como la individual y que el sacrificio de los hombres por ella es siempre históricamente fecundo.²⁴

Pero todavía el mundo teatral cubano asociado a Cervantes protagoniza otras aventuras artísticas. La vida y la obra del Manco de Lepanto ha sido fuente de inspiración para la composición de textos teatrales del patio desde que en pleno periodo romántico José Jacinto Milanés escribiera su texto *A buena hambre no hay pan duro. Proverbio dramático*, inspirado en las vicisitudes económicas que padeció el autor al final de su vida. Le seguiría la obra *Cervantes (Loa en un acto y cuatro cuadros)*, de José E. Triay, pergeñada para conmemorar el aniversario doscientos sesenta y uno de la muerte de Cervantes, y estrenada en el teatro de Albisu la noche del 23 de abril de 1877 con buen éxito, según la información que brinda la época; aquí vuelve a ser objeto de la creación el lamentable estado económico del escritor, pero situado en sus momentos postreros; la falta de documentación histórica, el desconocimiento del orden de relaciones en el ambientillo literario y teatral de la época con Cervantes –Lope de Vega aparece como uno de sus grandes admiradores, preocupado por él y ocupado en ayudarlo, aunque lamentablemente tarde– posibilitan una recreación teatral reverenciadora del autor del *Quijote*, pero muy distorsionadora de la realidad epocal.

Ya en el siglo xx se halla un esfuerzo de transposición del argumento del *Quijote* a un libreto de ópera –que el autor compuso *motu proprio* para Manuel de Falla–; se trata de *Don Quijote (Libreto para una ópera, a la antigua moda, con un prólogo, tres actos y un epílogo)*, de Guillermo de Blanck y Menocal (*Willy de Blanck*). Otras obras como *Molinos de viento*, de Rafael González Rodríguez –clásica dentro del teatro de la década del ochenta– utilizan transtextualmente la referencia cervantina como núcleo proliferante (en el sentido en que lo utilizaría Lezama), o sea, como elemento detonador del conflicto, motivo recurrente y generador de múltiples sentidos.

Y en los últimos años, varios textos evidencian la vitalidad del universo cervantino para fecundar nuestra creación dramática: *Sancho Panza en la ínsula Barataria*, de Esther Suárez Durán; *De la extraña y anacrónica aventura de don Quijote en una ínsula del Caribe y otros sucesos dignos de saberse y representarse*, de Albio Paz –ambas

²⁴ Jorge Mañach: Ob. cit., pp. 28-29.

obras concebidas para «teatro de calle»–, así como *Don Quijote del Humaya*, de Freddy Artiles, ideada como teatro experimental de títeres, inicialmente para una representación en México y ya con su versión para el Guiñol cubano, además de la antes mencionada obra de Reinaldo Montero. Todas exhiben la permeabilidad posible de los temas relacionados con Cervantes y las estéticas más actuales.

En el mismo capítulo tercero de la Segunda parte del *Quijote*, con cuya referencia se iniciaron estas páginas, Cervantes se apropia también de la voz de su protagonista para confiarnos un caro anhelo, fundamento del éxito y de la trascendencia del escritor: «Una de las cosas [...] que más debe de dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa» (p. 568). ¿Quién duda que Cervantes sea de los autores más vivos de la historia literaria? Si en el margen temporal que le cupo habitar, la ventura de su nombre como dramaturgo no alcanzó las cimas que ambicionaba, la posteridad lo ha mantenido vivo, y hoy anda, crece, impreso, en estampa, en las lenguas de las gentes. Por el estatuto de clásico que la historia y el presente le han otorgado, su teatro se pasea por los escenarios, por las editoriales, por los discursos críticos e historiográficos, inseminando la creación literaria más diversa, y aún –como advertía Italo Calvino– sin terminar de decirlo todo, arrastrando la huella de siglos de lecturas y manipulaciones críticas, y constantemente sacudiéndose el polvillo de cuanto comento ha generado, suscitando prometedores encuentros con el entendimiento del presente y del futuro.

En Miguel de Cervantes: *Teatro completo*, Ediciones Alarcos / Ediciones Adagio, La Habana, 2010, t. I, pp. 5-39.



Ahmed Piñeiro*

***Don Quijote* en el ballet cubano**

Uno de los títulos emblemáticos de la danza clásica es *Don Quijote*, inspirado en episodios de la famosa novela de Miguel de Cervantes Saavedra *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, el más grande monumento de la literatura española de todos los tiempos. La *première* mundial del ballet se efectuó el 26 de diciembre de 1869 en el Teatro Bolshoi, de Moscú, con coreografía de Marius Petipa y música de Ludwig Minkus.

De Georg Philipp Telemann a Jules Massenet, pasando por Richard Strauss, Manuel de Falla o Maurice Ravel, numerosos compositores de ópera y ballet, y también, por supuesto, numerosos coreógrafos, se han inspirado en el personaje del caballero andante creado por el gran escritor español. En cuanto a la danza se refiere, ya en fecha tan temprana como el año 1655 –cincuenta años después de la publicación de la Primera parte de la novela– encontramos la aparición del tema en la historia del arte coreográfico. Eso ocurrió en el ballet-mascarada *Los bienvenidos*, estrenado en París. Varios artistas de la danza como Jean-Georges Noverre (1786), Louis Millon (1801), Charles-Louis Didelot (1809), Salvatore Taglioni (1844) y Paul Taglioni (1850), se inspiraron en la famosa novela de Cervantes. No obstante, fue el marsellés Marius Petipa, figura cumbre de la historia de la danza, quien logró realizar la versión coreográfica que ha perdurado hasta nuestros días, y que constituye la base de las puestas que integran el repertorio de muchas compañías de ballet en todo el mundo.

* Ahmed Piñeiro Fernández (1970). Crítico de danza, productor y guionista de televisión.

Fascinado por el Caballero de la Triste Figura, que acompañado de su fiel escudero va por el mundo con el fin de conquistar la gloria y en pos de la justicia, el célebre bailarín y coreógrafo de Marsella creó su ballet con música de Ludwig Minkus, y desde la primera representación de la obra en Moscú fue todo un suceso.

A pesar del éxito alcanzado por la puesta escénica moscovita, dos años después Petipa realizó una concienzuda revisión de su coreografía y creó una segunda versión de *Don Quijote* para el Ballet Imperial del Teatro Marinsky, de San Petersburgo; así, pues, el 21 de noviembre de 1871 se estrenó el nuevo *Don Quijote*, que, al igual que otros muchos de sus ballets, fue modificado por el coreógrafo en varias oportunidades.

Un dato interesante del *Don Quijote* petersburgués es que el personaje del barbero Basilio, el protagonista masculino de este ballet, fue interpretado en esa nueva puesta en escena por Lev Ivánov, discípulo de Petipa, su colaborador en *El lago de los cisnes* y creador del ballet *Cascanueces*, otro de los grandes monumentos del clasicismo danzario. Asimismo, fue para esa puesta de 1871, que Petipa incorporó por vez primera a *Don Quijote* la «Escena de las dríadas» o «Sueño de don Quijote», como una reminiscencia del ballet romántico.

A partir de las múltiples revisiones realizadas por Petipa, el ruso Alexander Gorsky reconstruyó la obra en 1900, dando lugar a la puesta en escena que ha servido como punto de partida para los montajes que con mayor o menor fidelidad integran el repertorio de casi todas las grandes compañías de ballet. Entre sus versiones se cuentan las de Rostislav Sajarov, Kasian Goleizovski, Rudolf Nureyev o Mijaíl Barýshnikov, sin olvidar, por supuesto, los importantes aportes realizados al «*Grand pas de deux*» por Anatol Obújov.

Como ha apuntado el investigador y crítico italiano Alfio Agostini: «El ballet *Don Quijote* revela el nuevo módulo teatral que fue característico en la primera etapa de creación de Marius Petipa, centrado en la exhibición de la más pura y alta técnica académica, en una serie de momentos coreográficamente preciosos, pero por completo independientes de la acción dramática».

No por casualidad se ha extraído de *Don Quijote* uno de los *pas de deux* clásicos que, como trozo aislado de destreza, forma parte del repertorio obligado de los bailarines mejor dotados en el plano del virtuosismo.

La primera vez que La Habana vio una obra danzaria inspirada en la novela cervantina fue en 1823, cuando el 18 de septiembre de ese año la compañía de bailes del Teatro Principal presentó el ballet *Don Quijote o Las bodas de Camacho*, en versión coreográfica de André Pautret.

El célebre *pas de deux* de *Don Quijote* –según la versión coreográfica de Anatol Obújov, durante muchos años el único momento que solía interpretarse de la obra, antes de que se incorporara la versión integral al repertorio de las compañías de Occidente–, se interpretó en Cuba por primera vez el 10 de abril de 1947, con Alicia Markova y Anton Dolin, en el Teatro Auditorium de La Habana. Ese mismo fragmento lo presentó también el Coliseo de El Vedado, unas semanas después, el 1 de junio, durante la primera temporada del Ballet Theatre –hoy American Ballet Theatre– en la isla. Kitry y Basilio fueron bailados en esa ocasión por Alicia Alonso y John Kriza. Aunque la Alonso había debutado en ese *pas de deux* en 1944, esa actuación como estrella de la compañía estadounidense constituyó su primera aparición en Cuba en aquel título, uno de los más exitosos de todo su repertorio, y que ella misma incorporara al catálogo coreográfico de su compañía, el 19 de marzo de 1950, acompañada por Royes Fernández, en el Teatro Nacional, hoy Gran Teatro de La Habana.

Una versión completa de *Don Quijote*, concebida para estudiantes, se estrenó en nuestro país, en el Gran Teatro de La Habana, el 21 de agosto de 1987, durante las funciones de clausura del Curso Práctico de la Escuela Cubana de Ballet (CUBALLET). En esa ocasión, los personajes de Kitry, Basilio, Mercedes y Espada fueron interpretados por los jóvenes talentos del Ballet Nacional de Cuba Svetlana Ballester, José Manuel Carreño, Lienz Chang y Ana Lobé, respectivamente.

El 6 de julio de 1988, también en el Gran Teatro de La Habana, el Ballet Nacional de Cuba incorporó a su repertorio la versión integral de *Don Quijote*, primera presentada por una compañía profesional, en versión coreográfica de Marta García, María Elena Llorente y Karemia Moreno, dirección artístico-coreográfica de Alicia Alonso, quien cuidó personalmente del aspecto estilístico y de todo el movimiento de las escenas de pantomima, y libreto y diseños de Salvador Fernández. Fueron sus intérpretes: Ofelia González (Kitry), Lázaro Carreño (Basilio), Gloria Hernández (Mercedes) y José Zamorano (Espada el torero).

La puesta en escena del Ballet Nacional de Cuba, sobre la cual ha trabajado Alicia Alonso en múltiples ocasiones, revisándola e introdu-

ciéndole cambios enriquecedores, se caracteriza por el dinamismo, la frescura y, a diferencia de otras muchas versiones, mantiene a lo largo del prólogo y tres actos en los que se divide, un respeto autenticador hacia lo folclórico –muy especialmente en las danzas de carácter, que, aunque estilizadas para la escena danzaria, gozan de un acreditado sabor español.

Lo que inicialmente salta a la vista en el *Quijote* cubano es el hecho de que por primera vez la coreografía enfatiza el protagonismo, por medio del baile, del personaje que da título al ballet. Así, encontramos en el primer acto una de las soluciones más logradas, y al mismo tiempo uno de los mayores aportes de nuestra versión a la historia de ese título: don Quijote cree ver en Kitry su ideal amoroso, Dulcinea, y junto a ella danza un minuet, en una escena en la que realidad-fantasia se amalgaman a partir de dos puntos de vista diferentes, muy bien logrados por medio de la aparición de Dulcinea, como una figura velada, que alterna en la danza con el personaje de Kitry.

El segundo acto nos muestra dos pasajes hasta ese momento ajenos a una versión de *Don Quijote*: cuando el padre de Kitry reconoce el abanico de su hija en manos de Sancho Panza y, por ende, descubre la presencia de los enamorados en el campamento gitano; y la escena de la cartomancia. Estos dos pasajes contribuyen en gran medida a una lógica dramática y escénica.

También, en aras de esa lógica, la «Escena de las dríadas» o «Sueño de don Quijote» nos depara no pocas sorpresas: las tres dríadas solistas del original se unificaron en un solo personaje: la reina de las dríadas; igual reducción tuvieron los numerosos Cupidos, aquí convertidos en el pequeño dios del amor de la cultura grecolatina. No obstante, en cuanto al segundo acto se refiere, el mayor logro estético radica en la utilización de un doble para don Quijote a lo largo de toda la escena de su sueño, gracias al cual el final del acto deviene dramáticamente incuestionable.

En el tercer acto, en el que tienen lugar el casamiento de Kitry y Basilio –pasaje inspirado esencialmente en los capítulos XXI y XXII del texto de Cervantes, conocidos como «Las bodas de Camacho»– y el famoso *pas de deux*, Quijote y su fiel escudero permanecen sobre el escenario. En nuestra versión, incluso, estos personajes se ubican en el centro de la escena, en la pose con la cual se cierran las cortinas, justificando, de esta manera, un ballet que lleva su nombre, pero centra su argumento en las venturas y desventuras de una pareja de enamorados.

Al igual que en otras obras del gran repertorio tradicional, con su puesta escénica de *Don Quijote*, el Ballet Nacional de Cuba ha legado al mundo una versión coreográfica eficaz, con un espectacular sentido del equilibrio, que tiene entre sus mayores méritos haber logrado hacer de un título tradicionalmente reservado para alardes virtuosos, una obra fiel al espíritu cervantino, pero sobre todo auténticamente española.

En José Antonio Baujin *et al.*:
Del donoso y grande escrutinio del cervantismo en Cuba
(primera edición), Editorial Letras Cubanas,
La Habana, 2005, pp. 1014-1018.



Anexo



Bibliografía cervantina cubana

Ediciones cubanas de obras de Miguel de Cervantes

El casamiento engañoso

En Anónimo, Cervantes, Quevedo, *Lázaro, Rinconete y Don Pablos*, Huracán, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1973, pp. 233-251. [Contiene: «La novela picaresca», Ángel Valbuena Prat; «Cervantes y la novela picaresca».]

En *Lazarillo de Tormes, Rinconete y Cortadillo, Coloquio de los perros, Vida del buscón*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1978, pp. 200-216. [Contiene: «La novela picaresca», Ángel Valbuena Prat; «Cervantes y la novela picaresca».]

El celoso extremeño

En Ezequiel Vieta (selec. y pról.), *Cuentos españoles*, Biblioteca del Pueblo, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1967, pp. 25-64. / Biblioteca Básica de Literatura Española, Editorial Arte y Literatura, La Habana.

Coloquio de los perros

En Anónimo, Cervantes, Quevedo, *Lázaro, Rinconete y Don Pablos*, Huracán, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1973, pp. 251-330. [Contiene: «La novela picaresca», Ángel Valbuena Prat; «Cervantes y la novela picaresca».]

En *Lazarillo de Tormes, Rinconete y Cortadillo, Coloquio de los perros, Vida del buscón*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1978, pp. 216-285. [Contiene: «La novela picaresca», Ángel Valbuena Prat; «Cervantes y la novela picaresca».]

«Cuando Preciosa el panderete toca...»

En José Prats Sariol (selec., pról. y notas), *Poesía de amor española*, Huracán, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1985, pp. 342-343.

Entremeses

Repertorio Teatral, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963. [Contiene: «Prólogo», G. H.]

Bolsilibros A. L., Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1984.

Los habladores

En Rogelio Alonso Granado (comp.), *Literatura española*, El autor y su obra, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1983.

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha

Imprenta y Estereotipia del *Diario de la Marina*, La Habana, 1905.

Imprenta Nacional, La Habana, 1960, 4 t. [Contiene: «Al lector», [de Alejo Carpentier] e ilustraciones de Pablo Picasso y Gustave Doré.]

Biblioteca Básica de Literatura Española, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972. [Contiene: «Introducción», de Mirta Aguirre e ilustraciones de Juan Moreira.]

Biblioteca Básica de Literatura Española, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1974, 2 t. [Contiene: «Introducción», de Mirta Aguirre, cuadro sinóptico «Cervantes y su época» e ilustraciones de Juan Moreira.]

Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1980, 2 t. [Contiene: «Introducción», de Mirta Aguirre, e ilustraciones de Juan Moreira.]

En Rogelio Alonso Granado (comp.), *Literatura española*, El autor y su obra, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1983. [Fragmentos.]

Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1985, 2 t.

Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1987, 2 t.

Biblioteca de Literatura Universal, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989, 2 t. [Contiene: «Nota de presentación», de José Antonio Portuondo; «Introducción», de Mirta Aguirre; Ilustraciones de Juan Moreira, Palomino, Roger Aguilar, Ernesto García Peña, Carmelo González, Andrés Hernández, Bladimir González, Luis Cabrera, Lázaro Enríquez, Raúl Martínez, Juan Pablo Villar, Enrique Martínez, José Omar Torres, Ángel Manuel Martínez, Adigio Benítez, Miriam González, Choco, Omar Kessel, Rafael Paneca, Luis Bencomo, Isary Paulet, Lázaro Gracia, Raúl García, Roberto Artemio, José Contino, Manuel González y Ernesto Joan.]

Clásicos, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1994, 2 t. [Contiene: «Nota de presentación», de José Antonio Portuondo; «Introducción», de Mirta Aguirre; Ilustraciones de Juan Moreira, Palomino, Roger Aguilar, Ernesto García Peña, Carmelo González, Andrés Hernández, Bladimir González, Luis Cabrera, Lázaro Enríquez, Raúl Martínez, Juan Pablo

Villar, Enrique Martínez, José Omar Torres, Ángel Manuel Martínez, Adigio Benítez, Miriam González, Choco, Omar Kessel, Rafael Paneca, Luis Bencomo, Isary Paulet, Lázaro Gracia, Raúl García, Roberto Artemio, José Contino, Manuel González y Ernesto Joan.]

Edición facsimilar de la edición cubana de 1960, Edición Homenaje, Ediciones Especiales del Instituto Cubano del Libro, La Habana, 2000.

Los trabajos de Persiles y Sigismunda

Biblioteca Básica de Literatura Española, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975. [Contiene: «Cervantes y su *Persiles*» (Introducción), de Mirta Aguirre; apéndices: «Introducción» y «Recapitulación», de *Sentido y forma de Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Joaquín Casaldueiro; «Cervantes y su época» (cronología).]

«Madre, la mi madre...»

En José Prats Sariol (selec., notas y epílogo), *Poesía de amor española*, Huracán, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1985, pp. 341-342.

Novelas ejemplares

Biblioteca Básica de Literatura Española, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1974. [Contiene: «Nota de la Editorial», «Cronología».]

Huracán, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1977. [Contiene: «Presentación».]

Rinconete y Cortadillo

En Anónimo, Cervantes, Quevedo: *Lázaro, Rinconete y Don Pablos*, Huracán, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1973, pp. 178-232.

[Contiene: «La novela picaresca», Ángel Valbuena Prat; «Cervantes y la novela picaresca».]

Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1994.

En *Lazarillo de Tormes, Rinconete y Cortadillo, Coloquio de los perros, Vida del buscón*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1978, pp. 151-199.

[Contiene: «La novela picaresca», Ángel Valbuena Prat; «Cervantes y la novela picaresca».]

Teatro completo

Biblioteca de Clásicos, Ediciones Alarcos / Ediciones Adagio, La Habana, 2010, 2 t. [Contiene: «Miguel de Cervantes y la (des)ventura de una obra escrita *sub specie theatri*», José Antonio Baujín.]

Miguel de Cervantes en la crítica y la ensayística cubanas

ACOSTA, ALEJANDRO G.: «Don Quijote de Cuba», *Cuba Internacional*, La Habana, marzo, 1982, p. 64.

AGRAMONTE, ROBERTO: «Cervantes y Montalvo», *Universidad de La Habana*, n.º 76-81, La Habana, enero-diciembre, 1948, pp. 63-108. / Publicación separada de la revista *Universidad de La Habana*, 1949.

AGUAYO, ALFREDO M.: «Cervantes educador de la humanidad», *Diario de la Marina*, n.º 42, La Habana, 11 de febrero, 1917, pp. 1, 12-13.

AGUIRRE, MIRTA: «Sancho Panza en La Habana», *Hoy*, La Habana, 17 de noviembre, 1940.

_____ : «Muerte de Miguel de Cervantes», *Hoy*, vol. IX, n.º 95, La Habana, 20 de abril, 1946, p. 6.

_____ : «Estampa de Sancho Panza», *Hoy*, La Habana, 3 de agosto, 1947, p. 4, il. / *Repertorio americano*, Costa Rica, 11 de octubre, 1947, p. 140.

_____ : «Pedro de Urdemalas», *Hoy*, vol. XI, n.º 60, La Habana, 11 de marzo, 1948, p. 10.

_____ : «Un hombre a través de su obra: Miguel de Cervantes Saavedra. VI. Supervivencia de Sancho», *Hoy*, La Habana, 20 de junio, 1948, pp. 4, 8, il.

_____ : *Un hombre a través de su obra: Miguel de Cervantes Saavedra*, Sociedad Lyceum, La Habana, 1948. / Crítica, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979. / Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005.

_____ : «Los duques en el Quijote», *Hoy*, vol. 2, n.º 50, La Habana, 24 de julio, 1960, p. 12.

_____ : «Homenaje a Cervantes», *España Republicana*, vol. XXIX, n.º 627, La Habana, 1.º de febrero, 1967, pp. 8-9, il.

_____ : *La obra narrativa de Cervantes*, Biblioteca Básica de Literatura Española, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971. / Biblioteca Básica de Literatura Española, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1978. / Fragmentos, en Delia Rivero, Sara Rodríguez y Georgina Arias, *Literatura Española*, 7^{mo} grado, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1978, t. 2, pp. 94-95. / Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1989.

_____ : «Introducción», en Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Biblioteca Básica de Literatura Española, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972, pp. VII-XII. / Biblioteca Básica de Literatura Española, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1974, pp. VII-XII. / Biblioteca Básica de Literatura Española, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1980, pp. VII-XII. / Biblioteca Básica de Literatura Española, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989. /

- Clásicos, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1994, pp. 7-13. / *La Jiribilla*, La Habana, año III, n.º 155, semana 24-30, abril, 2004, <http://www.lajiribilla.cu/2004/n155_04.html> [12/7/2014].
- _____ : *Miguel de Cervantes*, Grandes Figuras, 1, Cuadernos H; Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1973.
- _____ : «Cervantes y su *Persiles*» (introducción), en Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Biblioteca Básica de Literatura Española, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, pp. 15-19.
- _____ : «La lengua de Cervantes», *Bohemia*, La Habana, 21 de mayo 1976, pp. 68-69.
- _____ : «El poeta Miguel de Cervantes», en Nilda Blanco (selec. y pról.), *Visión cubana de Cervantes*, Crítica, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 274-317.
- ANÓNIMO: «Observaciones sobre la imitación del estilo», *Papel Periódico de la Havana*, La Habana, 12 y 16 de junio, 1790.
- _____ : «Biografía de don Miguel de Cervantes Saavedra, Príncipe de los Ingenios españoles», *Álbum Universal*, Imprenta La Cubana, La Habana, 1860, t. I, pp. 363-367.
- _____ : «Triunfo obtenido en Madrid por el Sr. Tristán de Jesús Medina en el aniversario de la muerte de Cervantes», *Revista Habanera (Periódico de ciencias, literatura y bellas artes)*, n.º IV, Habana, 1861, t. I, pp. 104-105.
- ANTUÑA, VICENTINA: «Homenaje ante la estatua de Cervantes en el Día del Idioma», *Anuario L/L*, n.º 9, Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana, 1978, pp. 191-199.
- ARAMBURO, MARIANO: «Los documentos judiciales de don Quijote», *Diario de la Marina*, n.º 281, La Habana, 28 de noviembre, 1916, pp. 1, 6, 7. / Imprenta La Habanera, La Habana, 1916. / *Discursos cívicos*, Librería Cervantes, La Habana, 1925, pp. 217-239.
- _____ : «Muerte y resurrección de Altisidora», *Discursos cívicos*, Librería Cervantes, La Habana, 1925, pp. 204-216.
- ARDÉVOL, JOSÉ: «*El retablo de maese Pedro*», programa de la puesta en escena de *El retablo de maese Pedro*, La Habana, 1960, [s. p.].
- ARMAS Y CÁRDENAS, JOSÉ DE (JUSTO DE LARA): «La locura de Sancho», *La Nación*, La Habana, 22 de junio, 1882. / *35 trabajos periodísticos*, Grandes Periodistas Cubanos, Publicaciones de la Secretaría de Educación, Dirección de Cultura, La Habana, 1935, pp. 1-4.
- _____ : *El Quijote de Avellaneda y sus críticos*, Editor Miguel de Villa, Habana, 1884.

- _____ : «Algo sobre *Don Quijote*», *Lunes de La Unión Constitucional*, n.º 25, La Habana, 4 de febrero, 1889, p. 1.
- _____ : «Los dos Quijotes», *Lunes de La Unión Constitucional*, n.º 14, La Habana, 8 de abril, 1889, p. 1. / *35 trabajos periodísticos*, Grandes Periodistas Cubanos, Publicaciones de la Secretaría de Educación, Dirección de Cultura, La Habana, 1935, pp. 41-51.
- _____ : «Sobre el *Viaje al Parnaso*», *Lunes de La Unión Constitucional*, n.º 18, La Habana, 6 de mayo, 1889, p. 1.
- _____ : «De algunos enemigos del *Quijote*», *Lunes de La Unión Constitucional*, n.º 24, La Habana, 17 de junio, 1889, p. 1.
- _____ : «Historia de dos cuentos», *Lunes de La Unión Constitucional*, n.º 25, La Habana, 24 de junio, 1889, p. 1.
- _____ : *Cervantes y el Quijote (El hombre, el libro y la época)*, La Moderna Poesía, La Habana, 1905. / Cuadernos de Cultura, Publicaciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, La Habana, 1945. [Contiene: «Evocación de *Justo de Lara*», de José María Chacón y Calvo.] / Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980.
- _____ : «Avellaneda», *Diario de la Marina*, La Habana, 8, 15, 22, 29 de noviembre, 1908.
- _____ : «La estatua», *Diario de la Marina*, La Habana, 1 de noviembre, 1908.
- _____ : *Cervantes y el duque de Sessa (Nuevas observaciones sobre el Quijote de Avellaneda y su autor)*, Imprenta P. Fernández y Cía., La Habana, 1909.
- _____ : «Cervantes», *Ensayos críticos de literatura inglesa y española*, Madrid, 1910.
- _____ : «Un tipo de envidioso literario», *El Peregrino*, vol. I, n.º 2, Madrid, 1 de abril, 1912, pp. 69-87.
- _____ : «*La tía fingida*», *El Peregrino*, vol. I, n.º 2, Madrid, 1 de abril, 1912, pp. 109-114.
- _____ : «Moreno Carbonero», *El Peregrino*, vol. I, n.º 3, Madrid, 15 de abril, 1912, pp. 152-158.
- _____ : «El retrato de Cervantes», *El Peregrino*, vol. I, n.º 3, Madrid, 15 de abril, 1912, pp. 173-174.
- _____ : «Los plagios de Cervantes», *El Peregrino*, vol. I, n.º 4, Madrid, 1 de mayo, 1912.
- _____ : «Tres folletos de Rodríguez Marín», *El Peregrino*, vol. I, n.º 5, Madrid, 15 de junio, 1912.
- _____ : *El Quijote y su época*, Imprenta Renacimiento, Madrid, 1915.

- _____ : *Cervantes en la literatura inglesa*, Imprenta Renacimiento, Madrid, 1916. / En Nilda Blanco (selec. y pról.), *Visión cubana de Cervantes*, Crítica, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 76-94.
- _____ : «El Quijote y su tiempo», *Lunes de Revolución*, n.º 71, La Habana, 8 de agosto, 1960, pp. 3-6.
- ARMENTEROS, ISIS: «Versión cubana de *Don Quijote*», *Cuba en el Ballet*, vol. 7, n.º 4, La Habana, octubre-diciembre, 1988, pp. 22-29.
- [ARRIAZA, EUGENIO DE]: *Don Quijote de la Mancha en octavas*, Imprenta del Faro Industrial, La Habana, 27 de marzo, 1849.
- ARTEAGA Y BETANCOURT, MANUEL: *Irradiaciones cristianas de la lumbre del ingenio cervantino en el Quijote* (Discurso de ingreso en la Academia Cubana de la Lengua, el 23 de abril de 1948), Academia Cubana de la Lengua, Impresor Albino Rodríguez, La Habana, 1948.
- AUGIER, ÁNGEL: «Día del Idioma. Palabras de apertura de la exposición cervantina» (Con ocasión de la exposición de la colección cervantina del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias), *La Gaceta de Cuba*, n.º 133, UNEAC, La Habana, mayo-junio, 1975, p. 15.
- BACHILLER Y MORALES, ANTONIO: «Juicios recientes de los extranjeros acerca del Quijote de Cervantes», en *La Habana*, Imprenta Militar de D. M. Soler, La Habana, 1859, t. II, pp. 209-213.
- _____ : «Traducciones italianas del Quijote», *Revista Habanera*, La Habana, 1861, t. II, pp. 367-368.
- _____ : «Traducciones al francés de las obras de Cervantes», *La América Ilustrada*, vol. I, Nueva York, 1872, p. 26.
- BALLAGAS, EMILIO: «De un texto eternal», *Diario de la Marina*, La Habana, 13 de julio, 1945. / En *Don Quijote: meditaciones hispanoamericanas*, Frederick Viña (ed.), 1988, t. I, pp. 21-23.
- BAQUERO, GASTÓN: «Monólogo con don Quijote», *Revista Cubana*, vol. XIV, Publicaciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, La Habana, julio-diciembre, 1940, pp. 143-160.
- _____ : «Cervantes y don Juan de Austria», *Diario de la Marina*, La Habana, 19 de octubre, 1947, p. 4.
- BARALT ZACHARIE, LUIS A.: «Cervantes y el teatro», *Universidad de La Habana*, n.ºs 76-81, La Habana, enero-diciembre, 1948, pp. 136-154.
- BARQUET, JESÚS: «Cervantes en el discurso reemplazante de *Clavileño* ante *Espuela de Plata*», *Unión*, Nueva época, año XII, n.º 43, UNEAC, La Habana, abril-junio, 2001, pp. 84-87.

BAUJIN, JOSÉ ANTONIO: «Cervantismo en Cuba: un nuevo escrutinio», *La Gaceta de Cuba*, n.º 6, UNEAC, La Habana, noviembre-diciembre, 2004, pp. 52-54.

_____ : «Visiones del quijotismo en la cultura cubana», *La Jiribilla*, año III, n.º 203, La Habana, 26-31 de marzo, 2005, <http://www.lajiribilla.cu/2005/n203_03/203_10.html> [23/12/2005].

_____ : «Miguel de Cervantes y la (des)ventura de una obra escrita *sub specie theatri*», en Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, Ediciones Alarcos / Ediciones Adagio, La Habana, 2010, t. I, pp. 5-39.

BEIRO ÁLVAREZ, LUIS: «Cervantes para todos», *Trabajadores*, vol. 7, n.º 112, La Habana, 7 de octubre, 1978, p. 5.

BLANCO, NILDA (selec. y pról.): *Visión cubana de Cervantes*, Crítica, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980. / «Prólogo», *La Jiribilla*, año III, n.º 155, La Habana, semana 24-30, abril, 2004, <http://www.lajiribilla.cu/2004/n155_04.html> [23/12/2005].

_____ : «Un proceso de creación», *Antrophos*, n.º 100, Barcelona, septiembre, 1989, pp. XVI-XVIII.

_____ : «Gonzalo Torrente Ballester», en *Los Cervantes en la Isla*, La Habana / Alcalá de Henares, 1994, pp. 217-247.

_____ : «Los atisbos cervantinos en Alejo Carpentier», *La experiencia literaria*, n.ºs 4-5, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Letras, UNAM, México, marzo, 1996, pp. 27-39.

_____ : «Una lectura cervantina del tópico del viaje en textos carpenterianos», *Universidad de La Habana*, n.º 250, Primer Semestre, La Habana, 1999, pp. 196-238.

_____ : «Cervantes en *El reino de este mundo*», *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, año 90, n.º 4, La Habana, octubre-diciembre, 1999, pp. 28-36.

_____ : «400 aniversario del *Quijote* (1605-2005)», Conferencia impartida en el III Encuentro de profesores de Español en Nueva Zelanda en octubre de 2004, <http://redgeomatica.rediris.es/elenza/materiales/pdf_materiales/nilda_cervantes.pdf> [12/11/2005].

BONERA, MIGUEL: «De la fugaz visita y recorrido que don Quijote hizo a los campos de Cuba», *Tribuna de La Habana*, La Habana, 2 de diciembre, 1984.

_____ : «El ingenioso hidalgo don Eugenio de La Habana», *Tribuna de La Habana*, La Habana, 16 de diciembre, 1984.

BORRERO ECHEVERRÍA, ESTEBAN: «Influencias sociales y morales del *Quijote*», *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad de*

La Habana, n.º 1, La Habana, julio, 1905, pp. 49-51. / *Revista Cubana*, n.º 22, La Habana, 1947, pp. 35-45.

_____ : *Alrededor del Quijote. Trabajos escritos con motivo del tercer centenario de la publicación de la obra inmortal de Cervantes*, Librería e Imprenta La Moderna Poesía, La Habana, 1905.

_____ : «El hombre y el artista», en Nilda Blanco (selec. y pról.), *Visión cubana de Cervantes*, Crítica, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 30-42.

BUENO, SALVADOR: «El muy ingenioso caballero manchego», *Carteles*, La Habana, 24 de abril, 1955.

_____ : «A Cervantes, el 23 de abril», *El Mundo*, La Habana, 23 de abril, 1966, p. 4.

_____ : «Una nueva edición cubana de *El ingenioso hidalgo*», *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, n.º 2, La Habana, mayo-agosto, 1981, pp. 231-232.

_____ : «La primera edición cubana del *Quijote*», *Granma*, La Habana, 15 de marzo, 2000, p. 6.

BULIT, ILSE: «¡Bienvenido, don Quijote!», *Bohemia*, La Habana, 13 de febrero, 1981, p. 26.

CABRERA INFANTE, GUILLERMO: «Discurso en la entrega del Premio Cervantes», 1997, <http://www.terra.es/cultura/premiocervantes/ceremonia/ceremonia_97.htm> [7/11/2004].

CAMPUZANO, LUISA: *Las ideas literarias en el Satyricon*, Espiral, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984.

_____ : «Del donoso y grande escrutinio realizado por el Ilustre Académico en la biblioteca del Primer Magistrado», *Quirón o del ensayo y otros eventos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988, pp. 169-179.

_____ : «Cervantes en Carpentier: una presencia constante», en *Los Cervantes en la Isla*, La Habana / Alcalá de Henares, Casa de las Américas / Agencia Española de Cooperación Internacional, 1994, pp. 35-47.

_____ : «El “síndrome de Merimée” o la españolidad literaria de Alejo Carpentier», *Gaceta*, n.º 35, Bogotá, agosto, 1996, pp. 34-40. / *Carpentier entonces y ahora*, Cemí, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1997, pp. 41-65.

_____ : «Don Quijote entre imperios», en J. C. Rodríguez, A. Salvador, A. Esteban y L. Campuzano, *Cervantes y América*, CERC / Diputación de Granada, 2005, pp. 97-122.

_____ : «Al pie de una estatua de Cervantes que hay en La Habana (Palabras de la académica de número Luisa Campuzano Sentí en la

celebración del Día Mundial del Idioma Español, 23 de abril, 2010)», <http://www.acul.ohc.cu/dia_lengua2010.html> [24/10/2012].

CARBONELL, JOSÉ MANUEL: «*La más fermosa*». (*Historia de un soneto*), Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1917.

CARPENTIER, ALEJO: «*Numancia*», *Carteles*, La Habana, 22 de agosto, 1937, pp. 22, 25. / *Crónicas*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1976, t. II, pp. 73-79. / *Crónicas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, t. II, 1985, pp. 73-79.

_____ : «Nuevo libro sobre el *Quijote*», *El Nacional*, «Letra y Solfa», Caracas, 8 de agosto, 1951. / *Letra y Solfa*, América Díaz (comp. y pról.), Literatura. Libros, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1997, t. VII, pp. 21-22.

_____ : «*Don Quijote* en la pantalla», *El Nacional*, «Letra y Solfa», Caracas, 22 de enero, 1954. / *Letra y Solfa*, Raimundo Respall (comp. y pról.), Cine, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989, t. I, pp. 125-126.

_____ : «El libro sin fronteras», *El Nacional*, «Letra y Solfa», Caracas, 19 de septiembre, 1956. / *Letra y Solfa*, América Díaz (comp. y pról.), Literatura. Poética, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001, t. VIII, pp. 248-249.

_____ : «Un absurdo intento», *El Nacional*, «Letra y Solfa», Caracas, 11 de junio, 1957. / *Letra y Solfa*, Raimundo Respall (comp. y pról.), Cine, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989, t. I, pp. 136-137.

_____ : «Melancolía de lo cómico», *El Nacional*, «Letra y Solfa», Caracas, 26 de junio, 1957. / *Letra y Solfa*, América Díaz (comp. y pról.), Literatura. Libros, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1997, t. VII, pp. 183-185.

_____ : «Cervantes y los románticos alemanes», *El Nacional*, «Letra y Solfa», Caracas, 31 de agosto, 1957. / *Letra y Solfa*, América Díaz (comp. y pról.), Literatura. Poética, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001, t. VIII, pp. 297-298.

[_____]: «Al lector», en Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Imprenta Nacional, La Habana, 1960, t. I, pp. 9-15. / Edición facsimilar de la edición cubana de 1960, Edición Homenaje, Ediciones Especiales del Instituto Cubano del Libro, La Habana, 2000.

_____ : «El texto de *El retablo de maese Pedro*», programa de la puesta en escena de *El retablo de maese Pedro*, La Habana, 1960, [s. p.].

_____ : «Don Quijote sale otra vez al camino para satisfacer deudas no saldadas», *México en la Cultura*, México, 17 de julio, 1960, pp. 1, 4.

_____ : «Un nuevo *Retablo de maese Pedro*», *El Nacional*, Caracas, 1 de septiembre, 1960, [s. p.].

_____ : *Cervantes en el alba de hoy*. [También publicado con el título «No tuvo España mejor embajador, a lo largo de los siglos, que don Quijote de la Mancha».] Discurso pronunciado en el acto de recepción del Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 1977, Imprimerie Cary, París, 1978, [s. p.]. / *Granma*, La Habana, 5 de abril, 1978, p. 4. / *El País*, Madrid, 5 de abril, 1978, pp. 24-25. [Publicado con el título: «Cervantes y la novela actual».] / *Granma. Resumen Semanal*, La Habana, 16 de abril, 1978, p. 5. [Publicado en español, inglés y francés.] / *Casa de las Américas*, n.º 109, La Habana, julio-agosto, 1978, pp. 82-85. / *La Estafeta Literaria*, n.º 634, Madrid, 15 de abril, 1979, pp. 4-6. [Publicado con el título: «Cervantes y la novela actual».] / *Cubana*, traducción al italiano di Elisabetta Lazagna, n.º 1, Roma, mayo-agosto, 1980, pp. 71-75. / En Nilda Blanco (selec. y pról.), *Visión cubana de Cervantes*, Crítica, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 267-273. / *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Siglo XXI Editores, México, 1981. / *Ensayos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1984. / *La Jiribilla*, año III, n.º 155, La Habana, semana 24-30, abril, 2004, <http://www.lajiribilla.cu/2004/n155_04.html> [12/12/2005].

CARRILLO, ANTONIO: «La edición popular del *Quijote*», *Hoy*, La Habana, 26 de junio, 1960, p. 2.

CASINO ESPAÑOL DE CIENFUEGOS: *Velada literaria-musical celebrada en conmemoración del tercer centenario de la publicación del Quijote, el 20 de abril de 1905*, Imprenta P. Fernández, La Habana, [1905].

CASTELLANOS, JESÚS: «Un libro de fondo y forma. *Alrededor del Quijote*», *La Discusión*, La Habana, 24 de noviembre, 1905, p. 9.

CASTELLANOS PELÁEZ, JOSÉ FRANCISCO: *Los ideales masónicos a través del Quijote*, Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1927.

CASTILLO, MARCIA: «Bibliografía del *Quijote*», *Anuario L/L*, n.º 6, Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana, 1975, pp. 206-212.

CASTRO, CRISTÓBAL DE: «La palabra y el idioma», *La Lucha*, n.º 58, La Habana, 27 de febrero, 1926, p. 8.

CHÁVEZ, LIDOLY: «El Quijote en la minificción: secretos para enfrentar a un gigante», *Upsalón*, (Suplemento), Revista Estudiantil de la Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2005, pp. 10-15.

CORRALES AGUIAR, J.: «*El viejo celoso*», *La Gaceta de Cuba*, año III, n.º 34, UNEAC, La Habana, 5 de abril, 1965, pp. 21-22.

- CUEVAS ZEQUEIRA, SERGIO: *El Quijote y el Examen de ingenios, Las Antillas*, n.º 1, La Habana, 30 de abril, 1920, pp. 9-22. / Tip. Moderna, La Habana, 1923. / En Nilda Blanco (selec. y pról.), *Visión cubana de Cervantes*, Crítica, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 62-75.
- CHACÓN Y CALVO, JOSÉ MARÍA: «El Quijote y el romancero», *Diario de la Marina*, n.º 293, La Habana, 12 de diciembre, 1916, pp. 1, 8 y 9.
- _____ : *Cervantes y el romancero*, Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1916. / *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad de La Habana*, vol. XXIV, n.º 1, La Habana, enero-febrero, 1917. / *Revista Cubana*, n.º 22, La Habana, 1947, pp. 83-120. / *Ensayos de literatura española*, 1928, pp. 11-94. / En Nilda Blanco (selec. y pról.), *Visión cubana de Cervantes*, Crítica, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 196-231.
- _____ : «Palabras en el centenario de Cervantes», *Homenaje a Cervantes*, n.º III, Cuadernos del Ateneo de La Habana, La Habana, 1947.
- _____ : «Un precedente primitivo de *La gitanilla*», *Diario de la Marina*, La Habana, 16 de octubre, 1947, p. 4.
- _____ : «La Italia de Cervantes», *Diario de la Marina*, La Habana, 30 de octubre, 1947, p. 4.
- _____ : «Retratos de Cervantes», *Diario de la Marina*, La Habana, 6, 13 y 20 de noviembre, 1947, p. 4. / *Trimestre*, n.º 3, La Habana, octubre-diciembre, 1947, pp. 411-422. / *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*, La Habana, enero, 1947-diciembre, 1948, t. XXVII, pp. 5-17. / En Miguel Iturria Savón (selec. y pról.), *Visión de autores españoles*, Centro de Estudios Hispánicos José María Chacón y Calvo / Centro Cultural de España / Editorial José Martí, La Habana, 1998, pp. 54-62.
- _____ : «El realismo ideal de *La gitanilla*», *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*, n.ºs 3-4, La Habana, julio-diciembre, 1953, t. II, pp. 246-267. / En Salvador Bueno (selec. y pról.), *Cubanía y españolidad de José María Chacón y Calvo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1994, pp. 111-136.
- _____ : «Cervantes (En el 350 aniversario de su muerte)», *El Mundo*, La Habana, 23 de abril, 1966, pp. 1 y 8.
- _____ : «Una relectura de *La gitanilla*», *El Mundo*, La Habana, 23 de abril, 1967, pp. 1 y 8.
- _____ : «En el aniversario de la muerte de Cervantes», *El Mundo*, La Habana, 23 de abril, 1968.
- DIÉGUEZ, DANAÉ C.: «¿Ecos cervantinos en la novela del futuro?», *Jácara*, n.º 7, La Habana, 1998.

- DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ, MARLEN A.: «Cervantes, la lengua», *Upsalón*, (Suplemento), Revista Estudiantil de la Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2005, pp. 22-31. / *Honda*, n.º 13, La Habana, 2005, pp. 53-59.
- _____ : «Los que hoy vivimos, con su lengua hablamos», *Signos Lingüísticos*, n.º 3, UAM Iztapalapa, México, enero-junio, 2006, pp. 13-31.
- DOMÍNGUEZ Y ROLDÁN, GUILLERMO: *Estudio comparativo de Cervantes en relación con los literatos de su época, así de España como de las demás naciones de Europa*, Imprenta Avisador Comercial, La Habana, 1905.
- _____ : «Lugar que ocupa Cervantes en las letras castellanas» (Conferencia leída en la sesión solemne que, en honor a Miguel de Cervantes, celebró la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad Nacional de la República de Cuba, el 13 de mayo de 1905), *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad de La Habana*, n.º 1, La Habana, julio, 1905, pp. 19-50. / Imprenta Avisador Comercial, La Habana, 1905. / *El Arte*, La Habana, 1906.
- DOPICO, BLANCA: «Las mujeres ejemplares de Cervantes», *Universidad de La Habana*, n.ºs 76-81, La Habana, enero-diciembre, 1948, pp. 155-186.
- _____ : «La ejemplaridad de Cervantes», *Universidad de La Habana*, n.ºs 148-150, La Habana, enero-junio, 1961, pp. 75-80.
- ESPINOSA, CARLOS: «Miguel de Cervantes y William Shakespeare», *Juventud Rebelde*, La Habana, 23 de abril, 1976, p. 4.
- ESTURO CARBONELL, MARINA: «*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*: La España del hidalgo. El hidalgo de la España», *4 Renacientes*, Literatura, 10, Cuadernos H; Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971, pp. 97-129.
- FELIPE, CLAUDIA: «*El Quijote de la farola*», *Upsalón*, (Suplemento), Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2005, p. 16.
- FERNÁNDEZ, OLGA: «Don Quijote de América», *Cuba Internacional*, n.ºs 8-9, La Habana, agosto-septiembre, 1981, pp. 44-45, il.
- FLORIT, EUGENIO: «Algunos comentarios sobre la poesía de Cervantes», *Revista Hispánica Moderna*, año XXXIV, n.ºs 1-2 (Homenaje a Federico de Onís), New York, enero-abril, 1968. / *Obras completas*, Luis González del Valle y Roberto Esquenazi-Mayo (eds.), Society of Spanish and Spanish-American Studies, EE. UU., 1991, vol. V, pp. 158-173.
- FORNARIS, FORNARINA: «El humorismo y la crítica en los *Entremeses* de Cervantes», *Universidad de La Habana*, n.º 218, La Habana, septiembre-diciembre, 1982, pp. 158-181.

- FORNÉ FARRERES, JOSÉ: «Cervantes», *El Mundo*, La Habana, 15 de mayo, 1965, p. 4.
- _____ : «Miguel de Cervantes», *Verde Olivo*, La Habana, 26 de abril, 1970, pp. 27-28.
- FORNET, AMBROSIO: «El Quijote en una revolución a prueba de catástrofes», *La Jiribilla*, año III, n.º 155, La Habana, semana 24-30, abril, 2004, <http://www.lajiribilla.cu/2004/n155_04.html> [12/11/2005].
- _____ : «Contrapunteo cubano del Quijote y la utopía», *Casa de las Américas*, n.º 239, La Habana, abril-junio, 2005.
- FORNET, JORGE: «Las rutas de don Quijote», *Universidad de La Habana*, n.º 249, segundo semestre de 1998, La Habana, pp. 173-185.
- FORNET, JORGE y ZAIDA CAPOTE: «Los pícaros de Cervantes», *Universidad de La Habana*, n.º 238, La Habana, mayo- agosto, 1990, pp. 25-39.
- FUENTES AGUILERA, MARIO: «Quijote en exilio», *En un lugar de América*, Molina y Cía., La Habana, 1943, pp. 47-52.
- GADEA, CARLOS A.: «*I'll be your mirrow!* o el retorno de don Quijote de la Mancha: posmodernidad, razón y orden moderno», *Temas*, n.º 27, La Habana, octubre-diciembre, 2001, pp. 114-124.
- GALÁN, NATALIO: «*El retablo*: música y texto», *Lunes de Revolución*, n.º 73, La Habana, 22 de agosto, 1960, pp. 21-22.
- GANDÍA, ENRIQUE: «Cervantes y América», *Universidad de La Habana*, n.ºs 76-81, La Habana, enero-diciembre, 1948, pp. 187-204.
- GARCÍA ALZOLA, ERNESTO: «El mundo poético del *Quijote*», *La Gaceta de Cuba*, n.º 133, UNEAC, La Habana, mayo-junio, 1975, pp. 18-21. / *La literatura como arma*, Ediciones Unión, La Habana, 1986, pp. 9-18.
- _____ : «Dialéctica y sentido del *Quijote*», *La literatura como arma*, Ediciones Unión, La Habana, 1986, pp. 19-30.
- GARCÍA-MARRUZ, FINA: «Nota para un libro sobre Cervantes», *Orígenes*, vol. 6, n.º 24, La Habana, invierno, 1949, pp. 41-52.
- _____ : «La canción del camino», en María Teresa León, *Cervantes, el soldado que nos enseñó a hablar*, Editorial Gente Nueva, La Habana, 2005, pp. 179-203.
- GARCÍA DE LOS REYES, NICOLÁS: «Al lector», en *Don Quijote de la Mancha en octavas*, de Eugenio de Arriaza, Imprenta del *Faro Industrial*, La Habana, 1849. / En *Cervantes en Cuba (Estudio bibliográfico con la reproducción del Quijote en verso de don Eugenio de Arriaza)*, Imprenta de F. Verdugo, La Habana, 1929, pp. 18-20.
- GAYOL FERNÁNDEZ, MANUEL: «Evocación cervantina y política del buen decir», *Revista Cubana*, La Habana, enero-diciembre, 1964. / En Nilda

- Blanco (selec. y pról.), *Visión cubana de Cervantes*, Crítica, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 253-266.
- GAZTELU, ÁNGEL: «Parábola de la palabra y los cuatro elementos», *Clavileño*, n.º 1, La Habana, 1942.
- GIRALT, PEDRO: «Bellezas del Quijote», *Diario de la Marina*, La Habana, 17 de marzo, 1905.
- _____ : «Datos curiosos de Cervantes», *Diario de la Marina*, La Habana, 23 de abril, 1905.
- _____ : *Bellezas del Quijote. Comentario y glosa de las maravillas que contiene el gran libro de Cervantes*, Imprenta Avisador Comercial, La Habana, 1905.
- _____ : «El tiempo viejo», *Diario de la Marina*, La Habana, 1 de noviembre, 1908.
- _____ : «Cervantes y la crítica», *Diario de la Marina*, La Habana, 23 de abril, 1916, p. 11.
- _____ : «El estilo de Cervantes», *Destellos de arte y de crítica*, Imprenta La Universal, La Habana, 1916, p. 20.
- _____ : «La sencillez de Cervantes», *Destellos de arte y de crítica*, Imprenta La Universal, La Habana, 1916, p. 21.
- _____ : «Cervantes humano», *Destellos de arte y de crítica*, Imprenta La Universal, La Habana, 1916, p. 22.
- _____ : «Los que remedan a Cervantes», *Destellos de arte y de crítica*, Imprenta La Universal, La Habana, 1916, p. 22.
- _____ : «Cuerdos y locos», *Destellos de arte y de crítica*, Imprenta La Universal, La Habana, 1916, p. 85.
- GODÍNEZ, PEDRO OSCAR: «Cervantes en su cuadrigésimo trigésimo aniversario», *Viernes de Tribuna*, La Habana, 24 de mayo, 1985, p. 2.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO: «La vida y aventuras de Cipión. Cervantes y la picaresca» [«On Cipión's Life and Adventures: Cervantes and the Picaresque»], *Diacritics*, n.º 3, 1980, pp. 15-26. / *Cervantes*, ed. Harold Bloom, Chelsea House, New Haven, 1986, pp. 99-114. / *La prole de Celestina. Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana* (*Celestina's Brood*, 1993), Colibrí, España, 1999, cap. 2, pp. 58-82.
- _____ : «Don Quijote: visión y mirada», *La prole de Celestina. Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana* (*Celestina's Brood*, 1993), Colibrí, España, 1999, cap. 3, pp. 83-96.
- _____ : «Cervantes y la narrativa hispanoamericana moderna: Borges y Carpentier», *Unión*, año X, n.º 37, UNEAC, La Habana, octubre-diciembre, 1999, pp. 4-13.

- _____ : «Cervantes en *Cecilia Valdés*: realismo y ciencias sociales», *Lecturas y relecturas. Estudios sobre literatura y cultura*, Editorial Capiro, Santa Clara, 2013, pp. 49-74.
- _____ : «El prisionero del sexo. El amor y la ley en Cervantes», María Teresa Ortega Sastriques (trad.), *Temas*, n.º 32, La Habana, enero-marzo, 2003, pp. 10-18. / *Lecturas y relecturas. Estudios sobre literatura y cultura*, Editorial Capiro, Santa Clara, 2013, pp. 19-48.
- GONZÁLEZ FREIRE, NATIVIDAD: «Entremés: género popular español», Programa de la puesta en escena de *El retablo de maese Pedro*, La Habana, 1960, [s. p.].
- _____ : «*El retablo de maese Pedro*», *Bohemia*, La Habana, 30 de julio, p. 25.
- GONZÁLEZ LANUZA, JOSÉ ANTONIO: «Psicología de Rocinante», *Diario de la Marina*, n.º 325, La Habana, 20 de noviembre, 1916, pp. 1, 9 y 10. / *Cervantes*, Madrid, 1917, pp. 1-44. / En José Manuel Carbonell y Rivero, *Evolución de la cultura cubana (1608-1927)*, Imprenta Montalvo y Cárdenas, La Habana, 1928, vol. XII (*La prosa en Cuba*, t. I), pp. 5-28.
- GUILLÉN, NICOLÁS: «El Quijote en La Habana», *El Caimán Barbudo*, n.º 164, La Habana, agosto, 1981, p. 6.
- HENRÍQUEZ UREÑA, CAMILA: «Tres expresiones literarias del conflicto renacentista», *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (Separata), año VI, n.ºs 3-4, La Habana, julio-diciembre, 1964. / *Estudios y conferencias*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1982, pp. 142-164. / *Obras*, tomo dedicado a estudios de literatura española, José Antonio Baujin (ed.), Santo Domingo, República Dominicana [en proceso de edición].
- _____ : «Comentario en torno a Cervantes y *Don Quijote de la Mancha*» (Fondo Camila Henríquez Ureña del Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana, Hen-C n.º 31), *Obras*, tomo dedicado a estudios de literatura española, José Antonio Baujin (ed.), Santo Domingo, República Dominicana [en proceso de edición].
- HERNÁNDEZ CATÁ, ALFONSO: «La estatura de don Quijote», *Social*, La Habana, febrero, 1928, pp. 31, 88.
- Homenaje a Cervantes*, Cuadernos del Ateneo de La Habana, n.º III, La Habana, 1947. [Contiene: «Palabras en el centenario de Cervantes», de José María Chacón y Calvo; «Tradición cervantina en Cuba», de Juan José Remos y Rubio, y «Meditación sobre el *Quijote*», de Agustín Acosta.]
- IBÉRICO, DOMINGO: «Don Quijote llega a Cuba», *Bohemia*, La Habana, 7 de agosto, 1960, pp. 30, 31, 87 y 88.

- ICHASO, FRANCISCO: «Notas para el IV centenario de Cervantes», *Trimestre*, n.º 1, La Habana, enero-marzo, 1947, pp. 10-18. / *Revista Cubana*, vol. XXII, La Habana, enero-diciembre, 1947, pp. 157-169.
- _____ : «El teatro de Cervantes», *Diario de la Marina*, La Habana, 23 de octubre, 1947, p. 4.
- _____ : «Sobre el quijotismo», *Diario de la Marina*, La Habana, 30 de octubre, 1947, p. 4.
- ICHASO, LEÓN: «La inmortalidad de don Miguel de Cervantes», *Suplemento literario del Diario de la Marina*, La Habana, 23 de junio, 1929, p. III.
- IRAIZOZ, ANTONIO: «Poesías de Cervantes», *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*, La Habana, enero, 1947-diciembre, 1948, t. XXVII, pp. 18-23.
- _____ : *Don Quijote en Francia*, *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*, n.ºs 1-4, La Habana, 1960, pp. 72-89. / Editorial Multimpresos, La Habana, 1961.
- LAZO, RAIMUNDO: «Algunos retoques a la crítica de *La gitanilla*», *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*, n.º 3, La Habana, julio-septiembre, 1952, pp. 370-383.
- LLANOS, MARCOS: «*Rinconete y Cortadillo* y la picaresca cervantina», *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, mayo-agosto, 1977, pp. 133-140. / *Tildes hispánicas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, pp. 61-74.
- _____ : «Los dos Quijotes», *Tildes hispánicas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983, pp. 57-60.
- LÓPEZ LEMUS, VIRGILIO: «Miguel de Cervantes Saavedra», *La décima renacentista y barroca*, Editorial Pablo de la Torriente, La Habana, 2002, pp. 119-124.
- _____ : «Cuatrocientos años de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*», *Bohemia*, La Habana, 13 de marzo, 2005.
- LÓPEZ MORALES, EDUARDO: «El problema del tiempo y de la realidad representada en el *Quijote*», *Crítica de la razón poética*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989, pp. 381-408.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, ANTONIO: «Don Quijote de todos los latidos», *La Jiribilla*, año III, n.º 155, La Habana, semana 24-30, abril, 2004, <http://www.lajiribilla.cu/2004/n155_04.html> [12/11/2005].
- LOY, RAMÓN: «A propósito de los 350 años de la muerte de Cervantes. Dulce María Borrero y sus interpretaciones de *Don Quijote*», *El Mundo del Domingo*, (Suplemento), La Habana, 27 de noviembre, 1966.

LOYNAZ, DULCE MARÍA: «Conservar la palabra del *Quijote* (Discurso en la entrega del Premio Cervantes)», *La Jiribilla*, año III, n.º 155, La Habana, semana 24-30, abril, 2004, <http://www.lajiribilla.cu/2004/n155_04.html> [12/11/2005].

«En un lugar de la Mancha...», *Hoy*, La Habana, 7 de junio, 1960.

LUIS RAFAEL: «El *Quijote* en la Ínsula de la Utopía», *La Gaceta de Cuba*, n.º 6, UNEAC, La Habana, noviembre-diciembre, 2004, pp. 49-51.

MAGGI, BEATRIZ: «Falstaff y Sancho Panza», *La voz de la escritura*, Cemí, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1997, pp. 15-45.

MAÑACH, JORGE: «Las interpretaciones del *Quijote*», *Mercurio peruano*, n.º 30, Perú, diciembre, 1920, pp. 443-462.

_____ : «El día de España o la España al día», Glosas, *Diario de la Marina*, La Habana, 8 de mayo, 1923, p. 1.

_____ : *Filosofía del quijotismo*, (Folleto), Universidad de La Habana, 1947. / *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*, La Habana, enero, 1947-diciembre, 1948, t. XXVII, pp. 47-89. / *Universidad de La Habana*, n.ºs 76-81, La Habana, enero-diciembre, 1948, pp. 9-62.

_____ : «Un homenaje al *Quijote*», Glosas, *Diario de la Marina*, La Habana, 14 de mayo, 1947, p. 4.

_____ : «Memoria a Cervantes», *Bohemia*, La Habana, 12 de octubre, 1947, pp. 27 y 56.

_____ : «Claudia, Azorín y Cervantes», Glosas, *Diario de la Marina*, La Habana, 17 de octubre, 1947, p. 4.

_____ : «Filosofía del quijotismo», I, (Serie sobre una conferencia dada en la Universidad de La Habana), Glosas, *Diario de la Marina*, La Habana, 31 de octubre, 1947, p. 4.

_____ : «Filosofía del quijotismo», II: «El trasfondo de don Quijote», Glosas, *Diario de la Marina*, La Habana, 1 de noviembre, 1947, p. 4.

_____ : «Filosofía del quijotismo», III: «Lo medieval y lo moderno», Glosas, *Diario de la Marina*, La Habana, 2 de noviembre, 1947, p. 4.

_____ : «Filosofía del quijotismo», IV: «Las figuraciones de don Quijote», Glosas, *Diario de la Marina*, La Habana, 5 de noviembre, 1947, p. 4.

_____ : «Filosofía del quijotismo», V: «La epopeya del engaño», Glosas, *Diario de la Marina*, La Habana, 7 de noviembre, 1947, p. 4.

_____ : «Filosofía del quijotismo», VI: «Locura y personalidad», Glosas, *Diario de la Marina*, La Habana, 9 de noviembre, 1947, p. 4.

_____ : «Filosofía del quijotismo», VII: «El ideal de don Quijote», Glosas, *Diario de la Marina*, La Habana, 12 de noviembre, 1947, p. 4.

- _____ : «Filosofía del quijotismo», VIII: «Dulcinea y el honor», Glosas, *Diario de la Marina*, La Habana, 14 de noviembre, 1947, p. 4.
- _____ : «Filosofía del quijotismo», IX: «El caballero y la bondad activa», Glosas, *Diario de la Marina*, La Habana, 16 de noviembre, 1947, p. 4.
- _____ : «Filosofía del quijotismo», X: «La justicia de don Quijote», Glosas, *Diario de la Marina*, La Habana, 19 de noviembre, 1947, p. 4.
- _____ : «Filosofía del quijotismo», XI: «La ciudad de Dios en la tierra», Glosas, *Diario de la Marina*, La Habana, 21 de noviembre, 1947, p. 4.
- _____ : «Filosofía del quijotismo», XII: «El demasiado querer», Glosas, *Diario de la Marina*, La Habana, 23 de noviembre, 1947, p. 4.
- _____ : «Filosofía del quijotismo», XIII: «Las dos mitades humanas», Glosas, *Diario de la Marina*, La Habana, 26 de noviembre, 1947, p. 4.
- _____ : «Filosofía del quijotismo», XIV: «Quijotismo: carácter e historia», Glosas, *Diario de la Marina*, La Habana, 28 de noviembre, 1947, p. 4.
- _____ : «Filosofía del quijotismo», XV: «Último sentido del Quijote», Glosas, *Diario de la Marina*, La Habana, 30 de noviembre, 1947, p. 37.
- _____ : *Examen del quijotismo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1950.
- _____ : *El sentido trágico de la Numancia* (Folleto), Publicaciones de la Academia Cubana de la Lengua (Correspondiente de la Real Academia Española), La Habana, 1959.
- _____ : «Sentido “político” del idioma. (En el día de Cervantes.)», *Bohemia*, La Habana, 24 de abril, 1960, pp. 50 y 73.
- MÁRQUEZ STERLING, MANUEL: «Mi cuarto a espadas sobre el *Quijote*», *El Mundo*, La Habana, 24 de abril, 1905, p. 3. / En Nilda Blanco (selec. y pról.), *Visión cubana de Cervantes*, Crítica, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 95-97.
- MARRÓN CASANOVA, EUGENIO: «De cómo Miguel de Cervantes se encontró con el duque de Bomarzo», *La Letra del Escriba*, n.º 5, La Habana, abril, 2001, p. 15.
- MARTÍ FUENTES, ADOLFO: «Las categorías del contenido y de la forma en *Rinconete y Cortadillo*», *Puntos de vista*, Ediciones Unión, La Habana, 1988, pp. 21-31.
- MARTÍNEZ, JOSÉ AGUSTÍN: *Don Quijote y la justicia* (Conferencia leída en el Automóvil y Aéreo Club de Cuba, 1947), Sección de Cultura, Publicaciones de la Escuela de Estudios Penitenciarios, [España], 1949.
- MASSIP, JOSÉ: «Apuntes para un estudio comparativo de Charlot y don Quijote», *Cine cubano*, n.os 56-57, La Habana, mayo-agosto, 1969, pp. 66-70.

- _____ : «Donde se cuenta de la pelea que don Quijote sostuvo con el mundo», *Jácara*, n.º 7, La Habana, 1998.
- MASSIP, SALVADOR: «La geografía en el *Quijote*», *Universidad de La Habana*, n.ºs 76-81, La Habana, enero-diciembre, 1948, pp. 109-135. / En Nilda Blanco (selec. y pról.), *Visión cubana de Cervantes*, Crítica, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 172-195. / En *Apuntes cervantinos hispanoamericanos*, Manuel Alcalá y Carlos Montemayor (eds.), 1989-1990, t. II, pp. 75-92.
- MATAMOROS, RAFAEL: «Versos de Miguel de Cervantes Saavedra», *Revista de conocimientos útiles y amenos*, La Habana, 1861, pp. 16, 24, 64 y 69.
- MÉNDEZ, ROBERTO: «No somos hijos únicamente de nuestro tiempo, sino también de nuestro idioma», (Palabras del académico de número Roberto Méndez Martínez, en la celebración del Día Mundial del Idioma Español, el 23 de abril de 2011 ante el monumento a Miguel de Cervantes), <http://www.acul.ohc.cu/dia_lengua2011.html> [22/5/2012].
- _____ : «Ramón Meza ante el tipo ideal del Quijote», *La Siempreviva*, n.º 16, La Habana, 2013, pp. 77-84.
- MESTRE, LAURA: «Significación del *Quijote*», *Literatura moderna (Estudios y narraciones)*, La Habana, 1930, pp. 161-170.
- MEZA, RAMÓN: *Don Quijote como tipo ideal*, Imprenta Avisador Comercial, La Habana, 1905. / *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad de La Habana*, n.º 1, La Habana, julio, 1905, p. 3. / En Nilda Blanco (selec. y pról.), *Visión cubana de Cervantes*, Crítica, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 43-61.
- MIRANDA, ELINA: «El *Persiles* de Cervantes y la novela antigua», *Universidad de La Habana*, n.º 224, La Habana, enero-abril, 1985, pp. 5-12.
- MONTES HUIDOBRO, MATÍAS: «Técnica del entremés», *Lunes de Revolución*, n.º 73, La Habana, 22 de agosto, 1960, pp. 18-20.
- NOGUERAS, LUIS ROGELIO: «Otra década del *Quijote*», *La Gaceta de Cuba*, n.º 129, UNEAC, La Habana, diciembre, 1974, pp. 30-31.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, ENRIQUE: «Una carta de don Quijote», en Évora Tamayo y Juan Blas Rodríguez, *Más de cien años de humor político*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1984, t. II, pp. 12-13.
- ORTIZ, FERNANDO: «Las crónicas inéditas de Cervantes», *Revista Bimestre*, vol. III, La Habana, 1913, pp. 325-327.
- OTERO, LISANDRO: «*Don Quijote* en América», *Rebelión*, 17 de enero, 2005, <<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=10160>> [12/4/2005].
- _____ : «El *Quijote* y la utopía», *Rebelión*, 6 de febrero, 2005, <<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=11059>> [12/4/2005].

- PELÁEZ, ROSA ELVIRA: «Cervantes y Don Quijote en Cuba», *Granma*, La Habana, 3 de julio, 1980.
- PÉREZ BEATO, MANUEL: «Bibliografía comentada sobre los escritos publicados en la Isla de Cuba, relativos al *Quijote*», *Cuba y América*, La Habana, n.º 14, 2 de julio, 1905, pp. 267-269; n.º 15, 9 de julio, 1905, p. 286; n.º 16, 16 de julio, 1905, p. 302; n.º 17, 23 de julio, 1905, p. 318; n.º 18, 30 de julio, 1905, p. 334; n.º 19, 6 de agosto, 1905, p. 350; n.º 20, 13 de agosto, 1905, p. 364; n.º 21, 20 de agosto, 1905, p. 382; n.º 22, 27 de agosto, 1905, p. 398; n.º 23, 3 de septiembre, 1905, p. 411. / La Habana, 1905.
- _____: *Cervantes en Cuba (Estudio bibliográfico con la reproducción del Quijote en verso de don Eugenio de Arriaza)*, Imprenta de F. Verdugo, La Habana, 1929.
- PÉREZ SILVA, VICENTE: «Ediciones del *Quijote* en Cuba», *Noticias culturales*, n.º 174, Bogotá, julio, 1975, pp. 21-22.
- PINO, JULIO: «Fervor del *Quijote*. 1605-2005. IV centenario del *Quijote*», *El caimán barbudo*, La Habana, enero-febrero, 2005, pp. 4-5.
- PINO SANTOS, CARINA: «El *Quijote* de los trópicos de Juan Moreira», *La Jiribilla*, año III, n.º 155, La Habana, semana 24-30, abril, 2004, <http://www.lajiribilla.cu/2004/n155_04.html> [12/11/2005].
- PIÑERA, TONI: «El *Quijote* cabalga en don Moreira», *Granma*, La Habana, 7 de febrero, 2001, p. 6.
- PIÑERA, VIRGILIO: «¿Ya leyó el *Quijote*?», *Lunes de Revolución*, n.º 71, La Habana, 8 de agosto, 1960, pp. 7-8.
- PIÑEYRO, ENRIQUE: «En honor del *Quijote*», *El Fígaro*, año CCI, n.º 13, La Habana, 26 de marzo, 1905, p. 150. / *Diario de la Marina*, 1 de abril, 1905. / En Nilda Blanco (selec. y pról.), *Visión cubana de Cervantes*, Crítica, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 1-5.
- POGOLOTTI, MARCELO: «De moda el *Quijote*», *El Mundo*, La Habana, 17 de septiembre, 1960, p. 4.
- PORTUONDO, JOSÉ ANTONIO: «Nota de presentación», en Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Biblioteca de Literatura Universal, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989. / Clásicos, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1994, pp. 5-6.
- PRESAS, MANUEL J.: *Estudio sobre la locura de don Quijote de la Mancha*, Imprenta de J. Curbelo, Matanzas, 1866.
- PUIG MENESES, YAÍMA: «Nuestro *Quijote*...», 26, Las Tunas, 18 de febrero, 2005.
- REMOS Y RUBIO, JUAN JOSÉ: *Programa de las Cátedras de Gramática Castellana, Literatura Preceptiva, Literatura Castellana y Literatura*

Cubana y de un Curso Especial sobre Cervantes, Rambla Bouza, La Habana, 1924.

_____ : «El dolor de ser bueno (Glosa del Caballero de la Triste Figura)», *Doce ensayos*, Molina y Cía., La Habana, 1937, pp. 391-416.

_____ : «Tradición cervantina en Cuba», *Revista Cubana*, Número Extraordinario. IV centenario de Cervantes, vol. XXII, La Habana, enero-diciembre, 1947, pp. 170-205. / *Homenaje a Cervantes*, Cuadernos del Ateneo de La Habana, n.º III, La Habana, 1947.

_____ : «Dulcinea y Altisidora», *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*, La Habana, enero, 1947-diciembre, 1948, t. XXVII, pp. 25-46. / *Ensayos literarios*, Talleres Gráficos Aro, Madrid, 1957, pp. 39-50.

_____ : «*Persiles*», *Anales cervantinos*, vol. 5, Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1955-1956, pp. 159-182. / Imprenta Viuda de Galo Sáez, Madrid, 1957.

RICARDO, YOLANDA: «Recordando a Cervantes: una visión plástica cubana del *Quijote*», *Bohemia*, n.º 33, La Habana, 17 de agosto, 1979, pp. 12-14. Il. de Dulce María Borrero.

RIOL HERNÁNDEZ, RUBENS: «Un *Quijote* desnudo en la memoria», *Upsalón*, (Suplemento), *Revista Estudiantil de la Facultad de Artes y Letras*, Universidad de La Habana, 2005, pp. 18-21.

RODRÍGUEZ, EMILIO GASPAR: *El retablo de maese Pedro*, Imprenta de la Escuela de la Beneficencia, La Habana, 1916. / Casa Editorial de Maucci, Barcelona, 1916.

_____ : «Cervantes y el siglo XVI español», *Los conquistadores (Héroes y solistas)*, 1919, pp. 34-66.

_____ : *Puntos sutiles del Quijote; acervo histórico-sociológico de algunos pasajes*, Imprenta *El Fígaro*, La Habana, 1922. / En Nilda Blanco (selec. y pról.), *Visión cubana de Cervantes*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 145-171.

_____ : «Cervantes: actor, espectador y cronista del siglo XVI español», *Introducción al estudio de la crisis cubana*, Carasa y Cía, La Habana, 1938, pp. 123-130.

_____ : «La realidad político-social de España y el *Quijote*. Personajes-tipos de su novela», *Introducción al estudio de la crisis cubana*, Carasa y Cía, La Habana, 1938, pp. 131-155.

_____ : «El conquistador y la novela picaresca de Cervantes», *Introducción al estudio de la crisis cubana*, Carasa y Cía, La Habana, 1938, pp. 157-169.

- RODRÍGUEZ ALEMÁN, MARIO: «Reencuentro con el *Quijote*», *Bohemia*, La Habana, 29 de marzo, 1985, p. 29.
- _____ : «Gestos y libros de caballería», *Bohemia*, La Habana, 28 de junio, 1985, pp. 20-21.
- RODRÍGUEZ CORONEL, ROGELIO: «Tres aventuras americanas del *Quijote*», *Lecturas sucesivas*, Ediciones Unión, La Habana, 2008, pp. 214-228.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, JOSÉ ANTONIO: *Vida de Cervantes y juicio del Quijote*, Imprenta Teniente Rey 32, La Habana, 1905. / Imprenta *Cuba Intelectual*, La Habana, 1916.
- _____ : «Imitadores de Cervantes», *El Ensayo*, La Habana, 7 de diciembre, 1908, pp. 8-10.
- _____ : *Artículos cervánticos*, Imprenta *Cuba Intelectual*, La Habana, 1917.
- RODRÍGUEZ HERRERA, ESTEBAN: «¿Cuál es el texto del *Quijote* que debe tomarse por modelo? (Mutilaciones, enmiendas, alteraciones y profanaciones)», *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*, n.º 2, La Habana, abril-junio, 1952, pp. 178-198. / Editorial Selecta, La Habana, 1962. / En Nilda Blanco (selec. y pról.), *Visión cubana de Cervantes*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 122-144.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, LETICIA: «Lectura y felicidad: un reencuentro con *Don Quijote*», en Leticia Rodríguez Pérez (selec.), *Leer en el siglo XXI*, Editorial Gente Nueva, La Habana, 2012, pp. 117-123.
- RODRÍGUEZ PERNAS, MADELEINE: «El *Quijote* y Cervantes: 400 años cabalgando juntos», *El habanero*, La Habana, 7 de febrero, 2005, <<http://www.elhabanero.cubaweb.cu>> o <<http://www.elhabanero.cubasi.cu>> [22/11/2005].
- RODRÍGUEZ SOSA, FERNANDO: «La lección del *Quijote*», *Juventud Rebelde*, La Habana, 3 de febrero, 2001, p. 6.
- _____ : «La cervantina Habana del *Quijo*», *Juventud Rebelde*, La Habana, 6 de marzo, 2005.
- RUBINOS, JOSÉ: «Cervantes y Menéndez Pelayo. Algunas semejanzas», *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*, n.ºs 1-4, La Habana, enero-diciembre, 1957, pp. 5-12. / Imprenta P. Fernández y Cía., La Habana, 1958.
- SÁNCHEZ, JUAN: «El primer cubano que ilustra el *Quijote*», *Bohemia*, La Habana, agosto, 1973.
- SÁNCHEZ, SONIA: «Bajo el signo del *Quijote*», *Granma*, La Habana, 18 de enero, 2005, p. 6.

- SÁNCHEZ DE FUENTES Y PELÁEZ, EUGENIO: *Determinación del género literario en que aparece el Quijote y significación artística, científica y crítica de esta obra*, La Propaganda Literaria, La Habana, 1888.
- SANSÓN CARRASCO (Seudónimo): «León Felipe. Don Quijote», *Upsalón*, (Suplemento), Revista Estudiantil de la Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2005, p. 3.
- SANTANA, ASTRID: «Rutas de tierra y mar. Don Quijote y el *Sinbad* de Álvaro Cunqueiro», *Upsalón*, (Suplemento), Revista Estudiantil de la Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2005, pp. 4-9.
- SANTIESTEBAN, MIGUEL: «De cómo Esther Suárez hizo que Sancho Panza se aventurara en el carnaval de la ínsula prometida y otros sucesos no menos considerados», *Tablas*, Tercera época, vol. LXXV, n.º 2, Consejo Nacional de Artes Escénicas, La Habana, abril-junio, 2004, pp. II-III.
- SANTOS FUENTES Y BETANCOURT, EMILIO DE LOS: «Lectura sobre Cervantes», *Frutos primaverales*, Imprenta *El Tiempo*, La Habana, 1875, pp. 25-33.
- SANTOS MORAY, MERCEDES: «*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*», *Trabajadores*, La Habana, 6 de febrero, 1981. / *Perfiles críticos*, Editorial Pablo de la Torriente, La Habana, 1989, pp. 211-213.
- _____ : «Si de Cervantes se habla en Cuba», <<http://www.cubarte.cult.cu/periodico/print/articulo/13378.html>> [12/10/2014].
- SARDUY, SEVERO: «El hidalgo y el samurai», *Quimera*, n.º 5, Barcelona, 1981, pp.33-34. / *Antología*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 2000, pp. 131-134.
- _____ : «Un horizonte del clasicismo», *Antología*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 2000, pp. 129-130.
- _____ : «Pas de deux», *Antología*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 2000, pp. 135-138.
- SELVA YERO, CARLOS: «Revelan que *Don Quijote de la Mancha* llegó a América en el siglo XVII», *Trabajadores*, La Habana, 24 de abril, 1979, p. 4.
- _____ : «En un lugar de la Mancha», *Bohemia*, La Habana, 21 de agosto, 1981, pp. 14-15.
- SOS Y GAUTREAU, CIRIACO: *Breve diccionario del Quijote. Una guía necesaria para la lectura del Quijote, falta de notas y comentarios*, La Habana, 19??, 123 h. [Ejemplar mimeografiado.]
- _____ : «En torno al Quijote», *Suplemento Literario del Diario de la Marina*, n.º 122, La Habana, 4 de mayo, 1930, p. [34].
- _____ : *Notas cervantinas*, Cultural S. A., La Habana, 1932.

- _____ : *Noticia biográfica de Miguel de Cervantes*, Asociación Bibliográfica Cultural de Cuba, La Habana, 1944.
- _____ : *Nota cervantina. El trabajo de hinchar un perro*, Cultural S. A., La Habana, 23 de abril, 1945.
- SUÁREZ, JOSEFINA: «La España del Quijote», *La Gaceta de Cuba*, año 6, n.º 54, UNEAC, La Habana, enero, 1967, pp. 12 y 15.
- UBIETA, ENRIQUE: «Quijotes latinoamericanos», 3 de octubre, 2012, <<http://la-isla-desconocida.blogspot.com/2012/10/don-quijotes-latinoamericanos.html>> [25/10/2012].
- Upsalón*, (Suplemento), Revista Estudiantil de la Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2005.
- VALDÉS ACOSTA, RENÉ: *Don Quijote, masón de una leyenda; el masón Quijote de la realidad. El sermón de las siete palabras*, Editorial Mundo Masónico, La Habana, 1953.
- VALLE, ADRIÁN DEL: «Nueva edición del Quijote», *Cuba y América*, vol. 19, n.º 7, La Habana, 14 de mayo, 1905, p. 144.
- VARONA, ENRIQUE JOSÉ: *Conferencia sobre Cervantes*, Editor Manuel Soler y Almohalla, La Habana, 1883. / *Seis conferencias*, Gorgas, Barcelona, [1887], pp. 55-95. / *Cervantes, Hugo, Emerson*, Casa Editorial Franco-Ibero-Americana, París, 1923. / *Revista Cubana*, La Habana, enero-diciembre, 1947, pp. 7-34. / En Nilda Blanco (selec. y pról.), *Visión cubana de Cervantes*, Crítica, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 6-29.
- _____ : «Cómo debe leerse el Quijote», *El Figaro*, año XXI, n.º 20, La Habana, 14 de mayo, 1905, p. 236. / En Salvador Bueno (selec. y pról.), *Enrique José Varona periodista*, Academia Cubana de la Lengua / Editorial Pablo de la Torriente, La Habana, 1999, pp. 159-161.
- _____ : «Cervantes y el Quijote», Discurso pronunciado en la Universidad de La Habana el 13 de mayo de 1905, *Discursos y conferencias*, Editorial Oficial, La Habana, 1936, pp. 377-385. / En Frederick Viña (ed.), *Don Quijote: meditaciones hispanoamericanas*, 1988, t. I, pp. 241-247.
- _____ : «Resumen de los trabajos anteriores y consideraciones acerca de Cervantes y del Quijote», *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad de La Habana*, n.º 1, La Habana, julio, 1905, pp. 61-73. / *Por Cuba: Discursos*, Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1918, pp. 113-129.
- VELAZCO, YANELIS: «Del cervantismo en Cuba: dimensiones e intensidad», *La Siempreviva*, n.º 2, La Habana, 2007, p. 66.

- VIDAL RIVAS, ABELARDO: «*Molinos de viento: "Voy a decir la verdad"*», *Tablas*, n.º 1, Centro de Investigación y Desarrollo de las Artes Escénicas, La Habana, 1985, pp. 34-42.
- VITIER, MEDARDO: «Nota sobre Cervantes», *Revista Cubana*, Número Extraordinario. IV centenario de Cervantes, vol. XXII, La Habana, enero-diciembre, 1947, pp. 121-131.
- _____ : «Estimación del Quijote», *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*, n.º 2, La Habana, 1952, pp. 127-149. / En Nilda Blanco (selec. y pról.), *Visión cubana de Cervantes*, Crítica, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, pp. 98-121.
- ZAMORA, CARLOS: «La edición olvidada del Quijote», *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, año 96, n.ºs 1-2, La Habana, enero-junio, 2005.
- ZAYAS Y ALFONSO, ALFREDO: «Homenaje a Cervantes (Discurso pronunciado el día 1.º de noviembre de 1908 en el parque de San Juan de Dios, al inaugurarse la estatua de Cervantes)», *Diario de la Marina*, La Habana, 5 de noviembre, 1908. / *Cuba y América*, La Habana, 5 de noviembre, 1908. / *Obras completas*, Molina y Cía., La Habana, 1942, vol. II, *Discursos y conferencias*, t. I, pp. 124-129.
- ZELL, ROSA HILDA: «Breves notas sobre la muerte del Quijote», *Carteles*, La Habana, octubre, 1958, pp. 31 y 84.
- _____ : «Notas al margen del Quijote», *El Mundo*, La Habana, 29 de marzo, 1967, p. 4.



Esta edición
de *Del donoso y grande escrutinio
del cervantismo en Cuba* (tomo II),
de José Antonio Baujin (coord.), Haydée Arango,
Leonardo Sarría y Julián Ramil (comps.),
se terminó en 2015.

Para su composición se emplearon las tipografías
WARNOCK PRO –en sus variantes CAPTION, TEXT y SUBHEAD–,
del diseñador norteamericano Robert Slimbach;
FONTANA ND –en sus variantes Aa, Cc, Ee, Gg y Ll,
en OLDSTYLE FIGURE (OSF) y SMALL CAPITAL (SC)–,
del argentino Rubén Fontana
y WINGDING –en su variante Regular–
de los norteamericanos Kris Holmes y Charles Bigelow.





Del donoso y grande escrutinio del cervantismo en Cuba **

La cabalgata de obras y personajes de Miguel de Cervantes por los caminos de la cultura cubana, peregrinar infatigable y fecundo, no solo anticipa, desarrolla y complementa la mejor tradición del cervantismo internacional, sino que construye una lectura singular y coherente de nuestra idiosincrasia criolla. A 400 años de la publicación de la Segunda parte del *Quijote*, esta edición corregida y aumentada de *El donoso y grande escrutinio del cervantismo en Cuba* ilustra las plurales miradas de quienes, a través del ensayo, la crítica literaria, la poesía, la narrativa, la música, las artes visuales y escénicas, han hecho de la isla, desde el siglo XIX hasta nuestros días, celoso espacio para el resguardo y la irradiación de la prole del Príncipe de los Ingenios y, a la vez, escenario ideal para que el Quijote, transterrado, mestizo, latinoamericano y caribeño... cubano, continúe, siempre renovado, *desfaciendo* entuertos.

ISBN: 978-959-7211-52-5



9 789597 211525